



Cássia Daiane Macedo da Silveira

Tudo é novo sob o sol: modernidade e trocas literárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre nas primeiras décadas da República

Campinas

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Cássia Daiane Macedo da Silveira

Tudo é novo sob o sol: modernidade e trocas literárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre nas primeiras décadas da República

Orientador: Prof. Dr. Sidney Chalhoub

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História Social.

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Cássia Daiane Macedo da Silveira, orientada pelo Prof. Dr. Sidney Chalhoub e aprovada no dia 02/12/2013.

Campinas
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Marta dos Santos - CRB 8/5892

Si39t Silveira, Cássia Daiane Macedo, 1981-
Tudo é novo sob o sol : modernidade e trocas literárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre nas primeiras décadas da República / Cássia Daiane Macedo da Silveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Sidney Chalhoub.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Poesia brasileira. 2. Modernidade. 3. Gerações. I. Chalhoub, Sidney, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Everything is new under the sun : modernity and literary exchanges between Rio de Janeiro and Porto Alegre in early decades of the Republic

Palavras-chave em inglês:

Brazilian poetry

Modernity

Generations

Área de concentração: História Social

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Sidney Chalhoub [Orientador]

Maria Clementina Pereira da Cunha

Jefferson Cano

Benito Bisso Schmidt

Tania Regina de Luca

Data de defesa: 02-12-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 02 de dezembro de 2013, considerou a candidata CÁSSIA DAIANE MACEDO DA SILVEIRA aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Sidney Chalhoub

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Sidney Chalhoub", is written over a horizontal line.

Profa. Dra. Maria Clementina Pereira da Cunha

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Maria Clementina Pereira da Cunha", is written over a horizontal line.

Prof. Dr. Jefferson Cano

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Jefferson Cano", is written over a horizontal line.

Prof. Dr. Benito Bisso Schmidt

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Benito Bisso Schmidt", is written over a horizontal line.

Profa. Dra. Tania Regina de Luca

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Tania Regina de Luca", is written over a horizontal line.

Resumo:

A tese que apresento trata de um grupo de escritores nascidos no Rio Grande do Sul no final do século XIX, cujas carreiras foram majoritariamente construídas na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, denominado grupo da Praça da Misericórdia devido à sua formação na praça com este nome em Porto Alegre. Procurei compreender como o grupo constituiu uma estética própria nas relações estabelecidas com outros escritores, seus contemporâneos ou seus predecessores: a noção de geração, nesse sentido, ganhou importância explicativa na análise.

Meu objetivo fundamental foi explicar a organização de grupos de escritores, por meio do caso deste grupo em especial, apontando para as variadas razões que levam indivíduos ligados à produção literária a escolherem seus vínculos, mas também explicar a complexa relação entre gerações literárias distintas.

Palavras-chave: literatura; modernidade; gerações

Abstract:

This thesis focuses on a group of writers born in Rio Grande do Sul in the late 19th century whose careers were mostly constructed in the city of Rio de Janeiro in the first decades of the 20th century. The group was known as group from Misericórdia Square as it was formed in the homonymous square in Porto Alegre. I attempted to understand how the group constituted its own aesthetics in relationships established with contemporaneous writers and their predecessors: in this sense, the notion of generation grew in explanatory importance in the analysis.

My fundamental objective was not only to explain the organization of groups of writers by considering this group in particular and pointing out several reasons why individuals acting in the literary production choose their links, but also to explain the complex relationship between different literary generations.

Keywords: literature; modernity; generations

Sumário:

Um tempo para ajuntar as pedras ou uma introdução ao assunto.....	1
1. Um tempo para nascer: o Rio Grande em homens e livros.....	19
2. Um tempo para plantar: a constituição de uma nova literatura no Rio Grande do Sul.....	69
3. Um tempo para espalhar pedras: a inserção no clã fon-fônico do Rio de Janeiro.....	105
4. Um tempo para procurar: uma viagem pela Europa entre amigos.....	157
5. Um tempo para edificar: obra da plêiade e contexto social.....	193
6. Um tempo para a guerra: literatura e envolvimento político.....	237
7. Um tempo para arrancar o plantado: família e outras relações sociais.....	277
Um tempo para costurar ou uma tentativa de conclusão.....	307
Referências Bibliográficas....	317
Lista de fontes.....	327
Anexo 1.....	337

Agradecimentos

Em um dia quente de março de 2009 fui viver em Campinas. Além do Marquito, que deixou Porto Alegre comigo, eu não tinha a expectativa de fazer outros amigos. Não sei se levou mais do que um ou dois dias para que o Carlos e eu não nos desgrudássemos. Ele cozinhava muito bem, fazia a única almôndega que eu aceitava comer, era divertidíssimo. O Carlos também era forte e cheiroso, e sua força tinha muitos sentidos. Acho que é natural que o primeiro agradecimento da tese, até pela própria cronologia dos fatos, que procurarei seguir rigorosamente, seja pra ele. Não sei qual foi o primeiro paulista de quem me tornei amiga, mas creio que tenha sido a Rafaela. A generosa Rafaela, esposa do generoso Vinícius, que não só me deram sua amizade, como também me legaram seus amigos. A Rafaela e o Vinícius, que me deram a honra de estar no casamento deles. Depois vieram vários outros paulistas. A divertida e especial Raquel, que desmente o mito de que os campineiros são antipáticos, e a mãe da Raquel. A amorosa e sábia Andrea, sua irmã Jaque e a botafoguense Joana (que não é paulista, mas que nesses agradecimentos integra o núcleo paulista). A fofa e lutadora Letícia. O adorável Rodrigo. A Ludmila, que tantas vezes me cedeu sua casa. Lembro ainda da amizade selada pelo cultivo de gêneros hortifrutigranjeiros na fazendinha e pelas noites em claro discutindo novelas como Tieta e Xica da Silva, na minha casa ou na do Carlos, junto com a Ana Flávia e o Cândido. Lembro dos jantares com Ana, Cândido, Carlos e Wagner e dos nossos métodos para escolher bons vinhos. Agradeço ainda a Mara e o Yurgel, a Mariana, a Leticia e a Geice, que fizeram meus dias fora do país mais agradáveis. Fico feliz por estarmos sempre juntos. Agradeço a Renatinha, distinta e dadivosa, uma das dez mais distintas e das cinco mais dadivosas. Agradeço aos amigos da cidade que é minha, o Rod, sobretudo, porque o Rod é um amigo leal e generoso. A Joana também, que é carinhosa e astuta. Agradeço ao Marquito, pela pesquisa que pudemos fazer juntos. Agradeço ao Evandro e a Lu, por serem amigos tão amigos, tão companheiros e por terem a generosidade de me incluírem em seus projetos. Agradeço ao Bibi e à Fabi, antes de mais nada, por se quererem tão bem um ao outro; depois pela amizade deles por mim. Bibi e Fabi, eu retribuo. Agradeço aos amigos-vizinhos

Ju e Fê, pelos pasteis, carnes assadas, filmes e conversas. Agradeço ao Nauber e ao Focking, por serem objetivos e pragmáticos, sem perderem a ternura, sem deixarem de entender os outros. Ao Bonaldo, porque ele é um lado de todos nós, por isso se torna sempre tão indispensável. Agradeço a Julia Simões e a Alexander Arciniegas Carreño pelo auxílio com as versões de algumas poesias para o português. E a Jerry Seinfeld, pois com ele pude concluir a tese sem fazer uso de medicamentos ansiolíticos e sem perder a calma de modo permanente.

Agradeço a Ana Jaqueline e a Flávia, por toda a força e competência que é do seu trabalho, por tornarem possível que esta tese esteja pronta hoje.

Agradeço aos professores Mara Rodrigues, Ana Maria Freitas, Diogo Ramada Curto, Fernando Teixeira, Jefferson Cano, Robert Slenes e Silvia Lara, pelas leituras críticas, pelas dicas e sugestões, pelos puxões de orelha. Agradeço ao meu orientador, porque ele é um grande historiador, mas um historiador sensível, que me permitiu fazer sempre o que eu quis fazer.

Agradeço à Capes, pelo financiamento desta pesquisa e ao CNPq pela possibilidade de realizar meu estágio no exterior.

Agradeço aos meus pais, sempre.

E ao Tiago.

Lista de figuras:

Figura 1: Página inicial do primeiro livro de Álvaro Moreyra, *Degenerada* (1909)

Figura 2: Ilustração de Antonius para o livro *Degenerada* (1909), de Álvaro Moreyra

Figura 3: Capa do primeiro livro de Marcello Gama, *Via Sacra* (1902)

Figura 4: Rede de Marcello Gama

Figura 5: Rede de Carlos Alberto Ribeiro Tacques

Figura 6: Rede de Pedro Velho

Figura 7: Rede reduzida de Pedro velho, Barros Cassal, Carlos Gusmão, Alencarino Porto Alegre e Francisco Furasté

Figura 8: Rede reduzida de Marcello Gama, Ribeiro Tacques e Pedro Velho

Figura 9: Rede de Zeferino Brazil

Figura 10: Rede de Álvaro Moreyra

Figura 11: Rede de José Picorelli

Figura 12: Capa da primeira edição de *Rondas noturnas* (1901), de Mario Pederneiras

Figura 13: Capa da primeira edição de *histórias do meu casal* (1906), de Mario Pederneiras

Figura 14: Capa da primeira edição de *Ao léu do sonho e à mercê da vida* (1912), de Mario Pederneiras

Figura 15: *Moulin Rouge, La Goulue*, de Henri de Toulouse-Lautrec (1891)

Figura 16: *La Chaine Simpson*, de Henri de Toulouse-Lautrec (1896)

Figura 17: Cartaz *Cerveja Teutônia*, sem assinatura, revista *O Mercúrio*, 21/07/1898, Ano I, n. 4

Figura 18: Cartaz *Bicyclettes*, sem assinatura, revista *O Mercúrio*, 01/08/1898, Ano I, n. 13

Figura 19: Ilustração “A moda de hoje”, sem assinatura, revista *O Mercúrio*, 05/08/1898, Ano I, n. 17

Figura 20: Cartaz *Mate Laranjeira*, sem assinatura, revista *O Mercúrio*, 01/10/1898, Ano I, n. 63

Figura 21: Cartaz *Cerveja Teutônia*, de Julião Machado, revista *O Mercúrio*, 06/10/1898, Ano I, n. 67

Figura 22: Charge *O Badejo*, de Julião Machado, *O Mercúrio*, 17/10/1898

Figura 23: Cartaz *Ambassadeurs*, *Aristide Bruant*, Henri de Toulouse-Lautrec (1892)

Figura 24: Foto de Manuel Bandeira, enviada pelo poeta ao casal Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra, Arquivo de Valeria Moreyra

Figura 25: Eugênia Brandão na redação da revista *Fon-Fon!*, *Fon-Fon!*, 23/05/1914

Um tempo para ajuntar as pedras ou uma introdução ao assunto:

I.

Há narrativas curiosas que podem ser bons começos de histórias. Para o começo desta, escolho uma narrativa curta, quase anedótica, de como Álvaro Moreyra costumava se reunir com seus amigos em uma praça que ficava em frente à Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre – e que, em razão disso, chamava-se Praça da Misericórdia. Os sete amigos (eles eram sete), contou ele em seu livro de memórias, passavam as noites naquela praça, “todas as noites e todas as estações”, e lá declamavam e conversavam por toda a madrugada.¹ Este deve ter sido seu início na literatura, não pela experiência da escrita, mas pela experiência de viver como ele imaginava deviam viver os escritores. Os rumos deste grupo de sete amigos estão marcados pela literatura e a presença da literatura na vida de cada um deles está marcada por esta amizade iniciada na primeira década do século XX, na cidade de Porto Alegre.

Uma das formas de se trabalhar com grupos culturais, como são aqueles formados por escritores, sejam eles canônicos ou não, valorizados por suas obras ou não, consiste na identificação de seus valores compartilhados, daqueles princípios muitas vezes informais (quando inexistente um manifesto, por exemplo), mas que definem a existência conjunta de certo número de pessoas.² Esta tarefa pode se tornar mais complicada caso o grupo estudado não se mantenha coeso durante todo o período definido pela pesquisa, sendo ora acrescido de novos integrantes, ora reduzido por membros que o deixaram. Diante de um tal quadro, a própria definição do que seria um grupo é colocada em dúvida.

¹MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 42. Os sete amigos são Álvaro Moreyra, Eduardo Guimaraens, Felipe d'Oliveira, Homero Prates, Carlos de Azevedo, Antonius e Francisco Barreto.

²Esta ideia é cara a Raymond Williams, em seu importante trabalho “The Bloomsbury fraction”, em *Problems in materialism and culture*, Londres, Verso Editions, 1982. O mesmo capítulo foi traduzido para o idioma português e publicado na revista *Plural*, da USP: WILLIAMS, Raymond. “A fração Bloomsbury”. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168. Heloísa Pontes também se apropriou desta abordagem a fim de estudar os críticos literários que compunham o grupo “Clima”, na cidade de São Paulo, em meados do século XX: PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Possivelmente, contudo, é esta mobilidade uma das principais características dos modos de organização intelectual, já que estes indivíduos compõem seus grupos conforme rearranjam suas amizades ao longo da vida e conforme vão assumindo posições públicas relativas aos assuntos específicos de suas áreas de produção. O grupo em questão não foi sempre coeso. Pelo menos dois de seus integrantes, Francisco Barreto e Carlos de Azevedo, não se mantiveram produzindo literatura na companhia dos amigos. Por outro lado, Álvaro, Felipe, Homero e Eduardo conheceram outros escritores e artistas ao longo da vida, alguns deles muito marcantes na condução de suas carreiras.

O grupo estudado nesta pesquisa, doravante referido como grupo da Praça da Misericórdia, também foi frequentemente definido em suas supostas matrizes estéticas. A literatura produzida por seus integrantes foi classificada de variadas maneiras, muitas vezes, inclusive, por contemporâneos:

A minha geração teve muitas influências. Mas ninguém, nela, ganhou mais mestres do que eu. Quase todos li depois de saber que eram meus mestres. Entretanto, se disser os nomes de Antonio Nobre e Jules Laforgue, não posso, para não mentir, dizer outros. Também me puseram numa porção de escolas. Pery Melo, que se suicidou em 1913, garantiu que eu era da “escola parnasiana”. Outros, que nunca se suicidaram, garantiram que eu era da “escola simbolista”. Ribeiro Couto fechou-me, por uns tempos, na “escola penumbrista”. Em 1924, fui posto na “escola futurista”. Graça Aranha declarava que eu pertencia à “escola modernista”. Para Tristão de Ataíde, em 1934, a minha escola era a “católica”. Ora eu não pedi matrícula em nenhuma dessas escolas. Na verdade, fui sempre um grande gazeteiro. Eis o que explica a “minha escola” e o que deixo de mim.³

É desta forma que Álvaro Moreyra define seu modo de pensar sua relação com a literatura nas primeiras décadas do século XX. O escritor, nascido em Porto Alegre, seguiu carreira no Rio de Janeiro, onde se vinculou ao grupo de poetas ligados à revista *Fon-Fon!*. Em 1922, fora convidado a participar da Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo e, embora tenha se recusado a comparecer, seu nome consta entre os palestrantes na lista oficial.⁴ Ao longo de toda sua vida, Álvaro manteve contato com alguns de seus amigos gaúchos, com os quais conviveu em Porto Alegre durante a década de 1900, período particularmente importante de sua formação literária. Felipe d’Oliveira, Homero

³MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 38

⁴Afrânio Coutinho aponta Álvaro Moreyra como um dos representantes do “grupo carioca” na Semana. COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Vol. III. p. 76.

Prates, Eduardo Guimaraens, Carlos de Azevedo, Francisco e Antonius Barreto foram seus primeiros companheiros de vida literária, alguns deles tendo o acompanhado durante toda a sua jornada.

Álvaro e Felipe foram juntos para o Rio de Janeiro em 1909, quando o tio desse último decidiu abrir sua farmácia naquela cidade a fim de ampliar seus negócios. Integrando-se ao grupo da *Fon-Fon!*, vivenciaram o mundo literário da capital nacional e publicaram seus primeiros livros. A eles, Homero Prates se juntou no começo da década de 1910. Conheceram, nesta mesma época, alguns sujeitos de quem se tornaram logo grandes amigos, como Rodrigo Otávio Filho e Ronald de Carvalho. Álvaro, Felipe, Rodrigo e Ronald foram juntos para a primeira experiência europeia em 1913 e de lá retornaram juntos quando a Primeira Guerra Mundial se anunciava. O período vivido entre Portugal, França, Bélgica, Inglaterra e Itália foi central nas experiências de todos enquanto escritores, já que os expôs aos lugares referenciados em romances, poesias e em biografias de seus literatos favoritos, que há tanto tempo idealizavam. Fundaram suas próprias revistas, aproximaram-se das vanguardas que então surgiam em São Paulo e refletiram, durante os anos de suas juventudes, sobre os rumos da literatura brasileira.

Esta pesquisa é sobre este grupo de escritores que se constituiu na Praça da Misericórdia, de Porto Alegre, e que sofreu muitas mudanças ao longo da Primeira República. Tomo o ano de 1890⁵ como marco inicial preliminar, e o ano de 1930 – que, de certa forma, limita o fim das trajetórias de muitos dos componentes do grupo⁶ – como marco final. Na investigação aqui proposta, a literatura e seus produtores são entendidos como frutos de suas épocas, e como parte de uma ampla rede de relações que unia literatos a políticos, empresários e, é claro, a outros literatos. Por isso, desloco o foco de análise para as experiências dos próprios escritores: é preciso saber quem eram e com quem estavam

⁵Tomo este marco por aproximação com suas datas de nascimento: Álvaro Moreyra, o mais velho, nasceu em 1888; Antonius Barreto nasceu em 1889; Felipe d'Oliveira e Homero Prates nasceram em 1890; Eduardo Guimaraens nasceu em 1892. Não encontrei registros dos nascimentos de Francisco Barreto e de Carlos de Azevedo. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1978. p. 381; 404; 456. Inventário de Carlos Frederico Barreto. Porto Alegre, 1o. Cartório de Órfãos, 1905. Doc. n. 89.

⁶ Eduardo Guimaraens morre prematuramente em 1928. Felipe d'Oliveira também morre num acidente de automóvel, em 1932, na França. Antonius, por sua vez, no mesmo ano da morte de Felipe d'Oliveira já se encontrava internado no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre.

diretamente envolvidos; quais eram as suas possibilidades, além dos rumos que efetivamente suas vidas tomaram; ou seja, como formaram seus grupos quando essa formação ainda lhes era incerta: a quem recorreram, de que estratégias se valeram, que lógica norteou suas decisões. O objetivo central desta análise é compreender alguns dos modos pelos quais os escritores brasileiros podiam se organizar ao longo da Primeira República, por meio do estudo das múltiplas vinculações do grupo da Praça da Misericórdia no período indicado. Pretendo também, através dos processos de constituição de seus grupos, compreender como pensavam, conjuntamente, sua produção literária.

O grupo que iniciou na Praça da Misericórdia é um marco, um ponto de partida. Ele se transforma ao longo do tempo, contudo. Alguns de seus integrantes ficam no passado, deixam de ser parte da vida uns dos outros. Novos amigos surgem, apontando para novas possibilidades. Ao longo da escrita, pretendo deixar tais transformações claras ao leitor, que deve acompanhar atento como o grupo se modifica. A transformação, nesse caso, também é parte da análise; me interessa entender também como os grupos mudam, como os escritores se organizam e se reorganizam. Para atingir tal objetivo, me vali de algumas das indicações metodológicas propostas por Jean-François Sirinelli, na sua “história dos intelectuais”.

II.

Em seu estudo sobre os *khâgneux*, designação pela qual ficaram conhecidos os alunos e a classe preparatória para a *École normale supérieure* em sua seção de ciências humanas, Sirinelli estabeleceu princípios metodológicos a partir dos quais ele buscou suprir algumas carências identificadas no estudo da atuação dos intelectuais na sociedade francesa. Uma das limitações deste campo de estudos, segundo o autor, seria o fato de as pesquisas analisarem estes processos de modo muito amplo e estrutural; por outro lado, também se considerava impossível traçar os contornos da vida intelectual, pois as trajetórias de seus membros fugiriam a toda explicação racional. A história dos intelectuais francesa, neste sentido, tal qual foi pensada por autores como Michel Winock, Pascal Ory e pelo próprio Sirinelli, buscou renovar a história das ideias, colocando-as, as ideias, na

materialidade do mundo real. Para eles, “as ideias não passeiam nuas pelas ruas; [...] elas são levadas por homens que pertencem eles próprios a conjuntos sociais”.⁷ O modo sugerido por Sirinelli para inserir novamente os intelectuais no mundo concreto da história, seria a realização de estudos que se baseassem nas “trajetórias” dos intelectuais, descobrindo seus locais de reunião, ou “estruturas de sociabilidade”, como jornais, revistas e casas editoras, e demarcando as “gerações” às quais se vinculariam por meio de eventos compartilhados. São essas as noções básicas que irão nortear este trabalho.

Conduzir a pesquisa por meio das trajetórias dos escritores que compõem um grupo constitui um artifício metodológico: são os escritores que iniciaram suas carreiras nesse grupo que me indicarão as vidas e as obras de outros escritores de seu tempo que merecem igualmente ser estudadas para a compreensão do movimento que instituíam. Ou seja, as suas “redes” também serão cruciais para a análise da produção intelectual daquele tempo. A ideia de “rede” vem sendo muito utilizada nas ciências sociais, tendo sido definida de maneiras diversas e com finalidades metodológicas igualmente variadas. O que objetivo fazer a fim de operacionalizar a ideia de rede é “reconstituir grupos sociais a partir das relações que ligam os indivíduos”. Proponho, assim, que as articulações entre os indivíduos podem ser um meio de esclarecimento do “horizonte social dos atores”, de maneira contextual. Elas podem ser uma forma de “nos interrogarmos sobre a experiência dos indivíduos e, portanto, sobre as modalidades de construção da identidade social”.⁸

Segundo Ângela de Castro Gomes,

o convívio entre intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de ideias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, situa-o no mundo cultural e permite-lhe interpretar o mundo

⁷SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. p. 258. Ver ainda: SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988; ORY, Pascal; SIRINELLI, Jean-François. *Les intellectuels en France: de l’affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Perrin, 2002; SIRINELLI, Jean-François. *Deux intellectuels dans le siècle, Sartre et Aron*. Paris: Fayard, 1995; DOSSE, François. *La marche des idées: histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Éditions de La découverte, 2003. Outras tradições intelectuais se debruçaram sobre o mesmo empreendimento. É o caso de DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁸CERUTTI, Simona. Processo e experiência: indivíduos, grupos e identidades em Turim no século XVII. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. p. 183.

político e social de seu tempo. Por isso, afirma-se que não é tanto a condição de intelectual que desencadeia uma estratégia de sociabilidade, mas, ao contrário, é a participação numa rede de contatos que demarca a específica inserção de um intelectual no mundo cultural. Intelectuais são, assim, homens cuja produção é sempre influenciada pela filiação a associações, mais ou menos formais, e a uma série de outros grupos e ‘lugares de sociabilidade’ que podem ser marcados por práticas culturais de oralidade e/ou escrita.⁹

As redes de interlocução dos escritores aqui estudados são de fundamental importância para compreender seus projetos estéticos. Elas circunscrevem o debate em que se inseriam e nos apresentam as escolhas que fizeram por pertencer a um ou a outro grupo.

As expressões “lugar de sociabilidade” ou “estruturas de sociabilidade”, assim como a noção de “geração”, se converteram em instrumentos de pesquisa úteis para a análise de agrupamentos de intelectuais, que permitiriam escapar à mera descrição destes grupos e das trajetórias de seus componentes. Para Sirinelli, as “estruturas de sociabilidade” constituem um “agrupamento permanente ou temporário, qualquer que seja seu grau de institucionalização, no qual se escolha participar”.¹⁰ A definição proposta por Sirinelli está relacionada a uma outra, de Maurice Agulhon, que propõe que a sociabilidade burguesa seja entendida como um “domínio intermediário” entre a família e a comunidade de pertencimento cívica (política) obrigatória. A noção de Agulhon tem origem histórica e está ligada à ideia de uma aptidão para viver em grupo e para consolidar os grupos pela constituição de associações voluntárias, vinculada à modernidade.¹¹ Segundo este autor, ao longo do século XIX, cresceu entre os franceses – caso estudado por ele – uma forte pressão da civilização liberal em favor da vida coletiva organizada, em favor da formação de associações de homens sobre a base do voluntariado, da igualdade, da amizade. Tais associações podiam ter finalidades variadas e graus de institucionalização também bastante amplos: compra de livros em conjunto, interesses comerciais ou políticos comuns ou a simples reunião para beber, jogar cartas e conversar. Para Agulhon, é este movimento

⁹GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. Campinas: Mercado das Letras, 2005. Coleção Letras em Série. p. 12.

¹⁰SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988. p. 12; SIRINELLI, Jean-François. “Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels”. In: *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, année 1986, v. 9, n. 1. p. 103.

¹¹DOSSE, François. *La marche des idées: histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Éditions de La découverte, 2003. p. 59;

associativo de largos contornos que leva à criação dos *cercles* na França e dos *clubs* na Inglaterra. Da mesma forma, o *café* teria, “para um grupo de clientes habituais, um pouco a função do *cercle* informal”.¹² Em Sirinelli, tais associações voluntárias são precisamente as estruturas de sociabilidades, as revistas, as editoras ou grupos informais de intelectuais de uma maneira mais geral. Esta definição, bastante genérica, cabe até certo ponto para a análise aqui empreendida já que denota, ao mesmo tempo, o caráter eletivo dos pontos de reunião e dos amigos que se reúnem, e também a fluidez de tais escolhas, que podem ser, circunstancialmente, mais ou menos passageiras.

Muito embora estas noções possam de fato produzir bons frutos, a noção de “estruturas de sociabilidades” por ele proposta em si é vazia. A identificação dos locais de encontro dos intelectuais estudados ajuda a delimitar seus grupos fisicamente, conhecendo tanto os indivíduos que se ligavam por meio de relações de amizade, quanto os lugares na vida da cidade onde cada grupo costumava se reunir. Entretanto, embora o historiador francês pressuponha que as amizades e afetos, bem como as inimizades e disputas, tenham influência na constituição dos grupos de intelectuais, saber apenas quem estava ao lado de quem não necessariamente nos diz alguma coisa a respeito dos valores que identificavam cada grupo e, portanto, não necessariamente nos diz como cada grupo se pensava. O próprio Sirinelli admite que as “redes” que compõem as “estruturas de sociabilidade” são “fundadas sobre elementos cujos contornos são difíceis de definir – simpatia e amizade, rivalidade e hostilidade”.¹³

Identificar os pontos de reunião de intelectuais foi o que Ângela de Castro Gomes fez ao analisar os grupos de escritores organizados em torno das revistas *Festa* e

¹²AGULHON, Maurice. “Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle”. In: POUJOL, G.; LABOURIE, R. *Les cultures populaires*. Paris: Privat, 1979. p. 82. François-Xavier Guerra analisou a formação de estruturas semelhantes na América hispânica, dando especial atenção às *tertúlias*. XAVIER-GUERRA, François. *Modernidad e independencias: ensayos sobre las revoluciones hispanicas*. Cidade do México: Editorial Mapfre, 1993. Ver especialmente o capítulo “Una modernidad alternativa”. Sobre os cafés literários, ver MATONTI, Frédérique. “Quelques hypotheses sur les cafés littéraires”. In: *Les cahiers de L’IHTP: sociabilites intellectuelles: lieux, milieux, réseaux*. N. 20, mar 1992. p. 101-111.

¹³SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988. p. 12.

Lanterna Verde, nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro.¹⁴ A autora também se valeu das úteis sugestões de Jean-François Sirinelli e perseguiu as trajetórias dos escritores identificando seus pontos de encontro e suas redes de relações. Sua análise, que juntamente com o trabalho de Monica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro*¹⁵, foi pioneira no estudo de sociabilidades intelectuais no Brasil, nos esclarece ainda muito pouco a respeito da natureza destes laços e da relação destas vinculações mais estritamente intelectuais com valores profundos dos indivíduos estudados. Aliás, podemos pensar que a relação de amizade entre estes escritores, ela própria, fez florescer, em cada indivíduo, embora de maneiras distintas, formas específicas de se pensar e de se colocar no mundo, enquanto escritores e intelectuais ou não.

A amizade entre estes escritores é uma relação de natureza bastante específica, estabelecida entre indivíduos envolvidos com a escrita e com a arte, num momento em que a expressão artística não acontece apenas de modo externo ao artista, mas aparece também (e talvez sobretudo) no modo como este artista se pensa a si próprio e se apresenta socialmente. Esta amizade, além disso, é uma relação ocorrida num momento histórico delimitado e, acima de tudo, fundamentada quase que exclusivamente por laços masculinos. Ao longo desta pesquisa, me deparei com mulheres artistas, participantes dos movimentos artísticos ligados aos sujeitos aqui estudados, ou mesmo participantes de outros movimentos políticos ou sociais, como o feminismo e a luta por direitos civis entre as mulheres. A relação de algumas delas com os escritores do sexo masculino serão analisadas em momento oportuno, mas o que desejo afirmar é que a amizade, enquanto um vínculo forte, que resiste a adversidades, que persiste, senão por toda uma vida, ao menos por longos anos, e que se afirma em momentos decisivos de vivências comuns – as viagens são um bom exemplo disso –, no caso aqui estudado, é um fenômeno masculino.

A noção de “estruturas de sociabilidade” como é proposta por Sirinelli é de fato operacional para a análise de grupos de intelectuais. Não pode, contudo, ser utilizada

¹⁴GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. Ver também: GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio: o Modernismo e os intelectuais cariocas.” *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 62-77, 1993.

¹⁵VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.

isoladamente, sob o risco de a análise esvaziar-se na narrativa descritiva de vínculos entre um certo grupo de indivíduos. Por essa razão, quero tratar nesta tese da amizade masculina como um “organizador da intimidade” dos homens de letras, conforme a noção desenvolvida por Sarah Cole. Cole nos traz a ideia de que a amizade não é um fenômeno íntimo e privado, impossível de ser estudado, como, aliás, costuma ser interpretada, mesmo em análises sociológicas ou históricas. Para ela, a amizade é um fenômeno cultural. A autora usa a expressão “‘organização da intimidade’ como uma espécie de atalho para o processo de fixação e estruturação de vínculos masculinos que prevaleceu entre os escritores neste período [da época vitoriana até o período imediatamente posterior à Primeira Grande Guerra]”.¹⁶

O que irei propor nesta tese é que a amizade entre os escritores que formavam o “grupo dos sete”, de Porto Alegre, e entre eles e os amigos que fizeram ao longo da vida, que irão igualmente se incorporar à análise, atua sobre eles como um “organizador da intimidade” destes homens. Ela os ajuda a contar a sua história, a narrar como pensaram a si mesmos. E, assim sendo, ela também é formativa de suas concepções sobre como deve ser e sobre como deve agir um literato. A noção operacional de Sirinelli de “estruturas de sociabilidade”, aqueles locais com existência física ou simbólica, como cafés, revistas ou até mesmo como a Praça da Misericórdia, de Porto Alegre, pode ser assim melhor empregada, já que trará, além da identificação dos grupos e de seus redutos, uma compreensão mais profunda da influência das vinculações entre os indivíduos em suas vidas.

Por outro lado, a amizade masculina analisada como um “organizador da intimidade” também será relevante na construção de uma noção mais clara de “geração”. Sabe-se que este é um termo impreciso e que não está vinculado à idade biológica dos sujeitos, mas sim à sua idade social.¹⁷ As ciências sociais têm entendido as gerações como a

¹⁶COLE, Sarah. *Modernism, male friendship, and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Kindle Edition. Loc. 91.

¹⁷BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 143; SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988. p. 14; DOSSE, François. *La marche des idées: histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Éditions de La découverte, 2003. p. 47.

vivência compartilhada de certos eventos¹⁸, e é desta forma que entenderei o termo neste trabalho. Seus contornos claros, contudo, só poderão ser definidos ao longo da análise: uma geração não pode ser reconhecida sem antes inventariarmos seus elementos constitutivos e o conjunto de valores que a define.¹⁹ Robert Darnton²⁰ sugere, por exemplo, que a diferença entre uma geração e outra pode estar no fato de certo conjunto de pessoas ter lido certos livros – as grandes obras do Iluminismo, no seu caso particular – quando eles surgiram, enquanto outro conjunto de pessoas os leram quando já se haviam tornado clássicos. A leitura de certos livros em um ou outro momento de sua história de publicação transforma a leitura e também o modo como as pessoas se relacionam com eles. Talvez seja a este tipo de “atitude” diante do conjunto de obras de referência de uma dada geração, ou diante de uma maneira geral e oficial de pensar as referências intelectuais, literárias e artísticas de seu momento histórico, que Jean-François Sirinelli se referia quando falava, vagamente, nos “microclimas” intelectuais. Os “microclimas” seriam uma das duas acepções possíveis da noção de “sociabilidade” e comporiam uma “atmosfera” de um grupo ou geração de intelectuais. Eles seriam responsáveis pela “educação lateral” do grupo estudado.²¹ De certa forma, as mudanças no campo da arte podem estar relacionadas, em parte, a fenômenos como este. Ao longo desta pesquisa, muitas “gerações” diferentes se cruzarão e influenciarão umas às outras. As “gerações” são, antes de tudo, grupos de pessoas que formaram um modo de atuação conjunto a partir de certo número de experiências comuns, mais ou menos marcantes em suas vidas. Entendo que as amizades que o grupo da Praça da Misericórdia estabeleceram em diferentes momentos de suas vidas definiram o modo como cada um, e como todos eles enquanto membros de um grupo, vivenciaram não apenas um, mas um certo número de eventos-chave de suas vidas, que os foram constituindo como escritores e também como sujeitos maduros, com uma atuação e uma reflexão sobre a arte e sobre a política.

¹⁸DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 211; SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l'entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988. p. 14; BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 143.

¹⁹SIRINELLI, Jean-François. Op. Cit. p. 14.

²⁰DARNTON, Robert. Op. Cit. p. 211.

²¹SIRINELLI, Jean-François. Op. Cit. p. 17 e p. 633.

Álvaro Moreyra estudou num colégio interno em São Leopoldo. Depois, cursou por alguns anos a Faculdade de Direito de Porto Alegre e encontrava-se com os amigos na Praça da Misericórdia e nos saraus de Dona Otília Barreto. Também começou a fazer parte de rodas de jornais, assim como outros escritores também faziam. Outros escritores, aliás, formavam rodas distintas, fundadas a partir de outros espaços, como a Escola Militar, ou a Livraria do Globo. Com exceção do sarau na casa da família Barreto, todos os outros espaços têm em comum uma característica importante: são espaços *públicos*. Embora possamos questionar a dicotomia que liga necessariamente as mulheres aos espaços privados e os homens aos espaços públicos, é preciso reconhecer que os espaços citados (com exceção dos saraus) eram frequentados exclusivamente por escritores do sexo masculino. Muitos deles eram espaços fechados, interditos ao sexo feminino, como a Escola Militar ou o colégio interno onde estudou Álvaro Moreyra. Outros, embora não havendo interdição legal, igualmente não eram frequentados por mulheres, ao menos não por aquelas que desejassem ser consideradas mulheres “decentes”. A própria amizade entre homens e mulheres não era passível de se manifestar em locais públicos. Mulheres “honradas” não seriam vistas frequentando grupos de homens em praças de Porto Alegre, muito menos à noite. A amizade que acontece nesses espaços, portanto, é um fenômeno masculino que ocorre na esfera pública. Está muito ligada, assim, à noção de “sociabilidade” trazida por Agulhon que vimos mais atrás, uma sociabilidade tipicamente burguesa e urbana, que se constituía como uma necessidade da época.²²

Os círculos de amigos estabelecidos em Porto Alegre na primeira década do século XX, e que eram também círculos de escritores, se formaram, muitas vezes, em torno de instituições mais ou menos fechadas, responsáveis por estabelecer laços de lealdade e formar comunidades de pensamento de unidade notável. Esse deve ser o caso do colégio interno, da Escola Militar e das faculdades. Para Sarah Cole, a unidade que instituições como a escola pública ou as universidades – no caso da Inglaterra vitoriana – estabeleciam entre seus membros, que era uma unidade firmada na lealdade masculina, na coragem, no dever para com a nação, criava laços extremamente fortes, uma camaradagem advinda da

²²AGULHON, Maurice. “Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle”. In: POUJAL, G.; LABOURIE, R. *Les cultures populaires*. Paris: Privat, 1979. p. 83.

crença comum em valores propagados pela instituição, muitas vezes selada pela prática conjunta de esportes e pelo culto ao corpo e às atividades tipicamente masculinas.²³ A pertença a um grupo de amigos formado pelo mesmo sistema de valores, tendo contato, em certos casos, restrito com o mundo exterior a esse grupo e à instituição (muitas vezes responsável pela formação dos líderes da pátria, ou seja, trazendo consigo uma missão), organiza e consolida também uma forma de relação dos membros do grupo entre si. O sistema de valores está associado ao próprio grupo, formador, também, do sistema de valores que une cada integrante.

Álvaro Moreyra, muito embora tenha integrado tanto o colégio interno de São Leopoldo, quanto a Faculdade de Direito de Porto Alegre, e apesar de ter estabelecido vinculações bastante próximas com alguns colegas (como ele próprio nos conta em suas memórias²⁴), não criou suas amizades mais duradouras naquelas instituições. Seu grupo, o da Praça da Misericórdia, tinha espaços de encontro que não foram, eles próprios, formadores de suas amizades. Não posso dizer como esse grupo se formou, como seus integrantes se conheceram. De toda forma, o vínculo que constituíram foi mais forte do que aquele estabelecido em outras instâncias de suas vidas, mesmo em instituições fortemente estruturadoras dos indivíduos, como o colégio interno. O vínculo entre eles estava fundado em outros tipos de valores, em boa medida diferentes daqueles propagados pela Faculdade de Direito, por exemplo. O próprio agrupamento instituído em uma praça, e não num local de estrutura física, tornava seus encontros muito mais pessoalizados e muito menos institucionalizados. A amizade que os unia tornava-se a sua própria instituição. Conforme Sarah Cole, “se a intimidade entre os indivíduos vem repleta de vulnerabilidade, o que a amizade parece oferecer é um tipo de infra-estrutura - práticas, convenções, uma linguagem, uma história - que permeia a relação muitas vezes instável entre homens com a santidade da maior, mais poderosa e sustentável das instituições”.²⁵ O modo como esse grupo de amigos se expressou ao longo de suas atividades literárias, inclusive unindo-se a

²³COLE, Sarah. *Modernism, male friendship, and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Kindle Edition. Loc. 527.

²⁴MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

²⁵COLE, Sarah. Op. Cit. Loc. 91.

outros grupos, está marcado por caracteres distintivos firmados e organizados na forma da amizade que os unia.

Monica Pimenta Velloso também dirigiu seus estudos à sociabilidade entre intelectuais brasileiros na Primeira República. Em seu já mencionado *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*, a autora reconstituiu os grupos firmados no Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o começo do século XX, estabelecendo seus locais de reunião e o tipo de identidade construída por cada um. Focando sua atenção sobre o grupo boêmio, Velloso procurou demonstrar a articulação entre os valores boêmios e a experiência da modernidade. A ideia da autora me é muito cara: ela demonstra o quanto tal experiência foi crucial na fixação de identidades intelectuais na virada para o século XX, mesmo quando a própria noção do que é moderno ainda era indefinida e se encontrava em disputa pelos grupos de escritores. Segundo Velloso,

a modernidade comporta duas avaliações sobre o progresso: a que defende a vitória do saber e do conhecimento, acreditando que a história do Ocidente cumpre uma trajetória de igualdade e de racionalidade; e a que, desconfiando dessa visão triunfal da história, enfatiza as consequências negativas do progresso, que acarretaria a anomalia e a alienação. O grupo dos intelectuais boêmios de modo geral tende a identificar-se com esta visão crítica do progresso.²⁶

Tal avaliação sobre a experiência da modernidade no Rio de Janeiro é de fundamental importância para este trabalho, na medida em que aponta para uma genealogia crítica da modernidade que chega, já na década de 1920, ao grupo da Praça da Misericórdia. Não quero estabelecer uma linha de continuidade sem rompimentos entre o grupo boêmio estudado por Monica Velloso e o grupo que estudo aqui. Como se verá, as rupturas são muitas. Mas, como procuro demonstrar mais adiante, o grupo da Praça da Misericórdia estabeleceu uma relação de respeito reverente especificamente e sobretudo com esta tradição intelectual desenvolvida não apenas no Rio de Janeiro, como no caso estudado por Velloso, mas em muitas partes do Brasil: a tradição boêmia. Sua relação com a modernidade aproveita os caminhos trilhados por essa – e por outras, como veremos – tradições intelectuais, mas acaba por firmar sua própria maneira de pertencer ao mundo

²⁶VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996. Marshal Bermann discutiu divergências semelhantes nas visões sobre a modernidade, valendo-se, para isso, de autores como Marx, Baudelaire e Goethe. BERMANN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

moderno. Sem recorrer a um conceito ou noção de moderno, modernismo e modernidade, procurei compreender o envolvimento que os intelectuais do grupo da Praça da Misericórdia tiveram com o mundo moderno na própria indefinição que o termo continha. De certa forma, a literatura que produziram foi o resultado do modo como cada um e como todos eles, enquanto grupo, procuraram entender as transformações pelas quais o mundo em que viviam passava, dentro das possibilidades de pensamento que sua época lhes legava. A vivência da modernidade, nesse sentido, é uma peça central na compreensão de sua obra.

III.

Esta tese se divide em sete capítulos.

O primeiro e o segundo referem-se ao período de formação do grupo da Praça da Misericórdia ainda no Rio Grande do Sul. No primeiro capítulo, procuro compreender a organização dos intelectuais gaúchos, seus espaços de convivência e que lógica norteava a constituição de seus grupos. Este capítulo não trata apenas dos amigos da praça, mas busca compreender como eles se relacionavam com os grupos de escritores já constituídos na cidade de Porto Alegre e como se deu a inserção deles no meio jornalístico local. Utilizando principalmente jornais e revistas da primeira década do século XX, editados em Porto Alegre, mas também as dedicatórias deixadas nos livros publicados no Rio Grande do Sul nesse período, meu objetivo é analisar a conformação de grupos que buscavam se distinguir de um meio literário no qual a literatura ainda ligava-se muito à política, abrindo caminho para uma arte interessada apenas em si mesma no estado. Neste primeiro capítulo, traço as divisões entre os escritores gaúchos da primeira década do século XX de uma forma mais ampla e genérica do que ocorrerá no segundo capítulo.

Ainda mantendo a análise centrada no Rio Grande do Sul, no segundo capítulo objetivo caracterizar com mais precisão os escritores a quem o grupo da Praça da Misericórdia ligou-se e descobriu maior afinidade: Marcello Gama, Zeferino Brazil, Alcides Maya e Pedro Velho. Procuro reconhecer como se definiam e que identidade de artista tentavam produzir para si mesmos. Utilizo algumas das produções escritas, em prosa

e em verso, ficcionais ou críticas desses escritores e, a partir desses registros, examino uma nova concepção de arte e de artista que então surgia. Esta análise circunscreve um grupo boêmio que existiu em Porto Alegre entre o final do século XIX e o começo do século XX. É a partir desta boemia, e dos referenciais que a circundavam, que os escritores da Praça da Misericórdia formaram suas primeiras noções sobre como conduzir suas carreiras artísticas e como se relacionar com a sua arte.

O terceiro capítulo trata da inserção de Álvaro e Felipe, mais especificamente, no grupo boêmio carioca de Mario Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos, conhecido como o “grupo dos novos”, fundador da revista *Fon-Fon!*, no Rio de Janeiro. Embora não fisicamente, embora não participando cotidianamente da revista *Fon-Fon!*, Eduardo Guimaraens e Antonius Barreto também a ela se agruparam, como colaboradores. Um dos objetivos é compreender as relações já estabelecidas entre o “grupo dos novos” e os outros intelectuais cariocas do mesmo período, quais suas rivalidades e seus projetos, a fim de estabelecer que posição esse grupo ocupava no meio literário do Rio de Janeiro. A partir disso, é possível analisar de modo mais acurado que participação se tornava possível aos gaúchos nas letras nacionais desde sua inserção nas redes de Mario, Gonzaga Duque e Lima Campos. Esta parte da pesquisa se baseia principalmente nos diários de Mario Pederneiras e de Gonzaga Duque e no romance *Mocidade Morta*, que este último escreveu sobre as aventuras de sua geração, além dos debates gestados em periódicos cariocas do período dos quais o “grupo dos novos” participou.

No capítulo quatro meu foco será a Europa. Meu objetivo é compreender a cidade moderna como uma meta almejada pelos escritores desse período e compreender a longa viagem que fizeram em 1913, um ano antes da Primeira Grande Guerra, pelos diversos países de que tratavam seus livros favoritos, ou de onde vinham seus escritores preferidos. Trata-se de compreender, analisando obras dos próprios escritores, obras dos escritores pelos quais mais se interessavam e as correspondências trocadas durante a viagem, o papel que ela teve na composição de um ideal de artista, de um modo de ser um escritor na sociedade moderna, não apenas pelo encontro com novas estéticas, mas também pelo encontro com um ideal de modernidade que fazia parte do *locus* de atuação do artista moderno. Por outro lado, também analiso a experiência de contato com a modernidade na

periferia da Europa, quando da fundação, em Portugal, da Revista *Orpheu*, dirigida por Ronald de Carvalho, brasileiro, companheiro de Álvaro e de Felipe, e por Luiz de Montalvor, português, em 1915. Esta revista é considerada o primeiro empreendimento ligado à arte moderna em Portugal, e dela participaram, não apenas os escritores já mencionados, mas também Fernando Pessoa, Mario de Sá Carneiro e Eduardo Guimaraens.

No quinto capítulo analiso finalmente as obras dos escritores da Praça da Misericórdia. Nem todos aqueles que integravam o grupo desde seu início chegaram a ter livros publicados, portanto me detenho sobre as obras de Álvaro Moreyra – certamente o autor mais dedicado à sua atividade – , Felipe d’Oliveira, Homero Prates e Eduardo Guimaraens. O objetivo foi recuperar as temáticas que interessaram a esses escritores enquanto um grupo, para além de seus estilos e marcas pessoais. Eu quis, sobretudo, encontrar algo que pudesse unir esteticamente esses amigos, descobrir que temáticas interessaram a todos eles e, conseqüentemente, que temáticas podem ser tidas como aquelas que unificam a produção do grupo. A importância de tal procedimento está em desvendar uma marca do grupo, encontrar, a partir da análise de suas obras, aquilo que extrapola os interesses pessoais de cada autor, aquilo que pode ser tido como social na produção literária.

Se, por um lado, no sexto capítulo analiso inicialmente a visita do escritor maranhense Henrique Coelho Netto ao Rio Grande do Sul, no ano de 1906, atentando para as diversas disputas no meio literário gaúcho, inclusive às suas intersecções com a política, por outro lado, num segundo momento, analiso a obra *A volta de Don Chimango*, de Homero Prates, publicada em 1927, com o intuito de compreender a escolha do escritor pelo estilo regionalista neste livro em particular, o que, argumento, igualmente se relaciona com questões políticas regionais. Em ambos os casos, há um esforço de parte dos escritores gaúchos por utilizar a escrita literária como meio para chegar a outros fins, que não aqueles que dizem respeito unicamente ao meio de produção literária, unicamente à arte e à estética. A literatura, tanto em um caso quanto em outro, torna-se uma peça num jogo que não é exclusivamente literário, mas que se torna sobretudo político. Em ambos os casos, também, há o debate em torno do uso de uma estética regionalista na literatura.

O sétimo capítulo aborda as origens familiares dos escritores da Praça da

Misericórdia. O objetivo foi compreender como a lógica social mais ampla que subjaz na literatura que produziram pode ser relacionada à posição social que ocupavam nas hierarquias da sociedade brasileira. Este capítulo também tentou explorar as possibilidades que o ingresso na vida literária – em jornais, revistas etc – podia trazer aos escritores do período, atentando, inclusive, para as diferenças encontradas entre as possibilidades abertas aos homens e aquelas abertas às mulheres, por meio da análise de um episódio da vida da repórter Eugênia Brandão, que veio a se tornar esposa de Álvaro Moreyra.

1. Um tempo para nascer: o Rio Grande em homens e livros

I.

Meu objetivo neste capítulo é compreender a organização dos grupos de escritores no Rio Grande do Sul na primeira década do século XX, década que marcou a formação artística do grupo da Praça da Misericórdia. Reconstituirei tanto o meio editorial, quanto o jornalístico, na época também um importante veículo de publicação para os escritores. A intenção central é compreender como se organizava este meio letrado provincial, através da identificação de suas principais “estruturas de sociabilidade” e das diferentes “gerações” que coexistiam no período.

A publicação do livro *Degenerada* por Álvaro Moreyra, em 1909, embora não seja o começo de sua vivência como escritor, foi sua primeira tomada de posição enquanto tal, já que o livro representa uma declaração pública de intenções literárias e, apesar da edição pobre, o projeto gráfico é representativo da busca por uma nova forma de expressão. O pequeno volume foi impresso nas oficinas tipográficas da Livraria Americana, de Porto Alegre, com fontes desenhadas pelo amigo das madrugadas na Praça da Misericórdia, Antonius Barreto. Há também ilustrações sombrias feitas por Antonius. Além de traduzir uma inovação gráfica, dada a possibilidade de utilização de tipos variados na impressão, o livro se apresenta como algo mais do que um suporte para o texto: ele também se torna um objeto, por si só constituindo-se em uma obra de arte a ser apreciada. O livro de Álvaro Moreyra, o primeiro livro de Álvaro Moreyra, impõe e ordena a sua decifração a partir do entendimento desta intenção do autor: tornar o próprio livro objeto de interesse estético. A originalidade da publicação do autor iniciante reside no tipo elaborado por um artista gráfico específico, e desenhado exclusivamente para compor o livro. Similar a esta ocorrência, no Rio Grande do Sul, apenas o volume *Via Sacra*, de Marcello Gama, publicado em 1902 pela tipografia de Otaviano Borba, de Porto Alegre. Marcello Gama foi, não por acaso, merecedor da dedicatória no *Degenerada* de Álvaro Moreyra.

A obra de Álvaro Moreyra – que então ainda não tinha alterado o “i” de seu sobrenome pelo “y” – é bastante mais modesta do que aquela de Marcello Gama. A própria encadernação foi feita quase “artesanalmente”, mas já caracteriza uma estética diferente da que vigorava no meio literário rio-grandense do período. É possível perceber um interesse em diferenciar os exemplares de seus livros na mesma direção que o volume *Via Sacra*, de Marcello Gama, apontava. O subtítulo, “poema de um doido”, também parece ser uma tentativa de vinculação a uma certa forma de pensar o artista, igualmente revelada pelas ilustrações internas de Antonius.

Figura 1:

Página inicial do primeiro livro de Álvaro Moreyra, *Degenerada* (1909)

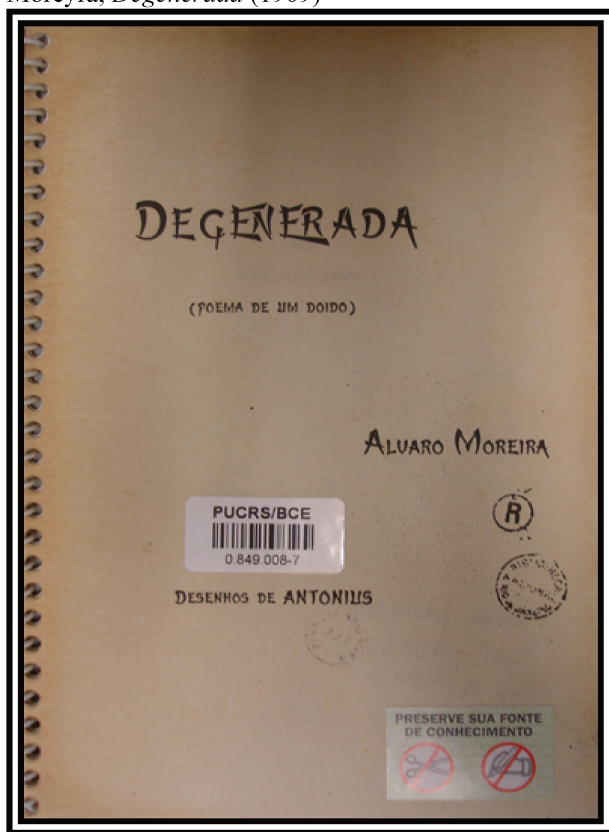


Figura 2:

Ilustração de Antonius para o livro *Degenerada* (1909), de Álvaro Moreyra,

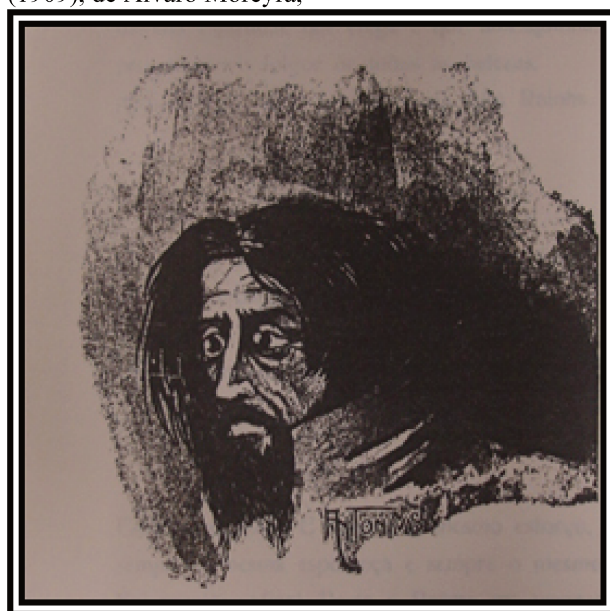


Figura 3:

Capa do primeiro livro de Marcello Gama, *Via sacra* (1902), criada pelo artista Libindo Ferraz. Há um detalhe no canto superior esquerdo em que se vê um retrato do autor.



Qual o significado desse modo de conceber o livro que surgia em Porto Alegre naquele começo do século XX? A resposta para esta pergunta passa por uma nova pergunta: quem eram as pessoas que imaginavam os livros publicados na cidade de Porto Alegre naquele começo de século XX? O primeiro grupo de escritores pelo qual me interessarei, portanto, será aquele formado pelos escritores que produziram no Rio Grande do Sul, entre 1900 e 1910, e que possuíam um conjunto de valores compartilhados no que diz respeito à composição de suas obras e à concepção do ofício do literato. Esse grupo não é delimitado por escolas ou movimentos literários. É delimitado exclusivamente pelos seus

vínculos concretos (relações de amizade ou admiração mútua) e por seus pontos de vista sobre a obra literária, de um modo amplo e abrangente. Num meio letrado tão restrito quanto o rio-grandense no período estudado (ao todo, contabilizei 92 obras de ficção publicadas por tipografias e casas editoras do Rio Grande do Sul entre 1900 e 1910)²⁷, as afinidades dos escritores se expressam, mais do que nunca, por razões que vão além de escolas ou movimentos, muitas vezes criações abstratas de críticos e historiadores da literatura. Localizei 50 autores que publicaram ficção entre os anos de 1900 e 1910 no Rio Grande do Sul, mas isso não significa que todos eles eram gaúchos.²⁸ Seus nomes e obras podem ser encontrados no Anexo 1. Entre esses 50 escritores não é possível encontrar um único grupo coeso e uniforme, mas a coexistência de variados modos de se posicionar no meio letrado rio-grandense.

A fim de rastrear as identidades de grupos letrados em Porto Alegre, diferenciando-os em agrupamentos menores, arbitrariamente tomo o ano de 1902. Trata-se, contudo, de uma dessas arbitrariedades refletidas e derivadas de uma ponderação metodológica: 1902 foi, como já mencionado, o ano em que Marcello Gama publicou seu volume de poesias intitulado *Via Sacra*.²⁹ Marcello Gama, um dos precursores de uma estética do objeto-livro no Rio Grande do Sul, nasceu Possidônio Cezimbra Machado e morreu em 1915, ao cair de um bonde no Rio de Janeiro. Em 1902 vivia ainda em Porto Alegre (não mais em Mostardas, cidade gaúcha onde veio ao mundo). O título de seu livro

²⁷ Para chegar a esse número, utilizei como base o compêndio de Ari Martins, *Escritores do Rio Grande do Sul*. Além dele, o acervo Júlio Petersen, na PUCRS, que contém grande quantidade de obras de escritores gaúchos, me ajudou a localizar os livros do período. Deixei de fora da contagem todas as obras cujas editoras não são conhecidas – ao todo, encontrei referência a outras 27 obras de ficção publicadas em cidades gaúchas no período, mas cuja editora não foi descoberta. Também ficaram de fora todas as traduções e textos publicados em almanaques ou anuários. Obras póstumas foram contabilizadas se a morte do autor se deu dentro do período estudado. Destas 92 obras, só consegui localizar os volumes referentes a 67 delas, no acervo Júlio Petersen ou na Biblioteca Setorial de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Estas 67 obras localizadas são a totalidade de obras utilizadas para compor este capítulo e estão relacionadas no Anexo 1. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978.

²⁸ Este número é referente aos autores das 67 obras cujos volumes foram encontrados em bibliotecas do Rio Grande do Sul.

²⁹ Tomarei Marcello Gama como ponto de partida da minha análise devido às muitas referências feitas a este escritor por parte de Álvaro Moreyra em seu livro de memórias e a uma série de indícios de um vínculo mais estreito que ele mantinha com o grupo da Praça da Misericórdia. Marcello Gama foi convidado a mudar-se para o Rio de Janeiro quando da transferência de Álvaro Moreyra e de Felipe d'Oliveira para aquela cidade, por exemplo. As dedicatórias que o autor recebeu ao longo dos dez primeiros anos do século XX também servirão de base para o decurso da análise, como se verá.

procurava retratar aquilo que o autor imaginava ser a vida dos poetas, enfatizando tanto o caráter sagrado do ofício, quanto o sofrimento despendido a fim de perseverar na criação poética. A capa, por sua vez, era criação de Libindo Ferrás, então mais conhecido como boêmio do que como artista.³⁰ Cada poesia trazia também uma dedicatória: é por meio delas que começarei a traçar as redes que uniam escritores no Rio Grande do Sul. Parto do princípio de que cada dedicatória pode significar uma relação, um vínculo. Não é regra que as dedicatórias indiquem vínculos, mas, como veremos, em boa medida elas são dirigidas a indivíduos do próprio meio letrado rio-grandense. Sendo assim, as chances de nos mostrarem, sob certo aspecto, as relações concretas dos escritores são muito grandes.

Nove dos quinze homenageados em poesias no livro *Via Sacra* colaboraram para o jornal *Correio do Povo*³¹: Sousa Lobo, Mário Totta, Caldas Júnior, Pedro Velho, Zeferino Brazil, Paulino de Azurenga, Alfredo Lisboa, Andrade Neves Neto e Germano de Oliveira. O próprio Marcello Gama foi colaborador desse periódico, o que revela o jornal como ponto de encontro primordial aos escritores da época. Além disso, oito dentre os quinze – Sousa Lobo, Andrade Neves Neto, Paulino de Azurenga, Alfredo Lisboa, Mário Totta, Caldas Júnior, Zeferino Brazil e Alcides Maya, sem contar o próprio Marcello Gama – foram fundadores da primeira Academia Rio-grandense de Letras, de 1901. Ari Martins ainda inclui Carlos Alberto Ribeiro Tacques entre os membros desta primeira fase da Academia, embora não tenha figurado como fundador.³² Os outros homenageados são Domingos Nascimento, poeta simbolista paranaense que chegou a publicar um livro no Rio Grande do Sul; Carlos Torelly, artista plástico; Arthur Pinto da Rocha, um dos mais importantes homens de imprensa do período; e José Pinto Guimarães, político e jornalista

³⁰ Nascido em Porto Alegre, em 1877, Libindo Ferraz tornou-se diretor da Escola de Artes do Rio Grande do Sul desde o ano de sua fundação, em 1908. Antes disso, porém, sofreu severas críticas não ao seu talento, mas à sua falta de constância e de persistência. SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 21-22.

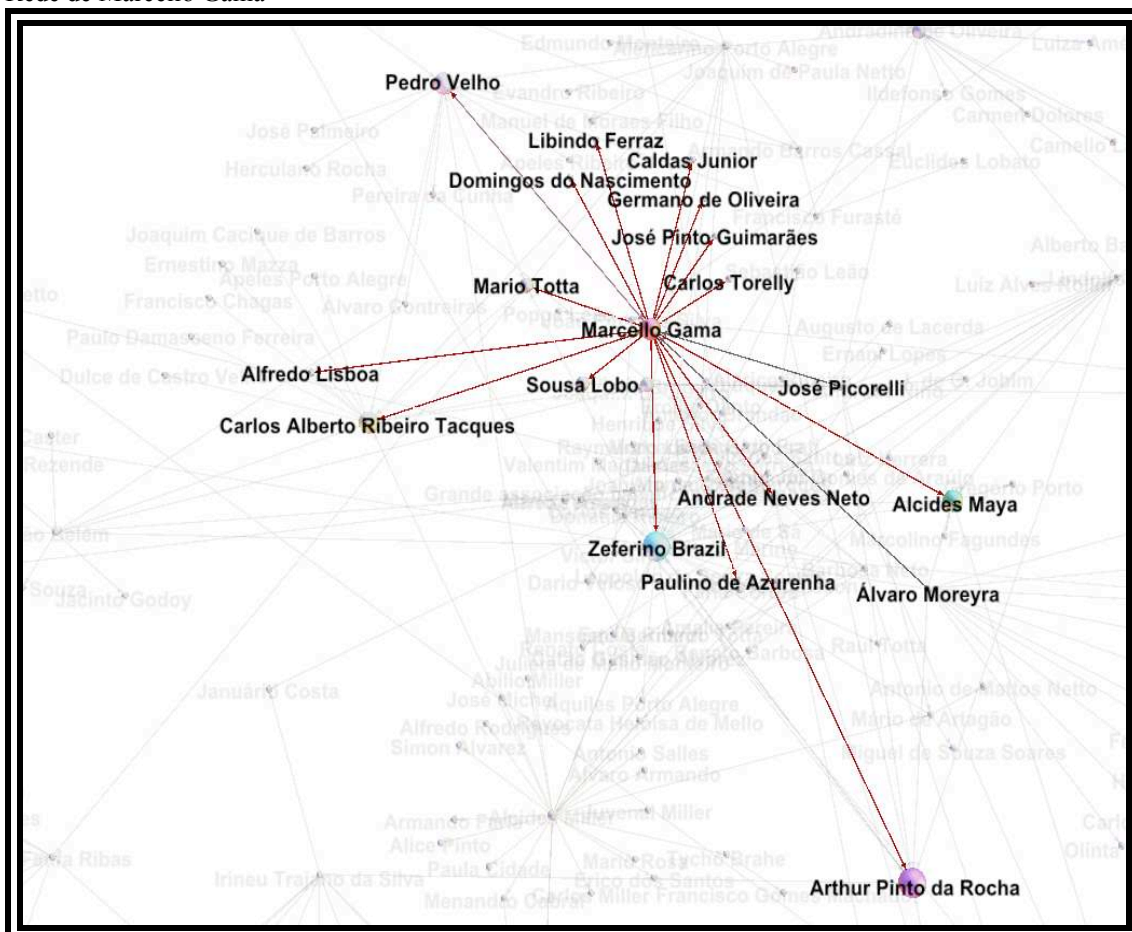
³¹ O jornal *Correio do Povo* foi fundado em Porto Alegre, no ano de 1895, por Francisco Vieira Caldas Júnior, que tencionava pôr em circulação um jornal “imparcial”, que produzisse um jornalismo moderno, sem vinculação partidária. Sob o comando da família Caldas, o periódico permaneceu até o ano de 1984, quando o filho de Francisco, Breno, o vendeu. Sob outra administração, o *Correio do Povo* circula até os dias de hoje. CALDAS, Breno. *Meio século de Correio do Povo: glória e agonia de um grande jornal*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

³² MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 574.

no Rio Grande do Sul.³³ O que se percebe é uma clara incidência de dedicatórias aos seus próprios colegas, tanto no *Correio do Povo*, quanto na Academia Rio-grandense de Letras.

Figura 4:

Rede de Marcello Gama



A figura 4 representa a rede de dedicatórias de Marcello Gama.³⁴ Essa rede foi construída utilizando o programa Gephi 0.8 Alpha, um software livre colaborativo capaz de

³³ Mário Totta e José Pinto Guimarães foram novamente homenageados com a dedicatória da peça *Avatar*, publicada por Marcello Gama em 1905.

³⁴ Franco Moretti tem argumentado em favor das inúmeras possibilidades abertas ao estudo da literatura pelo uso de outras ferramentas, caras às ciências sociais ou naturais, como é o caso dos gráficos, dos mapas e das árvores. No caso aqui analisado, os grafos pretendem representar as redes dos escritores estudados, ao menos aquelas redes indicativas de mestres ou de companheiros que as dedicatórias nos livros de poesia são capazes de revelar. Acredito que as dedicatórias em livros de poesias podem expressar muito das características do meio literário que se quer analisar, na medida em que apontam não apenas para relações concretas entre indivíduos, mas também para regras implícitas do mundo das letras (as permissões e os impedimentos contidas em homenagens ou na ausência delas, os percursos necessários para alcançar certas posições entre os escritores, as marcas da consagração ou da marginalidade, entre outras). É preciso, ainda, debruçar-se muito

gerar grafos a partir de vários tipos de dados. Inserir na base de dados do Gephi as informações referentes às dedicatórias presentes em todos os 67 livros aqui analisados. Os grafos gerados são dirigidos e o sentido da seta indica quem é o autor da dedicatória e quem a recebe, partindo sempre do autor, chegando ao destinatário. Como foram utilizados muitos livros de muitos autores para gerar os grafos, várias vezes as setas podem aparecer nas duas direções, tanto do indivíduo A para o indivíduo B quanto do indivíduo B para o indivíduo A: em um ou mais casos, A dedicou poesias a B e, correlatamente, em um ou mais casos B dedicou poesias a A. Muito embora o programa permita outras formas de apresentação de grafos que conduzem a frutíferos modelos de análise (a densidade das redes de cada autor, a proximidade ou distância entre cada um no grafo geral etc), optei, nesse caso específico, por concentrar as informações no direcionamento e nas cores das setas. Isso cria uma grande limitação no que se pode analisar, mas ainda assim fornece muitos caminhos para reflexão sobre as dedicatórias como fonte de acesso aos mundos das letras do passado. As setas em vermelho indicam as dedicatórias que partem de Marcello; as setas de outras cores – como as de Álvaro Moreyra e José Picorelli – indicam dedicatórias que partem de outros escritores a Marcello Gama. No caso de Ribeiro Tacques e de Pedro Velho, as setas aparecem nas duas vias, pois há dedicatórias de Marcello para esses escritores, e deles para Marcello. Libindo Ferraz aparece, mesmo sem ter recebido nenhuma dedicatória, pois foi o ilustrador da capa de *Via Sacra*.

Antes de analisarmos as dedicatórias nas publicações de outros escritores do período, proponho uma reflexão mais detida sobre como os grupos de escritores porto-alegrenses eram pensados. Embora tais grupos tenham o potencial de se fazer e de se refazer com certa agilidade, alguns núcleos de afinidades tornaram-se marcantes a ponto de serem percebidos como pequenas totalidades fechadas; e é desse modo que o escritor Mansueto Bernardi descreveu o mundo intelectual da cidade de Porto Alegre das primeiras décadas do século XX. Para ele, a composição era clara. O “grupo da Praça da Misericórdia”, do qual fazia parte Álvaro Moreyra, também era composto por Eduardo Guimaraens, Felipe d’Oliveira, Homero Prates, Carlos de Azevedo, Antonius e Francisco

mais sobre essa fonte tão rica a fim de compreendermos melhor os limites e as possibilidades de seu uso entre os historiadores. Para outros usos possíveis de tais recursos de pesquisa, ver: MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

Barreto. Em torno do jornal *Correio do Povo* (“grupo do *Correio do Povo*”) circulava seu fundador Caldas Júnior e os colaboradores Zeferino Brazil, Paulino de Azurenha, Mário Totta, José Carlos de Sousa Lobo e, mais tarde, Emílio Kemp. Alcides Maya, depois de passar temporada no Rio de Janeiro com o amigo Fábio Barros, retornou a Porto Alegre e fundou o *Jornal da Manhã*, no ano de 1907, por onde também circularam Marcello Gama, Pedro Velho, José Picorelli e o próprio Fábio Barros (“grupo do *Jornal da Manhã*”). Havia ainda o “grupo da Escola Militar”, de César de Castro e Lauro de Oliveira. O “grupo da Matilha”, de Victor Silva, Getúlio Vargas e João Neves da Fontoura. O “grupo da Praça da Harmonia”, de Alceu Wamosy, De Souza Júnior, Dionélio Machado e Décio Coimbra. O grupo de Raul Bopp, Márcio Dias, André Carrazzoni e Olmiro Azevedo. O grupo de Pery Melo, Paulo Labarthe e Garcia Margiocco. O “grupo da Livraria do Globo”, de João Pinto da Silva, Rubens de Barcellos e Moisés Vellinho.³⁵

As dedicatórias nas poesias do livro *Via Sacra* e a descrição do “pequeno mundo estreito”³⁶ dos intelectuais rio-grandenses feita por Mansueto Bernardi causam certa confusão, bastante compreensível dada a quantidade de nomes citados e vinculados uns aos outros. Por outro lado, apresentam um panorama de algumas personagens que fazem parte desta história, já devidamente situadas num esboço de paisagem. A visão de Bernardi dos grupos intelectuais do Rio Grande do Sul é notadamente uma visão particular, talvez refletida após anos, já que se trata de uma descrição *a posteriori*, baseada nos registros incertos de sua memória. Ela reúne esse grande amontoado de nomes em espaços definidos, dá uma lógica organizativa a ele. Mas ao fazer isso também deixa de fora todo o caráter dinâmico inerente aos agrupamentos humanos. Bernardi provavelmente está correto ao vincular Caldas Júnior, Zeferino Brazil, Paulino de Azurenha, Mário Totta e José Carlos de Sousa Lobo ao que denomina “grupo do *Correio do Povo*” – a análise das dedicatórias nas poesias de *Via Sacra* nos confirma isso. Mas Pedro Velho, para Bernardi associado tão

³⁵BERNARDI, Mansueto. “Vida e obra de Eduardo Guimaraens”. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 14.

³⁶Expressão utilizada por Jean-Paul Sartre, após a morte de Albert Camus, em 1960. Foi reutilizada, no âmbito de uma história política dos intelectuais, por Jean-François Sirinelli, SIRINELLI, Jean-François. “Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire des intellectuels”. In: *Vingtième siècle. Revue d’histoire*, année 1986, v. 9, n. 1. p. 103; SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. p. 248.

somente ao “grupo do *Jornal da Manhã*”, também foi colaborador do *Correio do Povo*; e Álvaro Moreyra, do “grupo da Praça da Misericórdia”, igualmente colaborou para o *Jornal da Manhã*.

Então, já que o mencionamos, voltemos a Álvaro Moreyra. Ao contar como começou a escrever para a imprensa, ele repete muitos dos nomes que já apareceram nas dedicatórias do livro de Marcello Gama e na descrição de como se organizava o meio intelectual da cidade de Porto Alegre feita por Mansueto Bernardi. Tendo estudado em um colégio interno de São Leopoldo, foi colega de João Neves da Fontoura e do primo dele, Jacinto Godói. Em 1907, retornou a Porto Alegre. Inicialmente, ligou-se a um pequeno jornal chamado, adequadamente, *Petit Journal*:

Do Petit Journal passei para o Jornal da Manhã que Alcides Maya fundara, com Carlos Peixoto na gerência, Fábio de Barros, José Picorelli, Homero Prates, Felipe d'Oliveira entre os redatores, Pedro Velho na revisão. Pinto da Rocha dirigia a Gazeta do Comércio e chamava para lá a juventude. A juventude perdera a fé no velho mestre e acompanhava os discípulos rebelados, dentro do O Debate, Getúlio Vargas, Odon Cavalcanti, João Neves, Maurício Cardoso. Vim para o Rio concluir outro curso, o de Direito.³⁷

Aparentemente, trata-se de mais um registro memorialístico que associa alguns nomes a outros, agregando-os de modo supostamente fechado. Entretanto, ele introduz um elemento novo, fundamental para compreendermos como os intelectuais se organizavam em grupos: Álvaro Moreyra afirma que Pinto da Rocha, Arthur Pinto da Rocha, o importante advogado e catedrático da Faculdade de Direito de Porto Alegre, que mereceu uma das dedicatórias do livro *Via Sacra*, de Marcello Gama, dirigia o jornal *Gazeta do Comércio*, para onde tentava atrair a juventude. A juventude, contudo, preferia formar um novo grupo, ligado ao jornal *O Debate*. A juventude rompia com uma ordem instituída e tentava instituir uma ordem nova.

João Neves da Fontoura e Getúlio Vargas foram citados também por Mansueto Bernardi. Para Bernardi, eles integravam com Victor Silva o “grupo da Matilha”. De fato, João Neves conta que a chamada “Matilha” era uma “pequena maçonaria espiritual

³⁷MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 28.

fundada em 1906, com um jantar mensal em torno de um tema literário”.³⁸ Se Getúlio Vargas dispensa apresentações, talvez seja de bom tom apresentar os outros dois. João Neves da Fontoura formou-se em Direito em Porto Alegre e tornou-se um político importante, sendo deputado estadual e federal, vice-presidente do estado do Rio Grande do Sul durante a gestão de Vargas e elemento crucial na formação do pacto entre Rio Grande do Sul e Minas Gerais às vésperas da Revolução de 30. Já Victor Silva foi um poeta parnasiano nascido no Rio de Janeiro, onde participou das rodas literárias de Olavo Bilac, Coelho Netto, Aluísio e Arthur Azevedo. Tendo ido residir no Rio Grande do Sul, foi nomeado diretor da Biblioteca Pública do Estado pelo então presidente Borges de Medeiros. Aproximou-se da juventude da época justamente quando foi fundado o jornal *O Debate*, talvez o primeiro episódio de tomada de posição política por parte de Vargas e de João Neves da Fontoura. Apenas com o fim de situar o leitor, mas sem entrar em detalhes, esse periódico foi fundado em 1907 pelos estudantes da Faculdade de Direito de Porto Alegre que compunham o chamado *Bloco Acadêmico Castilhistas*. Segundo Luiz Alberto Grijó,

A cisão interna na Faculdade espelhava a cisão político-eleitoral que se traduziu na disputa de 1907 pelo governo do Estado entre o candidato 'oficial', Carlos Barbosa Gonçalves, apoiado pelo chefe do PRR e presidente do Estado, Borges de Medeiros, e o candidato 'dissidente', Fernando Abbott, que se desligara do PRR para concorrer e que recebeu o apoio de parte dos membros e ex-membros deste partido, mas também de parte da oposição vinculada ao Partido Federalista.³⁹

O *Bloco* e, conseqüentemente, o jornal fundado pelos estudantes, colocou-se a favor do candidato do PRR e contra o candidato de oposição, defendido pelo “velho

³⁸FONTOURA, João Neves da. *Memórias: Borges de Medeiros e seu tempo*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. volume. p. 111. Luiz Alberto Grijó argumenta que as principais lideranças político-partidárias gaúchas, entre o final do século XIX e o começo do século XX, procuraram incorporar à luta política recursos de natureza mais especificamente cultural, investindo em educação formal – o que não ocorria em momentos anteriores da história do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, o “grupo da Matilha”, de composição eminentemente política, não deixava de ser um grupo “intelectual”, que também sustentava empreendimentos específicos do meio cultural. Nesse sentido, uma diferenciação rígida entre uma categoria de “intelectuais” e uma categoria de “políticos” se torna impossível. A observação do meio intelectual gaúcho como um todo nos mostra como a existência de um grupo de intelectuais que não desejasse nenhum tipo de participação política parece absurda. GRIJÓ, Luiz Alberto. *Ensino jurídico e política partidária no Brasil: a Faculdade de Direito de Porto Alegre (1900-1937)*. Niterói, Tese de Doutorado em História UFF, 2005. p. 111.

³⁹GRIJÓ, Luiz Alberto. *Origens sociais, estratégias de ascensão e recursos dos componentes a chamada 'Geração de 1907'*. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado UFRGS, 1998. p. 99.

mestre” Arthur Pinto da Rocha. *O Debate* visava, portanto, apoiar uma posição política clara e se contrapor àquelas endossadas pela *Gazeta do Comércio* de Pinto da Rocha (tanto que durou apenas pelo período da campanha eleitoral). Se as lembranças de Álvaro Moreyra nos indicam que os grupos de intelectuais se constituem amiúde em confronto com uma antiga ordem, a contextualização desse confronto específico citado por ele nos leva à política como um dos fatores geradores destas oposições.

Mas Álvaro Moreyra nos diz mais. Ele nos diz que naquela primeira década seu grupo de amigos, além de passar madrugadas numa praça provavelmente escura de Porto Alegre, também frequentava outros locais:

A noite começava na casa de dona Otília Barreto. De nós, os certos: Homero [Prates] e eu. Felipe [d’Oliveira] comparecia muito. Carlos [de Azevedo] ia de quando em quando. Eduardo [Guimaraens] não ia, por paixão. Chico [Francisco Barreto] era de casa, mas nem sempre estava em casa. Antonius [Barreto], também de casa, saía quando nós entrávamos, porque nos achava burríssimos, representando de ‘estetas’.[...] Na casa de dona Otília, Murilo de Carvalho, de volta de Paris, cantou as coisas mais lindas deste mundo, com uma cara de Pierrot de Willette e uma voz que Antonius chamava: ‘de salão’, e Felipe: ‘de alma’. Fizemos a segunda geração da casa de dona Otília, que tanta influência exerceu em nós. Casa de artistas. Casa onde só a inteligência interessava.⁴⁰

A casa da família Barreto surgia, como a Praça da Misericórdia, como um local de sociabilidade para aquele grupo de intelectuais, como um local de *reunião* e também de *formação*. Família de artistas, como a soprano Olinta Braga e o barítono Andino Abreu, sua casa era frequentada por músicos destacados, como o famoso compositor gaúcho Araújo Vianna.⁴¹ Lá, os amigos da Praça da Misericórdia constituíram visões de mundo e desejaram, talvez, conhecer Paris. Conceberam um jeito de ser escritor muito próprio não só daquele período, mas também daquele grupo em particular, que lhe dava identidade. Assim como eles, o “grupo da Matilha”, vimos, reunia-se, uma vez por mês, em jantares com mote literário. Se as próprias instituições escolares, como as faculdades de Direito, Medicina e Engenharia, não bastassem para reunião, João Neves da Fontoura ainda aponta a Cigarraria Manon, localizada em frente à Faculdade de Direito, como ponto de

⁴⁰MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 39.

⁴¹BERNARDI, Mansueto. “Vida e obra de Eduardo Guimaraens”. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 15.

encontro do meio acadêmico porto-alegrense.⁴² As redações de jornais, tal qual seria óbvio pensar, também podem ser consideradas locais desse tipo. Talvez as páginas dos livros, com suas dedicatórias e homenagens, possam ser igualmente pensadas desta forma.

De resto, de que nos adianta enumerar nomes uns após os outros e detectar amizades entre esses intelectuais? O que justifica conhecer os locais de sociabilidade dos escritores? Uma primeira resposta a esta pergunta diz respeito a uma lógica não só de aproximações, mas também de exclusões. As afinidades que encontramos expressas na documentação são eletivas, os intelectuais desejam se aproximar ao mesmo tempo em que desejam também se afastar uns dos outros. A formação de grupos, a constituição de amizades e de inimizades, é capaz de nos mostrar o que um grupo é e, negativamente, também o que ele não é: os grupos se formam sempre *em relação* a outros, constituindo uma oposição, explícita ou velada, ou tentando estabelecer identificação com os indivíduos de outro grupo já estabelecido. O grupo formado por um conjunto de escritores possui características que não podem ser atribuídas a um ou outro indivíduo em especial, pois que são uma *coisa nova*, que emergiu justamente da combinação entre elementos distintos. O grupo formado por intelectuais, escritores ou artistas não é uma mera reunião destas individualidades, mas também não é uma entidade absolutamente autônoma, isolada de cada membro do grupo. O estudo do grupo passa pelo estudo de suas individualidades, mas não é apenas isso. É preciso também compreender a lógica social que norteia o próprio grupo, as regras sociais mais gerais que orientam e embasam a vinculação entre os indivíduos que o compõem.

Voltemos, por ora, ao ano de 1902. A Academia Rio-grandense de Letras tinha acabado de ser fundada. Ela, sem dúvida, pode ser considerada um dos espaços de aproximação (e exclusão) dos intelectuais do Rio Grande do Sul, como a rede encontrada a partir das dedicatórias do livro *Via Sacra*, de Marcello Gama, já nos permitiu entrever. Dela faziam parte 25 indivíduos⁴³, sendo que apenas 9, dentre eles já apareceram nesta história.

⁴²FONTOURA, João Neves da. *Memórias: Borges de Medeiros e seu tempo*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. volume. p. 67.

⁴³ Apeles Porto Alegre (1850-1917), Mário de Artagão (1866-19?), Romaguera Correia (1863-1910), Aquiles Porto Alegre (1848-1926), José Carlos de Sousa Lobo (1875-1935), Sebastião Leão (1866-1903), Joaquim Alves Torres (1852-19?), Francisco Lourenço da Fonseca (1848-1902), Apolinário Porto Alegre (1844-1904), Andrade Neves Neto (1873-1923), Paulino de Azureña (1860-1909), Aurélio Júnior, Alfredo Lisboa (1874-

Há um corte geracional que segrega os intelectuais nesse espaço e esse corte está ligado a “classes demográficas”. Ainda que admitamos que as gerações são sociais e não demográficas, há que se concordar que entre os escritores rio-grandenses que fundaram a Academia é perceptível uma “unidade demográfica”, uma coesão formada por classes de idade.⁴⁴ Os mais jovens aí presentes nasceram na década de 1870 e, na primeira década do século XX, já haviam conquistado considerável reconhecimento. Além disso, esses indivíduos nascidos na década de 1870 e que fundaram a Academia Rio-grandense de Letras figuram todos na rede de Marcello Gama, indicando que havia um vínculo forte, marcado pela idade. Se Álvaro Moreyra já nos apontou para a possibilidade de rompimento com uma ordem estabelecida de caráter político, no caso da fundação do jornal *O Debate*, a fundação da Academia nos indica que a cisão no meio intelectual também pode estar ligada às classes de idade.

Embora haja uma carência de estudos sobre a Academia Rio-grandense de Letras, a mera observação de seu quadro de fundadores nos indica algumas de suas características internas. A maioria dos fundadores nascidos na década de 1860 ou antes disso, atuantes na vida literária do Rio Grande do Sul entre o fim da década de 1860 e o decorrer das décadas de 1870 e de 1880, estava ligada sobretudo à geração romântica do estado, muitos deles vinculados à importante *Sociedade Parthenon Literário*.⁴⁵ Outros,

?), Mário Totta (1874-1947), Caldas Júnior (1868-1913), Marcello Gama (1878-1915), Olinto de Oliveira (1865-1956), Benjamin Flores, Tito Vilalobos, Ernesto Silva (1855-1909), Zeferino Brazil (1870-1942), Alcides Lima (1859-1935), João Cândido Maia, Alcides Maya (1878-1944) e Alfredo Ferreira Rodrigues (1865-1942). REVISTA da Academia Rio-grandense de Letras. Memórias Acadêmicas. Porto Alegre, n. 9, 1989. p. 47.

⁴⁴Robert Darnton, muito embora estabeleça uma noção social de “geração”, adverte para as coincidências em termos de “classe de idade” que elas muitas vezes assumem. DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 25. Doravante, neste trabalho, a noção de “geração” será empregada com um sentido sociológico, enquanto um conceito que diz mais do que sobre o aspecto censitário de uma dada população. As características que irão circunscrever a noção de “geração” aqui empregada, serão discutidas no decurso da análise. De modo similar, doravante utilizo a expressão “classe de idade” quando quiser me referir a um conjunto de pessoas nascidas em uma mesma época.

⁴⁵BOEIRA, Luciana. *Entre história e literatura: a formação do panteão rio-grandense e os primórdios da escrita da história do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2009; LAZZARI, Alexandre. *Entre a grande e a pequena pátria: letrados, identidade gaúcha e nacionalidade (1860-1910)*. Tese de Doutorado em História, Unicamp. Campinas, 2004; SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008. Muitos estavam ligados a causas como o abolicionismo e o republicanismo e talvez possam ser caracterizados como uma fração regional da chamada geração de 1870.

ainda, tinham nome proeminente na vida social e cultural rio-grandense, sem necessariamente ter ligação com associações literárias ou, mesmo, sem ter publicado livros de caráter eminentemente ficcional.⁴⁶ Poucos nomes desta lista fogem a esse padrão e eles, como veremos, talvez marquem uma diferença em como se concebe o escritor, seu estilo de escrita e de viver, a partir de um certo momento no fim do século XIX. Esta mudança de padrão está ligada de alguma maneira às classes de idade, mas não é isso que a define.

Na cidade de Porto Alegre, podemos dizer que o jornal *Correio do Povo* representava um grupo já consolidado de escritores. Todos os membros da Academia nascidos na década de 1870 – com exceção de Alcides Maya – passaram pelo jornal. Não posso afirmar se o *Correio do Povo* foi um agente na consagração desses escritores, ou se a consagração deles possibilitou a colaboração com o periódico. Mas, de todo modo, trata-se de um jornal ligado a literatos, mais ou menos da mesma idade, que já haviam alcançado uma alta reputação, ao menos em nível local. Foi a exceção, Alcides Maya, que abriu possibilidades aos novíssimos escritores que então emergiam, por meio do *Jornal da Manhã*: Álvaro Moreyra (1888-1964) já nos lembrou que ele e seus amigos Homero Prates (1890-1957) e Felipe d'Oliveira (1890-1932) passaram por aquele periódico. José Picorelli (1889-?), amigo de Eduardo Guimaraens desde a infância que posteriormente frequentou a casa de Álvaro e de Felipe no Rio de Janeiro⁴⁷, também manteve uma coluna fixa sobre literatura naquele jornal.

O grupo nascido na década de 1870 que colaborava para o *Correio do Povo* – o periódico dos “consagrados” – está quase todo homenageado nas poesias de *Via Sacra*, de Marcello Gama. Havia, assim, um corte que unia os escritores na cidade de Porto Alegre, mas que, ao mesmo tempo, os separava em grupos por idade, colocando-os em

⁴⁶ É o caso de Sebastião Leão, que publicou apenas estudos médicos. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978.

⁴⁷ “Entre os companheiros mais assíduos dos brincos infantis de Eduardo figurava um menino moreno, esbelto, inquieto, de nariz adunco, sorriso irônico, olhar faiscante, o qual residia com os pais, modestos proletários italianos, à rua Riachuelo, próximo da Ladeira. [...] O garoto moreno e vibrante, que trocara um brinquedo de folha por um livro de estampas – o texto, naquela idade, interessava menos que as ilustrações – era José Picorelli, que mais tarde havia de se distinguir como poeta e jornalista de merecimento, sobretudo na polêmica sustentada com João Neves da Fontoura, a propósito da comédia Talita, de Artur Pinto da Rocha”. BERNARDI, Mansueto. “Vida e poesia de Eduardo Guimarães”. In: GUIMARÃES, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 10; MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 76.

espaços distintos. O *Correio do Povo* reuniu escritores mais jovens do que a antiga geração romântica que compunha, também, a Academia Rio-grandense de Letras e que, então, já se retirava do cenário jornalístico do estado. A Academia, assim, representa uma história, uma tradição regional, valorizando os nomes de relevo no Rio Grande do Sul, mas igualmente enceta uma nova fase, manifestando uma simpatia por um grupo novo, no sentido de um grupo mais jovem, em termos etários. Mas, ainda que unidos pela mesma faixa etária, e também reunidos num mesmo local de sociabilidade, o jornal *Correio do Povo*, não posso afirmar que todos esses nomes compunham uma verdadeira geração, ao menos não uma geração literária, no sentido sociológico do termo, com fronteiras identitárias que os agregam, ao mesmo tempo que segregam outros indivíduos. A noção de geração demonstra não apenas uma coexistência ligada a uma dimensão temporal, mas também identidades baseadas na posição dos indivíduos em uma rede de relações.⁴⁸ O que eu gostaria de chamar de uma “geração literária”, aqui, passa por estas duas dimensões, mas também é uma associação de indivíduos capazes de acionar novas formas de perceber o mundo literário que os cerca.

Mas voltemos a Álvaro Moreyra...

Os mais velhos gostavam de nós. Alcides Maya, retornou do Rio, fundou o Jornal da Manhã, e queria a nossa colaboração, junto com a de José Picorelli, que escrevia uma nota diária, “Prisma”, assinada Rastignac. Pinto da Rocha, diretor da Gazeta do Comércio, parava na rua para conversar conosco, o que era uma glória. Caldas Júnior, uma tarde, no *Correio do Povo*, nos sagrara, diante de Paulino de Azureña, Zeferino Brazil, José Carlos de Sousa Lobo: - Esses rapazes têm talento. - Que alegria, quando Fábio Barros nos deu a notícia! - Victor Silva nos recebia na Biblioteca. Pedro Velho, no terceiro copo, chorava: - Eu só acredito em mim porque vocês acreditam em mim... - E Marcelo Gama era o nosso companheiro bem amado.⁴⁹

Se a divisão por classes de idade existia, a necessidade de aceitação por parte dos escritores mais velhos também. Estar em dia com Alcides Maya, Arthur Pinto da Rocha, Caldas Júnior, Paulino de Azureña, Zeferino Brazil, Sousa Lobo, Victor Silva e Marcello Gama era um referendo para jovens autores como Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Homero Prates e Eduardo Guimaraens. Era uma autorização a frequentar o

⁴⁸BURNETT, Judith. *Generations: the time machine in theory and practice*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.

⁴⁹MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 31-32.

mesmo mundo. Do mesmo modo, a admiração dos escritores mais novos conferia aos mais antigos a crença na verdade de que de fato eram escritores. De acordo com o depoimento acima, Alcides Maya e Marcello Gama foram cruciais para o ingresso dos novos escritores no meio letrado rio-grandense, o primeiro, por fornecer o espaço – *Jornal da Manhã* – onde expressar suas ideias; o segundo, pela presença assídua no convívio cotidiano com os mais jovens, ensinando a ser um escritor: “Foi na casa dele que nos revelou, uma noite de inverno, o poeta Cesário Verde e o licor Marrasquino...”.⁵⁰

II.

Marcello Gama estabeleceu uma relação de amizade, muito mais do que de guia afastado da juventude interessada por literatura, naquela Porto Alegre tão pequena e distante. Se, por um lado, ele dedicou sistematicamente suas poesias a seus companheiros do *Correio do Povo* e da Academia Rio-grandense de Letras, por outro ele recebeu poucas dedicatórias ao longo da primeira década do século XX. Foram Carlos Alberto Ribeiro Tacques, Álvaro Moreyra, José Picorelli e Pedro Velho aqueles que lembraram do poeta quando da edição de seus livros. Estas dedicatórias mútuas são testemunhos de relações vividas naquele período, são registros bastante concretos dos grupos efetivamente formados. Se utilizadas juntamente com outras fontes, como os livros de memórias, por exemplo, é possível observar com mais precisão como aqueles indivíduos se conectavam por relações de afeição e amizade.

Carlos Alberto Ribeiro Tacques nasceu no Rio de Janeiro um ano depois de Marcello Gama nascer na cidade de Mostardas, no Rio Grande do Sul: em 1879. Veio para Porto Alegre ainda muito pequeno e, nesta cidade, estudou na Escola Militar e, depois, na Faculdade de Direito. Ele e Pedro Velho representam os indivíduos nascidos por volta dos anos 1870 que dedicaram poesias a Marcello Gama e que também receberam dedicatórias de Marcello no livro *Via sacra*. As dedicatórias de seu livro de poesias *Loucuras*, de 1902, contudo, apontam para relações bem mais diversificadas do que aquelas de Marcello Gama.

⁵⁰MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 38.

O livro como um todo foi dedicado ao professor Apeles Porto Alegre, um dos fundadores da Academia Rio-grandense de Letras e membro da geração romântica do estado, da *Sociedade Partenon Literário*. Nesta dedicatória, Ribeiro Tacques assina como seu “ex-discípulo” indicando ter sido seu aluno no Colégio Rio-grandense, do qual Apeles era diretor. Alfredo Lisboa recebeu uma dedicatória, mas também foi o autor do prefácio do livro de Tacques. Essas duas ocorrências sugerem uma relação mais hierárquica entre eles, na qual Apeles e Alfredo Lisboa aparecem mais como mestres do que como companheiros de Tacques. Lisboa, em seu prefácio, por exemplo, afirma que Tacques “não quis, entretanto, por excessiva modéstia, vir desacompanhado, o que desassombradamente poderia fazer, e entendeu que não bastava toda a suavíssima poesia que se evola destas páginas para ampará-lo com o maior conforto nos caminhos da Publicidade e da Crítica”⁵¹, apontando para uma função sua como “protetor” da primeira publicação de Tacques. A obra de Carlos Alberto Ribeiro Tacques sugere que a dedicatória do livro e o convite para o prefácio tinham um papel mais de reverência aos mestres – em particular o prefácio, já que a dedicatória do livro poderia ter um sentido mais emotivo – do que de homenagem aos amigos e companheiros com quem se mantinha uma relação de maior igualdade, caso em que se preferia a dedicatória feita em poesias.

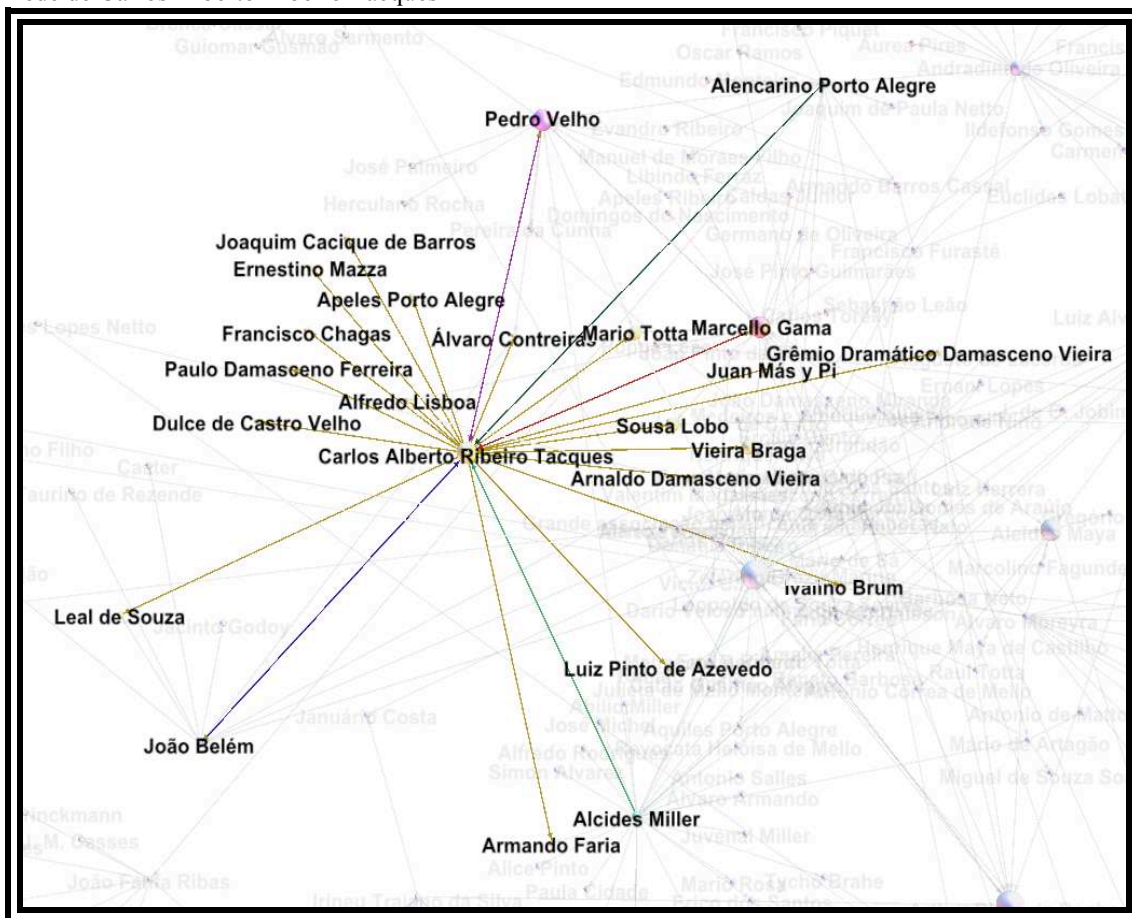
Alfredo Lisboa colaborou para o *Correio do Povo* juntamente com outros indivíduos que igualmente receberam dedicatórias no livro de Ribeiro Tacques: Marcello Gama, Ernestino Mazza (1877-1905)⁵², Mario Totta, Sousa Lobo e Pedro Velho. Há, além dessas, uma dedicatória para a mãe do poeta Pedro Velho, D. Dulce de Castro Velho, indicando uma relação pessoal mais íntima com este escritor. Na figura 5, estão representadas em cor amarela as dedicatórias de Ribeiro Tacques a outros indivíduos e em outras cores as que partiram de outros indivíduos para este autor. No caso de Marcello Gama, Pedro Velho e João Belém as dedicatórias foram recíprocas.

⁵¹ LISBOA, Alfredo. “Duas palavras”. In: RIBEIRO TACQUES, Carlos Alberto. *Loucuras*. Porto Alegre: Tipografia Marinoni, 1902. s/p.

⁵² Mazza também confirma a tese de que o *Correio do Povo* congregou intelectuais pertencentes a uma mesma classe de idade.

Figura 5:

Rede de Carlos Alberto Ribeiro Tacques



Assim, muito embora eu não tenha encontrado registros da colaboração de Carlos Alberto Ribeiro Tacques com o jornal *Correio do Povo*, tudo indica uma prevalência de suas relações com os colaboradores deste jornal – ao menos das suas relações ligadas à atividade literária. Não encontrei nenhuma informação sobre Paulo Damasceno Ferreira, Francisco Chagas, Luiz Pinto de Azevedo ou Álvaro Contreiras. Joaquim Cacique de Barros foi um padre Católico fundador de um asilo da mendicidade em Porto Alegre no ano de 1898 – quatro anos antes da publicação do livro de Tacques que serviu, aqui, de registro para suas dedicatórias.⁵³ Juan Más y Pi (1878-1916) foi um escritor catalão com carreira de renome na Argentina, mas, embora pertença à mesma classe de idade de Tacques, não descobri qualquer envolvimento aparente entre eles. Antonio Eliezer Leal de Souza (1880-

⁵³ A poesia dedicada ao padre foi intitulada “A esmola”, deixando claro as razões de sua homenagem.

1948) fez carreira no Rio de Janeiro e eu igualmente não localizei o tipo de vínculo que existiu entre eles. Com Armando Faria (?-1906) ocorreu o mesmo.

João Henrique Vieira Braga (1867-1918) foi um jornalista rio-grandense, sem nenhum vínculo aparente com o *Correio do Povo* ou com a Academia Rio-grandense de Letras. Porém, Vieira Braga anuncia um novo aspecto das relações mantidas por Ribeiro Tacques. Podemos observar na figura 5 que João Belém (1874-1935) é um dos autores que dedica poesias a Tacques e que também recebe uma dedicatória em *Loucuras*. Ele e Vieira Braga chegaram a escrever, juntos, uma revista em parceria, estreada pela *Sociedade Dramática Porto-alegrense*, no ano de 1905.⁵⁴ Ao que tudo indica, os três compunham um novo grupo – não sei dizer se de amigos, se de admiração mútua ou de que tipo – que não envolvia Marcello Gama ou qualquer outro dos escritores que colaboravam com o *Correio do Povo* (nem João Belém, nem Vieira Braga eram colaboradores desse jornal) ou que fossem membros da Academia Rio-grandense de Letras. Acredito que essa nova rede está ligada ao teatro.

Carlos Alberto Ribeiro Tacques dedicou uma poesia ao Grêmio Dramático Damasceno Vieira.⁵⁵ A este grêmio também pertencia Ivalino Brum (1872-1944). Arnaldo Damasceno Vieira (1876-1951) era filho de João Damasceno Vieira Fernandes (1850-1910) escritor e dramaturgo nascido em Porto Alegre, que pertenceu à geração romântica do *Partenon Literário* e escreveu peças de teatro em diversas sociedades dramáticas amadoras da província. Damasceno Vieira era, como se vê, o homenageado do Grêmio. Talvez Ribeiro Tacques pertencesse a Grêmio.⁵⁶ Tanto suas relações com Vieira Braga e João Belém, quanto aquelas com os indivíduos envolvidos com o Grêmio Dramático Damasceno Vieira nos remetem a um contato bastante próximo de Ribeiro Tacques com o teatro. Nesse

⁵⁴ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 101. Esta sociedade dramática havia sido fundada no ano de 1899. FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956. p. 310.

⁵⁵ Fundado em 1899 na vila de Triunfo, próxima à Porto Alegre.

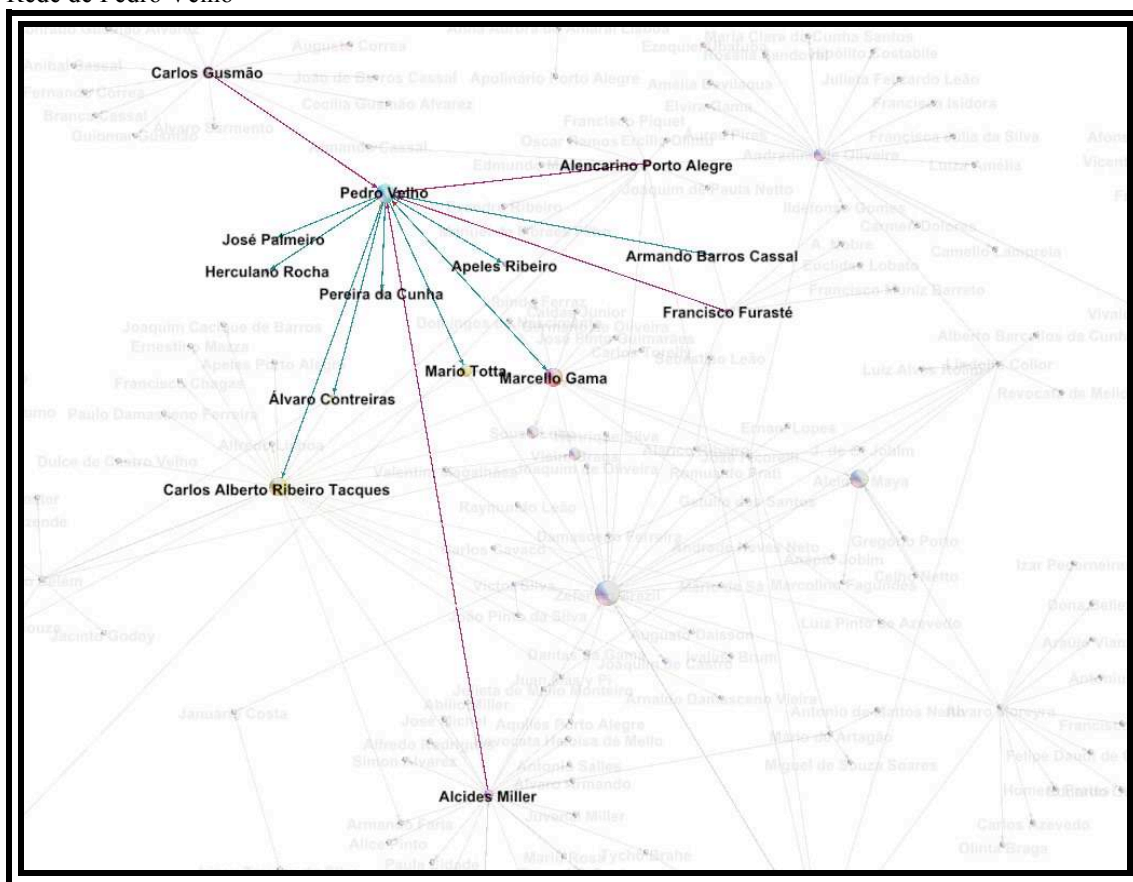
⁵⁶ A poesia “A Arte”, dedicada ao Grêmio em *Loucuras*, foi recitada no teatro de Triunfo. Conforme RIBEIRO TACQUES, Carlos Alberto. *Loucuras*. Porto Alegre: Tipografia Marinoni, 1902. s/p. Ele escreveu, ainda, o drama *A Rajada*, encenado pelos amadores do Grêmio em 1910, na cidade de Triunfo. Posteriormente, o drama foi publicado pela Tipografia Gutemberg, de Porto Alegre, em 1911. FISCHER, Antenor. *A literatura dramática do Rio Grande do Sul (de 1900 a 1950)*. Tese de doutorado, PPG Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2007. Vol. 2. Apêndice.

sentido, parece que essa extensão de suas redes, com relações que vão além daquelas de Marcello Gama, estão ligadas a esse aspecto mais específico de sua trajetória.

Além de João Belém e Pedro Velho, dedicam poesias a Ribeiro Tacques Alencarino Porto Alegre (1877-1908), que era filho de Apolinário José Gomes Porto Alegre, por sua vez irmão de Apeles, a quem o livro *Loucuras* foi dedicado. Alencarino estudou no Colégio Rio-grandense, de Apeles, e é possível que ele e Tacques tenham estudado juntos – embora Alencarino seja dois anos mais velho do que Tacques; e Alcides Miller (1881-1957), escritor ligado à região sul do estado, onde Tacques chegou a colaborar para alguns periódicos no final do século XIX.

Acredito que a rede de Carlos Alberto Ribeiro Tacques é capaz de mostrar, em linhas gerais, com quem ele se relacionava literariamente no período aqui tratado. Certamente não pretendo afirmar que as dedicatórias de um escritor para outro sejam capazes de revelar a totalidade das relações estabelecidas entre eles. O que estou afirmando é que se trata de um parâmetro válido e que pode ser utilizado com alguma segurança, se conciliado com outras fontes, na observação das estruturas de sociabilidade mantidas pelos escritores. A rede de Tacques nos faz pensar nele como um indivíduo ainda muito ligado ao grupo do *Correio do Povo*, embora sem se limitar aos colaboradores deste jornal. Também nos aponta para uma dedicação sua ao teatro, ao menos nessa fase da vida que transcorre durante a primeira década do século XX. Ainda é uma rede bastante parecida com a de Marcello Gama, contudo, no sentido de que ainda mantém fortes vínculos com o grupo do *Correio do Povo*. Numa cidade pequena como Porto Alegre, intelectuais pertencentes a uma mesma classe de idade provavelmente se conheciam e frequentavam os mesmos locais. Assim, mesmo que Tacques não fosse colaborador do *Correio do Povo*, faz-se sentir suas relações com alguns dos seus redatores. As diferenças entre os grupos são realmente percebidas, entretanto, quando analisamos escritores cujas redes instituídas pelas dedicatórias extrapolam significativamente o marcante grupo do *Correio do Povo*. Antes disso, porém, ainda gostaria de analisar as redes de Pedro Velho e de Zeferino Brazil, por motivos que mais adiante ficarão claros.

Figura 6:
Rede de Pedro Velho



Pedro Velho dedicou onze poesias em seu livro *Ocasos*, publicado em 1906 pela Tipografia da Livraria Americana, de Porto Alegre. Destas, apenas nove tem o nome do homenageado (das outras duas, uma é dedicada à sua irmã e outra, simplesmente a uma atriz, sem designação do nome). Na figura acima, as setas azuis indicam as pessoas a quem Pedro Velho dedicou poesias e as setas roxas as pessoas que dedicaram a ele. Dos nossos conhecidos, podemos ver Marcello Gama, Mário Totta e Ribeiro Tacques, todos ligados ao grupo do *Correio do Povo*, assim como o próprio Velho.⁵⁷ Armando Falcão de Barros Cassal (1885-1917) foi um jornalista que participou do grupo ligado ao *Petit Journal*, para

⁵⁷ Como foi visto, não encontrei registro da colaboração de Tacques com aquele periódico, mas suas redes denotam grande proximidade com os redatores. Não seria surpresa se Tacques também tivesse sido redator no *Correio do Povo* por certo período de tempo.

o qual Álvaro Moreyra colaborou quando retornou do internato de São Leopoldo, como ele afirma em suas memórias:

De volta do internato, em 1907, encontrei mais Victor Silva, Getúlio Vargas, João Neves da Fontoura, jacinto Godói Gomes, Mauricio Cardoso, Odon Cavalcanti, Armando Barros Cassal, Coelho Cavalcanti, Renato Barbosa, Garcia Margioco, Pery Melo, Paulo Labarthe, Alcindo Barcelos (que principiou orador e terminou pianista), Carlos Cavaco, Picorelli, Felipe, Homero Prates, Antonio Barreto, Eduardo Guimaraens (os meus amigos) sombras... sombras... sombras... Que cerração é a vida!⁵⁸

No próximo capítulo, Armando Barros Cassal retornará à cena, mais uma vez ligado a Pedro Velho, reforçando o laço entre eles. Apesar de ter publicado pelo menos dois livros na primeira década do século XX⁵⁹, Barros Cassal não dedicou a ninguém seus escritos, de modo que se torna difícil relacioná-lo a outros indivíduos do espaço de produção literária gaúcho do período. Por outro lado, recebeu apenas três dedicatórias, uma de Pedro Velho, outra de Carlos Gusmão, com quem tinha, provavelmente, relações familiares⁶⁰, e a outra de Francisco Furasté (1891-1924), escritor que também rendeu homenagens a Velho e a Zeferino Brazil.⁶¹ Não sei se todos eles compunham um grupo, mas suponho que havia algum tipo de vínculo estético que os unia. Devido à diferença de idade existente entre Furasté, de um lado, e Velho e Brazil, de outro, acredito que Furasté identificou uma similaridade estética ou de prestígio entre os dois mais velhos, a qual tentou evocar nas homenagens rendidas. É provável que Barros Cassal compartilhasse desta mesma estética (que podia, como veremos, transparecer mais na vida do que na obra), razão

⁵⁸ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 36.

⁵⁹ Trata-se de *O poema das montanhas*, registrado por Ari Martins como tendo sido publicado em 1908 pela Tipografia da Livraria Americana, mas sem nenhum exemplar localizado; e *A palmeira da serra*, que não foi registrado por Ari Martins, mas que localizei na coleção Júlio Petersen, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Este livro foi publicado em 1909, pela Tipografia da Livraria Universal de Carlos Echenique, de Porto Alegre. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 71.

⁶⁰ Carlos Gusmão, em seu livro *Urna de sonhos* (1906), dedica muitas poesias a indivíduos da família Cassal, inclusive uma à memória de seu cunhado, J. de Barros Cassal. GUSMÃO, Carlos. *Urna de sonhos*. Porto Alegre: Tipografia da Livraria do Globo, 1906.

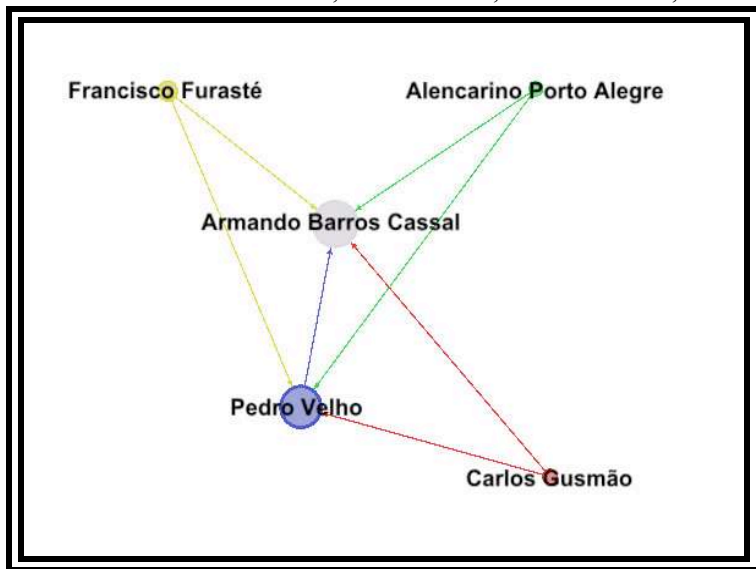
⁶¹ O livro *Velhos versos*, que tomo aqui para análise das homenagens de Francisco Furasté, publicado em 1910 pela Livraria Americana, de Porto Alegre, é dedicado a Zeferino Brazil, que ainda recebe nova homenagem na poesia “Saudade”, a qual contém uma epígrafe de autoria deste poeta. Segundo meu argumento, Zeferino Brazil era considerado, por Furasté, um escritor maior em relação a Pedro Velho, ou com quem Furasté tinha maior identificação literária, uma identificação quase espiritual, já que mereceu homenagem mais prestigiosa. FURASTÉ, Francisco. *Velhos versos*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

pela qual também foi homenageado no livro de Francisco Furasté. As obras de Zeferino Brazil, assim como as de Marcello Gama, serão analisadas no próximo capítulo, quando voltaremos a essa questão.

A rede de Pedro Velho possui muitos indivíduos que não deixaram rastros ao meu alcance. Não encontrei informações sobre Apeles Ribeiro, Pereira da Cunha, Álvaro Contreiras (que, no entanto, aparece também nas redes de Ribeiro Tacques e de João Belém), Herculano Rocha e José Palmeiro. Dentre os cinco escritores que dedicam poesias a Pedro Velho, três deles dedicaram também a Armando Barros Cassal: Carlos Gusmão, Alencarino Porto Alegre e Francisco Furasté. As exceções são Marcello Gama e Alcides Miller. Este dado reforça algum tipo de vínculo mais exclusivo entre Pedro Velho, Barros Cassal, Gusmão, Porto Alegre e Furasté. A figura 7 representa a rede reduzida formada pelas dedicatórias destes cinco poetas:

Figura 7:

Rede reduzida de Pedro Velho, Barros Cassal, Carlos Gusmão, Alencarino Porto Alegre e Francisco Furasté



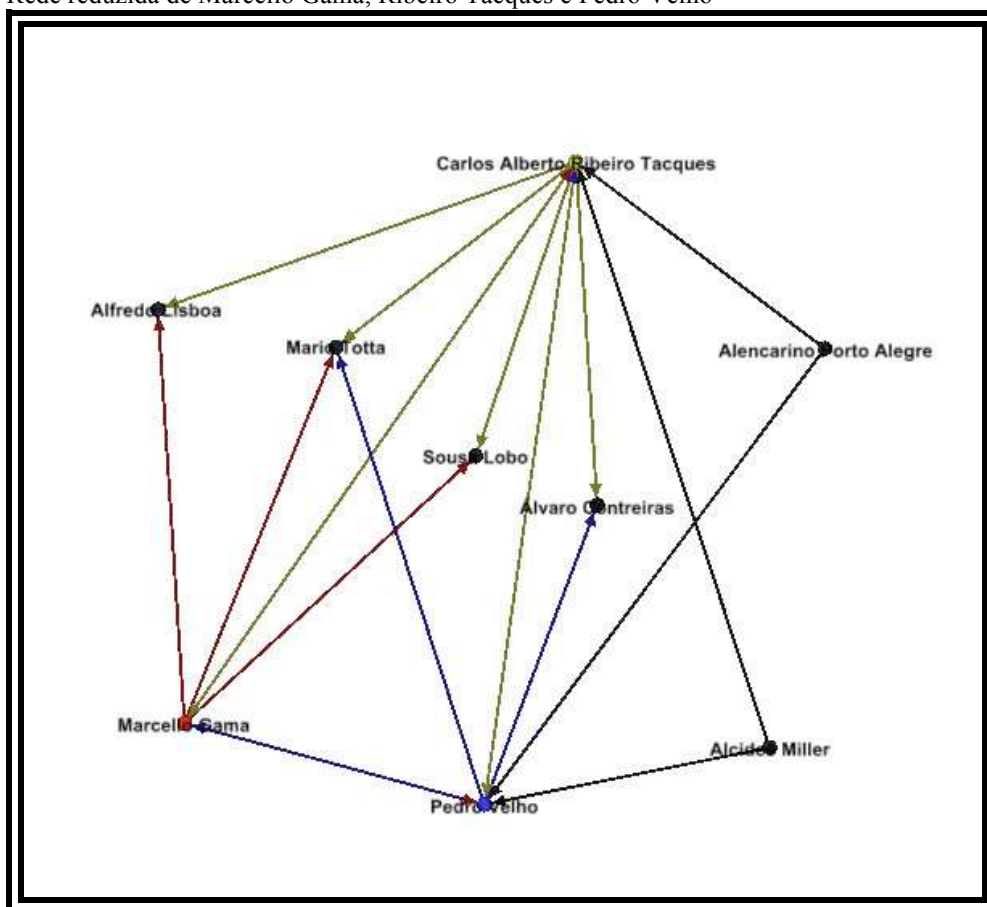
Como se vê, Barros Cassal figura no centro da imagem, tendo recebido dedicatórias de todos os outros. Pedro Velho recebeu de Furasté, Gusmão e Porto Alegre e deixou uma dedicatória a Barros Cassal. Os demais apenas dedicaram poesias, todos eles a Pedro Velho e a Armando Barros Cassal, nunca entre si. Furasté, Porto Alegre e Gusmão provavelmente se vinculam aos outros dois mais como admiradores do que como companheiros com relações igualitárias. Não há indícios de que os três possuíam elos de

amizade entre eles. Pedro Velho e Armando Barros Cassal talvez tivessem uma relação mais equânime.

De outra parte, os três escritores que analisamos até agora (Marcello Gama, Ribeiro Tacques e Pedro Velho) formam um conjunto bastante coeso. À parte uma série de dedicatórias a pessoas exclusivas – indivíduos que só receberam dedicatória de um escritor entre todos aqueles analisados no período – , indicativas de um vínculo não necessariamente ligado ao mundo das artes ou de uma relação muito mais próxima e especial entre o indivíduo e o escritor, há certo conjunto de relações compartilhadas que expressam uma parcela do espaço social da literatura da cidade de Porto Alegre que merece maior atenção.

Figura 8:

Rede reduzida de Marcello Gama, Ribeiro Tacques e Pedro Velho



A figura 8 mostra uma rede formada apenas pelos indivíduos que receberam dedicatória por mais de um dos três escritores analisados até aqui. Como é possível

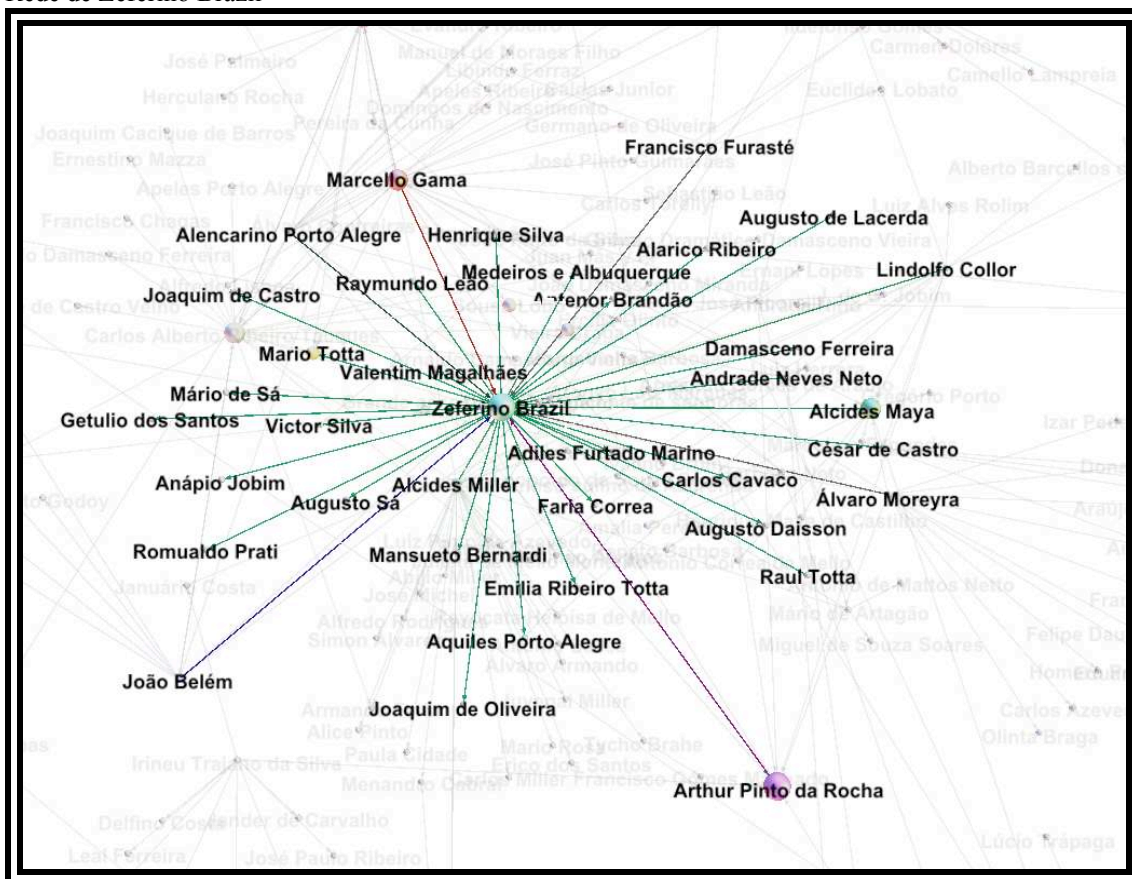
observar, os três indivíduos em que centramos nossa análise possuem um vínculo direto entre si: Pedro Velho, Marcello Gama e Carlos Alberto Ribeiro Tacques trocaram mutuamente dedicatórias em suas poesias. Alfredo Lisboa, Mario Totta e Sousa Lobo fazem parte tanto da rede de Marcello Gama quando da de Ribeiro Tacques. Mario Totta aparece ainda na rede de Pedro Velho. Álvaro Contreiras, por sua vez, é comum tanto à rede de Tacques quanto à rede de Velho. Já nas dedicatórias recebidas, Alencarino Porto Alegre e Alcides Miller dedicam tanto a Pedro Velho quanto a Ribeiro Tacques. É difícil decorrer, de uma rede constituída a partir de dedicatórias em poesias, conclusões de caráter mais geral sobre as relações efetivamente constituídas. Embora no diagrama da figura 8 Ribeiro Tacques apareça como um indivíduo centralizador das relações dos demais, não se pode inferir que isso ocorria na vida real, ao menos não sem cruzar o diagrama com outras informações e dados mais qualitativos. O que se pode elaborar em termos de reflexão sobre o que nos dizem diagramas como os apresentados aqui diz respeito a alguns modos de organização do meio letrado rio-grandense.

A figura 8 representa um segmento do mundo literário gaúcho composto prioritariamente por escritores e homens de jornal. Não é somente este segmento que as dedicatórias são capazes de nos expressar, como ficou claro nas outras figuras (com algumas dedicatórias a familiares, por exemplo), mas é o conjunto do espaço social que aqui nos interessa. É possível observar, a partir desta figura, a constância de algumas das relações instituídas nesse espaço social, possivelmente havendo um grupo – de amizade, de relações profissionais, não sei dizer – estabelecido na proximidade das vivências entre Gama, Tacques e Velho. Acredito que as dedicatórias recíprocas que trocaram ao longo de uma década é capaz de expressar um laço mais forte, de uma coexistência que extrapolava as páginas dos livros. Uma primeira característica deste grupo seria a pertença a uma mesma classe de idade: Gama nasceu em 1878, os outros dois em 1879. Não é possível ignorar este fato. Alfredo Lisboa (n. 1873), Mario Totta (n. 1874) e Sousa Lobo (n. 1875) são um pouco mais velhos e, em comum com os outros três escritores eles têm o fato de serem todos colaboradores do jornal *Correio do Povo*. Nesse sentido, não seria exagero definir o *Correio do Povo* como uma das mais importantes estruturas de sociabilidades entre escritores do começo do século no Rio Grande do Sul. Os vínculos estabelecidos entre

os colaboradores deste periódico eram relativamente duradouros e tinham um potencial de gerar amizades que extrapolavam o espaço de produção literária mais especificamente. Embora eu não tenha encontrado informações sobre Álvaro Contreiras, eu não duvidaria de sua colaboração, ainda que eventual, neste jornal.

Figura 9:

Rede de Zeferino Brazil



Antes de me deter nas dedicatórias dos livros de José Picorelli e de Álvaro Moreyra (os dois escritores mais jovens que dedicaram poesias a Marcello Gama), quero ainda fazer uma análise das dedicatórias em três livros de Zeferino Brazil. O objetivo é observar como se estruturavam as relações vislumbradas através das poesias de um escritor que não se apresenta como os três anteriores. Desta forma, será possível compreender mais amplamente a lógica social existente no ato de dedicar poesias. Além das diferenças explícitas que teremos ocasião de observar, a rede de Zeferino Brazil também é importante

pois este escritor foi um dos poucos, fora do seu grupo mais próximo de amigos, a quem Álvaro Moreyra – nosso representante do grupo da Praça da Misericórdia que já havia publicado livros até 1910 – dedicou poesias. Sendo assim, Brazil emerge como um escritor admirado – assim como Marcello Gama.⁶²

A rede de Zeferino Brazil, construída com base nas dedicatórias dos livros *Vovó musa*, publicado em 1903 pela Editora Brazil Meridional, de Porto Alegre, *Visões do Ópio*, publicado em 1906 pelos editores L.P. Barcelos & Cia e Livraria do Globo, de Porto Alegre e de Santa Maria, e *Na Torre de Marfim*, publicado pela Editora Globo, de Porto Alegre, em 1910, mostra-se bem mais densa do que as três anteriores.⁶³ Na figura 9, as dedicatórias enviadas por Zeferino Brazil aparecem em azul claro, e as recebidas estão representadas em outras cores, com exceção de Arthur Pinto da Rocha, que além de ter dedicado uma poesia a Zeferino, também recebeu uma dedicatória em *Vovó Musa* e a dedicatória do livro *Na torre de marfim*.

A rede de Zeferino Brazil é extensa e diversificada e, nesse sentido, bastante distinta das demais que apresentei. Em certa medida isso se deve ao fato de que, no caso de Brazil foram utilizados três livros, em vez de um só, para observar suas relações. Em primeiro lugar, há muitos nomes de pessoas sobre as quais não obtive nenhuma informação.⁶⁴ Há também dois escritores de grande reconhecimento nacional na época: Medeiros e Albuquerque e Valentim Magalhães. O segundo, inclusive, foi homenageado no livro *Vovó Musa*, publicado no ano de sua morte. Há o caso de Aquiles Porto Alegre (1848-1926), escritor muito importante na segunda metade do século XIX no Rio Grande do Sul, que participou da respeitada *Sociedade Parthenon Literário*, tendo sido parte, com seu irmão Apeles, da já referida geração romântica da cidade de Porto Alegre. A ele, Zeferino Brazil dedicou a poesia “Aos da velha escola”, na qual o poeta esclarecia como deviam ser as poesias produzidas pelos “novos”: “Seja! façamos do Verso / Um *petit-mètre* enfatuado /

⁶² Além de Zeferino Brazil e de Marcello Gama, Moreyra também dedicou poesias a Alcides Maya e a Arthur Pinto da Rocha. Contudo, elegemos, para fins de análise, apenas as redes dos dois primeiros, mais densas.

⁶³ Zeferino Brazil também publicou o livro *Juca, o letrado* (1900) nesta primeira década do século XX, entretanto neste livro não há nenhuma dedicatória. BRAZIL, Zeferino. *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Oficinas Tipográficas do Correio do Povo, 1900.

⁶⁴ No total, não obtive informação nenhuma sobre nove dos 36 nomes que aparecem na figura 9. São eles: Antenor Brandão, Damasceno Ferreira, Adiles Furtado Martino, Joaquim de Oliveira, Anápio Jobim, Getúlio dos Santos, Joaquim de Castro, Raymundo Leão e Henrique Silva.

De perfil nervoso, tenso / E *veston* claro encorpado”.⁶⁵ Há o caso das dedicatórias a pessoas da família do escritor, como Raul Totta, seu cunhado, e dona Emilia Ribeiro Totta, sua sogra, além de uma dedicatória à sua esposa.

A maior parte das poesias, contudo, foram dedicadas a escritores que podem ser classificados dentro da mesma faixa de idade de Zeferino Brazil. É o caso daqueles autores nascidos nas décadas de 1860 e de 1870: Augusto Sá (1863-1924), Victor Silva (1865-1922), Augusto Daisson (1863-1927), Arthur Pinto da Rocha (1864-1930), Augusto de Lacerda (1864-1926), Faria Correa (1874-1954), Carlos Cavaco (1878-1961), Andrade Neves Neto (1873-1923), Alcides Maya (1878-1944), Romualdo Prati (que, na realidade, era pintor: 1874-1930), Mário de Sá (1871-1959), Mario Totta (1874-1947) e Alencarino Porto Alegre (1877-1908).⁶⁶ É difícil estabelecer onde começa e onde termina uma mesma faixa de idade e certamente não há um modo mais eficaz de definir metodologicamente esse espaço de tempo em que certo conjunto de pessoas nasceu. No caso aqui analisado, a pessoa mais velha nasceu em 1863 e tinha 47 anos em 1910; a pessoa mais jovem nasceu em 1878 e tinha 32 anos em 1910; o próprio Zeferino Brazil tinha 40 anos em 1910. É possível que uma parte destes homenageados, assim, com base nas idades relativamente próximas, tivesse com Brazil uma relação de horizontalidade, não hierárquica. É verdade que o fato de um certo conjunto de escritores possuírem idades muito próximas, em si, não elimina a existência de hierarquias entre eles, já que o respeito intelectual não se dá unicamente por escritores mais velhos. Há escritores mais jovens mais consagrados do que escritores mais velhos invertendo a lógica etária do respeito. A questão da horizontalidade da relação, ao fim e ao cabo, teria de ser compreendida a partir da análise da consagração dos escritores. É significativo, contudo, que Zeferino Brazil tenha concentrado suas dedicatórias naqueles escritores que regulavam com ele em idade, sugerindo uma

⁶⁵ BRAZIL, Zeferino. *Vovó musa*. Porto Alegre: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1973 [1903]. p. 128. Grifos no original. Posteriormente, Aquiles Porto Alegre respondeu ao poema de Brazil em seu livro *Val de lírios*, de 1910. Sem dedicatória, o escritor publicou a poesia “Aos da nova escola”, na qual dizia: “Fiz versos em belas rimas / A não sei quantas morenas / Fiz versos às minhas primas / Em noites brancas, serenas. / Mas, hoje, bastes à toa / À porta de um velho vate, / Cuja tuba não ressoa / Nos torneios de combate. / Na linha de atiradores / Eu não formo, estou cansado; / Já não tenho mais amores, / - sou soldado reformado”. PORTO ALEGRE, Aquiles. *Val de lírios*. Porto Alegre / Santa Maria: Tipografia da Livraria do Globo, 1910. p. 123.

⁶⁶ Embora eu não tenha descoberto o ano de nascimento de Alarico Ribeiro (18??-1905) é provável que ele faça parte deste conjunto de escritores.

aproximação marcadamente etária: pertencer a uma mesma faixa de idade, embora não constitua uma geração, possibilita certos tipos de encontros que são muitas vezes negados entre pessoas com diferenças expressivas de idade. Há, entre indivíduos pertencentes a uma mesma classe de idade, a possibilidade de terem estudado juntos, por exemplo; escritores com idades próximas podem começar o trabalho num jornal juntos ou mais ou menos ao mesmo tempo; existe a possibilidade de manterem relações familiares (é o caso de Mario Totta, que era cunhado de Brazil). A idade cria possibilidades de as pessoas se conhecerem. Não é desprezível, portanto, a grande incidência de dedicatórias a escritores menos de dez anos mais velhos do que ele e a escritores menos de dez anos mais jovens do que ele. Se a relação entre eles é mais horizontal, ou é uma relação de admiração de uma parte sobre a outra, é uma dimensão que necessita de análise mais detida, que não cabe aqui realizar.

Há ainda, entre as dedicatórias de Zeferino Brazil, aquelas a escritores significativamente mais jovens do que ele, aqui compreendidos como aqueles nascidos nas décadas de 1880 e de 1890. É o caso de César de Castro (1884-1930), Mansueto Bernardi (1888-1966), Alcides Miller (1881-1957) e Lindolfo Collor (1890-1942). Collor, o mais jovem, tinha apenas 20 anos de idade em 1910. César de Castro, o mais velho dentre eles, 26 – 14 anos mais jovem do que Brazil, portanto. No caso destes escritores, particularmente, é mais fácil esperar por uma relação de mestre ou tutor por parte de Brazil em relação aos mais jovens, que podem ser tidos como seus discípulos. Mais ou menos como ocorria entre Álvaro Moreyra e Marcello Gama, conforme ele nos relatou em seu livro de memórias. O que se percebe é que não há nenhum movimento de Brazil no sentido de dedicar poesias aos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia, ao menos não nessa primeira década do século XX. O contrário, por outro lado, ocorre: Álvaro Moreyra é um dos que dedica poesias a Zeferino Brazil em uma de suas primeiras publicações, sugerindo admiração do jovem em relação ao mais experiente.

As dedicatórias nos livros de Zeferino Brazil mudam um pouco o perfil em relação aos três autores que analisei anteriormente: ao contrário dos demais, ele, embora seja colaborador do *Correio do Povo*, não chega a priorizar os colegas do jornal em suas homenagens. Brazil parece ter uma lógica distinta a orientar suas dedicatórias. O jornal e a Academia parecem não ser suas estruturas de sociabilidades prioritárias, já que o autor

dedica poesias a colaboradores de diversos periódicos: *Jornal do Comércio* (Alarico Ribeiro), *Jornal da Manhã* (Alcides Maya), *Correio do Povo* (Andrade Neves Netto), *Gazeta de Notícias* (Arthur Pinto da Rocha) etc. Há também escritores ligados ao Exército e à Escola Militar (como César de Castro e Augusto Sá).

Esse parece o momento oportuno para tornarmos mais complexos os vínculos que nos são informados pelas dedicatórias dos livros publicados entre os anos de 1900 e 1910, no Rio Grande do Sul. Analisei, até agora, quatro autores: Marcello Gama, Carlos Alberto Ribeiro Tacques, Pedro Velho e Zeferino Brazil. Os quatro, como vimos, têm em comum os vínculos estreitos com os grupos do *Correio do Povo* e da Academia Rio-grandense de Letras. Marcello Gama e Zeferino Brazil apareceram como referências para Álvaro Moreyra em seus dois primeiros livros, publicados em Porto Alegre no ano de 1909. Ribeiro Tacques e Pedro Velho fazem parte de um conjunto específico de relações, instituído entre os dois e Marcello Gama, que inclui ainda outros escritores ligados ao *Correio do Povo*. O que esses diversos diagramas nos mostram são representações do espaço social no qual atuavam os escritores no Rio Grande do Sul. Eles são capazes de nos revelar algumas informações difíceis de serem obtidas de outra forma: é o caso, por exemplo, da importância dos escritores ligados à Academia Rio-grandense de Letras no período e da força com que os colaboradores do jornal *Correio do Povo* faziam parte dessa instituição. De outro modo talvez não fosse possível chegar a essas conclusões, já que há grande escassez de fontes a respeito da Academia.

Outro aspecto que a análise das dedicatórias nos possibilita enxergar com maior clareza é a necessidade de atentar com mais vagar às idades dos escritores, já que o fator etário se mostra muito influente – embora não exclusivo, nem necessário – na possibilidade de estabelecimento de vínculos. O fator etário igualmente está relacionado à formação de gerações literárias: as gerações não são formadas necessariamente por indivíduos com a mesma faixa etária, mas há alguns condicionantes fortes na adesão a certos repertórios e a certas convenções artísticas: vimos que uma das pessoas mais velhas homenageadas foi Aquiles Porto Alegre, nascido em 1848 (22 anos antes do nascimento de Zeferino Brazil, portanto), e a poesia a ele dedicada se chamava “Aos da velha escola”, em referência aos modos pelos quais a geração de Aquiles, parte da antiga geração romântica

do estado, fazia poesia. Escritores como Zeferino Brazil, Pedro Velho, Alcides Maya e Marcello Gama, por sua vez, tiveram grande influência sobre os jovens que se constituíam artisticamente na Praça da Misericórdia.

Quando Zeferino Brazil nasceu, no ano de 1870, Aquiles Porto Alegre fazia parte da mais importante sociedade literária do período no Rio Grande do Sul, o *Parthenon Literário*. Sem dúvida, as ações desta associação que ficou na memória histórica do estado devem ter marcado as percepções literárias do jovem Brazil, que chegou a Porto Alegre, vindo do interior do estado, em 1879, quando o *Parthenon* já chegava ao seu fim da linha.⁶⁷ A sociedade, contudo, não deve ter tido grande influência sobre sua formação estética, que possivelmente se desenvolveu sob os auspícios da “geração de 1870”. Quando Brazil tinha idade suficiente para aderir a certo conjunto de preceitos estéticos, quando tinha idade para compreender autores e escolher convenções e ideias, eram as novas ideias da década de 1870 que constituíam o repertório fundamental do pensamento social e artístico. A geração de Aquiles Porto Alegre está, portanto, entre os predecessores estéticos de Brazil. Paul Ricoeur utiliza as ideias de “contemporâneos”, “predecessores” e “sucessores” para se referir aos grupos de idade que separam os indivíduos. Nesse sentido, fazendo uma analogia com o caso aqui estudado, os contemporâneos são todos aqueles existiram num mesmo tempo que Zeferino Brazil, mas que não mantiveram experiências imediatas com ele. Os seus predecessores são aqueles indivíduos que não tiveram experiências imediatas com nenhum dos seus contemporâneos e que viveram num mundo que existiu antes do nascimento dele (que é precisamente o caso de Aquiles Porto Alegre, já com 22 anos – um adulto, portanto – quando do nascimento de Brazil). Brazil não pôde influenciar o mundo de Aquiles, que já era um mundo do passado. O que ficou deste mundo foi a memória dele, em interação parcial com a memória dos descendentes.⁶⁸

O mundo de Aquiles era o mundo daqueles que lutaram pela emancipação dos cativos e que tiveram a abolição e a República como alguns de seus debates principais. Era um mundo onde vigorava a literatura romântica e no qual José de Alencar era um dos expoentes nacionais. O mundo de Aquiles era o mundo daqueles que sofreram graves

⁶⁷ Há indícios de que a associação teria durado até o ano de 1885, muito embora a revista que mantinha tenha se extinguido em 1879.

⁶⁸ RICOEUR, Paul. *Temps et récit: le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985. p. 208.

perseguições políticas após a proclamação da República, durante o governo de Júlio de Castilhos na presidência do estado. Apolinário Porto Alegre, irmão de Aquiles, foi perseguido e precisou se exilar para evitar a morte certa, durante a guerra civil denominada Revolução Federalista (1893-1895).⁶⁹ Esta guerra marcou profundamente as relações no estado e se constitui, provavelmente, num divisor de águas entre duas ordens. Alguns livros publicados na primeira década do século XX ainda dizem respeito à Federalista e aos seus grandes vultos, visando registrar na memória das futuras gerações os feitos e ideais dos dois lados do combate.⁷⁰

A ideia de herança está implícita na reflexão de Ricoeur sobre a interação entre predecessores, contemporâneos e sucessores. Do mesmo modo, deve se fazer presente em qualquer análise de gerações intelectuais ou literárias, já que a dimensão da tradição é imanente ao espaço social de produção literária. Para Bourdieu, conhecer a história do campo é conhecer a própria organização do campo e quais as possibilidades que dele se abrem aos novos escritores, inclusive num sentido bastante pragmático. Qualquer um que tentar ingressar num campo já constituído, deve conhecer suas exigências e os caminhos que ele disponibiliza, mesmo que pretenda romper com a ordem reinante. Toda ruptura só ocorre dentro das possibilidades que a própria tradição até certo ponto estabelece.⁷¹ Eu acrescentaria que as possibilidades abertas a certo conjunto de escritores estão ligadas inescapavelmente à dimensão temporal da existência, da relação entre tempos vividos e não vividos e a memória. A tradição sugere possibilidades (de continuidade ou de ruptura), mas os acontecimentos vividos por Brasil – nesse caso – e por seus contemporâneos também exercem uma influência muito grande em suas possibilidades de criação.

Michel Winock argumenta, partindo da reflexão de Dilthey sobre gerações, que há um “período de receptividade” capaz de constituir uma geração intelectual. Este período seria uma fase da vida em que os seres humanos seriam mais suscetíveis a serem

⁶⁹ TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Tomo II. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Mautillo, 1921. p. 163.

⁷⁰ É o caso do livro *Preitos à liberdade*, de Anna Aurora do Amaral Lisboa (1860-1951), de 1902, que homenageia diversos vultos das tropas rebeldes, como Gumercindo Saraiva, e do *Fantasma Branco*, de João Fanfa Ribas (1869-1955), também de 1902. LISBOA, Ana Aurora do Amaral. *Preitos à liberdade*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902; RIBAS, João Fanfa. *O fantasma branco*. Santa Maria: Oficinas Tipográficas da Livraria do Globo, 1902.

⁷¹ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 274.

tocados profundamente pelos acontecimentos que vivenciam, a ponto de esses acontecimentos adquirirem virtudes formativas. Para ele, um indivíduo mais velho não seria mais tocado de forma expressiva por certas transformações que levam a sentimentos coletivos de pessimismo ou de otimismo, que levam a um novo modo de conceber o mundo.⁷² Não sei até que ponto essa afirmação pode ser considerada verdadeira, mas certamente há nela uma generalidade que pode servir para caracterizar, com algumas reservas, o mundo intelectual. Zeferino Brazil é seguramente um dos primeiros escritores a se referir, no Rio Grande do Sul, a novas estéticas ligadas ao naturalismo de Zola e a preceitos cientificistas vinculados às ideias de degeneração.⁷³ Essas novas convenções artísticas não estavam disponíveis no mundo de Aquiles Porto Alegre. Aquiles pertencia à “velha escola”, que Brazil não viveu e que só conhecia por ouvir dizer. Zeferino Brazil e alguns de seus contemporâneos, como Alcides Maya e Marcello Gama, souberam reconhecer estas “novidades” entre as possibilidades que sua época lhes trazia. E puderam *escolher* fazer uso delas. Para o grupo da Praça da Misericórdia, as escolhas feitas por indivíduos como Brazil, Gama e Maya, de forma pioneira no estado, foram de inegável importância e serão analisadas no próximo capítulo.

Nesse ponto, cabe retornar a Álvaro Moreyra e a seus contemporâneos. Vamos atentar, nesse sentido, para as dedicatórias dos livros de Moreyra (1888-1964) e de José Picorelli (1889-?), os dois outros autores que dedicaram poesias a Marcello Gama, significativamente mais jovens do que ele, e pertencentes a uma mesma classe de idade. Álvaro Moreyra e José Picorelli representam os novos poetas gaúchos, e ambos colaboraram para o *Jornal da Manhã* no período em que Marcello Gama também contribuía com o periódico. O próprio Álvaro Moreyra salientou o quão estreitos eram seus laços com seus colegas, em passagem de seu livro de memórias já referida: segundo ele, Pedro Velho agradecia amorosamente o apreço da juventude enquanto bebia, e Marcello Gama revelava-se mais do que apenas um “mestre”, sendo também um amigo. Se atentarmos para as dedicatórias recebidas e enviadas por esses dois novos escritores, talvez

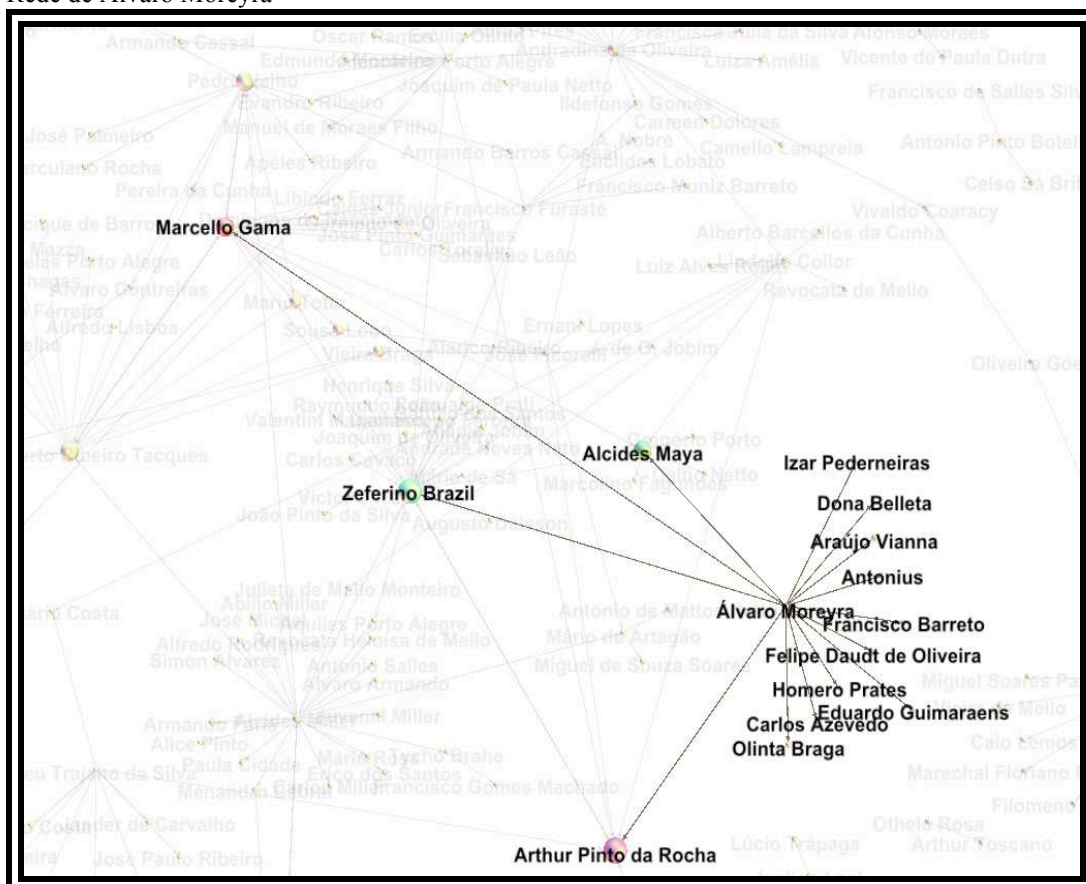
⁷² WINOCK, Michel. “Les générations intellectuelles”. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. No. 22, Numero special: Les générations (Apr.-Jun.), p. 17-38.

⁷³ Tratarei com mais vagar desses assuntos no capítulo 2.

tenhamos uma ideia melhor do grupo a que pertenciam, ou quais escritores admiravam e julgavam merecedores de homenagens em suas primeiras publicações em livro.

Figura 10:

Rede de Álvaro Moreyra⁷⁴



Do mesmo modo que Marcello Gama, Pedro Velho e Ribeiro Tacques priorizaram dedicar suas poesias a colegas do jornal *Correio do Povo*, identificando, assim, um grupo de pertença, Álvaro Moreyra também preferiu lembrar de seus amigos, com quem convivia na Praça da Misericórdia: Antonius, Francisco Barreto, Felipe Daudt d'Oliveira, Eduardo Guimaraens e Carlos de Azevedo estão contemplados. Além deles, encontramos ainda os músicos Araújo Vianna e dona Olinta Braga, frequentadores da casa da família Braga Barreto, aquela de dona Otília Barreto, sempre aberta para a juventude

⁷⁴ Utilizei, para compor a figura 10, apenas o livro *Casa desmoronada*, apesar de Moreyra também ter publicado, no mesmo ano, o livro *Degenerada*. Ocorre que em *Degenerada* há uma única dedicatória, do livro como um todo, a Marcello Gama.

reunir-se no começo do século XX.⁷⁵ Ou seja, esses espaços de convivência cotidiana ganham, assim, uma dimensão simbólica que ultrapassa o simples ponto de encontro. Eles unificam indivíduos ligados por amizade e por interesses em comum e dão uma feição concreta a grupos assim constituídos. Se não há, entre esses escritores, músicos e artistas, nenhum manifesto que congregue a força de seu pensamento, há, outrossim, os locais que os agrupam e os identificam, dando os contornos de um grupo que só é o que é, porque tem características próprias, distintivas em relação aos demais. O mundo que esses escritores frequentavam, o mundo literário rio-grandense do começo do século XX, era compartilhado por todos. Mas havia clivagens, havia diferenças significativas em relação aos espaços por eles frequentados. Esse mundo literário não era homogêneo, como poderia parecer à primeira vista.

Robert Darnton salienta a diferença de espaços frequentados por diferentes nichos de escritores no submundo das letras no Antigo Regime francês: ele mostra como cada grupo, com seu estatuto próprio dentro de um universo literário mais amplo, mantinha também redutos próprios, diretamente relacionados a esse estatuto.⁷⁶ Aos lugares físicos, os pontos de encontro, também correspondiam lugares simbólicos numa estrutura literária maior e com regras em constante redefinição. Em toda a primeira década do século XX, ninguém mais além de Álvaro Moreyra considerou relevante dedicar livros ou poesias a dona Olinta Braga, Araújo Vianna ou qualquer um dos rapazes da Praça da Misericórdia. Esse era o *seu* grupo. E a praça e as casas onde podiam se encontrar e conversar sobre arte, os *seus* espaços. Relacionar espaços a grupos exige um exercício de compreensão dos sentidos de uns a outros. Talvez seja possível pensá-los como espécies de instituições simbólicas, mais do que físicas, onde os escritores ainda em formação, sem lugar claro e garantido no meio literário local, podiam “exibir trabalhos, declamar e fazer contatos”⁷⁷,

⁷⁵FREITAS E CASTRO, Ênio de. “A Música no RGS na primeira metade do século XX”. In: BECKER, Klaus (org.). *Enciclopédia Rio-grandense*. 4º vol. Canoas: ed. Regional, 1957. LUCAS, Maria Elizabeth. “Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização”. In: *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

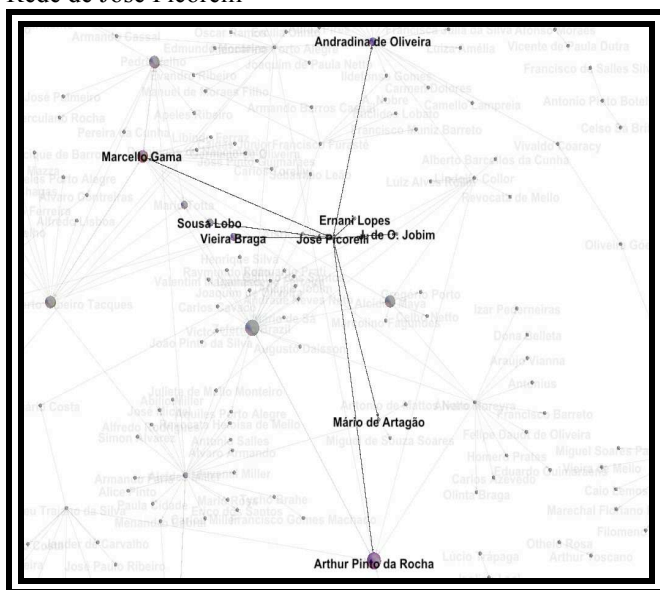
⁷⁶DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34.

⁷⁷Ibidem. p. 34.

formalizando uma função que, em outras instâncias do mesmo meio literário, poderia estar representada numa editora ou na redação de um jornal.

Fora o grupo de Álvaro Moreyra, encontramos também quatro outras dedicatórias a autores consagrados: Arthur Pinto da Rocha, Alcides Maya, Marcello Gama e Zeferino Brazil. O primeiro, como vimos, era lente da Faculdade de Direito de Porto Alegre, a qual Álvaro Moreyra frequentou, e os outros três pertenciam à Academia Rio-grandense de Letras. Além da evidente relevância que tinham nas letras rio-grandenses, também se relacionavam à vida de Álvaro como escritor: Alcides Maya, ao fim e ao cabo, lhe havia dado uma oportunidade na redação do *Jornal da Manhã*, merecendo, senão por outras razões, ao menos por esta, o agradecimento. Marcello Gama e Zeferino Brazil talvez se liguem a Álvaro também por motivos mais específicos da criação literária (o que não significa que Maya não esteja ligado a ele por esse mesmo motivo), que serão analisados com maior vagar no próximo capítulo. Significativo para o restante da trajetória intelectual de Moreyra, como teremos ocasião de ver no capítulo 5, é a dedicatória a seu pai, João Moreira da Silva, o Areimor, que figura no *Casa desmoronada*. Além de uma dedicatória sentimental, que fica patente no modo como Álvaro escreve (“A Areimor. Meu pai, este livro, emocionalmente, em tuas mãos deponho. Álvaro.”), há também um componente de vínculo intelectual, como se verá.

Figura 11:
Rede de José Picorelli



A rede de José Picorelli difere bastante desta de Álvaro Moreyra, ainda que tenham ambos colaborado para o mesmo periódico, o *Jornal da Manhã*. É possível que isto tenha ocorrido porque o livro que serve de referência para analisar suas dedicatórias foi publicado em 1905, antes, portanto, da fundação do jornal de Alcides Maya. Trata-se de *Jasmins ao Vento*, edição da Livraria Americana, de Porto Alegre. No caso de Álvaro Moreyra, seus dois livros desta primeira década do século XX (*Casa Desmoronada e Degenerada*) são do ano de 1909. As homenagens de José Picorelli representam sua vida literária até o ano de 1905: há, por exemplo, menção ao amigo Jorge de Oliveira Jobim (1889-1935), com quem fundou a revista *O Ramallete*, em Porto Alegre, em 1904. É possível, ainda, que Ernani Lopes (1885-?) tenha sido seu colega enquanto estudou na Escola Brasileira, apesar de Lopes ser quatro anos mais velho do que Picorelli. Há em sua rede, ainda, escritores consagrados, como Arthur Pinto da Rocha (Picorelli estava iniciando o curso de Direito em Porto Alegre naquela época), Marcello Gama e Sousa Lobo. Mário de Artagão, pseudônimo de Antonio da Costa Correia Leite Filho (1866-1937), também era personalidade de destaque no Rio Grande do Sul, com diversos livros publicados neste estado e no exterior. Restam os escritores João Henrique Vieira Braga (1867-1918) e Andradina de Oliveira (1878-1935), mas não é possível inferir qualquer vínculo entre eles e Picorelli, exceto o de admiração.⁷⁸ Na figura 11 podemos observar que apenas Picorelli ofereceu poesias em seu livro. Nenhuma poesia foi dedicada a ele – ou a Álvaro Moreyra – em livros de autores gaúchos, publicados por editoras gaúchas, ao longo da primeira década do século XX. Isso talvez seja resultado do ingresso recente de ambos no meio literário, quando ainda se esforçam por constituir seus grupos e por estabelecer uma reputação.

III.

A pertença a uma revista, um jornal, o encontro cotidiano em uma praça ou residência são elementos que, ao mesmo tempo, marcam escolhas intelectuais e constituem

⁷⁸ Álvaro Moreyra relata sua iniciação nas letras como tendo sido de certa forma propiciada por Andradina de Oliveira, já que ele publicou seu primeiro soneto na revista que a autora dirigia, *O Ecrínio*. É possível que algo semelhante tenha se dado com Picorelli, embora eu não tenha encontrado registros que confirmem esta hipótese. MOREYRA, Álvaro. *O Circo*. Porto Alegre: IEL, 1989 [1929]. p. 71.

solidariedades, estreitam vínculos, constituem laços de admiração e solidificam amizades. Esses espaços conformam *estruturas de sociabilidade* que nos permitem compreender a significação social e cultural de grupos de escritores, músicos e artistas por meio da identificação de seus valores comuns. Nas palavras de Raymond Williams, “existem grupos culturais muito importantes que têm em comum um corpo de práticas ou um *ethos* que os distinguem, ao invés de princípios ou objetivos definidos em um manifesto”.⁷⁹ O grupo da Praça da Misericórdia pode muito bem ser descrito como um grupo de amigos, como o próprio Eduardo Guimaraens, também frequentador da Praça da Misericórdia e da casa de Otília Barreto, deixou registrado em uma poesia:

O Registro da plêiade

*Nós somos três, três, três...
Trio dos jacarés*

I. Homero Prates

*Este é um pontífex maximus do verso!
Mestre do ritmo eril, o sonoro universo
Do seu rimário dá-nos mil exemplos:
E os seus poemas sagrados
Visam, aos nossos olhos deslumbrados,
Numa solenidade hierática de templos.*

II. Felipe d'Oliveira

*Este pode morrer quando quiser: de um poema
Que o seu estro trabalha, - eternamente
Há de ficar, dos tempos do destino,
O seu nome elevado a vitória suprema,
Um verso alexandrino*

“Os candelabros reais dos paços do nascente”

III. Francisco Barreto

*Este não é da lira... mas, no entanto,
É um artista, também: que brilhe e reze
Seu nome, aqui, é natural portanto...
- Ah! Só tem um defeito, por enquanto:*

Ter as mesmas feições de Afonso XIII

IV. Álvaro Moreyra

*Este vem logo após o XIII real, na blague
Do número do agouro, e que os aldeões assombra;
Vêde-o: é o mais conhecido e atacado dos sete:
E para que da crítica o estilete,
Definitivamente, o sangue e espete e esmague,
Vai-nos mostrar, por uma sexta-feira,
A claridade estética da sombra!*

V. Carlos Azevedo

*Este que se registra, agora, não faz parte
Do círculo musal. – Mas que isto se registre:
As suas mãos possuem, por um milagre de arte,*

⁷⁹WILLIAMS, Raymond. “A fração Bloomsbury”. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, n. 6. p. 140.

Os dedos do velho Lizst!
 VI. Antonius
Este é um fino bambu, que do Bois de Bologne
Foi arrancado; e agora, entre os sete, ei-lo aqui:
O crayon, que o semelha,
A mão, nervosamente, ardendo na centelha,
O tipo a D. Eurico, o jeito a Gavarni,
E a dizer, e a engrolar os versos da charoque,
Ou então, quando o quer:
“j’comprrrrrnd qu’l’chat a frrrappé Baudelaire!”
 VII. Eduardo Guimaraens
Este, que fecha a comédia
E o mau Registro dos Sete,
Tem um livro e uma tragédia,
*E é um mocinho que promete*⁸⁰

Os versos são datados, em números romanos, de 29 de outubro de 1909, e são assinados, jocosamente, por “Gabriel sem Anúncio”, em referência ao escritor italiano Gabriele d’Annunzio. Apesar de serem, efetivamente, um grupo de amigos, eles também se definem por esse conjunto de características, mais ou menos vagas, que lhes dão um contorno de grupo, esse *ethos* que os aproxima. Eles são, em 1909, um grupo de jovens rapazes, com cerca de 19 anos, e que se define como um grupo de “artistas”, já que são estas as características valorizadas no poema de Eduardo Guimaraens. Naquele ano, Eduardo Guimaraens e Álvaro Moreyra já possuíam livros editados e Antonius já havia ilustrado algumas publicações locais. O que os unia, além da amizade, era esta crença na arte e em seus futuros como artistas. A presença da arte, da poesia, da música e da pintura, foi elemento central na consolidação da amizade que tinham. O interesse por conhecer Paris, como símbolo maior desse *ethos*, conforme já ficou assinalado em outra passagem das memórias de Álvaro Moreyra, também marca os interesses particulares desse grupo.

Michelle Perrot chama atenção para os grupos formados por solteiros, que estavam, de certa forma, à margem da sociedade. Segundo esta autora,

para o rapaz, o celibato é um tempo pleno, valorizado, período de liberdade e aprendizagem, e o casamento significa apenas se assentar, e pode até ser o ‘fim’. Época alegre (pelo menos no embelezamento da memória) dos amores passageiros, das viagens, das camaradagens e de uma intensa sociabilidade masculina de perfil bastante livre (veja-se a correspondência de Flaubert); tempo

⁸⁰GUIMARÃES, Eduardo. Doc. No. 2332, AMLB, Avulsos. FCRB.

da educação sentimental e carnal, quando tudo é permitido. Os rapazes devem ‘fazer suas loucuras’ e ‘viver a juventude’.⁸¹

A autora trata, ainda, dos grupos de rapazes pertencentes às classes populares, cujos valores de organização eram baseados nos heróis de seus livros infantis.⁸² Por aproximação a esse argumento, podemos pensar, nesse caso, numa ordenação de identidade de grupo em parte fundamentada nos heróis dos romances que liam os jovens aqui estudados. De resto, os modos de organização de grupos de intelectuais e de grupos populares, em torno de “bandos de companheiros”, são bastante similares: seus bandos se ligam em torno de bairros, ruas ou outros indicativos de identidade; nem sempre são muito organizados, sendo, muitas vezes, apenas grupos de amigos; existência de um grupo central em torno do qual há outros indivíduos “flutuantes”; alguns têm funções no grupo apenas temporariamente.⁸³ Com base nisso, podemos pensar num modo de sociabilidade masculina que, de certa forma, genericamente, “perpassava” as classes sociais, no sentido de que a diferença maior, no que diz respeito aos modos de exercício da sociabilidade, se dava entre homens e mulheres. As diferenças de classe marcariam alguns elementos de distinção entre os jovens intelectuais e os jovens populares, mas suas estruturas organizativas seriam basicamente as mesmas. Aos homens se abria a possibilidade de organização em grupos com existência e atividades públicas. Grupos de amigos do sexo masculino podiam viver experiências consideradas típicas de escritores sem grandes sanções sociais. Às mulheres, a própria convivência noturna em uma praça estava proibida.

Esse modo tipicamente masculino de vivenciar as relações de amizade também marcava o período formativo – ou o “período de receptividade”, nas palavras de Winock – dos grupos de amigos. Eles viviam os momentos cruciais de sua formação intelectual e cultural juntos, sob os incentivos e desestímulos uns dos outros, um agindo sobre a subjetividade do outro. Os versos de Eduardo Guimaraens registram os interesses de cada um dos sete amigos quando ainda estavam vivendo esse processo de formação permitido ao mundo masculino. Solteiros, gozando da companhia um do outro, a relação

⁸¹PERROT, Michelle. “À margem: solteiros e solitários”. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 273.

⁸²PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, prisioneiros, mulheres*. São Paulo: Paz e Terra, 2006. p. 316.

⁸³Ibidem. p. 319.

que estabeleceram naquele período sem dúvida organizou o modo como passaram a ver o mundo. Homero Prates e Felipe d'Oliveira, com seus versos, os deste último alexandrinos. Álvaro Moreyra, dentre os sete amigos, aquele que já recebera severas críticas, logo em seu livro de estreia. Carlos de Azevedo, pianista, foi comparado ao romântico Franz Liszt. Antonius, caricaturista, teve anunciada sua influência do francês Paul Gavarni. O próprio Eduardo Guimaraens se auto-referencia no poeta e dramaturgo italiano Gabriele d'Annunzio, conforme vimos no modo como assinou seus versos. A presença de referenciais da cultura francesa, como o Bois de Bologne, o poeta Baudelaire e mesmo a insinuação da maneira de falar o idioma por parte de Antonius, carregando os erros, são indicativos do quanto a relação com a arte estava relacionada, para esse grupo de amigos, com um modelo francófilo de civilização. Esses interesses, apontados no poema de Eduardo Guimaraens como unificadores de uma amizade, não são, entretanto, fenômenos particulares, restritos a um grupo de amigos. Eles nos indicam fatores sociais e culturais que extrapolam aqueles indivíduos, nos mostram valores e interesses disponíveis e amplamente aceitos. De fato, Paris era, naquele momento, o paradigma da cidade moderna, mas, enquanto modelo de cidade, ultrapassava a mera realização de um conjunto arquitetônico e de vias urbanas interligadas e entremeadas por praças ajardinadas. Paris representava todo um modo de viver e de conceber o mundo que então se anunciava. Representava “o espaço e o tempo de realização da modernidade”.⁸⁴ Esta visão de mundo francófila, assim, não era exclusiva desse grupo de escritores nomeado grupo da Praça da Misericórdia, mas revela o que esse grupo buscava e com quem partilhava seus gostos e valores. Começa a nos revelar, também, todo um universo simbólico que, argumentarei mais adiante, compunha o mundo literário. Esse universo simbólico tem uma delimitação vaga e pode ser amplamente situado em uma noção de influência, mas não a influência de uma autor sobre outro, tal qual estuda-se em um certo tipo de história das ideias. Ele gera um senso de aproximação e de identidade entre escritores, uma identificação ao mesmo tempo com fragmentos das vidas de escritores reais que os jornais da época descreviam, como com vidas imaginadas desses mesmos escritores, como Baudelaire, também citado no

⁸⁴PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002. p. 24.

poema de Eduardo Guimaraens: o conhecimento destas frações biográficas dos “gênios” literários de sua época gerava, para além de qualquer tipo de noção sobre como eles realmente viviam, também a elaboração de um mundo imaginado composto por figuras imaginadas, que eram esses escritores como pensados pelos jovens provincianos de Porto Alegre. Baudelaire, assim como Franz Liszt e Paul Gavarni, pensados pelo “grupo dos sete” não eram eles mesmos, mas reelaborações imaginadas, sonhadas até, de como esses artistas viviam. As grandes cidades da época e seu cosmopolitismo, tão propagandeado em romances e poesias do *fin-de-siècle*, também eram reelaboradas a cada vez que um novo indício se agregava à descrição da cidade. Provavelmente, quando Murilo de Carvalho retornou de Paris, encheu os sonhos dos rapazes da Praça da Misericórdia não apenas por conhecer Paris – tal qual ela existia – mas por conhecer Paris como ela já então existia na imaginação deles.

Esse universo simbólico que era parte integrante dos mundos literários periféricos também gerava identificação com as vidas inventadas pelos escritores em suas obras, uma identificação com o próprio universo ficcional. Não era só a Paris narrada nos romances e poesias do *fin-de-siècle* que povoava a imaginação dos escritores provincianos, mas também as personagens descritas nesses romances e poesias que possibilitavam a criação de um modo de pensar o que era ser um escritor. Em um nível nacional, o Rio de Janeiro, Capital Federal recentemente modernizada⁸⁵, também alimentava as expectativas de como seria a vida em uma grande cidade, repleta de cidadãos cosmopolitas, e com uma vida literária agitada e moderna.

Os pontos de encontro do período em que os sete amigos ainda viviam todos em Porto Alegre e podiam conviver regularmente, foram fundantes tanto de um estilo de vida que marcou cada um deles individualmente, quanto de *solidariedades de origem*, constituintes “da base das redes de intelectuais adultos”.⁸⁶ Esse grupo perseverou unido

⁸⁵O Rio de Janeiro havia sofrido uma grande reforma urbana empreendida pelo prefeito Pereira Passos, que alargou ruas, demoliu antigos edifícios e construiu novos, além de proibir uma série de práticas populares contrárias à ideia de “civilização” e de “modernização” então vigente. NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 56-57.

⁸⁶SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003. p. 250.

mesmo depois que suas trajetórias se separaram. Muitos dos vínculos essenciais de suas vidas posteriores se constituíram ou se consolidaram nesta época. Foi na casa da família Braga Barreto, por exemplo, que Eduardo Guimaraens se tornou amigo íntimo do maestro Araújo Vianna e encetou casamento com Etelvina da Fontoura Barreto.⁸⁷ Foi, também, por uma oportunidade criada pelo tio de Felipe d'Oliveira, o farmacêutico e empresário João Daudt Filho, que alguns desses amigos vão, juntos, conhecer e viver na Capital Federal. Falaremos sobre isso mais tarde.

As dedicatórias nos livros e nas poesias expressam muita coisa sobre como os escritores se relacionavam. Expressam, inclusive, alguns núcleos formados entre eles, permitindo-nos perceber suas lealdades, sejam elas afetivas ou literárias. Das 67 obras de ficção localizadas entre aquelas publicadas no Rio Grande do Sul entre 1900 e 1910, 48 (a maioria) eram de poesia (o restante divide-se entre teatro, romances, contos, crônicas e novelas). Das 48 obras de poesia publicadas naquele período, apenas seis delas não traziam nenhum tipo de dedicatória ou homenagem.⁸⁸ Quando encontramos uma recorrência tão marcante quanto esta, talvez tenhamos encontrado um código social não escrito, um modo de relação com um significado oculto para nós, conhecido, quando muito, por aqueles indivíduos que dele participaram. O que significava homenagear pessoas nas páginas dos livros de poesias? E, ao contrário, o que significava não homenagear ninguém?

Um aspecto que fica evidente na análise dos livros aqui estudados é que o número de dedicatórias feitas é muito superior ao de dedicatórias recebidas. Esse padrão sugere que as dedicatórias feitas, além de remeterem a uma tradição intelectual⁸⁹, por meio de alusões a autores reconhecidos na esfera de produção literária, também se referem a um grupo vinculado por ideais e sentimentos: os amigos, o grupo com o qual se convive e que, em última análise, é o que norteia a produção intelectual de cada escritor individualmente. Aqueles escritores que receberam grande quantidade de homenagens na produção de uma

⁸⁷BERNARDI, Mansueto. “Vida e obra de Eduardo Guimaraens”. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 15.

⁸⁸ Há algumas dedicatórias genéricas, como em *Caminhos da vida* (1908), de Eduardo Guimaraens, que diz apenas: “Aos que me são caros”. Apenas seis não trazem nem ao menos isso. A maioria dos livros de poesias, contudo, traz um conjunto de poesias, cada uma delas dedicada a uma pessoa diferente.

⁸⁹A ideia de tradição intelectual, aqui, não se refere a um percurso intelectual já trilhado e ao qual jovens escritores por vezes se vinculam, como uma escola ou um movimento, mas sim à segurança do nome já consagrado.

época tendem a ser, assim, os mais populares, aqueles com mais acesso aos meios de produção literária – por conhecerem muitas pessoas no meio jornalístico ou editorial, por serem capazes, utilizando seu capital de relações sociais, de introduzirem convenientemente os jovens escritores no meio literário. Mesmo os escritores ainda em fase de iniciação, contudo, também merecem homenagens de seus companheiros que conseguem publicar antes, como se fossem “anunciados” pelos amigos, que chamam atenção aos seus nomes. Além disso, remeter a amigos iniciantes é parte de uma afirmação de identidade, da mais autêntica enunciação dos valores e escolhas estéticas do escritor.

As dedicatórias feitas a integrantes de grupos de convivência, porém, também possuem outras regras implícitas. Ainda que Pedro Velho e Marcello Gama frequentassem o grupo de Álvaro Moreyra e seus amigos, como vimos, nenhum dos jovens iniciantes merece qualquer tipo de homenagem em seus livros. Isso pode ser explicado pelo fato de os livros com dedicatórias desses dois escritores aqui analisados terem sido publicados antes do período em que o grupo se formou – o que deve ter ocorrido por volta de 1907, com a colaboração conjunta no *Jornal da Manhã*. Entretanto, Marcello Gama, em seu *Noites de insônia*, que contou com o apoio e aplauso dos iniciantes antes de ser editado em livro, também não colocou nenhuma menção a eles e à sua colaboração. Álvaro Moreyra, em suas memórias, recordaria décadas mais tarde de quando Marcello Gama escreveu o poema em questão:

Uma noite, o diretor de um jornal lhe recusou a publicação de uns versos; achava-os muito ‘avançados’. Marcello saiu do jornal, procurou os amigos jovens: - Preciso de todos. – Todos estavam decididos. No momento, eram quatro. Tomaram um carro juntos. – Vá pela Rua da Azenha. – Na ladeira do cemitério, mandou parar. – Venham. – Foram, ladeira acima. Que seria? Para que Marcello os levara, a tais horas, para tal lugar? Marcello caminhou até o portão, gritou: - Mortos! Mortos, os vivos não querem ouvir o que lhes digo! Venho dizer a vocês! – E disse os versos recusados, que mais tarde ampliou na *Noite de Insônia*. De volta, a pé, os amigos, entusiasmados, elogiavam os versos, punham Marcello no mais alto da admiração. E Marcello explicou: - Eu trouxe vocês porque, no fundo, também não tenho muita confiança nos mortos...⁹⁰

Apesar do apelo aos “amigos jovens” no momento de dificuldade, Marcello Gama não agradece pelo apoio recebido quando da publicação de *Noites de Insônia*. As

⁹⁰MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 32.

dedicatórias não seriam, desse modo, o momento para esse tipo de consideração. O recurso aos jovens por parte de Marcello Gama parece ser muito mais “performático”: sua produção está destinada a um público específico, que sabe lhe dar o valor que julga merecer, e para o qual ele também compõe outros elementos de uma persona-estética, no sentido de um papel social de artista, como é o caso da ida ao cemitério para “falar com os mortos”. Ao que parece, o sentido da ausência de dedicatórias em seu segundo livro, quando seus companheiros passam a ser, em grande medida, também o seu público (e não colegas com quem mantém uma relação absolutamente horizontal de amizade), é justamente a necessidade de estabelecer alguma distância entre seu “público”, ou, na melhor das hipóteses, entre seus “seguidores” (mas não entre seus “colegas”) e ele ou sua produção.⁹¹ Marcello Gama resguarda, assim, o seu papel de “mestre” da juventude, muito mais do que de “amigo”, como Álvaro Moreyra havia afirmado. Esta constatação é importante porque evita uma análise interna e circular do grupo que frequentava a Praça da Misericórdia. Muito embora seja necessário levar em consideração os modos pelos quais esse grupo se autodefinia e os tipos de relação que afirmam ter estabelecido com outros escritores de seu tempo, é crucial ultrapassar esse ponto de vista para que possamos ampliar nossa compreensão do espaço de produção literária da Porto Alegre daquele tempo.

Pedro Velho, também uma referência para os novos escritores, segundo nos conta Álvaro Moreyra, “no terceiro copo, chorava: - Eu só acredito em mim porque vocês acreditam em mim...”.⁹² Esta “crença” num escritor, que é a crença no talento, e também é a crença num modo de vida, num jeito de ser, numa *persona estética*, é o que dá ao escritor a segurança de ter seguido um caminho profícuo, já que os frutos de seu “sucesso” podem ser colhidos. Se em poesia o sucesso não pode ser medido pelo número de exemplares vendidos, nem pela *quantidade* de público leitor⁹³, ele pode ser avaliado, por outro lado, pela *qualidade* dos escassos leitores, aqueles que legitimam o estilo de um poeta. Estar rodeado por jovens escritores representava, para esses escritores mais antigos, nascidos na

⁹¹A diferença entre o público leitor e os próprios produtores culturais, nesse caso, pode ser praticamente inexistente.

⁹²MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 32.

⁹³BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 134.

década de 1870, mais do que fazer parte de um grupo de amigos. Significava ter obtido o reconhecimento almejado na esfera de produção literária.

Mas voltemos a uma das interrogações que abriu este capítulo: qual o significado do modo de conceber o livro na primeira década do século XX em Porto Alegre? Durante as décadas de 1910 e 1920, cada vez mais, o livro no Brasil passou a ser pensado enquanto um “objeto gráfico”.⁹⁴ O que se observa no Rio Grande do Sul da primeira década do século XX é um encaminhamento a esta nova forma de pensar o livro. O que pretendo ressaltar, contudo, é que esta nova forma de pensar o livro estava diretamente relacionada às pessoas que o pensavam como algo mais do que o suporte para o texto. Não foram todos os escritores do período que produziram volumes preocupados em, eles próprios, descreverem uma certa concepção estética no próprio modo como foram desenvolvidos.

Flora Süssekind aponta para modificações mais gerais no sistema literário como uma alternativa de produzir explicação sobre esse fenômeno. Para ela, “a preocupação com o projeto gráfico explicita a redefinição que se ensaia então no trabalho do escritor, submetido a certa profissionalização; da literatura, entendida também como técnica; e do livro, visto na sua materialidade de objeto tipográfico, de produto em série”.⁹⁵ Embora um novo tipo de preocupação com o projeto gráfico dos livros no Rio Grande do Sul possa ser compreendido desta maneira, minha argumentação no que se refere aos autores que aqui privilegio, vai num outro caminho. O que se percebe no projeto gráfico de autores como Álvaro Moreyra e Marcello Gama não parece estar ligado a uma visão do livro enquanto um produto em série. Ao contrário, é uma tentativa de marcar uma posição estética já na própria apresentação dos versos.

Livros como os de Álvaro Moreyra e de Marcello Gama foram precursores no Rio Grande do Sul de uma arte literária que se estende do texto para o seu suporte. Para Cassiana Carollo, esse movimento se dá com a entrada das ideias simbolistas e decadistas no Brasil, já ao fim do século XIX. Nesta ótica, o livro deixa de ser um repositório de versos e passa a ser, por si só, objeto de interesse, em parte como modo de se opor às

⁹⁴SÜSSEKIND, Flora. “O figurino e a forja”. In: FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 42.

⁹⁵Ibidem. p. 43.

inovações que propiciaram a produção em série tanto do livro quanto da literatura: “O livro, visto como um espaço de significação, é concebido a partir de requintes e busca de novos efeitos: dimensões especiais, lembrando breviários ou iluminuras; exploração de recursos tipográficos, desenho de letras, emprego de cores, ilustrações participando do texto, vinhetas, apropriação do espaço em branco etc., além da utilização de papéis especiais e previsão de tiragens reduzidas”.⁹⁶ Esse tipo de marcador de identidade, que é a arte de fazer um livro, sinal de uma nova atitude diante da arte e da literatura, é também um marcador que pode nos ajudar a começar a definir melhor os valores do grupo estudado.

Álvaro Moreyra, que já em suas primeiras publicações, ainda feitas com poucos recursos, demonstrava interesse na produção de livros também bonitos – dando atenção aos tipos, incorporando figuras relacionadas ao texto –, manteve essa postura, desenvolvida ainda na cidade de Porto Alegre, ao longo de sua trajetória. No ano de 1916, quando já estava casado com sua companheira Eugenia Brandão, com quem vivia no Rio de Janeiro, Moreyra retornou a Porto Alegre a fim de encontrar a família e de participar da recepção ao escritor Olavo Bilac, que visitaria a cidade no mês de outubro daquele ano. À distância, o apaixonado casal se manteve trocando cartas, tratando do cotidiano de cada um, mas também dos interesses literários que compartilhavam. Em 12 de setembro de 1916, Eugenia perguntava ao marido: “Dos livros que tens comprado aí, algum é de encadernação Klendsterns? E os teus Remy [de Gourmont]?”.⁹⁷ Eugenia demonstra que o casal estava interessado não apenas na literatura, mas também no objeto estético que o livro podia ser. Não encontrei informações sobre a encadernação que procuravam, mas pela resposta de Álvaro, o casal obteve algumas edições com as tais: “Eu me arrependo de não ter deixado os livros contigo. Eram eles um pouco da minha presença a teu lado. Comprei uns trinta aqui, e pretendo comprar mais; encadernações Klensterns, só três. Dos Remy, no Garnier, nada sei.”⁹⁸ A julgar pelas cartas trocadas entre Álvaro e Eugenia, os livros tinham grande centralidade na vida dos dois. Conversas sobre as edições, sobre as encadernações e sobre a

⁹⁶CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos Editora/INL, 1980. p. XVI.

⁹⁷ Correspondência entre Álvaro Moreyra e Eugenia Brandão. 12/09/1916. Arquivo de Álvaro Moreyra. Documentos textuais. Arquivo da Academia Brasileira de Letras. Grifos no original.

⁹⁸ Correspondência entre Álvaro Moreyra e Eugenia Brandão. 25/09/1916. Arquivo de Álvaro Moreyra. Documentos textuais. Arquivo da Academia Brasileira de Letras. Grifos no original.

companhia que os livros podiam fazer eram frequentes. Na passagem citada acima, fica expresso o sentimento de que a presença dos livros seria capaz de suprir um pouco da saudade de Eugenia pelo marido.

O ano de 1916 foi de algumas dificuldades financeiras para o jovem casal, já que Álvaro Moreyra havia ficado desempregado: “A falta de emprego, em 1916, deu-me Remy de Gourmont, lido todo. O que eu não ignoro, devo a Remy de Gourmont. E *A lenda das rosas*, escrita durante as férias de graça, ainda hoje vale por todos os ‘week-ends’ que não posso fazer...”.⁹⁹ Além de Remy de Gourmont, Moreyra aproveitou o período para descobrir outros novos autores, como Thomas Carlyle e Emerson:

Passo as minhas horas lendo. Descobri dois autores: Carlyle e Emerson. De Carlyle eu já conhecia alguma cousa, mas imperfeitamente. Emerson foi Maeterlinck quem mo revelou; sabia dele, nada lera do muito que escreveu. Agora, ando no encanto do amor e da sabedoria desses dois Poetas da Verdade. Aumentarei a minha biblioteca com uma chusma de livros, cada qual mais belo. Não sei... Às vezes dão-me desejos de abençoar a vinda a Porto Alegre... Se não viesse, quanto tempo levaria ainda sem conhecê-los!...¹⁰⁰

Além do amor pelo livro como um objeto dotado de beleza em si, Moreyra nos alerta para o modo pelo qual se aproximou de certos autores: no mundo da literatura, muitas vezes, um livro leva a outro – Maeterlinck, escritor belga, pode levar a Emerson, poeta nascido nos Estados Unidos. A bibliofilia, contudo, não era prerrogativa de Álvaro Moreyra e de Eugenia Brandão. Homero Prates também trocou cartas com Felipe d’Oliveira em que descrevia como desejava a edição de seu primeiro livro. Em correspondência de 15 de março de 1912, Prates indica ao amigo, até mesmo, quem desejava que fizesse as letras – mais uma vez, denotando a importância dos tipos nessa lógica de impressão de livros. Prates recomendava que muitas das características de seu próprio livro fossem à maneira daquelas do livro de Felipe d’Oliveira, publicado em 1911, definindo as cores da capa e as cores das letras:

Em todo caso, dou-te mais ou menos como o desejo. A cor da capa deve ser vermelha e com o título dourado em letras feitas pelo Malagutti¹⁰¹, à maneira dos

⁹⁹ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 73. *A lenda das rosas* foi um livro de Álvaro Moreyra, publicado no ano de 1916, impresso pelas Oficinas Tipográficas Apolo, do Rio de Janeiro. A obra será analisada no capítulo 5.

¹⁰⁰ Correspondência entre Álvaro Moreyra e Eugenia Brandão. 15/09/1916. Arquivo Álvaro Moreyra. Documentos textuais. Arquivo da Academia Brasileira de Letras. Grifos no original.

¹⁰¹ Heitor Malagutti foi um artista plástico nascido na Itália, mas que viveu e produziu no Brasil no começo do

do teu livro, e disposto como acares melhor em lilás escuro, e neste caso o nome deverá ser também lilás em cinzento escrito em papel separado (cinza ou gris perla) e pregado na capa, que nos dois casos acima deverá ser ornamentada com vinhetas pelo Malagutti ou outro teu amigo, que o possa fazer. Poderá ainda ser lilás escuro e envolvido, todo o livro, por uma fita branca, que levará, em toda a sua extensão, o nome em violeta, ou antes, da mesma com que a capa. Isto tudo é informação do Eduardinho, que é mais entendido que eu neste assunto: “Da forma e da estética porque se deverá publicar os versos”. A edição deverá ser de 300 exemplares, além de 2 em papel imperial ou Japão e 20 em Holanda. O tamanho deverá ser mais ou menos 25X20.¹⁰²

Tudo isso aponta para um outro estilo de autoria, que não passaria apenas pelo texto, mas também por toda a estrutura que o suporta: imagens, desenhos, bordas, letras, cores, capa, encadernação, papel. O autor desejava não ter controle somente de uma parte do produto final de seu trabalho, o livro, mas de todo o processo de sua confecção, escolhendo cada detalhe estético da obra. Aponta, ainda, para os modos pelos quais a amizade entre eles formava uma autoria em certo sentido conjunta, quando Homero Prates nos informa que as recomendações quanto à estética do livro eram dadas por Eduardo Guimaraens. Do mesmo modo, Prates conclui sua missiva contando a Felipe o contexto de sua escrita: “Estou te escrevendo da casa do Álvaro, às 9 ½ da noite, tendo ao lado o Guimaraens, lendo um poeta francês, o Antonius e o Álvaro, que me vão ler as ‘Palavras de um certo homem’”.¹⁰³ Álvaro Moreyra manteve sua atenção a detalhes como o tipo de papel do livro, do mesmo modo que o fez Prates: essa preocupação estava presente nos livros *O outro lado da vida...* (1921) e *Cocaína* (1924), dos quais foram impressos 13 e 7 exemplares – respectivamente – em papel de Holanda. Joaquim da Fonseca informa que este papel, “geralmente avergoado e muito resistente, fabricado à mão”, era “bastante empregado no passado para a confecção de edições de luxo”.¹⁰⁴ É lógico que a atenção a essas características do livro tinha um claro impedimento econômico, especialmente a

século XX.

¹⁰² Correspondência de Felipe d’Oliveira. 15/03/1912. Arquivo de Felipe d’Oliveira. Biblioteca Municipal Henrique Bastide, Santa Maria.

¹⁰³ Correspondência de Felipe d’Oliveira. 15/03/1912. Arquivo de Felipe d’Oliveira. Biblioteca Municipal Henrique Bastide, Santa Maria.

¹⁰⁴ FONSECA, Joaquim da. *Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*. Porto Alegre: Bookman, 2008. p. 167. O mesmo autor nos informa que o papel do Japão era um papel “branco ou ligeiramente amarelado, muito resistente, de superfície sedosa, próprio para a impressão de gravuras e de edições de luxo. O legítimo, como diz o nome, vem do Japão, onde é fabricado com a casca de alguns arbustos locais; mas há um grande número imitações”. p. 169.

autores iniciantes ou de menor renome, mas é notável a tentativa de criar o objeto como um todo. A criação do livro em sua totalidade também é expressão de uma tendência a manifestar certa concepção estética por meio do entorno do texto, o que não deixa de ser um meio de manifestar, também, um conjunto de valores.

No próximo capítulo, procuro compreender melhor a literatura produzida por Marcello Gama e por Zeferino Brazil (cujos livros, no caso de Brazil, à parte alguns detalhes em estilo art nouveau, não chegam a ser de grande interesse) a fim de demarcar os valores destes predecessores imediatos do grupo da Praça da Misericórdia, que tanta influência sobre ele tiveram.

2. Um tempo para plantar: a constituição de uma nova literatura no Rio Grande do Sul

I.

Pedro Velho, Marcello Gama e Zeferino Brazil, respeitados escritores nascidos na década de 1870, relacionavam-se com o grupo da Praça da Misericórdia, mas não propriamente nas mesmas condições dos outros sete amigos. Participavam mais como “mestres” e como modelos a serem seguidos pela nova geração. Mas que modelos eram esses? Que tipo de literato os escritores novos tomavam como inspiração?

Em junho de 1907 o também escritor Armando Barros Cassal fez uma visita a Pedro Velho, em sua residência na Cidade Baixa, bairro considerado problemático na cidade de Porto Alegre devido a uma suposta predominância de ex-cativos entre os moradores. O objetivo da visita era a redação de uma crônica para o *Petit Journal* na qual fossem abordados o modo de vida e os interesses literários do escritor. A própria decoração da casa foi descrita, mas o que foi minuciosamente observado foram as referências literárias casualmente deixadas sobre a mobília:

Enquanto espero, ponho-me a analisar rapidamente a sala: é simples; uma mobília de palha... uma mesa redonda ao centro, sobre a qual repousa uma lâmpada... uma jarra, cheia de crisântemos, brancos e rajados: rara será a mesa dum literato sobre a qual não haja uma jarra de flores. Duas *consoles* com fotografias e *bibelôs*. Das paredes pendem belas oleografias; e, sobre a mesa de centro, ao pé da jarra de crisântemos, há números do “Malho”, jornais, um volume das “Poesias”, do grande Raymundo Correa, outro volume dos “Poemas da Carne”, de Cunha Mendes e o “Calvário”, o belíssimo livro do eminente romancista francês Octave Mirbeau.¹⁰⁵

A enunciação do local de moradia (uma casa rosada, na rua Lopo Gonçalves, na Cidade Baixa), da mobília e dos objetos presentes na sala de visitas do escritor são parte da enunciação da persona-literária de Pedro Velho. Uma casa simples, localizada num

¹⁰⁵BARROS CASSAL, Armando. “Crônica de domingo (uma visita a Pedro Velho)”, *Petit Journal*, 12/06/1907, p. 1.

“território negro”¹⁰⁶ da cidade de Porto Alegre constroem a imagem de um poeta que não está situado entre as elites locais. Talvez por isso e pelo hábito de beber além do considerado adequado, Pedro Velho fosse considerado um boêmio. A boemia é um fenômeno social marcado por um estilo de vida, cujas primeiras referências remontam à França da primeira metade do século XIX, mais precisamente entre as décadas de 1830 e de 1840, muito embora seu ingresso na consciência pública, de um modo definitivo e com características e grupos mais definidos, se dê apenas no fim da década de 1840 e começo da década de 1850, com a publicação de uma série de “novelas boêmias”. É, portanto, um fenômeno característico da modernidade que, desde seu início, se formou em contraste com o modo de vida burguês.¹⁰⁷ O sociólogo Pierre Bourdieu também tratou da invenção do estilo de vida boêmio como um contraponto ao estilo de vida burguês, rotineiro e regrado, preocupado em economizar dinheiro e com a manutenção das aparências. Ao mesmo tempo em que esse novo estilo de vida era inventado literariamente, em clássicos como o *Scènes de la vie bohème*, de Henri Murger¹⁰⁸, ele também era vivenciado pelos escritores, criado por eles em suas próprias existências artísticas. Para Bourdieu, “o estilo de vida boêmio trouxe uma contribuição importante à invenção do estilo de vida do artista, com a fantasia, o trocadilho, a blague, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas”.¹⁰⁹ Ao longo do século XIX, novos limites para o desenvolvimento pessoal foram definidos a partir do estilo de vida burguês que tomava o mundo ocidental, desde a adequação ao trabalho à

¹⁰⁶Uma série de trabalhos estão amparados na ideia de distribuição étnica do espaço urbano. A noção específica de “território negro” está presente nos trabalhos de KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. *Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920)*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1998; GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. Dissertação de Mestrado. PPGH/UFRGS, Porto Alegre, 1999; BITTENCOURT Jr., Iosvaldir Carvalho. *Relógios da Noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1995; MATTOS, Jane Rocha de. *Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)*. Dissertação de Mestrado. PUCRS. Porto Alegre, 2000; SILVA, Josiane Abruñhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1993. Esta ideia, contudo, vem sendo matizada pela tese de Marcus Vinícius de Freitas Rosa, ainda em andamento: “Arrabaldes proletários: o cotidiano de negros e brancos em dois bairros de Porto Alegre no pós-emancipação”.

¹⁰⁷SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 13.

¹⁰⁸MURGER, Henri. *Cenas da vida boêmia*. São Paulo: Moema, 1941.

¹⁰⁹BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 72.

formação e estrutura familiar. Para Seigel, foi nos pontos obscuros e incertos da vida burguesa, aqueles que ainda não haviam sido cartografados e disciplinados, que a boemia se expandiu.¹¹⁰

Tratar o universo boêmio como algo unívoco, contudo, nos traz uma apreensão equivocada do que foi esse fenômeno. Embora algumas caracterizações da boemia tenham se tornado clássicas, o fato é que a vida boêmia se transformou ao longo do tempo. Assumindo seu espaço formativo como a França do século XIX, pode-se dizer que as primeiras manifestações posteriormente descritas como boêmias ocorreram na década de 1830.¹¹¹ Mary Gluck situa um episódio envolvendo a peça *Hernani*, de Victor Hugo, como aquele que desencadeou uma série de acontecimentos marcados pela extravagância e por comportamentos singulares tendo como personagens principais outros escritores do período.¹¹² Na noite de estreia desta peça, que atacava os padrões clássicos teatrais, ainda vigentes na sociedade francesa, a plateia, habituada às antigas convenções, protestou com veemência. E, com mais veemência ainda, escritores como Théophile Gautier protestaram contra a plateia: vestindo um casaco vermelho – quando a moda do período cada vez mais se definia por trajes masculinos escuros e discretos¹¹³ – Gautier e outros apoiadores de Hugo saíram aos gritos às ruas com seus longos cabelos provocando reações de extremo desconforto em toda a sociedade. Este grupo, cujas características mais marcantes foram forjadas em eventos como o descrito acima, é, para Gluck, a “boemia histórica”. O emprego do termo para designar os participantes das manifestações na estreia da peça de Hugo, porém, só foi aplicado anos mais tarde.

A história de uso da palavra “boemia” tem relação com as práticas comumente identificadas com os indivíduos a ela associados. “Boêmios”, na verdade, antes de o termo ser expandido para definir certo tipo de intelectual, eram todos os habitantes da Boêmia, região da Europa Central; os europeus da época, contudo, designavam boêmios os

¹¹⁰SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 19.

¹¹¹Ibidem; GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Kindle Edition.

¹¹²GLUCK, Mary. Op. Cit.

¹¹³SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 205.

“ciganos”, oriundos da Romênia, por confusão. O preconceito em relação aos ciganos associava esta população a hábitos e costumes excêntricos em relação aos da Europa ocidental, e à vida desregrada e nômade. Por extensão, aplicou-se a mesma palavra a qualquer indivíduo considerado dissociado da vida ordinária burguesa ou mesmo a qualquer “vagabundo”. O passo seguinte foi sua extensão a grupos de artistas que criavam um novo modo de ser um artista no mesmo período, a primeira metade do século XIX.

Os artistas franceses, durante a Monarquia de Julho, efetivamente tiveram maiores dificuldades financeiras do que seus predecessores, devido ao fim do mecenato de Estado, o que poderia explicar uma guinada a hábitos menos aceitos pela burguesia, como a vida em cortiços e o pouco cuidado com a higiene. Mary Gluck, contudo, opta por um argumento que valoriza a *escolha*, a decisão consciente dos artistas pelos modos de vida mais associados aos populares do que aqueles associados à burguesia. Esta escolha estaria ligada a uma vontade política de demonstrar contrariedade à modernidade burguesa. A autora encontra, a despeito de todas as variações no comportamento boêmio identificadas historicamente (como o dândi, o flâneur e o decadente), sempre uma tentativa política e performática de vinculação com os populares. Variações desta interpretação podem ser encontradas tanto em Seigel quanto em Bourdieu, que também reconhecem o caráter performático dos boêmios quando buscam uma aproximação com modos de vida marginais e populares.¹¹⁴ Para Bourdieu, por exemplo, o boêmio se aproxima do povo pelas suas contingências materiais que conduzem a um modo de vida miserável, mas se afasta dele por sua “arte de viver”.¹¹⁵ Eu não acredito que, no caso de boa parte dos boêmios brasileiros, a vinculação a modos de vidas populares tenha se dado por razões políticas, e já há estudos que mostram, inclusive, seu desprezo com relação a práticas populares.¹¹⁶

¹¹⁴ GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Kindle Edition; SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 19. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 73.

¹¹⁵ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. p. 73.

¹¹⁶ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O carnaval das letras*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

Talvez o grande divulgador em nível mundial da “arte de viver” da qual a boemia foi precursora tenha sido Henri Mürger em seu já mencionado *Scènes de la vie bohème*. Segundo Seigel:

Embora as histórias de Murger sobre a vida boêmia tenham atraído pouca atenção quando apareceram pela primeira vez em um pequeno jornal de Paris, entre 1845 e 1846, ele se associou a um conhecido autor de vaudeville, Theodore Barriere, para colocar seus boêmios no palco musical em 1849. A peça foi um enorme sucesso, enchendo o Teatro de Variedades noite após noite e suscitando muitos comentários em toda a imprensa.¹¹⁷

Após o sucesso da peça, que narrava a vida do próprio autor e de seu grupo de amigos no começo dos anos 1840, o texto foi publicado em livro em 1851 e teve, posteriormente, muitas reedições. O que Mürger escreveu, portanto, ajudou a difundir uma certa imagem da boemia, que flertava tanto com o radicalismo político quanto com a criminalidade, que levava a vida em ambientes pouco decorosos para os padrões burgueses e que estava ligada ao pouco acuro com a aparência e a hábitos negligentes em relação a horários e responsabilidades, muitas vezes, constituindo-se tão somente numa “fase de transição” para uma vida artística bem sucedida e respeitável.¹¹⁸ Acredito que esta imagem influenciou mais os escritores boêmios brasileiros do que uma escolha política consciente. Contudo, é possível estabelecermos uma relação entre os grupos de intelectuais e artistas boêmios e os grupos populares, centrados em “bandos de companheiros”. Michelle Perrot, examinando o modo de vida dos “Apaches”, grupo de jovens delinquentes franceses do começo do século, afirma que seu comportamento seria “uma aventura juvenil, um rito de passagem antes de se assentar e aceitar as normas da vida adulta”. Esta fase da vida teria um caráter lúdico:

recusa do trabalho – ‘quem trabalha é imbecil’-, gosto pela perambulação, pelo fumo, álcool, mulheres, os prazeres do consumo e sobretudo das roupas. O Apache gosta de estar bem arrumado sem ser burguês: boné de aba, baixo, redondo ou enfumado, jaqueta curta e acinturada, calça com boca larga, lenço de cores vivas, botinhas de bico fino e botões dourados. Este filho do povo, que conheceu a rudeza do sapato com sola de madeira, ‘dá muita importância ao modo de se calçar’. Uma elegância desenvolta que muitas vezes faz com que seja considerado efeminado pelos trabalhadores dos subúrbios, e que o distingue tanto do operário endomingado quanto de ‘pato’ respeitável e afetado. Ei-lo pronto para saltar dentro de um automóvel, sonho geralmente inacessível que está na

¹¹⁷SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 39.

¹¹⁸Ibidem. Ver especialmente o capítulo 2.

origem de muitos assaltos à mão armada. [...] O universo do Apache é o do carro, poderoso estimulante de novas formas de consumo.¹¹⁹

Talvez possamos pensar na boemia como uma de tantas outras possibilidades de agrupamentos juvenis masculinos que se formavam entre fins do século XIX e começos do século XX, mais ou menos com um mesmo formato e com uma mesma função, sempre em oposição ao modo de vida burguês que predominava. Não é só o modo dos artistas se comportarem, de se reconhecerem e de se definirem que se transforma nesta época, mas todo um novo modo de sociabilidade masculina se desenvolve e ganha espaço em diferentes camadas sociais, cada uma ao seu próprio estilo. A ideia de que a boemia teria fortes relações com a cultura popular já foi desenvolvida por Mary Gluck¹²⁰, mas o argumento de que é a própria existência de uma maneira emergente de relações sociais entre homens, típica da modernidade (o gosto pelo consumo, por vestir-se bem e pelos automóveis, pela velocidade, marcam bem esse caráter e aproximam, em certo sentido, populares de dândis, ao menos no caso francês), vai além. Ele carrega um recorte de gênero e marca espaços – nesse caso, nos meios literários – em que se negligencia a presença feminina (ao menos da mulher “decorosa” burguesa). Além disso, relativiza a premissa de Bourdieu de que o que distingue a boemia da vida efetivamente popular seria a invenção de uma arte de viver. Os boêmios, indivíduos oriundos das camadas médias e altas da população, mas que vivem em oposição ao mundo burguês e mais próximos dos modos de vida populares, não são os únicos a constituírem uma arte de viver. Esta invenção era parte de um certo tipo de sociabilidade masculina que marcou o começo do século, que foi influenciada pelo incremento das relações capitalistas e pelo desenvolvimento de outros aparatos que as asseguravam (como a publicidade). Nesta nova sociabilidade que se criava, disponível sobretudo para indivíduos do sexo masculino¹²¹, aproveitar a vida segundo os princípios da modernidade, da velocidade e do consumo, era crucial. E ela não ocorria

¹¹⁹PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2006. p. 320.

¹²⁰GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Kindle Edition.

¹²¹ Não estou afirmando que as mulheres não desenvolveram, no mesmo período, um modo próprio de viver. O que pretendo afirmar é a existência de um estilo de vida masculino e público baseado no agrupamento e na reunião de homens que compartilhavam de um mesmo estilo de vida. Não acredito que para as mulheres do período o mesmo tipo de possibilidades se abria.

apenas entre aqueles que dispunham dos meios materiais para financiá-la; também era desejada e vivenciada pelos populares, como Perrot nos mostrou.

O estilo de vida artístico desenvolvido a partir da boemia tem sido frequentemente relacionado, no Brasil, à chamada geração de 1880, da qual faziam parte Henrique Coelho Netto, Artur Azevedo, Olavo Bilac e outros. Sua saga é narrada no romance *A Conquista*, de Coelho Netto, publicado em 1899, mas que se refere ao período imediatamente anterior à Abolição e à República. Naquele momento, todos eles eram ainda jovens sem reconhecimento e sua missão não era simples: tornar o ofício literário um trabalho capaz de dar sustento aos escritores brasileiros, fazer dele uma verdadeira profissão. Muito embora oriundos de camadas mais altas da sociedade brasileira, construíam uma identidade diferenciada em relação a elas, compondo um novo universo simbólico, embasado em uma série de experiências e vivências comuns. Muitas destas vivências, relatadas em *A Conquista*, envolvem uma vida geralmente miserável economicamente, a frequência a ambientes insalubres, discussões com empresários do ramo jornalístico ou teatral e com os proprietários das casas ou quartos que alugavam, e infindáveis debates acerca do futuro da literatura no país diante do descaso e ignorância da população, da qual eles se distanciavam pela cultura que compartilhavam. A identidade entre esses escritores, nesse sentido, vinha tanto do modo de vida que levavam, quanto de um projeto para a nação. Ela também definia os “critérios de exclusão” que ditavam, ou tentavam ditar, quem eram as pessoas aptas à produção literária e ao honorável título de escritor.¹²²

Em Porto Alegre talvez não se possa falar em uma “geração boêmia”, mas sim de indivíduos assim classificados. Muito embora a memória sobre a boemia brasileira tenha cunhado certas interpretações triviais sobre ela, normalmente associada apenas à maneira supostamente irreverente e descontraída pela qual os boêmios levavam a vida, sem incluir o importante papel político que desempenharam socialmente¹²³, não podemos deixar

¹²²PEREIRA, Leonardo. “Literatura e história social: a 'geração boêmia' no Rio de Janeiro do fim do Império”. In: *História social*, Campinas, Unicamp, n. 1, 1994.

¹²³PEREIRA, Leonardo. Op. Cit.; RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. “A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografias”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

de lado o fato de que inúmeras descrições sobre esta arte de viver e sobre que comportamentos a ela correspondiam circulavam no Brasil na forma tanto de romances, poesias e outras manifestações literárias, quanto de notícias biográficas referentes a escritores estrangeiros e seu estilo de vida. Escritores e artistas plásticos de várias partes do Brasil foram classificados a partir desta designação em sua própria época, como fica patente no caso do pintor gaúcho Libindo Ferraz, que recebeu o seguinte comentário, feito por Arthur Pinto da Rocha, em 1903: “Libindo Ferraz é uma das organizações mais completas que temos conhecido de artista. Não lhe falta talento [...] mas... não tem constância nem persistência. [...] É um boêmio no sentido artístico do vocábulo... não é exímio em coisa alguma e, no entanto, podia ser um bom, um notável pintor”.¹²⁴ O comportamento desregrado, que em geral acompanha – e já então acompanhava – as descrições sobre a boemia, serve de mote para o uso da alcunha. Não só Pinto da Rocha tinha conhecimento do sentido do termo a ponto de escolher empregá-lo nesse caso e não em outros, como também, seria legítimo pensar, nossos escritores e artistas conheciam e interagiam constantemente com tais descrições. Um passeio pelo modo como era concebida a vida dos artistas nas obras literárias do começo do século XX no Rio Grande do Sul pode nos aproximar um pouco das concepções existentes sobre a boemia.

O romance *Juca, o letrado*, de Zeferino Brazil, editado no ano de 1900, mas escrito e publicado no *Jornal do Comércio*, de Porto Alegre, em 1896, é exemplar do modo pelo qual os literatos compreendiam seu ofício, assumindo, além da tarefa da escrita, um modo de vida correlato e, por vezes, mais importante do que a própria arte de contar histórias. O livro trata de um jovem escritor porto-alegrense muito bom em expor aos amigos suas ideias para romances, mas muito pouco comprometido – ou capaz – de elaborá-los na prática. Toda a sua atuação como escritor é social, é um modo ser e de agir socialmente, que incluía fundamentalmente, nesse caso, a verve, a eloquência com que defendia uma certa concepção de arte, e o apuro com que podia analisar, publicamente, as grandes obras associadas a esta concepção. Alberto, personagem que ilustra um amigo e

¹²⁴PINTO DA ROCHA, Arthur. APUD SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. p. 22.

admirador de Juca, quando questionado sobre a produção artística do companheiro, o defende dizendo que:

O Juca trabalhava em muitos livros, desde os tempos colegiais, todos extraordinários, de largo fôlego; mas, por enquanto, não os publicara. A Arte absorvia-o, torturava-o, esmagava-o, de modo que a obra saía-lhe aos poucos, muito demorada. De vez em quando a reportagem abelhuda noticiava-lhe um novo livro; esse, porém, como os outros, ia ficando inédito, escondido no misterioso fundo do imenso talento do Juca. Toda a obra conhecida do fino *conteur* não passava de uma dezena de pequeninas crônicas bem feitas, belas todas, de uma faiscante ironia. Livro – nenhum, por enquanto. Isto, porém, não lhe diminuía a glória, porque onde o Juca fulgurava era na palestra.¹²⁵

A Arte, como uma entidade autônoma, tomava conta de Juca impedindo-o de produzir Arte. Nesta perspectiva, a Arte aparecia como algo capaz de agir por si só, utilizando o artista como um mero instrumento. O artista é tomado pela Arte – esta Arte que tortura, que esmaga, que supera a Razão, que a ultrapassa. A produção artística não depende da vontade do artista, pois os tempos e os modos do fazer literário são determinados pela própria Arte. É um ofício árduo, doloroso, que vem de algo profundo e misterioso vagamente nomeado “talento”. O “talento” não parece ser algo a ser provado com a apresentação de uma produção artística condizente com um conjunto de normas – normas estéticas, formais, produzidas pelos artistas de uma época – , mas sim algo que se apresenta pelo próprio sofrimento com a tentativa desse fazer estético. É como Juca descreve sua relação com a Arte que torna legítimo considerá-lo um indivíduo talentoso. Alberto, o amigo, acredita nesse talento pela simples enunciação do sofrimento de Juca como aspecto predominante de sua relação com a Arte. A produção artística, como a concebem Alberto e também Juca, advém de uma relação de sofrimento e luta por parte do artista com sua própria vontade de produzir. O sofrimento e a luta emergem porque esta vontade de produzir não é autônoma, não nasce, independente, do indivíduo que produz: é a Arte, como uma Musa, que tortura o artista, que lhe dita quando e em que tempo ele deve produzir.

Esta perspectiva remonta, pelo menos, a Platão, para quem “a força capaz de impelir o homem à condição de poeta é de natureza divina”, já que “somente na emergência

¹²⁵BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 11.

de tal potência numinosa é que se dá o canto poético, o que em outras palavras quer dizer que, ao contrário do perito que possui um domínio intelectual que lhe permite discernir a conveniência de seu projeto para, enfim, realizá-lo ou não, se é poeta somente quando se é disposto pela divindade, condição além das possibilidades da resolução humana”.¹²⁶ Talvez possamos fazer uma analogia da Musa, do aspecto divino da inspiração do artista da perspectiva platônica, com o uso de álcool e outras drogas por parte dos escritores. Juca, quando é obrigado a admitir, inconsolável, que não consegue escrever – muito menos do modo como alega publicamente ser capaz de fazê-lo – resolve recorrer a esse artifício, como quem recorre às Musas. É como se o álcool abstinhasse o escritor de sua própria racionalidade e desse a ele um modo rápido e seguro de acesso ao divino, ou às mitológicas Musas:

Foi então que o Juca lembrou-se de procurar um estimulante no álcool.

Na tarde em que jantara com o Alberto no *France*, ele observara que o poeta, de comum tão silencioso e tímido, depois do segundo copo de Chianti, que era o seu vinho predileto à comida, transfigurava-se, animava-se, tinha ditos felizes, paradoxos brilhantes, improvisos esquisitos e arrojados. Mais de uma vez o Juca ouvira dizer que o Alberto inspirava-se no absinto, e que quanto maior era a sua embriaguez, mais espontâneo brotava-lhe o verso, a concepção era mais original e a forma saía-lhe encantadora.

Passando do caso particular ao geral, o Juca lembrou-se da multidão de artistas, poetisas, romancistas, *conteurs*, músicos, que só se inspiravam no álcool, e que ao vinho ou ao absinto deviam a longa série de suas obras imortais. Eram Kleist, Musset, Byron, Gerard de Nerval, Murger, Lo-Tai-Ké (que morreu de asfixia alcoólica), Mailath, Rovain, Praga, Baudelaire, Poe (morto de *delirium-tremens*), Southey, Hoffmann, Cardan e Swift, que andava caído pelas tavernas de Londres. E ainda outros, cujos nomes não tinha de memória, mas que já estavam citados no *Homem de Gênio*.¹²⁷

A associação do uso do álcool com a inspiração dos artistas é confirmada pela extensa citação daqueles que apresentavam esse comportamento. O próprio Alberto, “inspirava-se no absinto”, produzindo versos mais originais e espontâneos se estivesse mais acometido pelo efeito do álcool. Talvez possamos pensar que o álcool e as outras drogas assumiram uma posição do “irracional” que outrora fora ocupada pela Musa ou pela divindade. O artista, de algum modo, precisaria, ainda, sair de si, evitar a razão, perder a

¹²⁶JARESKI, Krishnamurti. “A inspiração poética no Íon de Platão”. In: *Kínesis*, Vol. II, n. 3, abril-2010. p. 284-305.

¹²⁷BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 118

autonomia sobre sua obra. Se a Arte, ela própria, efetivamente não pairava, dominadora, em sua mente, ditando-lhe as regras de sua produção, então ele necessitaria dos efeitos alteradores de consciência provocado pelo uso de substâncias psicotrópicas.

Baudelaire, poderoso poeta da modernidade, certamente mentor de muitos escritores brasileiros pelo modo como figurava a arte e o papel do artista, fez suas próprias experimentações no mundo das drogas, tendo escrito sobre isso nos ensaios *Vinho e haxixe* e *Paraísos artificiais*. De acordo com Seigel, “ele tinha muitas advertências a fazer com respeito à ingestão de drogas, mas sempre sustentou que as drogas refletiam o desejo do ser humano de estar acima de si mesmo, de escapar ‘às sombras pesadas da existência cotidiana comum’”.¹²⁸ Baudelaire identificava os efeitos oriundos do uso de drogas à imaginação onírica inerente ao trabalho artístico como ele o concebia: “a arte [para esse poeta] não procedia diretamente da natureza, mas de uma imagem impressa no cérebro”.¹²⁹ Apesar de facilitar o acesso do artista ao estado poético, não era qualquer um que poderia produzir verdadeiras obras valendo-se do consumo de drogas. No *Poema do haxixe*, o poeta descreve o tipo de pessoa que pode se tornar um artista por estas vias: ele deveria ser alguém “meio nervoso, meio bilioso, com a mente cultivada, treinado na percepção da forma e da cor e com o coração saturado de infelicidade”.¹³⁰ Ao mesmo tempo, contudo, Baudelaire também considerava imprescindíveis ao trabalho do artista a concentração e o árduo labor cotidiano sobre seus escritos, aperfeiçoando cada detalhe de sua obra até corresponder ao seu desejo inicial. É justamente esse o ponto de renúncia de Baudelaire ao uso de drogas como catalisador da imaginação: o artista perderia o controle sobre sua obra, se afastaria da razão que deveria conduzir todo o seu trabalho. No caso de Juca, seu objetivo parece ter sido, precisamente, abdicar de seu lado racional a fim de tentar produzir sua obra, com o auxílio do álcool. Mesmo sendo num caminho distinto daquele trilhado por Baudelaire, o que fica claro, em ambos os casos, o real e o fictício, é a experimentação das drogas como um recurso à expansão da imaginação artística.

¹²⁸SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 119.

¹²⁹Ibidem. p. 120.

¹³⁰BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 36.

Passando-se em Porto Alegre, a história narrada por Brazil em *Juca, o Letrado* se desenrola em ambientes que de fato existiam nesta cidade: os passeios pela rua dos Andradas, as visitas à Livraria Americana etc. Esses locais foram reconhecidos pela população porto-alegrense na época em que o romance foi publicado, na forma de folhetim, no *Jornal do Comércio*. Os tipos caracterizados pelo autor também, a ponto de ter havido comentários maldosos, boatos de que o Juca era certo escritor porto-alegrense da época. Zeferino Brazil, quando publicou o folhetim em livro, se defendeu:

Um romance não é uma revista de ano, que apanha fatos e tipos das ruas, pelo alto, efemeramente; o romance, assim o compreende o espírito moderno, é a vida, com os seus defeitos e as suas belezas, e, nestas condições, o romancista não cogita absolutamente de fotografar um determinado indivíduo, com quem se encontra no bonde, de passeio a um arrabalde, ou no *Restaurante Recreativo*, diante do bife.

Não. Os tipos de romance não são entidades físicas, e sim morais. Não são indivíduos – são caracteres; são membros da humanidade, e não de uma dada família; fazem parte de uma época que pode ter a duração de séculos, e, como o JUCA, O LETRADO, tanto pode ser aquele sujeito que neste momento atravessa a rua dos Andradas, como aquele outro que, neste mesmo instante, lá anda flanando na rua do Ouvidor”.¹³¹

Nem Juca, nem Alberto, obviamente, eram representações fieis de uma ou outra pessoa específica. Mas a tipificação criada por Zeferino Brazil deu à população de Porto Alegre a impressão de poder reconhecer, na vida real, tanto um quanto o outro. Brazil criou seus tipos com base na observação dos modos pelos quais as pessoas se relacionavam com a literatura e com a criação artística. E, ao que parece, foi uma tipificação bastante convincente. Na verdade, o romance é todo construído sobre a ironia do tipo representado por Juca:

É a crítica de uma espécie de *críticos* que costumam maldizer dos trabalhos alheios, por sistema e por hábito, que acham mau tudo o que os outros escrevem, e que nada produzem, ou só produzem coisas que não prestam. [...] Muito pródigo de aplausos para as mediocridades, é sempre duro censor para os verdadeiros talentos. Só fala nos livros franceses; faz timbre em mostrar que conhece literatura russa e escandinava. Entretanto, quando se refere aos escritores nacionais, mesmo aos mais notáveis, só tem impertinências irônicas e crítica azeda.¹³²

¹³¹BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. V.

¹³²Ibidem. p. II.

Juca representa, como nos informou seu criador em nota, os *críticos* mordazes que habitavam a cidade (mas que também poderiam existir, de modo similar, em outras partes do globo) e que, fingindo-se de verdadeiros artistas, aqueles que teriam mesmo talento, punham-se a criticar a obra de bons e obstinados escritores locais. E Juca, com sua pose, é reconhecido, inclusive pelos talentos reais – é o caso de Alberto –, como um autor de destaque, merecedor da admiração alheia. Nesse sentido, a concepção de Arte expressa por Juca também é, de certa forma, compartilhada por Alberto – um ingênuo, que acredita naquilo que Juca é apenas em superfície.

Sobre os críticos, também nos fala o escritor e líder operário Carlos Cavaco, aliás, amigo de Zeferino Brazil. Parece o caso de comparar o crítico descrito por Cavaco e aquele que Juca representa. Em ambos os casos, ele se faz passar por literato de talento, mas não o é de fato:

E, é caso original: o crítico, aqui, surge tão pronto de um gabinete como de um lupanar. Analisa a ‘vida moderna’, a ‘vida social’, a ‘vida intelectual’... sendo, as mais das vezes, um pobre de espírito, um libertino, um imoral, cheio de vícios; um tipo que pode bem ser chamado ‘nódoa social’; um literato de meia tigela, adjetivado, bobo, cheio de enfatuamentos e com a memória repleta de trechos alheios, de prosa e verso, que ele emprega a cada instante, tendo a habilidade de disfarçar com meia dúzia de asneiras que ‘pensou’.¹³³

Zeferino e Cavaco instituem, portanto, regras de pertença ao mundo artístico que excluem certo tipo de sujeito. O “falso escritor” é incapaz da redação original de um texto literário. É possível relacionar esta norma ao que diz Baudelaire, anos antes, de Hegésippe Moreau, um poeta que encarnava o “gênio não-compreendido”, um artista que supostamente não recebia o devido valor:

Baudelaire o descrevia como um poeta talentoso cujos verdadeiros méritos jamais seriam conhecidos porque ele havia recusado o trabalho que poderia ter desenvolvido suas habilidades. Ele não tinha necessidade de trabalhar, porque o público encarava sua vida caótica – aparentemente similar àquela de poetas de verdade como Poe e Nerval – como sinal de sua natureza poética. Vivendo como um árabe nômade em meio à civilização, ‘sua infelicidade era considerada em seu favor como trabalho, a desordem de sua vida como genialidade mal interpretada’.¹³⁴

¹³³CAVACO, Carlos. “A época dos críticos”, *Petit Journal*, 15/09/1906, p. 1.

¹³⁴SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 123.

Juca não apresenta, ao longo do romance, uma vida propriamente desregrada (apesar de frequentar ambientes boêmios e não cuidar muito de sua aparência) e, ao contrário, também vê no trabalho um valor para o verdadeiro artista. Contudo, a ausência de textos e de obras reais suas não impedem que Alberto – o verdadeiro e humilde talento – o reconheça como um grande artista, dos maiores que a cidade já vira. Alberto fia-se apenas no que Juca conta, na performance que Juca desempenha socialmente enquanto artista – e isso basta. Tanto Zeferino Brazil quanto Carlos Cavaco, além disso, apresentam como característica do “falso escritor” o fato de ele ser um crítico severo de todos aqueles identificados, por ele, como um talento real. Sem nada produzir de seu, o “falso escritor” tentaria, ainda, denegrir a imagem daqueles que poderiam ter um caminho promissor na arena das letras. Sobre isso, Cavaco nos dá um exemplo que, apesar de longo, merece ser exposto na íntegra:

O crítico que fica reclinado numa cadeira na redação do jornal, dá a nota curiosa: Um pobre diabo de roupa muito gasta e de alma esfarrapada; um desses visionários que levam a falar com as estrelas pelo passar das noites e que têm a louca mania de descobrir em tudo a excelsa deusa Poesia; lembra-se, lá um dia, de passar para o papel a descrição de um punhado de dores que o torturam, e anseia por vê-las, em versos dolorosos, figurando nas colunas de um jornal. Traça os versos em harmonia com as mágoas que sente e parte para a redação.

O crítico o recebe, gravemente, grosseiramente, sem abandonar o lugar na cadeira. Depois envolve o miserável bardo na arrogância de um olhar, estuda-lhe o acanhamento retratado no rosto, sonda-lhe a alma amargurada, convence-se de que é um ‘principliante’ o poeta que ali se acha, - ordena, então, que um risozinho sarcástico lhe venha à boca irônica e quando o riso surge, ele, o crítico, exclama, estirando-se com uma indolência de estudado pedantismo:

- Não estão maus os seus versos... Vou ‘cavar’ um lugarzinho para eles... Mas, estude, meu amigo, estude; o Sr. tem talento, é moço e pode fazer carreira. Estude... leia Castilhos... Conhece Castilhos? É o mestre... leia muito, muito... e me perdoe se me vejo forçado a não atendê-lo por mais tempo, pois estou atarefado. Esta vida de imprensa... Um horror!... Mas fique descansado: os seus versos serão publicados.

E o pobre bardo parte, com a alma iluminada pela esperança de que o seu nome vai ser conhecido, de que os seus versos vão ser lidos, admirados... e nessa esperança fica ele, até que se convence do contrário.¹³⁵

A primeira coisa que chama a atenção é a descrição feita do jovem principiante, um visionário deslumbrado com a poesia, certamente um verdadeiro artista. Suas roupas são muito gastas e sua alma, esfarrapada. Esse “pobre diabo”, torturado por

¹³⁵ CAVACO, Carlos. “A época dos críticos”, *Petit Journal*, 15/09/1906, p. 1.

muitas dores, deseja que seus versos sejam publicados num jornal. O crítico, nesse caso, aparece como alguém já estabelecido na carreira, com uma colocação num jornal e com o poder de avaliar o que é e o que não é publicado. E esta avaliação é feita de modo arrogante, deixando clara a posição de cada um dos envolvidos no penoso ritual: ele não abandona o lugar na cadeira, usa e abusa de risinhos hostis e debochados, procura, de todo modo, desmerecer o trabalho do principiante, desestimulá-lo, torná-lo inseguro. Apesar disso, como que pelo sadismo de ver a ruína dos sonhos do outro, afirma que há de conseguir “um lugarzinho” para os dolorosos versos que acabou de ler. Esta descrição nos apresenta alguns elementos para identificarmos as hierarquias de posições no meio intelectual: não há como não associar a vaga descrição do verdadeiro escritor, o iniciante, àquelas apresentadas sobre a boemia por Mürger. O verdadeiro artista é alguém simples, um sofredor que não se importa com os bens materiais, pois perde muito tempo a admirar estrelas e a versejar. As descrições da Arte como algo relacionado diretamente ao sofrimento do artista não podem ser atribuídas individualmente a Zeferino Brazil ou a Carlos Cavaco. Na realidade, a ascensão de um poder espiritual laico ocorre desde meados do século XVIII, quando os homens de letras passam a se considerar dotados de alguma forma de “deísmo”, assumindo uma lacuna deixada pela atividade de religiosos no século das Luzes. No início do século XIX, na França, esse mesmo padrão persiste sob a forma, desta vez, da estética romântica: o escritor passa a ter uma “missão” quase sagrada, que é a uma só vez política e filosófica.¹³⁶ Uma trajetória similar tiveram os escritores brasileiros sob o romantismo, que se auto-atribuíram a missão quase sagrada de construção do Estado nacional no Brasil.¹³⁷ Podemos pensar que esta relação entre o papel do artista e uma atividade sagrada, comparável a uma atividade religiosa, advém dos resquícios ainda vivos na virada do século daquele modo de pensar. Marcello Gama compartilhava desta visão e a descreve em seu livro *Via Sacra* da seguinte forma:

O caminho sagrado, esse dos sonhadores
que sobem, a cantar, a montanha das Dores,

¹³⁶BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830)*: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne. Paris: José Corti, 1973. Ver também: DOSSE, François. *La marche des idées: histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Éditions de La découverte, 2003. pp. 23-24.

¹³⁷CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o orbe literário e a construção do império brasileiro*. Tese de Doutorado em História, Unicamp. Campinas, 2001.

tendo os pés a sangrar e uma lira por cruz!
Caminho do Ideal, estrada que conduz
a uma terra de amor e de dias risonhos,
desde muito sonhada em mentirosos sonhos,
e onde querem chegar, subindo entre alcantis,
surdos à multidão eterna de imbecis,
os Poetas, os Bons, os Visionários todos
que acreditam no Sonho e na Quimera... – doudos! –
Jardineiros da Dor, coveiros da Ilusão,
que a regar e a enterrar já têm, no coração
- um viçoso jardim, e n'alma – um cemitério;
malditos, para quem a Ventura é um mistério,
porque quando supõem haver chegado o – Enfim!
surge mais uma curva... o caminho é sem fim¹³⁸

A trajetória do artista não é fácil, mas ele a vive com alegria, cantando apesar da dor. A sua cruz é a lira, objeto, portanto, caracterizado como um “fardo”, muito embora simbolize o seu processo de criação poética. Seu processo criativo é, assim, um fardo, mas que ele insiste em carregar, ou por necessidade (esse fardo é um dom, algo inerente ao artista), ou por seu próprio desejo, pela vontade de continuar sendo um artista, um poeta. Seus pés sangram, pois o caminho é árduo, mas embora árduo é o caminho do Ideal, é o caminho que leva a uma “terra de amor e de dias risonhos”. Esta terra, entretanto, parece não existir, parece ser tão somente uma mentira trazida pelos sonhos do artista; falsa ou verdadeira, o poeta quer chegar nesta terra sagrada, a terra que ele mesmo idealizou, e, com os pés sangrando, segurando a cruz de sua produção, subindo tortuosamente a “montanha das Dores”, ele finge não ligar para a multidão que aparentemente descrê de toda a sua crença, esta multidão de “imbecis”. Um contraponto aos “imbecis” são todos aqueles doudos que creem poder chegar à terra sonhada: os Poetas, os Bons e os Visionários. Esses, amargurados pela Dor e pela Ilusão, sem alcançar a Ventura jamais, estão condenados a vagar eternamente nessa “via sacra”. Em Marcello Gama, não fica claro se a Arte é uma escolha do artista, ou se é algo pelo qual ele é tomado. Em todo caso, sugere-se que a “terra sagrada” é algo desejado por ele, sonhado por ele – que talvez não exista realmente, mas que tem uma existência ideal, na qual o artista crê.

O poema “Eu” descreve um eu-lírico amargurado e sofrido, de quem levou uma vida de desilusões desde o nascimento e segue a torturar-se por sequer ter sido capaz

¹³⁸GAMA, Marcello. *Via sacra*. Porto Alegre: Tipografia de Otaviano Borba, 1902.

de dar alegrias aos familiares. A morte da mãe, a orfandade das irmãs, as decepções provocadas ao pai por um indivíduo que afirma ter 23 anos de idade e nada ter feito na vida (esta era, justamente, a idade de Marcello Gama à época). A descrição do personagem também é uma descrição física: a feiúra é anunciada logo no primeiro verso e, a seguir, novas características são destacadas:

Sou imberbe, indolente e nem sempre ando limpo...
- um tipo de imbecil, grotesco e extravagante...
Mas, se engasto um bom verso, uma rima cantante,
Quase me sinto um deus, de tanto orgulho eu impo!

Depois, fico a cismar que morreria à toa,
Se a Musa não me fosse enfermeira tão boa.

Eu tenho pelo verso um culto excepcional,
e amor à sensação, à saudade, às mulheres,
à originalidade, à lua, aos malmequeres...
e a tudo que tem sido a causa do meu mal.

Ah! que bom se eu pudesse, egoísta e perverso,
odiar a Mulher, a Natureza e o Verso!

Nunca mais sofreria esta dor sem remédio,
que suporte, à mercê dos meus nervos doentes,
nem seria minh'alma um covil de serpentes
lascivas, babujando a peçonha do tédio.

Mas eu, por desventura, amo e sinto demais,
e por isso extravaso amargores e ais.

Hostilizo o burguês, mas confesso, entretanto,
que acho um belo ideal o da vida burguesa:
Ter dinheiro, conforto, amigos, boa mesa,
e bocejar ouvindo as misérias que eu canto!...

Antes burguês e mal saber firmar o nome
do que ser invejado e agonizar de fome.¹³⁹

A caracterização do Poeta sugere alguém cujos sofrimentos advêm precisamente daqueles aspectos da vida que ele sente necessidade de cultuar, por ser um indivíduo fadado a amar e a sentir demais. O Poeta sofre pelo amor que sente e que é incapaz de não sentir. Seu sofrimento, porém, é apaziguado pela Musa que o anima a poetar. O poema “Eu” sugere que os versos, inspirados pela Musa, são a cura para os seus próprios males, mas também são fruto de seu amor e altruísmo. Nesta poesia não há

¹³⁹GAMA, Marcello. *Via sacra*. Porto Alegre: Tipografia de Otaviano Borba, 1902. Sem página.

menção nenhuma à boemia; contudo, a inspiração da imagem do estilo de vida do artista influenciado pelo ideal boêmio, aparece na descrição do poeta como alguém que nem sempre anda limpo, é grotesco e extravagante. Além disso, o burguês também aparece, aqui, como um contraponto a esse Poeta sofredor. O modo de vida da burguesia é ironizado por ser “fácil”, no sentido de que um burguês é capaz de contentar-se com a saciedade de suas necessidades materiais, sem demonstrar importar-se com a própria ignorância.

Não pretendo propor que a descrição do artista expressa no poema “Eu” seja equivalente a uma descrição do próprio Marcello Gama, apesar das correspondências encontradas. Meu interesse é demonstrar que o estilo de vida chamado de “boêmio” recebia uma descrição socialmente compartilhada composta por algumas características constantes: o sofrimento do poeta, sua miséria, sua dor, sua fome, seu tédio, sua hostilidade ao burguês. Esta descrição é assumida, inclusive, pelos próprios poetas, não necessariamente em seus modos de vida (muito embora os modos de vida também possam expressar esta caracterização), mas, pelo menos, nos personagens que criam representando artistas e poetas. Desta forma, contribuem para difundir uma descrição socialmente aceita do estilo de vida artístico, boêmio, podendo ser, a partir daí, também, eles próprios descritos como tais.

Numa passagem de *Juca, o Letrado*, Zeferino Brazil descreve um local frequentado pelo “boêmio” Alberto e por seu grupo de amigos, o *Restaurant Provot*, onde, num domingo à tarde, falavam sobre mulheres e bebiam *chautreuse*:

O *restaurant* estava repleto a essa hora doce da tarde. Mulheres de chapéus de grandes plumas ouviam galanteios e bebiam gasosa. No jardim, mal cuidado, grupos espalhados cervejavam. Alguns rapazes do comércio jogavam a *bagatela*, hilariantes e felizes. Sob uma extensa latada, de cachos verdes, um casal inglês, silencioso e grave, comia *sandwichs*, e, numa mesa afastada, um sujeito baixo, moreno, de cabeça grande, lia o *Correio do Povo* e bebia água da vida. O Jorge, numa dobadoura risonha, andava de mesa em mesa servindo, muito cheio de atenções e curvaturas de espinha. De quando em quando sacava do bolso do paletó azul-marinho uma lata de chocolate homeopático, arvorada em tabaqueira, e sorvia uma pitada longa, voluptuosa.¹⁴⁰

As descrições desse modo de vida parecem ser, em todos os casos, muito parecidas. Ainda que não possamos tomar estas passagens de romance como a própria

¹⁴⁰BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 50.

realidade, podemos supor sua semelhança, sua verossimilhança com o real, e o desejo do autor em firmar as características distintivas de um grupo de letrados. Escritores como Zeferino Brazil, Marcello Gama e Pedro Velho compartilhavam, mais do que uma mesma estética, ou a pertença a uma mesma escola ou movimento literário, um estilo de viver que, naquele período, se constituía associado aos artistas e escritores. Ainda que nem sempre eles vivenciassem esta arte de viver em sua plenitude, a associação entre arte e uma estética que ultrapassa a escrita e as escolhas formais atreladas a um estilo narrativo era algo que todos eles compartilhavam e que só se tornava possível, no Rio Grande do Sul, naquele momento histórico. As gerações de escritores que antecederam esse grupo, como vimos, pensavam a literatura de uma maneira bastante diferente, em geral como uma missão, como um projeto para a nação.¹⁴¹ Tal projeto não incluía um modo de vida tipicamente literário ou artístico, oposto ao modo de vida do restante da sociedade – ou, ao menos, da “burguesia”. Antes de pensarmos nesse estilo de vida como algo a ser vivenciado de fato, devemos pensar nele como algo a ser narrado, a ser afirmado, a ser associado ao que os escritores faziam e sentiam. Ele agia como um fator agregador, um formador de uma identidade entre os letrados, um elemento de distinção. O que eu pretendo afirmar é que esse estilo de vida (que, é claro, mudou no tempo e também no espaço) é um fator de coesão geracional. A partir de um dado momento da história das artes e da literatura no Brasil, ser artista passa a ser algo distinto do restante da sociedade; se antes o escritor era também funcionário público, político, professor, entre tantas outras atividades, agora, ainda que esse acúmulo de funções ainda se verifique, o artista encontra em seus próprios comportamentos e hábitos, vividos e/ou narrados, um elemento de distinção, que ao mesmo tempo assevera o seu talento. Ser artista passa por pensar-se de uma maneira bastante específica, passa pela constituição de um “estilo de vida”.

A vida boêmia contribuiu para criar o estilo de vida do artista, diz Bourdieu. Mas esta invenção de uma “arte de viver”, necessária para o ideal comprometimento com a arte de escrever (ou de pintar etc), aparentemente nascida na França em meados do século XIX, não permanece sempre a mesma em todos os espaços e tempos. A palavra “boemia”,

¹⁴¹CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o 'orbe literário' e a construção do Império brasileiro*. Campinas, Unicamp, Tese de doutorado em história, 2001.

para designar um certo comportamento social, foi, de fato, criada na França do século XIX. E então ganhou o mundo, perdeu-se o controle sobre ela. Inventou-se, com a criação da alcunha de “boêmio” para designar certo tipo de pessoa, um novo modo de ser uma pessoa. Nas palavras do filósofo Ian Hacking, “inventar pessoas altera o espaço de possibilidades para se ser uma pessoa”.¹⁴² A invenção de um tipo de pessoa interessada numa arte de viver disponibilizou para o mundo esta possibilidade de estar no mundo.

Para Jerrold Seigel, a boemia é um fenômeno de representação social. Um certo grupo de pessoas, socialmente incluído na burguesia, em geral artistas e outros indivíduos criativos, se apropriam de estilos de vida marginais e dramatizam-nos a fim de expor as ambivalências de suas próprias identidades sociais. Seigel argumenta, ainda, que “não há ação ou gesto capaz de ser identificado como boêmio que não possa também ter sido – ou não ter sido – realizado fora da Boêmia”.¹⁴³ De fato, esta parece ser uma afirmação indiscutível; entretanto, eu pretendo discuti-la ao menos por um momento.

Quando Marcello Gama levou um grupo de jovens escritores ao cemitério, onde recitou seus versos recusados pelo jornal, *o que exatamente ele estava fazendo?* Segundo algumas formas de ver as coisas, poderíamos pensar que, com esse comportamento, estreitamente associado a uma “arte de viver”, ele estava estabelecendo uma distinção entre seu grupo, o grupo dos artistas, ligados por uma cultura comum, talvez uma cultura considerada “superior”, mas necessariamente por uma relação particular com as criações culturais. Esta visão pode ser reforçada pelas palavras do próprio Marcello Gama, já citadas, por meio das quais ele demonstra a ojeriza do poeta ao burguês, que mal sabe escrever o nome, mas que, abastado, mesa cheia, pode bocejar diante dos versos. Desse modo, esta ação particular de Marcello Gama pode figurar entre um conjunto mais amplo de estratégias distintivas por parte dos grupos de escritores, a fim de: assegurar um novo estatuto à literatura; assegurar uma posição de destaque na sociedade, compartilhando espaços com setores elitizados; firmar uma identidade para os escritores, garantindo uma coesão ao grupo; ou qualquer outra afirmação desse tipo. Qualquer uma destas explicações

¹⁴²HACKING, Ian. “Inventando Pessoas”. In: HACKING, Ian. *Ontologia Histórica*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 123.

¹⁴³SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 20.

seria válida e haveria diferentes maneiras de asseverar seu estatuto de verdade. Mas, para além de um sentido sociológico mais amplo, ainda não sabemos *o que ele estava fazendo, o que o motivou a agir desta maneira*. Não é difícil concordar que sua ação não é corriqueira, nem compartilhada pelo conjunto da sociedade. Cidadãos comuns não costumam recitar versos em cemitérios, diante de uma plateia de pessoas mortas. Nem costumavam naquela época. Também seria simples concordarmos que sua ação foi *compreendida* pelos demais escritores, os mais jovens, tanto que Álvaro Moreyra considerou relevante lembrar desse detalhe de seu passado ao escrever suas memórias. A ida ao cemitério foi *compreendida* porque *fazia sentido*, ao menos enquanto ação associada a um tipo específico de pessoa.

A filósofa Elizabeth Anscombe afirma que toda ação intencional é uma ação segundo uma descrição.¹⁴⁴ Dizer que Marcello Gama recitou versos diante de tumbas é fazer uma descrição simples de como ele agiu, mas isso não responde a pergunta sobre *o que ele estava fazendo*. O que ele estava fazendo depende de um sentido dado à sua ação. O que ele estava fazendo provavelmente não seria compreendido pelas gerações anteriores de escritores, porque não faria sentido. Mas podemos esperar que muitas pessoas, mesmo que não fossem escritores, em 1907, compreenderiam, ainda que vagamente, o que Marcello Gama fez. Nós mesmos sabemos o que ele estava fazendo, porque já sabemos que escritores podem desejar ter atitudes como esta, porque parece legítimo a eles que se comportem assim.

Para Hacking, “a tese de Anscombe sobre ação parece ter um corolário inesperado. Quando novas descrições tornam-se disponíveis, quando elas entram em cena, ou mesmo quando se tornam coisas sobre as quais se pode falar e pensar, então existem novas coisas a se escolher para fazer. Quando novas intenções se abrem para mim, porque novas descrições e novos conceitos tornam-se disponíveis, vivo em um novo mundo de oportunidades”.¹⁴⁵ Quando Marcello Gama foi ao cemitério ele agiu com uma intenção certamente ligada a esta nova possibilidade de ser um artista que então se abria. A partir das transformações nas concepções da vida dos artistas, vinculadas a uma arte de viver, ele

¹⁴⁴HACKING, Ian. *Múltipla Personalidade e as Ciências da Memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. pp. 254-256.

¹⁴⁵Ibidem. p. 256.

pôde escolher fazer isto intencionalmente e ser compreendido por todos os seus companheiros.

Quando Marcello Gama, Zeferino Brazil ou Pedro Velho se embriagavam eles estavam interagindo com uma certa designação de escritor – que pode ser a do boêmio, com a qual eles tantas vezes foram classificados. Não acredito que quando algum deles bebia estivesse fazendo a mesma coisa que, no século XVII, um habitante do local posteriormente designado por Porto Alegre fazia ao beber. A descrição de sua ação (o ato de beber) é a mesma, mas não acredito que a intenção fosse a mesma. Obviamente, seria possível contrapor meu argumento afirmando que a intenção (se embriagar) se mantém a mesma. Entretanto, creio que o que Marcello Gama, Zeferino Brazil e Pedro Velho faziam ao se embriagar passa a ser outra coisa a partir do momento em que se torna disponível uma nova concepção de escritor como alguém que carrega consigo uma “arte de viver”. Hacking chama de “looping effect”, ou “efeito de *feedback*”, o modo pelo qual os sistemas de classificação e de designação afetam as pessoas designadas, e como estas mudam em virtude da própria designação (recebida ou escolhida). Além disso, esse movimento de transformação também retorna à designação inicial, que tem seu sentido modificado pela ação social associada a ele.¹⁴⁶ Quando são classificados como boêmios, ou quando eles próprios disponibilizam esta classificação, obviamente conhecida por todos, passam a agir em interação com estas classificações, muitas vezes, inclusive, modificando-as. Isso significa dizer que nenhuma descrição da boemia europeia ou carioca foi simplesmente copiada pelos escritores aqui analisados. As ações de Marcello Gama, Zeferino Brazil ou Pedro Velho são mais complexas do que a simples imitação de comportamentos europeus descritos em romances. Também são mais complexas do que a mera filiação a uma escola ou movimento literário – como se tais movimentos fossem um pacote fechado, composto por um estilo de escrita e também por certos comportamentos, típicos de um dado período. Embora se comportassem de um modo comumente, na época, classificado como boêmio, eles provavelmente não pretendiam cumprir à risca “determinações” de escolas ou

¹⁴⁶HACKING, Ian. *Ontologia Histórica*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 115; HACKING, Ian. *Múltipla Personalidade e as Ciências da Memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 259.

movimentos. E, ao não cumprir à risca nenhuma suposta determinação, ajudavam a criar os sentidos possíveis do termo pelas suas próprias vivências.

Embora interagissem com a classificação de boêmio, provavelmente interagiam com muitas outras. Muitas diferenças sobre os modos de pensar a arte e a literatura ainda estavam disputando as certezas e as mentes dos escritores. Nada era realmente sólido e aquilo que faziam estava cercado de indeterminações. Sabemos que uma nova forma de vivenciar a vida como um escritor estava disponível, mas estar disponível não significa que necessariamente era vivida. Também não significa que fosse fruto especificamente de um ou outro movimento literário emergente no período.

II.

Alcides Maya e Marcello Gama nasceram no mesmo ano: 1878. Respectivamente, começaram na imprensa em 1896 e 1898 e tiveram suas primeiras publicações em livro em 1897 e 1902. Alcides Maya veio de uma família de estancieiros do sul do estado, enquanto Marcello Gama foi caixeiro-viajante durante alguns anos, antes de se vincular ao mundo do jornal. Alcides Maya alcançou reputação de nível nacional, tratando principalmente, em suas obras, de temas de caráter regional, enquanto Marcello Gama, poeta classificado como simbolista¹⁴⁷, tentou fugir da vinculação entre a literatura e o passado heróico rio-grandense, buscando temas mais “universalizados” e intimistas. Embora tenha sido referência literária no Rio Grande do Sul, não conseguiu expandir sua influência para além das fronteiras regionais. Alcides Maya, ao contrário de Marcello Gama, nunca foi descrito como um escritor boêmio. Pode-se dizer que ambos seguiram caminhos distintos, tanto no que diz respeito às suas escolhas formais, quanto no que se refere às suas trajetórias de vida, num sentido amplo. Em comum, ambos carregam a importância de ter auxiliado, de um modo ou de outro, no início da carreira dos rapazes do grupo da Praça da Misericórdia.

¹⁴⁷ AGUIAR, Vera Teixeira de. *Marcelo Gama*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989. p. 45.

Alcides Maya foi descrito por João Neves da Fontoura como o “sumo pontífice da literatura gaúcha” naquela primeira década do século XX.¹⁴⁸ O que talvez cause alguma estranheza (e, por ironia, se assemelha ao caso do Juca, personagem inventado por Zeferino Brazil) é o fato de que esse “sumo pontífice” não havia, até o ano de 1910, quando publicou o romance *Ruínas Vivas*, editado nenhum livro de caráter ficcional. Suas três obras até então, *Pelo futuro* (1897), *O Rio Grande independente* (1898) e *Através da Imprensa* (1900), reúnem artigos – em geral críticos, mas também de cunho político – que saíram primeiramente na imprensa diária porto-alegrense. Estas três publicações, contudo, são importantes para compreendermos a concepção de literatura para Maya e, conseqüentemente, que concepções de literatura circulavam na cidade de Porto Alegre naquele período. Se é verdade, como afirmei, que a ideia que os escritores faziam do que era a literatura e do que eles deveriam fazer se quisessem ser escritores é muito mais complexa do que a inserção em correntes literárias, então esta avaliação é necessária.

Alcides Maya, como muitos escritores da época, era um admirador da obra de Zola e da renovação que sua literatura trouxe em relação à literatura romântica. O modo como Maya representa o papel de Zola na história da literatura é bastante significativo: para ele, Zola não era um escritor genial; não teria a grandeza de Balzac, nem o estilo de Flaubert, nem a sensibilidade dos irmãos Goncourt, nem a delicadeza de análise de Beyle, nem a psicologia de Bourget, nem as descrições de Daudet. Por que, então, Alcides Maya considerava Zola um escritor que tipificava uma geração inteira? O que chamava atenção em Zola era o que ele cunhou como sendo a maneira correta de ser um intelectual. O jeito de ser, a maneira de proceder. O que imortalizou Zola foi a sua própria vida:

E, no entanto, a sua personalidade avulta, impõe-se, imortalizou-se. [...] Se, como quer Hennequin, o grande homem é aquele que agita as multidões, do seu tempo ou do futuro, provocando antipatias e atraindo dedicações, mas sempre dirigindo, sempre guiando, o autor dos *Rougon* merece incontestavelmente o designativo de grande na literatura moderna.¹⁴⁹

Para Alcides Maya, o escritor francês marca uma ruptura na história literária: seus críticos são a velha sociedade, o modo de viver e de pensar do passado. Zola,

¹⁴⁸FONTOURA, João Neves da. *Memórias*: Borges de Medeiros e seu tempo. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. Volume. p. 73.

¹⁴⁹MAYA, Alcides. *Através da imprensa* (1898-1900). Porto Alegre: Editores Otaviano Borba & C., 1900. p. 2-3.

por sua vez, representa a nova geração e seus anseios. Tal ruptura se daria no âmbito de uma literatura naturalista, que, segundo Maya, “veio em nome da ciência submeter os caracteres ao exame positivo”.¹⁵⁰ Para ele, literatura e ciência mantinham relação estreita, na medida em que a literatura estudaria tipos humanos com o auxílio de ciências tais como a psicologia e a biologia, para uma melhor compreensão do caráter dos personagens. Contudo, Maya também sente necessidade de marcar uma distinção entre a arte e a ciência: “A arte é uma interpretação da natureza, dando a impressão do belo; a ciência ocupa-se do conhecimento e da classificação dos fenômenos. Subordinar a elaboração de uma aos processos da outra é confundir funções diversas”.¹⁵¹ O método experimental de Zola, modelo de escrita de romances proposto pelo autor, embasado nas teorias do médico Claude Bernard e do crítico e historiador Hippolyte Taine, seria a maneira de, artisticamente, proceder à análise do caráter humano, manifesto nas relações sociais e nos costumes. Proceder a esta análise, porém, não faria com que nenhum romancista deixasse de ser artista para se tornar cientista. Um exemplo desse modo de pensar está nas considerações de Maya sobre o romance *Complications sentimentales*, de Paul Bourget, quando afirma que o autor não faz psicologia, mas sim um romance psicológico, no qual a análise é efetivada através dos personagens. Num romance, ao contrário do que ocorre num estudo científico, o escritor se dedicaria à anatomia moral de um indivíduo ou família, levando em conta que “no sentir e no proceder de certas criaturas acha-se sintetizada às vezes a feição do povo”.¹⁵²

Literatura e ciência, assim, encontrariam uma aproximação com o naturalismo, estética adequada àqueles tempos de forte influência do pensamento positivista:

O naturalismo, reforma artístico-literária, filha da renovação do pensamento pela derrota da velha intuição metafísica, na filosofia, e pelas conquistas científicas sobre o antigo empirismo dos conhecimentos, participa forçosamente dos processos adquiridos, das generalizações obtidas da orientação triunfante, sem contudo alienar de sua atividade, de sua esfera de criação, o resultado impressionante do belo.

¹⁵⁰MAYA, Alcides. *Através da imprensa* (1898-1900). Porto Alegre: Editores Otaviano Borba & C., 1900. p. 4.

¹⁵¹Ibidem. p. 55.

¹⁵²Ibidem. p. 67.

É claro que o adiantamento da biologia e da psicologia, precisando as leis gerais do corpo e do espírito, explicando fenômenos obscuros da consciência e determinando a origem de certas sensações, deve esclarecer o artista sobre o procedimento dos personagens que estuda, permitindo-lhe a dissecação íntima, a análise dos temperamentos.¹⁵³

Esse ponto de vista, contudo, não era absoluto. Na mesma cidade e na mesma época encontramos a ironia de Zeferino Brazil em relação a uma série de teorias supostamente científicas que norteavam o pensamento dos escritores. Muito em voga, por exemplo, estavam os livros do médico italiano Cesare Lombroso, lidos e apreciados pelo nosso já conhecido Juca. Foi em Lombroso que Juca encontrou as características do *Homem delinquente*, que passou a encontrar em qualquer um com quem cruzasse:

Estão vendo aquele sujeito que ali vai? É um grande malfeitor.
- Como o sabes? Quem é ele? Que crimes cometeu?
- Não sei. Nunca o vi. Mas aquele nariz, aquele queixo, a expressão metálica do olhar... Hum! Aquele sujeito tem o tipo exato do homem delinquente.¹⁵⁴

O objetivo de Juca era realizar os mais densos estudos sobre o caráter humano a fim de escrever sua obra-prima, cujo título seria *O Imbecil*. Sua obra “monumental” seria ricamente amparada em longos tratados de fisiologia e psicologia, que garantissem a cientificidade do tratamento de suas personagens. O seu objetivo era “iniciar no domínio puro da Arte, o verdadeiro romance científico, documentado, visto e sentido através do seu temperamento esquisito de neurastênico”.¹⁵⁵ O foco do romance seria a terrível existência contemporânea, com personagens desajustados, epiléticos, alcoolatras, histéricos e lipemaniacos. A hipocrisia da sociedade moderna seria dissecada, com uma análise profunda dos vícios cinicamente incentivados. Como ensinavam os mestres da época, seu romance não poderia ser escrito meramente pela sua mente imaginosa; ele necessitava de estudos, arquivados por anos, lidos e relidos, acerca do comportamento dos indivíduos:

O Juca preparava sua obra, percorrendo com uma sofreguidão louca os trabalhos de Dumont, Spencer, Huxley e Bain, sobre psicologia normal, e os estudos de Lombroso, de Kraft-Ebing e de Maudsley sobre psicologia mórbida e a patologia

¹⁵³ MAYA, Alcides. *Através da imprensa* (1898-1900). Porto Alegre: Editores Otaviano Borba & C., 1900. p. 57.

¹⁵⁴ BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 64.

¹⁵⁵ *Ibidem*. p. 63.

mental. Lia, com muito interesse, os relatórios das escolas de Bicêtre, da Salpêtrière, da Gentilly; fazia comentários largos sobre as ideias de Esquirol, e recolhia dados dos trabalhos de Voisin, de Seguin e de Delasiauve sobre a moral, a higiene e a educação dos idiotas.¹⁵⁶

Mas os estudos não foram assim tão gentis com o Juca. Suas leituras cotidianas entrementes começaram a causar-lhe problemas. De princípio, sua mania de reconhecer indivíduos delinquentes em desconhecidos na rua lhe provocou sérios constrangimentos com os amigos, já que por vezes apontava para os familiares deles, com ar sério e doutoral, indicando suas características que denotavam o comportamento degenerado. Depois a coisa ficou mais grave. Quando começou a ler o médico Max Nordau, Juca passou a descobrir que ele próprio parecia-se excessivamente com o homem degenerado ali caracterizado, tanto que ele poderia ter servido de modelo para a análise empreendida pelo alemão. Reconhecer-se assim, tão perfeitamente, naquele tipo foi terrível para o Juca. Experimentou uma profunda melancolia e frequentou médicos variados. Modificou sua dieta, começou a praticar exercícios físicos. Sentia-se incapaz de qualquer grande empreendimento artístico, desprovido das qualidades necessárias para lançar-se à sua obra-prima.

Em meio a esse estado de letargia, eis que lhe chegou às mãos *O Homem de Gênio*, de Cesare Lombroso. Em verdade, Juca já havia se sentido semelhante a Flaubert ou Balzac quando leu as biografias desses grandes gênios. Mas agora tinha em suas mãos um estudo científico capaz de corroborar todas as suas suspeitas:

Tudo o dizia. As suas excentricidades, as suas alucinações, porque o Juca ficava periodicamente alucinado de todos os sentidos, o seu orgulho desmedido, a sua psicose bizarra e estranha, a sua neurastenia congênita, e até a sua árvore genealógica – o pai epilético, a mãe megalomaniaca, o avô paterno alcoólico e suicida, e, por último, um irmão, o único que tinha, louco furioso, no Hospício, com intermitências mansas de mania religiosa.¹⁵⁷

Juca se autoavaliava por inteiro com base em *O Homem de Gênio*. Reparava acuradamente em suas características físicas, diante do espelho, tentando identificar aquelas que lhe dariam o estatuto de um Gênio, tal qual seus grandes mestres, Flaubert, Zola,

¹⁵⁶ BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 64.

¹⁵⁷ Ibidem. p. 68.

Balzac: “Ali estavam patentes, claros, indiscutíveis: barba rara, dentadura irregular, microcefalia, pequenez e falta de proporções no corpo”.¹⁵⁸ Avaliando a sua biografia, conseguia enquadrar eventos passados em marcas de sua genialidade; seu perfil moral também foi devidamente encaixado naquele destacado por Lombroso, garantindo a Juca a certeza de que fazia parte do pequeno círculo dos abençoados por um talento especial. Isto, após ter-se pensado um inapto para a Arte, com garantias científicas, médicas, sem dúvida trazia-lhe um novo alento: “As esquisitices que antes julgava terríveis sintomas de alienação mental, pareciam-lhe agora felizes prenúncios de glória futura”.¹⁵⁹

As descrições veiculadas na época sobre os indivíduos geniais e os degenerados se confundiam. Muitas das características de um também serviam para o outro. E, em geral, de acordo com a redação irônica de Zeferino Brazil, era possível reconhecer-se tanto em uma quanto em outra, já que a capacidade de encontrar certos elementos em si mesmo, ou em sua biografia, era altamente subjetiva. Do mesmo modo, certamente, construir personagens “cientificamente” era uma atividade duvidosa, na medida em que o estudo do caráter das personagens era algo que parecia mais complexo do que muitos romancistas do período acreditavam. O próprio Juca tinha lá suas desconfianças...

Nos dias de alucinação, o Juca sofria imensamente, porque, infelizmente, ele acreditava, mau grado a prevenção em que estava, naquilo que via e ouvia.

Só quando a crise passava, dias depois, é que contava o fenômeno aos amigos, e então ria; mas bem no fundo, uma desconfiança secreta torturava-o ainda:

- Que diabo! E se com efeito fosse tudo uma perseguição dos espíritos? - pensava ele, muito intrigado.

Mas não; Lombroso o dizia:

- Aquilo era o gênio...

Mas – ironia talvez do Incognoscível! - foi da leitura do *Homem de Gênio* que surgiu, para o Juca, a ideia do IMBECIL....¹⁶⁰

Foi o romance *Às avessas*, de Joris-Karl Huysmans, publicado em 1884, que definiu as identidades das vanguardas artísticas até o fim do século XIX. Esta identidade era a do “decadente” – como ficou conhecido após 1886 - , um produto do declínio da civilização ocidental, a qual teria alcançado um estágio similar ao do Império Romano em seus estertores. O “decadente” também foi descrito por Paul Bourget, que o considerava

¹⁵⁸BRAZIL, Zeferino *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Fundação de Educação e Cultura do Sport Club Internacional, 1975. p. 68.

¹⁵⁹Ibidem. p. 69.

¹⁶⁰Ibidem. p. 71.

um indivíduo refinado, nervoso, nostálgico e pessimista – precisamente como Zeferino Brazil descreve Juca ao longo de sua obra. Para Mary Gluck, o decadente, enquanto “tipo”, já havia sido antecipado por vários escritores como Baudelaire, Flaubert, Stendhal e Dumas.¹⁶¹ Foi, aliás, precisamente a respeito de Baudelaire que Theophile Gautier elaborou o conceito precursor de decadência no ano de 1868. No prefácio à edição póstuma de *As Flores do mal*, de Baudelaire, Gautier escreveu:

O poeta das *Flores do mal* gostava daquilo que se chama impropriamente o estilo de decadência, e que outra coisa não é senão a arte que chegou a esse ponto de maturidade extrema determinada a seus sóis oblíquos pelas civilizações que envelhecem; estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de cambiantes e de rebuscamentos, fazendo recuar sempre os limites da língua, tomando cores em todas as paletas, notas em todos os teclados, esforçando-se para exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos mais vagos e mais fugidios, escutando, para traduzi-las, as confidências sutis da neurose, as confissões da paixão envelhecendo que se deprava e as alucinações bizarras da ideia fixa tendente à loucura. Esse estilo de decadência é a última palavra do Verbo forçado a experimentar tudo e levado ao extremo excesso. [...] De encontro ao estilo clássico, ele admite a sombra e nessa sombra movem-se confusamente as larvas das superstições, os fantasmas apavorados da insônia, os terrores noturnos, os remorsos que estremecem e se voltam ao menor ruído, os sonhos monstruosos a que só a impotência põe paradeiro, as fantasias obscuras de que se espantaria o dia, e tudo aquilo que a alma, no fundo de sua mais profunda e derradeira caverna, encerra de tenebroso, de disforme e de vagamente horrível.¹⁶²

Para Gluck, esta noção de decadência apresentada por Gautier não traz apenas atributos pejorativos, mas, ao contrário, propõe uma visão afirmativa de qualidades únicas da modernidade.¹⁶³ Esta ideia foi aprofundada pelos “decadentes” do fim de século, como Huysmans, Mallarmé e Valéry. De acordo com Balakian, “depois de Baudelaire, esta obsessão pelo abismo se tornará uma das principais características da atitude mental do que se chamou ‘decadente’, em um uso bastante particular e arbitrário da palavra”.¹⁶⁴ Era uma época propícia para os artistas se pensarem a partir de sua aparência e de seus comportamentos externos: pululavam teorias a respeito do fenótipo humano, que vinculavam características físicas ou traços gerais de comportamento a qualidades

¹⁶¹GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Kindle Edition. loc. 1260.

¹⁶²GAUTIER, Theophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo editorial, 2001. p. 43-44.

¹⁶³GLUCK, Mary. Op. Cit. loc. 1288.

¹⁶⁴BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000. p. 44.

intrínsecas ao indivíduo, sua genialidade ou sua propensão ao crime.¹⁶⁵ Ao mesmo tempo que o artista deveria demonstrar por qualidades externas, visíveis, observáveis, o seu talento, a aproximação entre os predicados do gênio e aqueles do degenerado era uma ideia que aparecia em contextos diversos, desde a reflexão de escritores do fim do século a respeito do que faziam e de como viviam, até tratados médicos e psicológicos, como aqueles de Max Nordau que tanto surpreenderam Juca.

Essa aparente miscelânea de influências na constituição de um modo de conceber o artista – que pode ser pensada desde Edgar Allan Poe e de Charles Baudelaire (ou nos textos de Gautier sobre Baudelaire), até outros escritos produzidos já na década de 1890 (como os de Paul Bourget ou de Huysmans, que procuravam representar o modo de vida na metrópole por meio de indivíduos “decadentes”) – está, no entanto, sob uma certa orientação comum. Isabel Clúa Ginés argumenta que havia, entre correntes estéticas muito distintas, como o naturalismo de Zola e o decadentismo, um estrato comum concentrado numa imagem metafórica onipresente: a da enfermidade. Ainda segundo essa autora, a degeneração era, precisamente, a enfermidade da época, quando as ciências da vida (biologia, medicina) definiam o “normal” como o elemento central em seu discurso, sempre em oposição ao patológico. Nesse contexto, a patologia passou a ser definidora do caráter do artista e a enfermidade o novo signo da sensibilidade artística.¹⁶⁶

A ideia de decadência cercava o imaginário do final do século XIX no Brasil não apenas quando se tratava das novas teorias médicas, mas também quando se pensava politicamente o país. Entre os remanescentes monarquistas, derrotados em 1889, era comum pensar a República como um momento de decadência em relação ao ápice vivido com a sociedade de corte do Império brasileiro. Por outro lado, entre os republicanos também era comum pensar a sociedade brasileira como uma sociedade que ainda convivia

¹⁶⁵ No Brasil, o estudo dos caracteres fenotípicos de indivíduos com propensão ao crime foi largamente estudado por Nina Rodrigues, especialmente num primeiro momento de sua obra. O médico maranhense também agregou o estudo de características associadas à raça negra às suas pesquisas. Ver, sobre Nina Rodrigues: CORREA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

¹⁶⁶ CLÚA GINÉS, Isabel. “La morbidéz de los textos: literatura y enfermedad en fin de siglo”. *Frenia*, Vol. IX-2009, 33-53.

com o legado colonial e na qual a herança monárquica e portuguesa, a herança da decadência, ainda era muito viva.¹⁶⁷

Entre os escritores do período, a ideia de decadência estava igualmente muito presente, fosse numa apreciação mais biológica – como foi o caso de Augusto dos Anjos –, mais satanista e perversa – como é o caso de alguns trabalhos de Zeferino Brazil –, ou mais centrada na poesia do ocaso, da morte e da doença. A enfermidade, o tédio, a descrença, o mal, o ocaso, o fim e a morte eram temas constantes na literatura do fim do século XIX e do começo do século XX, assim como estavam presentes em diversas vertentes do pensamento social no período. Não creio que os escritores do final do século XIX e começo do século XX no Rio Grande do Sul se baseassem, para constituir o seu próprio modo de se tornar um artista, em um corpo teórico mais ou menos unificado. Acredito, por outro lado, que eles liam obras de conteúdo muito diverso e com datas de publicação também bastante variadas. Todas as publicações que orientavam a construção de suas identidades, contudo, partilhavam de um modo similar de conceber o artista, unificado por uma ideia comum sobre o que seria a modernidade. O artista “decadente” não seria um tipo absolutamente definido, com características plenamente identificáveis, mas um “clima” da época. O artista decadente ajudaria a delimitar um certo sentimento a respeito da modernidade e da vida urbana que é um fator de unidade entre escritores daquele período. Ele também ajuda a distinguir aqueles escritores que se vêem como um artista – e como um artista moderno – daqueles outros escritores, a maioria na época, ao menos no Rio Grande do Sul, que apenas “redigiam versos”. A figura do artista decadente assinalava uma predisposição a acreditar que a arte ia muito além do mero ato de escrever ou de pintar, de se vincular a uma ou outra escola ou movimento: para aqueles que se identificavam com a figura do decadente, ser um artista passava também por uma conduta que o distanciava dos demais seres humanos. Os amigos do grupo dos sete, quando foram plateia para a declamação realizada por Marcello Gama no cemitério em Porto Alegre, estavam também estruturando um modo de autodefinição enquanto escritores naquele começo de século XX. Não que eles próprios se identificassem como decadentes, mas o decadente lhes fornecia

¹⁶⁷ ALONSO, Angela. “Arrivistas e decadentes: o debate político-intelectual brasileiro na primeira década republicana”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 89, nov. 2009. p. 131-148.

um modo de pensar o seu papel e a sua atuação enquanto artistas. A formação literária daquele grupo se deu a partir desse “clima” intelectual que vislumbrava o artista a partir desses parâmetros. Naquele contexto, o contexto da primeira década do século XX, o mais importante parecia ser estabelecer uma distinção visível entre o escritor, o verdadeiro escritor, e os demais indivíduos ou os demais autores do período, ainda tão ligados a uma visão “passadista” da arte e da literatura.

Talvez para compreender melhor que ideia de artista formaram os amigos do grupo da Praça da Misericórdia, em Porto Alegre, seja profícuo olharmos mais detidamente o poema *Noite de insônia*, que Marcello Gama recitou diante das tumbas. Trata-se de uma composição repleta de enunciações de “influências”, de artistas e pensadores que ajudavam a definir, a criar marcadores identitários para Gama e, também, para o grupo dos jovens que dele se aproximava. Assim ele inicia: “Mal vos posso dizer as torturas supremas / desta noite que foi de ilustrações aos poemas / do tenebroso Poe”.¹⁶⁸

Edgar Allan Poe, escritor estadunidense que influenciou Baudelaire, é apontado, juntamente com esse último, como um dos modeladores do movimento simbolista francês.¹⁶⁹ Poe aparece logo nos primeiros versos do poema de Gama marcando uma orientação macabra, sinistra. Na continuação, o tom intimista e pessoal prossegue, insistindo na caracterização de um ambiente nevoento e doentio:

Estive a ler Nietzsche, o pensador bizarro;
procurei concepções na espiral de um cigarro;
cerrei olhos, sonhei (que este sonho é o abutre
que alimenta o meu ser e que dele se nutre);
reli velhos papeis; manuseei analetos;
divaguei; recompus decepções e projetos;
mas sempre esta ansiedade, um mau estar convulso,
e vertigens, e febre, e intercadente o pulso.¹⁷⁰

Para além da menção a Friedrich Nietzsche, filósofo considerado por muitos um dos mentores de inúmeras das ideias que norteiam a arte moderna¹⁷¹, o trecho citado

¹⁶⁸GAMA, Marcello. *Noite de insônia*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1907. p. VII.

¹⁶⁹WILSON, Edmund. *O castelo de Axel (estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930)*. São Paulo: Cultrix, 1993. O simbolismo foi uma derivação do movimento decadente. Na verdade, considera-se que os mesmos indivíduos que foram “decadentes” passaram, a partir de dado momento, a se redefinir enquanto “simbolistas”. SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

¹⁷⁰GAMA, Marcello. Op. Cit. p. VIII

desenvolve a sensação de incômodo, doença e sonho/delírio. Enquanto Poe constitui-se numa referência que remonta à primeira metade do século XIX, Nietzsche é um autor cuja leitura se difunde mais para o final do século até começos do XX. O que se percebe, assim, não é uma filiação incondicional a certos movimentos artísticos, mas sim um relativamente maleável passeio por autores que continham certos aspectos de uma mesma estética. Não se trata de um pensamento perfeitamente estruturado, de uma doutrina completamente formada, mas da busca por algumas noções e ideais complementares, expressos, finalmente, no termo “decadente”. O “decadente” é uma figura que constituiu uma forma de se relacionar com a modernidade, assim como houve muitas outras. Esta, no entanto, foi a primeira forma de relação com a modernidade e com a busca por uma expressão eminentemente moderna que sensibilizou os amigos da Praça da Misericórdia. Como ela se expressa em suas obras e em seu estilo de vida ficará mais claro nos capítulos subsequentes.

Do mesmo modo, no livro *Visões do Ópio*, de Zeferino Brazil, há muitas referências a partir das quais se pode reconhecer uma certa concepção do artista. A primeira parte, “Lágrimas encantadas”, se passa no

gabinete fantástico de Satânio. Paredes negras. Quadros sombrios, representando as torturas do Inferno de Dante. Armas exóticas. Caveiras tétricas. No centro, num armário de vidro, o esqueleto da primeira amante de Satânio. Noite. Uma lâmpada de prata lança uma luz lúgubre, apavorante. Num grande prato de cristal arde o *punch* em chamas lívidas. Satânio, Artêmio e Délio bebem, de espaço a espaço, em taças feitas de crânios humanos.¹⁷²

O livro, composto em versos, é marcado tanto pelo tom tétrico que aparece na passagem citada, quanto por alucinações provocadas pelo ópio. A personagem Délio, descrita como um “poeta e boêmio”, é caracterizada como um indivíduo “entediado”, tomado por um “*spleen*” cuja procedência desconhece, e que tem “acessos de louco e terrores noturnos”.¹⁷³ Neurótico, Délio ama as mulheres histéricas e sensuais¹⁷⁴ e passa

¹⁷¹Ver, por exemplo, GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009; e LEVENSON, Michael. *Modernism*. Michigan: Yale University Press, 2011. Kindle Edition.

¹⁷² BRAZIL, Zeferino. *Visões do ópio*. Porto Alegre: Divisão cultural Sport Club Internacional, 1974 [1906]. p. 5.

¹⁷³ Ibidem. p. 15.

¹⁷⁴ Clúa Ginés argumenta que as personagens femininas têm um papel fundamental na estética decadente surgida no fim do século XIX. Segundo a autora, enfermo, decadente e feminino, se não chegam a ser conceitos idênticos, são complementares. A mulher, nesse período, teria surgido como uma fonte crescente de

longas noites insone. Tanto as personagens evocadas pelo poema de Marcello Gama, quanto aquelas de Zeferino Brazil, trazem à tona um ideal de artista ligado a noções patológicas de neurose, insônia, satanismo e outros marcadores do gênero.

Acredito que estas ideias marcam um círculo decadente no Rio Grande do Sul, constituído por Marcello Gama e Zeferino Brazil – e também, mais pelo estilo de vida do que pelos versos, por Pedro Velho, o boêmio de que tratamos no início do capítulo. Pedro Velho, se não escreveu versos com o mesmo tom de seus companheiros, levou uma vida de alcoolismo – que acabou o matando – e de relativa pobreza que não deixam de defini-lo como parte de um mesmo tipo de pessoa que era definida e difundida naquele período. Pedro Velho, se não era decadente, era um boêmio, e se associava aos demais na construção de um estilo de vida típico dos artistas.¹⁷⁵ Este círculo foi responsável por uma transformação crucial na maneira de pensar a literatura no estado: foram eles que, por meio desta estética e dos referenciais aqui enunciados, estabeleceram os fundamentos para a criação de uma literatura que só deve satisfações a si mesma e a outros artistas. Ao contrário da literatura romântica, empenhada em sua missão de constituição de uma nação brasileira, e ainda muito vinculada à política, em suas diversas manifestações¹⁷⁶, a literatura e os modos de vida de Zeferino Brazil, Pedro Velho e Marcello Gama – e quem sabe outros escritores que aparecem em seu círculo, como vimos no primeiro capítulo – procurava tratar apenas da arte e dos estados de alma dos artistas. A literatura que eles produziram foi responsável pela constituição de um novo modo de ver o artista no Rio Grande do Sul, que tentava adquirir mais autonomia e estabelecer os próprios parâmetros de sua produção. Foi a esta tradição que os jovens do grupo da Praça da Misericórdia se vincularam. Talvez aqui possamos começar a estabelecer os padrões de uma verdadeira geração literária da qual eles participavam. O seu grupo, tributário de uma forma de pensar a arte de um modo que se

sensibilidade, atestada pelos recentes estudos difundidos por Jean-Martin Charcot sobre a histeria – patologia tipicamente feminina. CLÚA GINÉS, Isabel. “La morbilidad de los textos: literatura y enfermedad en fin de siglo”. *Frenia*, Vol. IX-2009, 33-53.

¹⁷⁵ Convém lembrar que Marcello Gama e Zeferino Brazil também levaram uma vida de alcoolismo e dificuldades materiais similares à de Velho.

¹⁷⁶ SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008.

pretendia mais autônomo, instituiria uma geração baseada nestes e em outros valores, que ainda teremos ocasião de analisar.

3. Um tempo para espalhar pedras: a inserção no clã fon-fônico

Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira deixaram Porto Alegre no fim do ano de 1909. Eles começariam a nova década no Rio de Janeiro. É nesse ano que o grupo da Praça da Misericórdia parece se separar, embora não definitivamente. Eduardo Guimaraens, Francisco Barreto e Carlos de Azevedo ficaram em Porto Alegre. Álvaro e Felipe foram juntos viver no Rio. Homero Prates também foi viver na Capital Federal pela mesma época, embora eu não tenha informações precisas sobre o ano em que lá chegou. Antonius Barreto se tornou, também no começo da década de 1910, colaborador da revista *Fon-Fon!*, mas não encontrei registros de uma possível mudança sua para o Rio, junto com seus amigos. O próprio Eduardo Guimaraens igualmente se tornou colaborador da *Fon-Fon!*, mas sei que não deixou de viver em Porto Alegre, apesar de ter visitado os amigos algumas vezes no Rio de Janeiro. Não se sabe de que modo exatamente aqueles que se transferiram para a Capital Federal se integraram nas rodas literárias de lá, mas se sabe que foi por meio de uma carta de recomendação entregue ao poeta Mario Pederneiras que Álvaro e Felipe chegaram à redação da *Fon-Fon!*:

Felipe d'Oliveira e eu chegamos ao Rio, nos fins de 1909. Eu trazia uma carta para Mário Pederneiras. Fomos, uma noite, visitá-lo, lá no largo do Humaitá, e ficamos logo da família. Conhecemos então Rodrigo Octavio Filho. Olegário Mariano também veio do mesmo tempo. E não me lembro do nome de outro companheiro que arranjamos, grande admirador de Gomez Carrillo e do Clube Mozart. Esse clube não era de música. Era de jogo. O companheiro morreu afogado no Rio São Francisco. Foi ele quem nos apresentou a Annibal Teophilo e Goulart de Andrade. Pelo Annibal ganhamos a amizade de Octavio Augusto.¹⁷⁷

¹⁷⁷ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 49. Rodrigo Otávio sugere o ano de 1911 como tendo sido aquele em que conheceu os amigos gaúchos. FILHO, Rodrigo Octavio. Artigo: Felipe (Recuo nostálgico). ROfPi. BR FCRB. A data mais correta, entretanto, deve ser a de Álvaro. Em carta de 04 de novembro de 1909, o autor dá encaminhamentos à sua ida para o Rio de Janeiro, querendo saber do amigo a quem remeteu a missiva, não identificado, como viveriam: “E à propósito: é preciso que o Olegário não se esqueça do que me prometeu. fala-lhe: se não vieres, assim que eu torne de Buenos Aires [...] embarcarei para o Rio. Vamos morar na mesma casa? Arranja aí na Senador Dantas, ou então nas praias Russel ou Flamengo ou até Vermelha”. Correspondência de Felipe d'Oliveira. Carta de Álvaro Moreyra a remetente desconhecido, Porto Alegre, 04/11/1909. Arquivo de Felipe d'Oliveira. Biblioteca Municipal Henrique Bastide, Santa Maria. Não sei se o Olegário citado é Olegário Mariano, mas nesse caso Álvaro – ou seu amigo que já estava no Rio, a quem remeteu a carta – já conhecia Olegário antes de Álvaro transferir-se para a capital. Olegário Mariano seria, nesse sentido, uma via de obtenção da carta de apresentação a Mario Pederneiras.

Quem lhes permitiu o primeiro contato com Mario Pederneiras segue sendo uma incógnita, mas podemos aventar algumas possibilidades. Uma delas é a influência de Alcides Maya: sabemos que o escritor gaúcho vivera alguns anos no Rio de Janeiro e chegou a conviver com diversos escritores nesta cidade. Sabemos também que Álvaro e Felipe foram redatores no *Jornal da Manhã*, dirigido por Maya. Há a chance de, ao saber da viagem de ambos, Maya ter sugerido a aproximação com Mario Pederneiras. Por outro lado, contrariando esta hipótese, não há nenhuma indicação de que Alcides Maya e Mario Pederneiras se conhecessem. Nenhuma troca de correspondência entre eles foi localizada, nenhuma menção de um sobre o outro. Nada. Trata-se apenas de uma hipótese historicamente possível.

Outra teoria que poderíamos lançar sobre esse primeiro encontro tão profícuo diz respeito aos laços de parentesco entre Mario Pederneiras e o Rio Grande do Sul. O pai de Mario era gaúcho. Ele também teve irmãos nascidos no Rio Grande do Sul.¹⁷⁸ Por si só, esta relação não explica muita coisa – não explica nada. Entretanto, se lembrarmos das dedicatórias no primeiro livro de poesias de Álvaro Moreyra, havia uma para Izar Pederneiras e, desde que este sobrenome não é muito comum, há alguma chance de Álvaro ter conhecido um parente de Mario que ainda vivia no Rio Grande. A revista *Fon-Fon!* de 16 de setembro de 1911 publicou uma foto de três jovens mulheres, gaúchas, entre elas uma nomeada como Izar Pederneiras.¹⁷⁹ Não há qualquer registro de parentesco, amizade ou qualquer outro vínculo descrito entre Izar e Álvaro ou Felipe, ou entre Izar e Mario Pederneiras, mas a presença de sua foto na revista é um forte indicativo de que se conheciam – e, quem sabe, um indicativo de que os dois jovens estavam retribuindo um favor prestado, ao publicar a foto. Esta hipótese é reforçada por alguns indícios de que Rodrigo Otávio Filho – uma das pessoas que Álvaro e Felipe conheceram na casa de Mario

¹⁷⁸ Manoel Velloso Paranhos Pederneiras nasceu em Rio Pardo, cidade próxima a Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Estudou no Rio de Janeiro, primeiro no Colégio Pedro II e a seguir na Faculdade de Medicina. Retornou ao Rio Grande do Sul a fim de lecionar francês na Escola Militar desta província, mas findou por voltar a estabelecer-se no Rio de Janeiro com família em 1865, após o fechamento da Escola Militar do Rio Grande do Sul. Na corte, tornou-se destacado jornalista. Mario Pederneiras nasceu em 1867, já no Rio de Janeiro. Aquiles Porto Alegre afirma que Manoel Pederneiras se tornou, na corte, “o protetor dos nossos patrícios [gaúchos] que o procuravam na certeza de serem atendidos”. PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus, [1980?]. p. 152-153.

¹⁷⁹ *Fon-Fon!*, Ano V, n. 37, 16/09/1911. p. 37. As outras duas eram Zaira Pederneiras e Etelvina Barroso.

– ainda tinha familiares no Rio Grande do Sul. Rodrigo Otávio Filho era filho da irmã de Mario, Maria Velloso Paranhos Pederneiras, igualmente nascida em Porto Alegre. Um dos registros que indica a permanência de parentes de Rodrigo Otávio (e, quem sabe, também de Mario Pederneiras) no sul do país é uma carta de Felipe d’Oliveira a Rodrigo, datada de 6 de abril de 1918, quando o primeiro visitava sua cidade natal, Santa Maria da Boca do Monte, no Rio Grande do Sul. Felipe dá notícias de familiares de Rodrigo: “[...] Os teus de cá deste lado vão muito bem. D. Flor e filhas sempre as mesmas criaturas amáveis e lindas, e sobretudo boas amigas. O Mauro está fazendo definitivamente o homem sério, além de gordo, que no seu caso quer dizer mais bonito”.¹⁸⁰

Álvaro Moreyra poderia ter tomado conhecimento deste parentesco e recorrido a Izar Pederneiras (ou outra pessoa da família com quem tivesse mais intimidade) a fim de obter alguma forma de acessar Mario no Rio de Janeiro. Talvez, se quisermos ir mais adiante neste exercício de “adivinhar” o passado, a dedicatória a Izar Pederneiras já demonstrasse um interesse em estreitar laços com este parente de Mario. E, se quisermos acreditar em alguma premeditação, talvez Álvaro já estivesse pensando em apresentar sua produção literária a alguém com laços de sangue com o famoso poeta carioca, a fim de conseguir uma aproximação com ele. Basta lembrarmos que Izar Pederneiras recebeu uma das únicas dedicatórias naquele livro que não se dirige a um dos amigos próximos de Álvaro: Felipe d’Oliveira, Homero Prates, Eduardo Guimaraens, Carlos de Azevedo, Francisco e Antonius Barreto. É possível que Álvaro já estivesse planejando um investimento mais forte em sua carreira literária ao chegar no Rio de Janeiro e, conhecendo as regras implícitas para a entrada neste meio, sabia que precisava do apadrinhamento de algum grande escritor. Mario Pederneiras foi o escolhido, quem sabe por uma admiração mais propriamente estética, mas também, por que não?, por uma ou outra facilidade de acesso a ele que em certo momento se apresentou.¹⁸¹

¹⁸⁰Carta de Felipe d’Oliveira a Rodrigo Otavio Filho, Santa Maria, 06/04/1918. ROF Cp. BR FCRB.

¹⁸¹A hipótese do planejamento de uma aproximação com Mario Pederneiras por parte de Álvaro Moreyra é reforçada por uma carta que o escritor enviou a um amigo – que não pude identificar – em que comenta o fato deste amigo estar apaixonado. Moreyra diz o seguinte: “Já havia escrito umas palavras para o Felipe, quando recebi a carta... Amas? Louvado sejas! E deve ser linda... Que pena não chamar-se Odette e não ser da prole fon-fonica...”. Porto Alegre, 04/11/1909. Correspondência de Felipe d’Oliveira. Arquivo de Felipe d’Oliveira. Biblioteca Municipal Henrique Bastide, Santa Maria. Odette era o nome de uma das filhas de Alexandre

Em todo caso, como a própria recordação de Álvaro Moreyra nos deixa claro, foi esta aproximação de Mario que possibilitou a conoscenza de uma série de outros intelectuais importantes no período. A informação que ele nos dá é a de uma reação em cadeia provocada pelos laços de amizade uma vez formados: Mario Pederneiras leva a Rodrigo Otávio Filho e a Olegário Mariano. O companheiro de nome desconhecido, morto no rio São Francisco, levou a Aníbal Teófilo e a Goulart de Andrade. Aníbal, por sua vez, levou a Octavio Augusto.

Apesar de todos os novos amigos que conheceram no Rio de Janeiro, é prudente reconhecer a manutenção dos laços com os amigos gaúchos mesmo após a transferência para o Rio. Álvaro Moreyra falou do convívio com aqueles que, como ele, estavam agora vivendo na Capital:

Nossa casa. Foi assim que ela se ficou chamando. Nossa casa. Ainda existe, numa “vila”, em São Clemente, à sombra das árvores de Rui Barbosa. Três degraus, uma porta, uma janela. Em 1914 Felipe d’Oliveira, Homero Prates e eu morávamos lá. José Picorelli, às vezes, ia dormir conosco. Dizia que ia dormir. Ia era conversar até de manhã.¹⁸²

Mesmo aqueles que não estavam presentes, com o corpo físico, eram sempre recordados pelos que foram viver no Rio de Janeiro: “Eduardo Guimaraens, distante, na cidade natal, comparecia muito à nossa casa, em saudade”.¹⁸³ O grupo da Praça da Misericórdia, assim, não se desfizera com a distância estabelecida entre os amigos. A amizade construída no Rio Grande do Sul permaneceu bastante sólida e oportunizou, mesmo aos que nunca deixaram a terra natal, as vantagens da imprensa carioca. Tanto Eduardo quanto Antonius, ainda que vivendo em Porto Alegre, puderam participar da construção de uma certa imprensa carioca que se instituía por meio do grupo da *Fon-Fon!*. De certa forma, fizeram, à distância, também parte da história desta imprensa. Sabendo do ingresso que firmaram em rodas literárias cariocas no fim da primeira década do século XX, é preciso agora compreender que rodas eram essas e que características possuíam que

Gasparoni, diretor da revista *Fon-Fon!*. A irmã de Odette, Stella, casou-se em 1915 com João Daudt de Oliveira, irmão mais velho de Felipe, que também foi viver no Rio de Janeiro à mesma época. *O Paiz*, 10/07/1915, p. 5.

¹⁸² MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 76.

¹⁸³ Ibidem. p. 77.

as distinguiam de outras similares na mesma cidade. Para tanto, meu objetivo neste capítulo é compreender o grupo de Mario Pederneiras e suas relações com a vida literária do Rio de Janeiro.

I.

Mario Pederneiras, na passagem do século XIX para o XX, referia-se ao seu grupo literário como um “grupo de rebeldes”.¹⁸⁴ Naquela altura, esse grupo era constituído por Lima Campos, Gonzaga Duque e pelo próprio Mario. Não era, contudo, a primeira vez que esses escritores se integravam a rodas literárias no Rio de Janeiro. Os seus variados pertencimentos não significam, porém, uma variedade estética ou estilística, haja vista que todos os grupos literários aos quais se integraram compartilhavam do apreço pela estética simbolista.

Gonzaga Duque participou do grupo considerado “fundador” do movimento simbolista no Brasil, e que era composto, além de Gonzaga Duque, naturalmente, por Emiliano Pernet, Cruz e Souza, B. Lopes, Oscar Rosas, Vergílio Várzea, Artur de Miranda, José Henrique de Santa Rita, Alves de Faria e Lima Campos. Desfeito esse grupo, com a partida de Emiliano Pernet do Rio de Janeiro, nova formação se reuniu em torno da figura de Cruz e Souza: Carlos Dias Fernandes, Tibúrcio de Freitas, Nestor Victor, Maurício Jobim e Artur de Miranda. Com o tempo, Artur de Miranda e Carlos Dias Fernandes também abandonam o grupo, persistindo Cruz e Souza, Nestor Victor, Tibúrcio de Freitas e Maurício Jobim até o falecimento de Cruz e Souza em 19 de março de 1898.

A estética simbolista ainda conformou o grupo organizado em torno da revista *Rosa Cruz*¹⁸⁵, fundada em 1901, no Rio de Janeiro. Junto dessa revista estavam alguns dos

¹⁸⁴ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 05/01/1900. Rof Pit. BR FCRB.

¹⁸⁵ Talvez o nome desta revista tenha sido inspirado pela Ordem da Rosa-Cruz, criada por Joséphin Péladan na década de 1890, na França. A Ordem realizou seis Salões artísticos em Paris, entre 1892 e 1897. Segundo Alastair Mackintosh, “a ideia [da Ordem] consistia em que a função da arte não é explicar o óbvio, mas evocar o indefinível. O sentimento de que a arte deveria preocupar-se com ideias em vez de com a vida cotidiana, porém com ideias que tivessem uma base na imaginação humana e não nos sonhos moribundos da Academia, constituiria o impulso singular mais forte na arte da época, e suas consequências condicionariam muito das dificuldades da arte do século XX”. MACKINTOSH, Alastair. *O simbolismo e o art nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977. p. 13.

antigos companheiros de Cruz e Souza, como Maurício Jobim e Carlos Dias Fernandes, além de Saturnino de Meireles, Félix Pacheco, Gonçalo Jacome, Narciso de Araújo, Pereira da Silva, Paulo Araújo, Cassiano Tavares Bastos e Castro Meneses, que pretendiam cultivar a memória do poeta negro. Nestor Victor, por sua vez, também passou a centralizar um outro agrupamento simbolista após a morte de Cruz e Souza, juntamente com Tibúrcio de Freitas, Rocha Pombo, Gustavo Santiago, Oliveira Gomes, Colatino Barroso, Silveira Neto, Neto Machado, Antonio Austregésilo, Carlos Fróis e novamente Artur de Miranda. Gonzaga Duque, por sua vez, organiza-se com os amigos Mario Pederneiras e Lima Campos, a que se juntaram os gaúchos Eduardo Guimaraens, Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira.¹⁸⁶

Uma pergunta que pode ficar da enumeração, outra vez, de todos esses grupos, é por que tantas supostas diferenciações se, em última análise, todos partilhavam de uma mesma postura estética? A resposta não está ligada, evidentemente, a padrões estéticos, mas sim a rivalidades pessoais e a diferentes projetos. Tais projetos podiam comportar ideias de nação ou, de forma abrangente, de uma cultura brasileira, mas o mais provável é que, nesse período, as rivalidades se dessem sobretudo na busca de uma orientação específica aos homens de letras brasileiros, que os tornassem pessoas distintas e que garantissem importância a esses indivíduos. Outrossim, apresentei apenas os grupos, na cidade do Rio de Janeiro, cuja orientação era dita simbolista. Obviamente havia diversos outros grupos intelectuais, das mais variadas orientações estéticas e políticas, às quais se ligavam os principais escritores sediados no Rio de Janeiro naquela época, como Olavo Bilac e Coelho Netto. As práticas desses grupos, desde o fim do século XIX, quando ainda não eram socialmente reconhecidos, ficaram algumas vezes registradas em romances autobiográficos que são capazes de configurar a composição e os ideais de alguns desses agrupamentos, bem como as raízes de suas rivalidades.

¹⁸⁶ COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. p. 31. Gonzaga Duque afirmava que a divisão existente entre os diversos grupos simbolistas estava centrada na relação com Cruz e Souza. Para ele: “Os admiradores do Cruz formaram dois grupos irreconciliáveis. Cada um pretendia-se mais compreendedor do poeta dos *Broquéis*, de um lado havia sinceridade na admiração, posto que fizessem-na com intento de se inculcarem, de outro a sinceridade não era menos ostensiva, mas o interesse pessoal maior”. DUQUE, Gonzaga. *Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904*. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 153.

Talvez o mais importante desses romances seja *A Conquista*, de Henrique Maximiano Coelho Netto, publicado em 1899, e que já foi mencionado no capítulo 2. O grupo registrado em *A Conquista* é composto por personagens livremente inspirados em escritores reais: o jovem Anselmo, o protagonista, seria o alterego do próprio Coelho Netto; Ruy Vaz, romancista naturalista, teria sido inspirado em Aluísio Azevedo; do mesmo modo, Octavio Bivar seria inspirado em Olavo Bilac, Paulo Neiva em Paula Nei, Luís Moraes em Luís Murat.¹⁸⁷ Esses personagens são, em geral, caracterizados como boêmios, como vimos anteriormente. Esse grupo de escritores é muitas vezes designado como “o” grupo boêmio carioca, como se fossem os únicos escritores que assim se reconheciam circulando pela então Capital Federal. O que nos interessa, agora, é compreender qual identidade Coelho Netto reivindicava ao seu grupo e como esse grupo afirmava, nas palavras daquele romancista, a sua relação com a arte.

Neste romance, o escritor maranhense nos apresenta literatos interessados na possibilidade de se viver de letras no Brasil. Reconhecem que isso ainda não é possível e responsabilizam o povo inculto, incapaz de apreciar a verdadeira arte, pelo seu infortúnio. Um exemplo encontramos logo que o personagem Anselmo adentra o sonhado mundo dos escritores cariocas. Conversando com o Neiva, este lhe recomenda que abandone a infeliz ideia de se tornar escritor:

E tenciona viver das letras? Perguntou assombrado. O estudante encolheu os ombros com resignação e o outro irrompeu: Pois meu amigo, aceite os meus pêsames. E inclinando-se, rugiu ao ouvido de Anselmo: Cure-se! Não vá para um convento, vá para o hospício. Cure-se enquanto é tempo. Neste país viçoso a mania das letras é perigosa e fatal. Quem sabe sintaxe aqui é como quem tem lepra. Cure-se! Isto é um país de cretinos, de cretinos! Convença-se. É a Frígia do tempo de Midas: só vence quem tem orelhas. Olhe, se eu me debruçasse a um dos camarotes desta barraca e bradasse: 'Que se conservem neste recinto os que sabem gramática', o teatro ficava vazio. Letras, só as de câmbio, convença-se. Olhe, temos aqui um exemplo. Estão conosco dois poetas e um *carne seca*, compare-os! Os poetas são lívidos, o *carne seca*, tressua ádipe e saúde. E por quê? Porque o *carne seca*, que é aqui nosso amigo Motta, tem todos os regalos: come como uma traça, bebe como um abismo, dorme como a Justiça e gasta como o diabo que o carregue! Ah! Meu amigo, para temperar a vida, que é um prato difícil, não bastam os louros da glória. Olhe o nosso Motta: é o leão e nós? Somos os chacais.¹⁸⁸

¹⁸⁷ PINHO, Adeíto Manoel. O sistema literário de *A Conquista*: nomes, leituras e números para um romance de Coelho Netto. *Revista Literatura em Debate*, v. 3, n. 4, p. 109-128, 2009.

¹⁸⁸ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 44.

As letras são comparadas às profissões burguesas, pelas quais são subjugadas. Aqui, novamente, encontramos a relação do burguês bem alimentado, que ganha bem, mas que não tem a mesma cultura e brilhantismo dos homens de letras. A oposição entre as conquistas burguesas e as parcas conquistas dos letrados segue por todo o romance: ela está presente no episódio em que o empresário teatral, motivado pelo gosto ignóbil do público, impõe ao artista os elementos que devem constar em sua nova peça¹⁸⁹; está na ingenuidade do artista que pede, por meio de um soneto, uma bela moça em casamento, acreditando que, por ter talento, poderia fazer uma mulher feliz, mas se decepciona quando ela lhe avisa que vai casar com um taverneiro¹⁹⁰. O diagnóstico para tal situação invariavelmente recaía sobre o público, sobre o gosto do povo brasileiro. O Brasil, ironicamente denominado de “terra afortunada”, cujo governante era “um monarca letrado que traduz Pertarca e Byron e comenta Platão no original” não trazia futuro aos seus escritores.¹⁹¹

Mas, afinal, que tipo de futuro pretendiam ter esses escritores? Sabe-se que desde as últimas décadas do século XIX já era possível, a muitos dos aspirantes às letras, conseguir postos em jornais e, com isso, garantir seu sustento fazendo uso da palavra escrita. Em *A Conquista* havia, contudo, dois “poréns” que se contrapunham a essa alternativa: em primeiro lugar, estava a dificuldade de conseguir emprego em um jornal, em especial em um jornal com grande circulação, que difundisse o nome do escritor. O jornal havia se tornado uma empresa, um negócio, mas a lógica das contratações persistia ligada a práticas clientelísticas, das boas relações que possibilitavam as boas colocações. No diálogo a seguir, Ruy Vaz, autor experiente, dá conselhos a Anselmo a fim de que este possa continuar se mantendo financeiramente no Rio de Janeiro. Anselmo é quem propõe o jornal como solução para seus problemas:

- E seu eu fosse pedir colocação num jornal?
- Tens empenhos?
- Não.
- Então, meu amigo...¹⁹²

¹⁸⁹ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 51.

¹⁹⁰ Ibidem. p. 57.

¹⁹¹ Ibidem. p. 197.

¹⁹² Ibidem. p. 197.

Situação semelhante é apresentada por Lima Barreto, no seu *Recordações do escrивão Isaías Caminha*, publicado em 1909, em que o escritor rememora, ficcionalmente, o início de sua carreira no Rio de Janeiro e as dificuldades que se lhe foram impostas pelo fato de ser negro. Logo no início da história, Isaías, rapaz negro e interiorano, convencido do seu talento e inteligência, decide ir para o Rio de Janeiro estudar e se tornar “doutor”, seu grande sonho dourado. É aconselhado a falar com um tio que já conhecia o Rio e que seria capaz de aferir se aquela era ou não uma boa ideia. O tio, Valentim, aprovou a decisão de Isaías, mas o levou de imediato ao coronel local a fim de conseguir uma carta de recomendação na Capital. No seguinte trecho do romance, fica patente o papel das relações verticais de poder entre coronéis, eleições municipais e os muitos clientes associados ao coronel, todos vinculados por relações de favor¹⁹³:

O coronel esteve a pensar. Mirou-me de alto a baixo, finalmente falou:
- Você tem direito, Seu Valentim... É... Você trabalhou pelo Castro... Aqui para nós: se ele está eleito, deve-o a mim e aos defuntos, e a você que desenterrou alguns...
Riu-se muito, cheio de satisfação por ter repetido tão velha pilhéria e perguntou amavelmente em seguida:
- O que é que você quer que eu lhe peça?
- Vossa Senhoria podia dizer na carta que o Isaías ia ao Rio estudar, tendo já todos os preparatórios, e precisava, por ser pobre, que o doutor lhe arranjassem um emprego.
O coronel não se deteve, fez-nos sentar, mandou vir um café e foi a um compartimento junto escrever a missiva.¹⁹⁴

Isaías Caminha era, como foi dito, um moço negro e pobre, para quem os empenhos eram mais do que necessários. O personagem de Anselmo, entretanto, nos

¹⁹³ O coronelismo é um sistema político nacional marcado por um conjunto de práticas de exercício do poder privado em municípios brasileiros, caracterizado, entre outras coisas, pela troca de favores entre poder público e chefes locais, paternalismo, dependência do trabalhador rural e fraude eleitoral. José Murilo de Carvalho distingue coronelismo de mandonismo e de clientelismo, argumentando, no mesmo sentido que Victor Nunes Leal, que o primeiro passa a existir exatamente quando o poder dos coronéis diminui, durante a Primeira República brasileira. O mandonismo, por sua vez, seria uma característica da política tradicional, já que depende de existência de estruturas oligárquicas e pessoalizadas de poder. Não seria típico de nenhum momento específico da história. O coronelismo pressupõe relações de tipo clientelístico, ou seja, relações nas quais ocorre uma troca entre agentes desiguais (um com mais poder econômico, político etc, do que o outro), mas o clientelismo, enquanto fenômeno abrangente, não existiu apenas no período histórico marcado pelo coronelismo. Sobre esse assunto, ver: LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997; CARVALHO, José Murilo de. *Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual*. *Dados*, vol. 40, n. 2, Rio de Janeiro, 1997.

¹⁹⁴ BARRETO, Lima. *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 34.

mostra como, mesmo para um rapaz branco, de família mais abastada, eles eram fundamentais na obtenção de um posto em um jornal. O jornal havia se tornado uma empresa, um negócio, havia extrapolado o nível das corporações partidárias, mas ele ainda era, na Primeira República, um espaço onde as relações estavam pessoalizadas e vinculadas, indiretamente, à política.

O segundo “porém” que desmerecia o trabalho no jornal era de ordem mais idealista do que prática. Em outro ponto do mesmo diálogo entre Ruy Vaz e Anselmo citado acima, tal opção é desprezada por não se tratar de “literatura”:

- Por que não escreves contos? Tens tantas ideias...
- Mas quanto pode dar um conto?
- Um conto? Nada.
- Então não pagam?
- Não. Se queres ganhar alguma coisa emprega-te como noticiarista, mas vê lá: não digas que fazes literatura.
- Mas isso não é país! Rugiu Anselmo.¹⁹⁵

O que esses escritores queriam era escrever “literatura” e queriam determinar livremente que significados esta palavra comportaria. A “literatura” precisaria deixar de admitir a abrangente lista de gêneros que assumia no passado e deveria passar a se restringir apenas aos “livros de Arte”. Almejava-se a glória. O sucesso em outros países, de certa forma, garantiria o bom rumo tomado pelos escritores nacionais. O romance *A Conquista*, apresentando o modo de vida cotidiano dos escritores cariocas – que era imaginado e rememorado, mas que também, sem dúvida, fora, em grande medida, real – apresentava ainda um certo modo de conceber a atividade artística:

Saíam para os teatros, para a palestra no Garnier ou no Deroche ou ficavam à vontade falando do futuro, formando planos literários – um grande livro de Arte que despertasse a indiferença do público mazorro, uma obra forte, feita com amor e talento, a forma muito trabalhada, a análise muito minuciosa; um livro magistral de estilo que passasse o oceano e fosse ao estrangeiro dizer da Pátria e dos seus artistas.¹⁹⁶

A passagem acima lembra muito algumas das reflexões de Juca, contadas com ironia por Zeferino Brazil, em *Juca, o Letrado*, do qual tratamos no segundo capítulo.

¹⁹⁵ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d.p. 197.

¹⁹⁶ Ibidem. p. 71.

Quando Juca pensou em escrever *O Imbecil*, ele aspirava ser capaz de produzir “uma obra monumental, bizarra, calcada sobre os moldes dos extraordinários romances de Dostoiewski – o genial russo epiléptico. Para isso o Juca tinha já um assunto escolhido, de um interesse vivo e palpitante, e de uma emocional e triste realidade”.¹⁹⁷ Esses escritores, tanto na Capital Federal quanto nas províncias nutriam um mesmo sonho de glória, de que poderiam revolucionar a história da literatura brasileira. No caso do volume de Coelho Netto, percebemos ainda um caráter de “missão” na atividade literária, já que esta seria responsável por “dizer da Pátria e dos seus artistas” fora do Brasil – o que não aparece no livro de Zeferino Brazil. Além disso, em Brazil, o livro de Juca está mais ligado a outros preceitos estéticos, já analisados no capítulo 2.

A língua portuguesa, pouco difundida no mundo dito “civilizado”, era considerada um obstáculo ao perfeito desenrolar dessa missão por eles assumida. De todo modo, era necessário, para construir uma literatura definitiva para o país, rebuscar o texto, permeá-lo de palavras estudadas, afastá-lo ao máximo do coloquial:

Ruy Vaz, porém, tinha, por vezes, grandes desalentos: entendia que a língua portuguesa era um cárcere.

- Para que morrer sobre as páginas dum livro se ele nunca chegaria ao conhecimento universal, por mais nobres que fossem os seus conceitos, por mais sutil que lhe repolissem a forma? Não valia a pena. A língua portuguesa é ingrata e avara: guarda os seus mais belos poemas como um usurário esconde os seus tesouros. Anselmo, porém, sempre a rebuscar nos clássicos novos termos, tinha assomos de entusiasmo e proclamava o seu vernáculo o mais belo, o mais rico, o mais soante. E lia altisonantemente estrofes de Camões, trechos de Bernardes, de Fernão Mendes, de Lucena, os sermões e as cartas de Vieira, apontando as belezas e os grandes recursos dos mestres, e ia assim formando o seu vocabulário.¹⁹⁸

Esse foi o projeto de Coelho Netto ao longo de toda a sua carreira. O linguajar utilizado em suas obras foi alvo de comentários pelas gerações seguintes, tendo sido associado com um suposto teor “passadista” da literatura do fim de século.¹⁹⁹ A preferência por palavras descoladas dos usos sociais cotidianos tornou a literatura de Coelho Netto um dos principais exemplos do que deveria ser evitado na composição de uma modernidade

¹⁹⁷ BRAZIL, Zeferino. *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1975. p. 63.

¹⁹⁸ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 72.

¹⁹⁹ LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, UNICAMP. Campinas, 1997.

literária e artística.

Pior do que se tornar noticiarista, apenas escrever peças teatrais de gêneros populares, como a opereta, o *vaudeville* ou as revistas do ano, que ganharam proeminência a partir dos anos 1880.²⁰⁰ Essas manifestações teatrais eram vistas como gêneros muito próximos do povo e, por isso, menos nobres. O poeta deveria distinguir-se de todas as formas; a linguagem difícil, senão inacessível ao homem comum, selecionava o público e também criava uma aura de ser inatingível, superior, em torno do artista. Outrossim, o gênero literário escolhido também era crucial nesse processo de distinção que se queria introduzir para os escritores: a poesia, então composta por versos medidos, matemáticos, por regras objetivas, mas sem nenhum fundamento para os não iniciados, seria o gênero mais adequado a esse projeto. Ainda em *A Conquista*, encontramos essa tensão no diálogo entre Luís Morais e Anselmo, o primeiro criticando o segundo por se “rebaixar” ao nível da multidão, enquanto este se defendia alegando a necessidade de obter recursos financeiros para o próprio sustento:

- Excelente rapaz e magnífico poeta [referindo-se a outro personagem, Artur]. Seria um dos primeiros líricos americanos se, por vezes, não rebaixasse a lira a violão zangarreando chulas para o populacho. Um poeta não deve descer à multidão, a multidão é que deve subir ao Parnaso para ouvi-lo. Tomarias a sério Petrarca ou Musset tocando na orquestra para ritmar o passo bambo de uns tantos saltimbancos? Não, por certo. A arte é hirática. O poeta é sacerdote: oficia para o coração e o Artur não é só um poeta, é um grande poeta: natural, correto, suave e brilhante. Acho que não devia escrever para o teatro. Ficasse nos sonetos.

- Il faut vivre, mon ami.

- Ora! Il faut vivre! E eu? Não estou aqui? E Deus me livre de escrever uma linha para o teatro, não que deteste a literatura dramática, mas não temos intérpretes. Um poeta não deve descer à imbecilidade erótica do maxixe. Faça versos honestos, escreva poemas, isso sim.²⁰¹

Opinião semelhante à de Luís Morais manifestava o romancista francês Gustave Flaubert: “Quanto mais se põe consciência em seu trabalho, menos se tira lucro dele. Sustento esse axioma com a cabeça sob a guilhotina. Nós somos operários de luxo; ora, ninguém é bastante rico para pagar-nos. Quando se quer fazer dinheiro com sua pena, é

²⁰⁰ MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

²⁰¹ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 279-280.

preciso fazer jornalismo, folhetim ou teatro”.²⁰² A opinião de Flaubert implica numa inversão da lógica econômica burguesa: a verdadeira arte não gera lucros, pois não é comercializável, não é possível medir seu valor. Toda arte cujo valor pode ser mensurado monetariamente é considerada, portanto, inferior. Ao menos no caso do escritor brasileiro (não sei dizer sobre o francês), à essa lógica antimonetária se acrescenta outro componente: o profundo desprezo manifesto pelo gosto da população brasileira, incapaz de valorizar a boa arte. Se os mais belos livros de poesia tivessem se tornado *best sellers* teriam sido perdoados?

Há, ainda, certa ironia no fato de a personagem de que fala Luís Morais, no trecho acima, se chamar Artur, assim como Arthur Azevedo. Arthur Azevedo e o Artur de *A Conquista* compartilhavam mais do que o nome: Azevedo era, também, autor dramático de grande sucesso na época, especialmente conhecido por suas revistas. Já é sabida a aversão da crítica, inclusive do próprio Coelho Netto, a essa escolha artística do dramaturgo: em 1897, os dois chegaram a protagonizar, nas páginas do jornal *A Notícia*, o que Fernando Mencarelli chamou de “debate mais importante que se travou publicamente em torno do teatro ligeiro no período”.²⁰³ Segundo este autor, de fato Coelho Netto foi um dos principais críticos de Arthur Azevedo no que tange à escolha por ele feita de se manifestar através de um gênero considerado menor. É notável seu pouco desejo em esconder a clara referência feita ao amigo nas páginas de *A Conquista*, sem alterar nem mesmo o nome da personagem. A possibilidade de existência de um autor como Arthur Azevedo, contudo, nos alerta para a variedade de formas de pensar a arte e a carreira artística que o fim do século XIX carregava. A perspectiva de Coelho Netto não era a única a disputar os foros de verdade no meio intelectual carioca.

O que fica evidente na passagem citada é também uma relação inversa entre a forma de arte que mais gera lucros e ao mesmo tempo menos aceita no interior do meio artístico.²⁰⁴ O teatro era um sucesso retumbante, se produzido ao gosto do público. A

²⁰² FLAUBERT, Gustave APUD BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 101.

²⁰³ MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 75.

²⁰⁴ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 134.

poesia, como se disse, pelo seu próprio modo hermético de realização, afastava grande parte dos seus potenciais leitores. O objetivo perseguido pelos escritores do fim de século era em si mesmo contraditório: como almejar viver das letras, se se recusava o apreço do público, considerado uma “gente ignóbil”²⁰⁵? O que se queria, talvez, era a “ascensão” da “gente ignóbil” à vida civilizada da intelectualidade... ou retomar, com instituições tais quais a Academia de Letras, os benefícios das pensões que se haviam perdido juntamente com a sociedade de Antigo Regime...

A poesia, gênero nobre e apreciado apenas nos pequenos círculos letrados, só podia ser realmente produzida, ou ao menos bem compreendida, por quem dominasse seus rígidos códigos. Olavo Bilac, um dos integrantes do grupo de Coelho Netto retratado em *A Conquista*, publicou, em 1905, juntamente com Guimaraens Passos, o *Tratado de versificação*. Nele, os autores explicavam quais as regras para a produção da poesia que vigiam na época. O livro, que poderia ser considerado um “manual”, fora baseado nos ensinamentos do poeta português António Feliciano de Castilho, um dos protagonistas da chamada “questão coimbrã”.²⁰⁶ Nele, Bilac e Guimaraens desenvolviam a ideia do poeta como um “metrificador”; este, “diferentemente [do gramático], apenas conta por sílabas aqueles sons que lhe forem o ouvido, assinalando a sua existência indispensável. Quanto aos sons vulgares, da linguagem e audição comum, estes lhe passam, completamente despercebidos, porque não formam sílabas, e são como se não existissem”.²⁰⁷ Ressalta-se, portanto, a importância do “ouvido” para distinção das sílabas na contagem feita para produzir ou caracterizar os versos.

Os autores explicavam, porém, algumas regras gerais, por exemplo, para a contagem das sílabas: uma vogal antes de outras se absorve nela, a menos que seja uma

²⁰⁵ COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 281.

²⁰⁶ A “Questão Coimbrã” foi uma polêmica literária ocorrida em Portugal na segunda metade do século XIX, na qual António Feliciano de Castilho acabou se tornando o centro de uma disputa entre grupos diferentes de escritores. Alguns, como Antero de Quental e Teófilo Braga, acusavam a poesia de Castilho de ser ultrapassada, enquanto outros, como Camilo Castelo Branco, vinham em sua defesa. A questão principal foi provocada por uma divergência, em grande medida geracional, no modo de conceber a criação literária e a participação dos escritores na vida pública. BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. *As theocracias litterarias: relance sobre o estado actual da litteratura portugueza*. Kindle Edition.

²⁰⁷ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905. p. 36.

vogal forte, provocando assonância; ou para a pronúncia das vogais: cada vogal tem diversas pronúncias (“tu i eu”); a vogal mais fraca, menos acentuada e menos pausada, é a mais difícil de absorver na que vem depois; sempre que duas vogais se encontram soam como uma só; mais vogais podem se elidir, como em “ciúme e amor”. Tais preceitos, como se falou, foram inspirados naqueles do português Castilho, que eventualmente era mencionado dando suas lições: “Castilho opõe uma *limitação* a esta regra, quando acha possível a absorção de quatro vogais numa só sílaba, e cita *glória e amor* que lhe parece *gloramor*. Acha isto um barbarismo, senão um erro. O ouvido (aconselha o mestre) é o melhor guia”.²⁰⁸ O que significa que o mestre Castilho ensinava que, embora houvesse regras para a metrificação perfeita, a perfeição nem sempre estava nelas, mas sim no guia natural que só os iniciados possuem: o ouvido.

As contrações sonoras provocadas pelas conjunções de vogais num mesmo verso tinham nomes complicados para um leigo, aumentando a distância entre o poeta e o público: a sinérese é a absorção de duas vogais numa só; a sinalefa, a contração de duas sílabas em uma. O modo de alteração das sílabas podia ter diferentes denominações conforme a posição onde ocorria: a prótese ocorria no princípio; a epêntese, no meio; e a paragoge, no fim. Os autores concluem: “Levaríamos longe as exemplificações, pois, como está explicado, o acréscimo no princípio, no meio e no fim são permitidos, desde que não alterem a palavra na sua essência, isto é, na sua origem e filiação”.²⁰⁹

Os códigos para produção e compreensão da poesia eram códigos que irmanavam e unificavam, pela distinção, as elites intelectualizadas brasileiras. O *Tratado de versificação* explicita a criação arbitrária de regras de metrificação, supostamente baseadas “no ouvido” – como se “o ouvido” fosse um dom, que leva a uma verdade, a uma essência, a uma pureza. Na realidade, “o ouvido” é só o hábito de falar de uma dada maneira, e de se relacionar com a fala desta maneira – arbitrariamente criada. A permissão de acréscimos nas palavras é totalmente discricionária, por exemplo. Outro aspecto a ser destacado é a necessidade de manutenção da palavra como em sua “origem”, como se o vocábulo não se transformasse, tornando a língua algo imaculado e rígido, e não social. A ideia de “origem”

²⁰⁸ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905. p. 41.

²⁰⁹ Ibidem. p. 42.

liga a língua a uma “pureza” que só é encontrada com muito treino, muito estudo. Não está acessível a qualquer um que fale a língua portuguesa. Para Bilac e Guimarães, “todas as palavras cabem no verso: tenha o versificador paciência, conheça a língua, e adquira um apuro superior de ouvido”.²¹⁰ Os dois conselhos deixados aos iniciantes, o conhecimento da língua – também defendido por Coelho Netto em *A Conquista*, quando Anselmo estudava os clássicos a fim de formar seu vocabulário – e o apuro do ouvido são conselhos que, por si só, selecionam aqueles que deles podem se servir.

Era precisamente de escritores que defendiam tal sorte de literatura que Lima Barreto falava em *Os Bruzundangas*, publicado em 1923. A “Bruzundanga” era um país imaginário cujos principais valores e crenças foram estudados pelo autor neste volume, com o fim de auxiliar os brasileiros em seus problemas nacionais pela observação dos imensos problemas identificados no modo de vida exótico. Na ironia de Lima Barreto reconhece-se na Bruzundanga o próprio Brasil, cuja organização política do poder sob a República constituía um de seus temas de preferência. Lima Barreto foi um crítico sagaz da literatura bovarista e cosmopolita produzida durante o regime republicano, das relações dos jornalistas com a política, da ciência que produzia discriminações. Mas foi, também, em sua literatura, um autor que buscava a confraternização entre os humilhados, entre aqueles a quem a República não assegurava um espaço digno de participação.²¹¹ Ao tratar da literatura da Bruzundanga, o autor afirma:

Eu cheguei a entender perfeitamente a língua da Bruzundanga, isto é, a língua falada pela gente instruída e a escrita por muitos escritores que julguei excelentes; mas aquela em que escreviam os literatos importantes, solenes, respeitados, nunca consegui entender, porque redigem eles as suas obras, ou antes, os seus livros, em outra muito diferente da usual, outra essa que consideram como sendo a verdadeira, a lidima, justificando isso por ter feição antiga de dous séculos ou três. Quanto mais incompreensível é ela, mais admirado é o escritor que a escreve, por todos que não lhe entenderam o escrito.²¹²

²¹⁰ BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905. p. 44.

²¹¹ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. Ver especialmente o capítulo V, “Lima Barreto e a ‘República dos Bruzundangas’”.

²¹² LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Os Bruzundangas*. S/L: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, S/D. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000023.pdf>, acessado em: 27/06/2013. p. 3

De fato, se no começo da carreira os integrantes do grupo que Coelho Netto ilustrou em *A Conquista* eram boêmios, com sérios problemas financeiros e imensas dificuldades para arranjar um emprego, com o tempo sua literatura, incompreensível para o grande público, foi colocando-os numa posição de literatos “importantes, solenes, respeitados”. Em 1897, eles fazem parte do grupo de imortais fundadores da ilustre Academia Brasileira de Letras.

A fundação da Academia Brasileira de Letras foi vista de modo controverso pelo mundo literário. Se por um lado todos julgavam importante constituir uma agremiação que reunisse escritores brasileiros, dando-lhes respeitabilidade e, quem sabe, novas oportunidades, por outro lado nem todos concordavam com a feição que a associação tomou. Inicialmente, ainda em 1896, o grupo que tomou a iniciativa de formação da Academia (bastante heterogêneo, ligado a Lúcio de Mendonça, a Machado de Assis e a José Veríssimo) tentou conferir-lhe um caráter oficial, solicitando a bênção do novo governo republicano para financiar o projeto. Sem o apoio do Estado, contudo, a ABL foi fundada em 20 de julho de 1897, com clara intenção de tornar-se um local de encontro para os literatos, mas sem nenhum envolvimento político.²¹³ A fundação deixou de fora inúmeros escritores notórios, como era o caso do poeta Cruz e Souza, extremamente popular, como vimos, nos círculos simbolistas. A explicação comumente dada para a exclusão de Cruz e Souza do seletor grupo é o fato de este poeta, e, mais amplamente, os simbolistas, não se envolverem nas “igrejinhas” dominantes, que se reuniam em torno da *Revista Brasileira* – a “igrejinha” dos fundadores da ABL. Diz-se, inclusive, que o próprio Machado, o mais ilustre e um dos mais influentes escritores brasileiros, repudiava a presença dos simbolistas, boêmios do fim do século, cujo comportamento e aparência grotesca lhe causava asco.²¹⁴

Efetivamente, nos últimos anos do século XIX e nos primeiros anos do XX, acirrava-se a rivalidade entre simbolistas e parnasianos, talvez até mesmo por influência da

²¹³ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Ver especialmente o capítulo 1, “Uma República nas Letras”. O autor também demonstra como a opção pela “neutralidade” política já estava presente na primeira iniciativa de fundação, que incluía a subvenção pública.

²¹⁴ LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009. p. 16.

fundação, por parte do último grupo, da Academia. Se em 1899 Coelho Netto representava seus companheiros em *A Conquista*, consolidando uma visão pessoal de suas lutas e de sua visão da arte e do artista no Brasil, em 1900 era a vez de Luiz Gonzaga Duque Estrada representar seus amigos, desta vez ligados principalmente a uma estética simbolista, em um romance chamado *Mocidade Morta*.

Nesta obra, Gonzaga Duque apresenta os “Insubmissos”, jovens boêmios que buscavam se consolidar no parco meio artístico e intelectual brasileiro. A existência de uma nomenclatura particular, de uma “divisa cognominativa”, que designa o grupo mostra o modo como sua coesão se dava, por meio de uma forte identidade entre eles, ligada à insubmissão, à oposição a uma ordem constituída. Há uma distinção clara entre os artistas “Insubmissos” e todos os outros, caracterizados como “boçais”, de quem eles próprios procuravam se afastar: era o próprio grupo, segundo a descrição de Gonzaga Duque, que se colocava à parte do restante da sociedade: “Epigramas e facécias partiam deste grupo, destacando-o da boçalidade admirada do ajuntamento. Olhares desconfiados vigiavam-no de esguelha, temendo intranquilidades [...]”.²¹⁵ Além disso, o romancista estabelece uma diferença entre os artistas que se rendem ao gosto burguês, com isso perdendo suas potencialidades criativas, de inovação, e aqueles que só deviam satisfações à sua arte, caso, é claro, dos próprios “Insubmissos”. Em *Mocidade Morta*, um personagem que se aproxima demais do burguês é Telésforo, pintor fictício, recém chegado de temporada na Europa, muito saudado, e que passa a ter seu talento propagado pelos jornais. Na abertura da exposição de sua nova tela, “Rendição de Uruguaiana”, sob os aplausos das elites bem vestidas e bem penteadas, eis as situações nas quais ele é descrito:

Duas senhoras estenderam-lhe as mãos. Uma, alta e pálida, com o porte augusto de uma rainha viúva, em gorgorão negro; outra, de cabelos fulvos e um nostálgico olhar verde-onda, na correção de um *foulard* branco. Ele acolheu-as cortês, mas estremunhado, atordado ainda. E a de porte augusto de rainha viúva:
- Quero protestar-lhe a minha admiração.

²¹⁵ GONZAGA DUQUE, Luís. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973. p. 22. A partir deste pequeno trecho citado, podemos observar que o estilo de escrita de Gonzaga Duque provavelmente também era alvo das críticas ferinas de Lima Barreto. De certa forma, Lima Barreto colocava-se como observador externo ao “jogo” que envolvia os escritores da Primeira República, expondo traços comuns a todos eles, independente de sua composição em grupos distintos, de suas rivalidades. As rivalidades existentes entre os escritores do período eram todas comuns a um mesmo repertório que os colocava, em geral, dentro de um mesmo espaço de atuação. Elas existiam porque todos compartilhavam de um certo conjunto de concepções a respeito da organização do mundo das letras e não o contrário.

Telésforo, comovido, dobrou-se em uma curvatura submisso; teria genuflexado, se a de cabelos fulvos não se mostrasse curiosa de informações: queria saber do quanto lhe custara essa obra-prima, que opiniões externaram as sumidades europeias... – dizia, parando nele o seu nostálgico olhar verde-onda, misterioso e belo como um mar de lenda.²¹⁶

Telésforo seguia pelo salão contando de sua vivência junto à civilização europeia, “falou do luxo dos príncipes com que convivera, chegou a pontilhar, sutilmente, uma aventura de amor”²¹⁷. Os homens ilustres da política e do jornalismo iam saudá-lo, comparando-o, de forma exagerada, a Ticiano, Rafael, Murilo e Velazquez. Os “Insubmissos”, por sua vez, que também estavam na dita exposição, debochavam das glórias de salão e dos artistas, como Telésforo, que se abaixam para acumulá-las.

De um modo geral, as questões levantadas por Gonzaga Duque a respeito do mundo das artes em *Mocidade Morta* são muito parecidas com aquelas que Coelho Netto havia levantado no ano anterior, com o seu *A Conquista* – exceto porque Gonzaga Duque e seus companheiros ainda estavam vivendo o período de afirmação de sua estética, as dificuldades de publicação e de estabelecimento. Os infortúnios advindos da necessidade de arranjar proteção para o financiamento de estudos e da produção artísticas, são um elemento unificador, destacado por todos os escritos que buscam retratar a vida literária e artística do período. Em *Mocidade Morta*, é o personagem Agrário de Miranda que ilustra bem tal situação:

Agrário de Miranda começava a sua carreira de artista com o sucesso de uma preterição no concurso de viagem. Mas, por infelicidade a excelente ocasião de cobrir-se com simpatias públicas, pelo vozear dos protestos, perdera-se no inesperado luto que a morte de um protetor lhe trouxera, deixando a sua vida entregue aos insuficientes recursos com que as canseiras de seus pais do fundo provinciano de uma lavoura mesquinha, coadjuvavam-no na aprendizagem acadêmica.²¹⁸

Além disso, o caráter boêmio da juventude estava presente tanto no grupo agora oficializado pela Academia Brasileira de Letras, de Coelho Netto, quanto nos “Insubmissos” criado por Gonzaga Duque. A historiografia brasileira tem consolidado uma visão sobre a boemia no país um tanto homogênea, associando-a preferencialmente aos

²¹⁶ GONZAGA DUQUE, Luís. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973. p. 28.

²¹⁷ Ibidem. p. 29.

²¹⁸ Ibidem. p. 35.

escritores que depois vieram a fundar a ABL, retratados em *A Conquista*, como se houvesse “o” grupo boêmio, que se opunha aos não-boêmios, ou burgueses.²¹⁹ Contudo, a boemia parece ter sido uma condição de literatos e pintores vinculados a muitos grupos que, no entanto, encontravam gritantes diferenças entre si. É possível que tenham havido, inclusive, disputas quanto à definição de uma “verdadeira” boemia ou quanto à definição de uma “verdadeira” condição boêmia. Vera Lins apoia esta ideia denominando o grupo de Gonzaga Duque e Mario Pederneiras de “boemia dissidente”. Para a autora, eles “parecem formar um flanco de oposição à situação, uma vanguarda que ataca, mas hesita. Os simbolistas desejam autonomia e independência, mas se confrontam com suas limitações”.²²⁰ Ser boêmio era também um tipo de capital, que assegurava a vinculação com o mundo da arte: se é verdade que a fundação da Academia Brasileira de Letras é um marco da existência de uma nova identidade para os letrados do país²²¹, também é verdade que esta nova identidade, ainda em construção, passava também pela atenção (ao menos na juventude) ao modo de vida, de vestir, de se comportar que o artista deveria ter para que pudesse ser efetivamente chamado de “artista”, atenção que foi trazida, como vimos no capítulo anterior, pela boemia. A associação de dois grupos distintos, que nutriam fortes rivalidades um pelo outro, com o ideal boêmio, reivindicado por ambos, só nos mostra o contexto de disputas pela detenção do verdadeiro dom, das características demarcatórias do talento. Tais características partilhavam de um fundo comum, de uma certa ideia do que deveria ser um artista muito própria da época, mas podiam ser constantemente manipuladas em favor dos interesses de cada “igrejinha”. Em *Mocidade Morta*, assim era descrita a boemia dos “Insubmissos”:

Denominavam-se – *Insubmissos* – para realce de suas qualidades de rebeldes e raros em contraposição ao burguês subserviente e comum. E, dos brutos lajedos da Ouvidor, das portas da charutaria Havanesa, aberta em prédio esquinado com a

²¹⁹ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. “A geração boêmia: vida literária em romances, memórias e biografia”. In: CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998; PEREIRA, Leonardo. “Literatura e história social: a 'geração boêmia' no Rio de Janeiro do fim do Império”. In: *História social*, Campinas, Unicamp, n. 1, 1994; OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

²²⁰ LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009. p. 12.

²²¹ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ruela Uruguaiana, passavam a uma recolhida sala de cervejaria, no silêncio de pouco distante beco, a consumir chopes espumarentos entre controvérsias e questiúnculas, para volverem aos mesmos pontos, em retorno vicioso, vegetativos e quiméricos, sobre os mesmos trilhos diuturnos.²²²

Os “Insubmissos” diziam-se “raros”, opunham-se ao homem ordinário, ao burguês.²²³ E eram raros porque eram artistas. Eles compartilhavam uma visão da arte que distanciava o artista do homem comum. Camilo Prado, personagem que é o alterego de Gonzaga Duque no romance, diz-se bem familiarizado com o modo de vida boêmio, apesar de tantas repressões familiares que fizeram com que se afastasse por tanto tempo do seu real destino: a arte. A vida do artista não aparece para ele como uma escolha, mas como algo de que é incapaz de fugir, apesar dos conflitos instaurados por essa condição:

Ao contrário, a natureza de Camilo amoldara-se perfeitamente àquela obscuridade bravia de apaixonados e rebeldes, e não havia momento de descanso que ele o não aproveitasse na cervejaria predileta. Já por esse tempo a sua mórbida idiossincrasia tinha humorado, estalando pela fragilidade das repressões educativas, em impulsos irreprimíveis para a arte, a que ele dizia ter voltado costas por exigências de família. Velhos parentes, encapuchados nos preconceitos da mediania, almejavam considerações de pergaminhos em um dos membros da sua linhagem. A desgraça desabara sobre ele, comentava Camilo, ‘porque, em verdade, e modéstia à parte, da sua família era o único *membro* que escaparia da gangrena da parvoíce, não obstante compreender, agora, que o amputaram’.²²⁴

Estar com o grupo apresentava-se como o único momento em que Camilo sentia-se realmente forte, compreendido, onde encontrava “conforto para as decepções”.²²⁵ Ao que parece, além da necessidade inerente ao mundo da arte em afirmar com veemência suas posições, criando oposições e aproximações com outros artistas, especialmente levando-se em conta o fato de que os recursos destinados a esse mundo eram escassos, as

²²² GONZAGA DUQUE, Luís. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973. p. 36. Neste trecho é possível reconhecer características associadas ao comportamento dos literatos que já vimos aparecerem no romance *Juca, o letrado*, de Zeferino Brazil, publicado em Porto Alegre. Em todos os romances baseados na experiência literária da virada do século que consultei, escritos por pessoas diferentes, associadas a grupos e a estéticas diferentes, algumas recorrências estão sempre presentes. Todas elas advêm de uma arte de viver criada pela boemia, a partir da qual os escritores, a partir de certo momento no fim do século XIX, passam a ser vistos menos como cidadãos respeitáveis, e mais como jovens rebeldes frequentadores de bares e consumidores de bebidas alcoólicas.

²²³ Vale lembrar que Mario Pederneiras denominava seu próprio grupo como um “grupo de rebeldes”, associando, assim, mais uma vez, a vida real à ficção. Vera Lins ainda acrescenta a denominação “Grupo dos Novos”, como epíteto assumido pelo grupo, que cria uma oposição fundada no ingresso recente ao meio literário carioca.

²²⁴ Ibidem. p. 36. Grifos no original.

²²⁵ Ibidem. p. 38.

atenções recebidas eram mínimas, e era preciso disputar com destreza cada oportunidade que se apresentava, havia ainda o laço que tanto mais se estreitava quanto mais as adversidades apareciam. A narrativa das desventuras sofridas em busca da redenção pela arte, da glória almejada por aquele que não aceita abdicar dos ideais, é uma constante nos escritos dos literatos brasileiros. A proteção encontrada entre os amigos cria um tipo de lealdade calcada em uma ideia de fortaleza, de amparo. Os artistas dispostos em “igrejinhas” não são leais aos seus companheiros apenas porque são amigos; eles também não são leais aos seus companheiros apenas porque precisam se apoiar diante do infortúnio; ao contrário, é justamente a condição de infortúnio em que vivem, criada pelo restrito mercado de arte no país e pelas altas exigências dos artistas, que lhes confere um laço forte de fidelidade, em que sua amizade está amparada.

Outra irônica coincidência entre as reivindicações do grupo de Coelho Netto e aquele de Gonzaga Duque era que ambos encontravam, na situação do país, a causa da precária condição das artes brasileiras. Talvez a diferença estivesse no ângulo a partir do qual cada um via a situação do Brasil: obviamente todos concordavam que a falta de cultura do povo era um obstáculo imenso; contudo, o grupo de Gonzaga Duque revoltava-se, ainda, com as Academias, com a postura daqueles grupos estabelecidos nas artes e na literatura nacional. Em uma passagem, o personagem Julião Vilela, de *Mocidade Morta*, debate-se com a recusa da Academia de Belas Artes ao seu quadro: “Durante segundos o recusado esteve a tamborilar com o maço de pinceis sobre a quina da mesa, a pensar, abatido: mas, num arranco, com lágrimas na voz: - a minha vontade era fazer uma fogueira de todos os meus quadros... Isto não é terra!... não é país!...”²²⁶

Como explicar tantas semelhanças entre as questões que colocavam grupos diferentes de escritores, que compunham igrejinhas distintas e, em certa medida, rivais? Michel Winock propõe que uma geração intelectual não seja confundida com clãs literários; assim, ela não se formaria apenas por indivíduos que sentem e pensam a mesma coisa. Para

²²⁶ GONZAGA DUQUE, Luís. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973. p. 56. O tom de Julião Vilela, neste trecho, lembra muito o de Anselmo em passagem já citada de *A Conquista*, que reproduzo aqui novamente: “- Mas quanto paga um conto? – Um conto? Nada. – Então não pagam? – Não. Se queres ganhar alguma coisa emprega-te como noticiarista, mas vê lá: não digas que fazes literatura. – Mas isso não é país! Rugiu Anselmo. COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 197.

ele, uma geração intelectual seria formada por uma “comunidade de sistema ideológico”: o que é comum a todos os indivíduos de uma geração seriam não as respostas dadas, mas as questões propostas. Nesse sentido, membros de uma mesma geração, marcados pelos mesmos eventos definidores, que teriam influenciado suas vidas no chamado “período de receptividade”, poderiam encontrar diferentes respostas filosóficas, literárias ou políticas às mesmas questões colocadas. Tais respostas poderiam ser, até mesmo, contraditórias e formariam um mesmo “sistema ideológico”.²²⁷ Talvez seja possível, adotando a perspectiva deste autor, pensarmos nos dois grupos, de Coelho Netto e de Mario Pederneiras, como parte de uma mesma geração intelectual, vivendo as mesmas limitações e restrições – assim como as mesmas possibilidades de pensamento e de ação – do meio literário conformado pela República recém nascida. Cada um deles encontrou diferentes modos de comportamento diante da conjuntura que viviam, cada um se aproximou de uma convenção estética própria. Suas questões, porém, ligadas às formas de lidar com o comércio de livros no Brasil após o impacto da mudança dramática de regime político – devo vender minha arte? como posso viver das letras sem denegrir meu trabalho? como devo me relacionar com o público leitor? que tipo de profissionalização é desejável no trabalho do escritor? o que é a arte verdadeira e o que é mero comércio de textos? qual o tipo de envolvimento político nós escritores podemos ter, se é que podemos? – são as mesmas. A República redefiniu espaços sociais, transformou os agentes em posição de mando e, por alguns anos, desorganizou os espaços tradicionais pelos quais o mundo literário – e político, social etc – se estruturava. Tal momento de redefinições criou expectativas em agentes sociais muito diversos, inclusive entre os escritores, que esperavam obter um papel mais proeminente, mais espaço e mais reconhecimento. Como se sabe, essas expectativas foram frustradas e os escritores chegaram a sofrer perseguições políticas por muitos anos até se reorganizarem em torno da controversa Academia Brasileira de Letras. Seria preciso um estudo mais detalhado das rupturas provocadas pela República no mundo das letras do Rio de Janeiro, mas não seria uma hipótese descabida pensar que a vivência da mudança de regime político

²²⁷ WINOCK, Michel. “Les générations intellectuelles”. In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. No. 22, Numero special: Les générations (Apr.-Jun.), p. 19.

foi um evento suficientemente marcante a ponto de dividir as letras em clãs literários que encontraram respostas variadas para o mundo novo constituído com a República.²²⁸

Há momentos, contudo, em que, quando não podemos oferecer uma resposta definitiva a uma questão historiográfica específica, podemos oferecer novas questões e problematizar o uso muito rígido de certas noções. Peço licença ao leitor para uma digressão não tão breve sobre alguns aspectos relacionados à noção de geração que talvez se façam oportunas. Uma geração não se define pelo nascimento, mas sim pela vivência de eventos marcantes compartilhados. Quão marcantes estes eventos devem ser? Uma guerra mundial, quem sabe uma mudança de regime político, podem ser eventos marcantes – e não apenas para grupos de intelectuais, mas também para militares, militantes e outros mais. Uma guerra mundial tem o potencial de se tornar um evento marcante para boa parte da humanidade, embora sob formas muito distintas conforme o grau de envolvimento com o conflito – seja este envolvimento físico, intelectual ou de qualquer outro tipo. Sempre haverá, contudo, uma população que não terá envolvimento nenhum com a guerra, ainda que mundial, ou terá um envolvimento incapaz de provocar qualquer significação maior em sua vida. Obviamente, quando falamos que uma geração se define pela vivência de eventos marcantes compartilhados, estamos pensando em eventos que marcaram, especificamente, as pessoas que estudamos, aquelas que pensamos formarem uma geração. Nesse sentido, esses eventos talvez não precisem ultrapassar, em relevância, o marco que representaram para um grupo restrito de pessoas. A publicação de um livro por Cruz e Souza, que influenciou inúmeros escritores brasileiros definidos como simbolistas pode ser considerada um evento marcante para esta população? Se a resposta for positiva, Coelho Netto e Mario Pederneiras talvez não façam mais parte de uma mesma geração.

²²⁸ Nicolau Sevcenko aponta para reflexões nesse sentido quando argumenta que, à proclamação da República, seguiu-se um período na história literária brasileira em que os escritores voltaram-se majoritariamente para o luxo e desligaram-se da realidade social em seu torno. Alguns autores, contudo, como Lima Barreto e Euclides da Cunha, teriam mantido o interesse e o envolvimento com as questões de seu tempo mesmo durante a conturbada Primeira República, fazendo com que isso se refletisse em uma literatura mais “social”. Matizando a visão de que os literatos abandonaram frivolumente os problemas sociais que os cercavam, Alvaro Santos Simões Junior apresenta os textos satíricos de Olavo Bilac como repletos de interferência em assuntos como a política e a atuação policial e ressalta a perseguição que o escritor sofreu logo nos primeiros anos republicanos. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1995; JUNIOR, Alvaro Santos Simões. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

As questões que apresento aqui referem-se aos critérios que utilizamos para unificar uma geração. Esses critérios dependerão de que tipo de geração estamos falando: no caso específico de uma geração intelectual ou literária eu considero plausível que uma obra intelectual, ou um conjunto delas, possa se tornar um evento marcante – embora não possa afirmar se a publicação de uma obra de Cruz e Souza foi ou não um evento marcante a ponto de constituir uma geração. Posso afirmar, contudo, que provavelmente os livros de Cruz e Souza não se tornaram eventos marcantes a uma geração de políticos ou de economistas. Se os livros de Cruz e Souza podem ser chamados de eventos marcantes, ou de “um” evento marcante para uma “geração simbolista” que o sucedeu, em todo caso eles provavelmente não se tornaram um evento marcante para uma “geração simbolista” na Romênia. Se extrapolo meu argumento nesse nível é apenas para mostrar a dificuldade de definir que tipos de eventos são marcantes para que tipos de pessoas, a ponto de ressoarem em suas produções intelectuais fazendo com que essas pessoas, enquanto um grupo, possam ser chamadas de “uma geração”. Como, então, podemos pensar uma geração intelectual?

Antes de mais nada, uma geração é um grupo de pessoas. Esse grupo, no caso de uma geração literária, deve ser unificado por um modo de pensar – uma “comunidade de sistema ideológico” – que, concordando com Michel Winock, não precisa apresentar uma unidade absoluta. Nem todos os autores de uma dada geração precisam ser identificados com a estética simbolista, por exemplo. Nem todos os autores de uma dada geração precisam ser comunistas. Todos eles, por outro lado, precisam ter partilhado experiências formativas, capazes de constituírem um modo geracional de pensamento. Nesse sentido, a experiência do tempo é mais qualitativa do que quantitativa: se as gerações necessariamente marcam a passagem do tempo, elas não o fazem em termos de períodos contínuos de certo número de anos (de dez em dez, de trinta em trinta), mas sim em termos da importância de certas experiências vividas no tempo para certo grupo limitado de pessoas.²²⁹ O tempo experimentado conjuntamente, contudo, não pode ser separado do espaço ou dos espaços onde tal vivência se deu. O meu objetivo pode ser compreender uma geração literária composta por autores gaúchos cuja unidade de pensamento formativa de

²²⁹ SIRINELLI, Jean-François. “A geração”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1998. p. 131.

sua obra conjunta foi marcada por acontecimentos e experiências com mais ressonância no Rio Grande do Sul – a Revolução Federalista, por exemplo. É de se esperar, no entanto, que outra sorte de experiências pudesse ter marcado uma comunidade de indivíduos para além das fronteiras regionais. Ou seja, o compartilhamento de certas experiências pode ter limites geográficos mais ou menos definidos, ou pode extrapolar tais limites e ser de difícil precisão. Uma geração, portanto, pode ter se constituído de modo quase restrito a um ou a outro estado do Brasil. Outra geração pode ser constituída por indivíduos dispersos em todo território nacional. Uma outra, ainda, pode encontrar seus membros em mais de um país da América do Sul e assim por diante. A abrangência de uma dada geração dependerá do tipo de experiências compartilhadas.

Quando estudamos uma geração de escritores ou de intelectuais, nos baseamos inicialmente na existência de uma “comunidade de sistema ideológico”. A abrangência de tal comunidade define a abrangência da geração e, por conseguinte, define também a abrangência dos eventos que podem ter sido compartilhados e formativos do seu modo de pensar e de viver o mundo. Quanto mais restrita a comunidade, tanto mais restrita deve ter sido a abrangência dos eventos que a marcaram. Em última instância, o modo pelo qual a comunidade estudada foi recortada pelo pesquisador vai levá-lo a encontrar uma abrangência maior ou menor de seu pensamento. Nesse sentido, seria preciso ainda refletir um pouco mais sobre o que poderia ser considerada uma “comunidade de sistema ideológico” – já que ela é que vai definir o recorte da população analisada –, mas deixo esta tarefa para mais tarde. Por ora, cabe destacar que, a despeito de todas as limitações que o termo “geração” carrega, ele ainda assim é útil e auxilia os historiadores a pensarem as transformações históricas, literárias e de outras naturezas, de modo que tais transformações possam ser compreendidas como tendo dependido da ação humana, mas da ação de indivíduos que atuavam sob circunstâncias e sob a influência de tradições que lhes foram legadas por seus predecessores. Muito embora necessite de uma avaliação minuciosa de cada caso a ser estudado, a noção de “geração” auxilia o historiador a lidar com uma das suas mais caras funções: escrever a história dos homens no tempo. Feito este interlúdio reflexivo, volto a deixar o leitor na companhia de Gonzaga Duque e de seus amigos.

O livro de Gonzaga Duque representava muito para seus amigos Mario Pederneiras e Lima Campos. Ele vinha como uma carta de princípios, quase como um manifesto – sem as notações claras de propósitos que um manifesto costuma ter – mas carregando as marcas identitárias do grupo. Mario Pederneiras, em seu diário, deixa registrada sua impressão sobre a publicação da obra e seu desejo de, assim como o amigo, tornar-se um autor publicado:

Conversamos eu e Lima Campos sobre o livro de Gonzaga Duque, nosso irmão no apostolado cristão da arte. O Lima com o seu gesto largo, a sua deliciosa dicção de privilegiado, revive, aquele cair de tarde luminoso e quente, trechos esparsos desse delicioso trabalho. Depois sentimos ambos essa grande agonia do nosso ineditismo! Ah! Que extraordinário desejo de publicar um livro; de atirar à publicidade essa prova do nosso merecimento, do nosso trabalho, e acenar com ela a boçalidade pulha da crítica e do povo, como um pendão de glória, como o guião desta nossa Romaria processional pelas Estradas da Arte. E calamo-nos, em paz, pensativos entristecidos, a pensar na glória da publicidade, invejar o Duque que já conseguiu as primeiras “láureas de autor impresso” e que contam, nesta terra, a conquista de um editor.²³⁰

Pederneiras expressa uma opinião a respeito da “boçalidade” do povo brasileiro muito semelhante àquela que Coelho Netto apresentou por meio de suas personagens de *A Conquista*. Além disso, outra questão crucial para ele e seu grupo parece ter dito respeito às escassas possibilidades de publicação que o momento oferecia.²³¹ A dificuldade de encontrar um editor não era um problema menor, mas ainda se acrescentava a ele as preocupações com a qualidade da edição, que se queria bem cuidada e bem pensada

²³⁰ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. janeiro/1900. Rof Pit. BR FCRB. No diário de Gonzaga Duque também há referências sobre as tentativas malsucedidas de Lima Campos a fim de publicar seus escritos. Ele teria tentado publicar um volume de contos pelas editoras Laemmert e Garnier, no Rio de Janeiro, mas recebeu como justificativa da recusa o fato de não ser um nome conhecido: “Mas, contesta o meu amigo, os senhores têm publicado obras de nomes tão obscuros como o meu. O sr. Graça Aranha é um deles. O caixeiro sorri, e explica que o sr. Aranha não era *tão obscuro, fora diplomata!*”. DUQUE, Gonzaga. Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 174. O caso de Lima Campos retrata um pouco as insatisfações com a organização do meio literário no Rio de Janeiro, onde as letras e a política se misturavam em excesso.

²³¹ Nicolau Sevcenko informa que, durante a Primeira República, uma edição satisfatória de livros de poesia no Brasil era de cerca de 1000 exemplares, e de prosa de cerca de 1100 exemplares. Segundo o autor, “os homens de talento sentiam-se unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos”. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 86;88. De fato, o que se percebe de comum entre os diferentes grupos é a sensação de desengano em relação ao próprio futuro. O grupo de Mario Pederneiras, sem acesso à recém fundada Academia Brasileira de Letras, jazia num limbo ainda maior do que aquele de Coelho Netto e procurava fazer disso um traço distintivo, ligado à integridade artística e moral.

e, portanto, necessitava de editor que demonstrasse preocupação especial com os desejos dos autores.

De princípio andou-lhe [a Gonzaga Duque, quando da publicação de *Mocidade Morta*] um mau agouro a carregar sobre o trabalho – a infelicidade na escolha do editor, que lhe fez toda a sorte de picardias e em uma precipitação comercial de ganho, atamancou como pôde aquele estranho trabalho, que tantos e tão raros carinhos merecia, atirando à publicidade em uma edição descurada e pobre, como se fosse para a expansão burguesa da fancaria rendosa.

Pois, para esse editor, reconhecidamente inepto e comercial, que apenas visa o lucro, mais o lucro extraordinário, teve o impagável Sr. Medeiros de Albuquerque, frases de animação e elogio.²³²

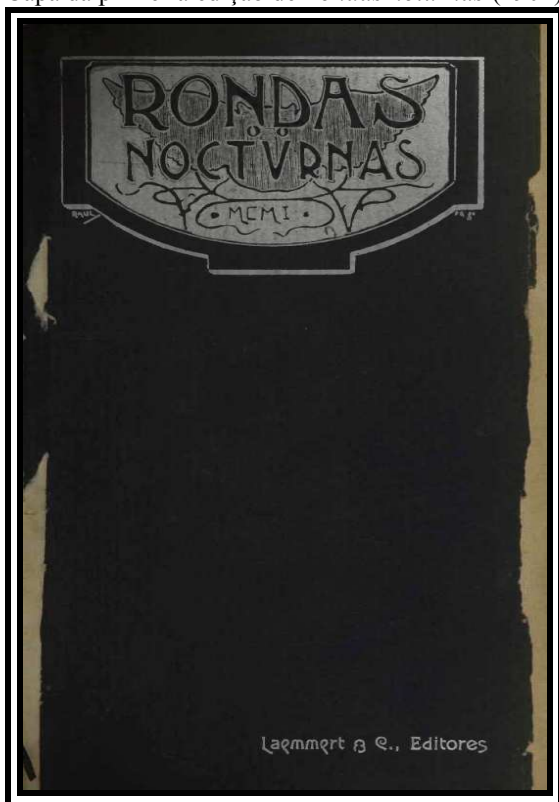
Em seu próprio diário, Gonzaga Duque também tratou dos problemas que encontrou ao longo da edição de seu livro, esclarecendo que sua principal crítica ao editor, Domingos de Magalhães, dizia respeito à revisão do texto, que foi feita às pressas, deixando passar muitos erros ortográficos e trocas de palavras.²³³ O autor não chegou a se manifestar quanto à estética da edição, talvez porque aspectos mais básicos dela não estavam conforme suas demandas. Já vimos no primeiro capítulo que os simbolistas tiveram grande preocupação com o arrojo das suas edições, sendo o próprio volume parte da composição artística. Do mesmo modo, aqui, esse cuidado é levado em consideração: se Gonzaga Duque não chegou a demonstrar qualquer preocupação com a estética de seu livro, o mesmo não se deu com seu amigo Mario Pederneiras. Se atentarmos para a estética dos livros de Pederneiras, podemos encontrar alguns dos traços antes vistos nos livros de matriz simbolista ou decadentista publicados, mais ou menos na mesma época, no Rio Grande do Sul, apresentados no primeiro capítulo.

²³² Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 28/10/1900. Rof Pit. BR FCRB. A citação ainda nos revela outro dos desafetos de Mario Pederneiras, o autor Medeiros de Albuquerque, outro dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

²³³ DUQUE, Gonzaga. Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 133-138. Embora não tenha mencionado nenhuma demanda estética em relação à sua própria edição, Gonzaga Duque nos deixa informados, por meios indiretos, que também tinha preocupação com a qualidade estética da edição quando se refere ao exemplar do livro de Pederneiras que recebeu: “em [papel] Holanda”, era o terceiro exemplar de uma pequena tiragem. Ibidem. p. 160. No capítulo 1, vimos que o papel de Holanda também foi o escolhido por Álvaro Moreyra para dar suporte a alguns exemplares de seus livros.

Figura 12:

Capa da primeira edição de *Rondas noturnas* (1901), de Mario Pederneiras²³⁴



O primeiro livro de Mario, *Rondas noturnas*, publicado em 1901 (um ano antes de *Via Sacra*, de Marcello Gama), apresenta ilustrações sombrias feitas por seu irmão, Raul. Já *Versos do meu casal*, de 1906, apresenta uma ilustração sombria de Raul na própria capa do volume. *Ao léu do sonho e à mercê da vida*, publicação de 1912, último livro de Mario Pederneiras que foi lançado enquanto o autor ainda era vivo, contém tipos bastante modernos na composição da capa. Entendo todas essas recorrências como traços distintivos, que também serviam para afastar esse de outros grupos, como o de Coelho Netto, por meio de referências estéticas. Embora houvesse uma avaliação comum, com muitos pontos de queixa partilhados no que diz respeito às possibilidades literárias e artísticas no Brasil, as distinções estéticas não eram por eles desprezadas. O modo de conceber o livro, como parte da obra de arte, era um marco distintivo importante,

²³⁴ As imagens das capas dos livros de Mario Pederneiras utilizadas nessa tese foram encontradas no acervo da Biblioteca Brasileira, da Universidade de São Paulo: <http://www.brasiliana.usp.br/>

representativo da concepção do grupo sobre como sua arte deveria ser percebida, de um modo geral.

Figura 13:

Capa da primeira edição de *histórias do meu casal* (1906), de Mario Pederneiras

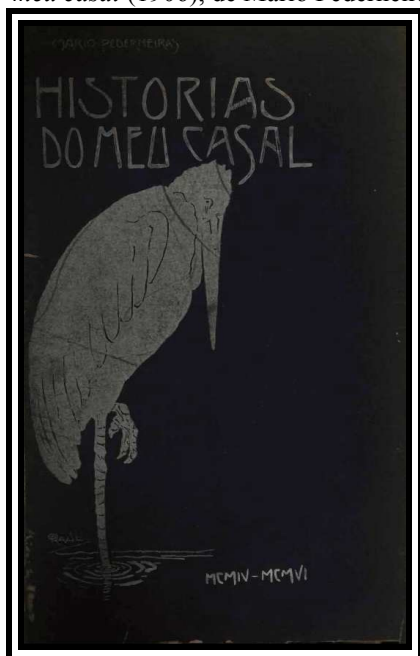
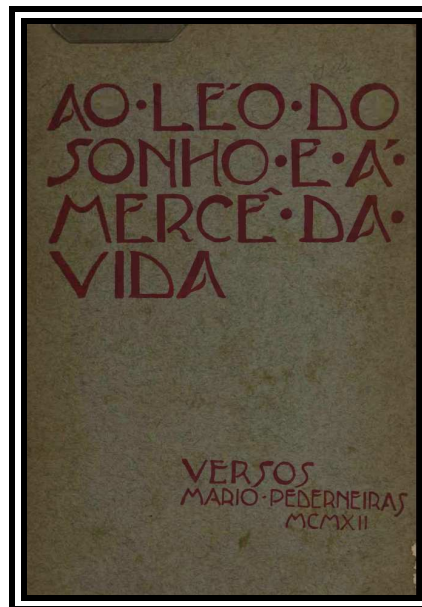


Figura 14:

Capa da primeira edição de *Ao léu do sonho e à mercê da vida* (1912), de Mario Pederneiras



As dedicatórias nos livros de Mario Pederneiras também são um indicativo daqueles que ele considerava serem o *seu* grupo: das poucas poesias com dedicatórias, nos livros *Histórias do meu casal* e *Ao léu do sonho e à mercê da vida*, Gonzaga Duque e Lima Campos estão sempre presentes. *Ao léu do sonho e à mercê da vida*, publicado após a morte de Gonzaga Duque, é dedicado “para a Saudade imortal de Gonzaga Duque e para a amizade sólida e leal de Lima Campos”.²³⁵ De resto, as semelhanças também são evidentes: tanto em *Juca, o letrado*, quanto em *A Conquista* ou em *Mocidade Morta*, todos romances que retratam a vida artística e intelectual de cidades brasileiras, o artista pretende estar fazendo a “verdadeira arte”. É a mesma ideia que encontramos em Mario Pederneiras a respeito do primeiro livro de seu amigo Gonzaga Duque: tratava-se, para ele, de um livro

²³⁵ PEDERNEIRAS, Mario. *Ao léu do sonho e à mercê da vida*. Rio de Janeiro: Gráficas da Fon-Fon!, 1912. Edição Brasileira, USP. Disponível em: www.brasiliana.usp.br, acessado em: 27/06/2013.

de “artista verdadeiro”²³⁶, que só não contava com o reconhecimento merecido devido à incompetência geral em avaliar corretamente as obras. Isso revela não apenas o sentimento de deter a compreensão definitiva sobre o que é a arte, como também delimita quem são as pessoas aptas a essa sorte de avaliação. Nesse caso, ela delimita as concepções de diferentes grupos sobre a produção da arte e também sobre os comportamentos aceitos ou repudiados dentro do meio artístico. Não havia consenso nesse campo. O que havia era a tentativa de marcar o seu grupo como aquele detentor do conhecimento das verdadeiras regras a serem assumidas na produção e julgamento da obra de arte.

Vejamos, por exemplo, ainda esta passagem do diário de Mario Pederneiras a respeito de *Mocidade Morta*: “Entretanto, aqui, temo pelo sucesso desse delicioso trabalho, feito para os verdadeiros compreendedores da estética exata, do sentimento perfeito. Dele não de dizer mal o Sr. José Veríssimo e Medeiros e Albuquerque, críticos literários de vista curta redondamente incapazes”.²³⁷ Assim como na passagem anteriormente citada, o nome de Medeiros e Albuquerque aparece novamente na mordaz anotação de Mario Pederneiras, agora associado ao de José Veríssimo. Para Pederneiras, a crítica dos dois senhores não estaria à altura da arte que seu grupo fazia. Eles seriam apenas dois “medalhões” um tanto “atrasados” na forma de conceber a arte. De fato, contudo, Medeiros e Albuquerque e José Veríssimo não fizeram críticas positivas de *Mocidade Morta*. É o que se depreende do trecho a seguir, escrito também por Mario Pederneiras em seu diário: “Falamos [Mario Pederneiras e Gonzaga Duque] da dolorosa recepção do *Mocidade Morta*, escoiceada pelo José Veríssimo e deturpada pelo Medeiros de Albuquerque, e do silêncio que sobre ela guardou o nosso meio literário. Resignemo-nos, a terra é deles e a imbecilidade é de difícil derrota.”²³⁸ Gonzaga Duque também tratou da recepção de seu livro no diário que mantinha à época, indicando que as críticas sofridas por *Mocidade Morta* de fato não foram amistosas...

Às três horas da tarde, à porta do *Café Paris* sinto uma tenaz apertar-me o ombro. É a mão de Luiz Murat. Abraçamo-nos. Há muito tempo que não nos vemos. Ele diz-me ter uma grande saudade de mim, queixa-se de o ter esquecido na distribuição da *Mocidade Morta* e mo pede com insistência por dois motivos:

²³⁶ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 28/10/1900. Rof Pit. BR FCRB.

²³⁷ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 05/01/1900. Rof Pit. BR FCRB.

²³⁸ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. Abril/1900. Rof Pit. BR FCRB.

1º. – por enorme interesse em me conhecer como romancista;
2º. – para *esmagar* o José Veríssimo que, segundo supõe, foi brutal para comigo. Falamos a respeito do grande crítico.
Murat tem-lhe rancor, considera-o um depravador do gosto público e um arranjador de elogio mútuo, entre medalhões.²³⁹

José Veríssimo era o grande crítico do período e provavelmente o mais temido. Ele criticava Arthur Azevedo, pelas suas revistas, Gonzaga Duque, pelo *Mocidade Morta*, enchia de rancor Luiz Murat. Mario Pederneiras também não o tinha em boa conta. Não podemos explicar a posição de José Veríssimo nos círculos literários cariocas apenas por meio das rivalidades entre grupos diferentes. José Veríssimo era visto como uma figura simbólica, que representava uma série de características do mundo das letras que se queria extirpar: as críticas calcadas no mútuo elogio, um gosto não renovado. Essa sua representatividade advinha em grande parte do seu papel central nas letras brasileiras, como crítico e como membro da Academia Brasileira de Letras. Mario Pederneiras, em sua crítica à *Revista da Semana*, por exemplo, trata também da participação, nesta revista, de críticos ligados à Academia, na sua visão, “incapazes” de bem avaliar a obra de arte:

Leio a ‘Revista da Semana’ de Álvaro Teffê, que com a sua instalação gastou, dizem, perto de duzentos contos de reis. Pois, meu caro senhor, saiu-lhe cara a obra. A ‘Revista’ é um jornal mal feito, de leitura cansativa e sem interesse; [...] Mas o Sr. Teffê não é um inovador, não é um entendido e embora educado na Europa, acha de bom aviso dar a este povo que o lê a colaboração indigesta do Senhor Medeiros e Albuquerque e o feito pesado de nossos medalhões.²⁴⁰

A educação recebida na Europa não teria sido suficiente para levar Álvaro Teffê, proprietário da *Revista da Semana*, a compreender as inovações literárias recentes, o que se evidenciaria pela presença de críticos como Medeiros e Albuquerque em sua redação. A constância com que Mario Pederneiras se refere negativamente a Medeiros e Albuquerque pode parecer perseguição.²⁴¹ Na realidade, Mario Pederneiras (e também

²³⁹DUQUE, Gonzaga. Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 148. Grifos no original.

²⁴⁰Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 03/07/1900. Rof Pit. BR FCRB.

²⁴¹Gonzaga Duque também se manifestou criticamente em relação a Medeiros e Albuquerque em seu diário: “Quando diretor da instrução municipal exigiu carro à porta, meteu o cocheiro em libré e fez-se um pequeno ditador. Mais tarde, exonerado pelo prefeito Cesário Alvim, dedicou-se à imprensa, publicou contos e entrou para a Academia Brasileira de Letras. Agora, conciliando sua posição de literato oficial com a de protegido político blasona de socialista!! É um palavroso maníaco, tipo físico acentuado, alto, esquelético, enorme nariz curvo e grosso, míope, esquisitão no trajo e cheio de cacoetes”. DUQUE, Gonzaga. Op. Cit. p. 164.

Gonzaga Duque) volta-se contra o grupo da Academia Brasileira de Letras como um todo, como um grupo ligado a manifestações artísticas do passado e a críticos sem competência para conhecer e julgar as novas manifestações, postas em prática, entre outros, pelo seu próprio grupo:

Leio na ‘Tribuna’ de hoje a defesa do ‘Rimário’, livro de versos do Sr. Valentim Magalhães, feita por um membro do Supremo Tribunal Federal – o Exmo. Sr. Desembargador Lúcio de Mendonça. Não conheço o livro do Sr. Valentim em que em matéria de arte lembra-me sempre um capadócio peralta e toucador de flauta. A defesa do Supremo Tribunal Federal é mais uma série de desaforos do Sr. Rosa Pessoa, do que uma crítica literária. O desembargador Lúcio em literatura tem o mesmo valor do Sr. Valentim, ambos representam perfeitamente esse grupo de ‘detestáveis’ que nos legou a passada geração. Ambos são membros da Academia de Letras do Brasil, a mais pândega das agremiações literárias que temos tido.²⁴²

A revolta contra a Academia Brasileira de Letras pode ser compreendida não como uma revolta contra a “passada geração”, como afirma Mario Pederneiras, mas como uma revolta contra os estabelecidos, já que os escritores a ela ligados tinham, agora, uma instituição que lhes conferia prestígio e consagração. Mais do que isso, era uma crítica ao modo como a Academia se organizava, ao permitir em seus quadros o ingresso de indivíduos muito vagamente ligados à literatura ou mesmo sem nenhuma relação com a prática literária.²⁴³ Gonzaga Duque, que igualmente se contrapunha àquele grupo, esclarece um pouco melhor, em seu diário, as razões para tanto desprezo, inclusive matizando um pouco o papel que tiveram no meio literário brasileiro:

A frase é típica. O dinheiro foi o sonho dourado dessa geração que nos antecedeu e para ele se voltaram todos os esforços. À parte o que de estreito, de medíocre, ou vulgar, se possa encontrar em tal aspiração, ela tem o seu lado simpático, senão útil. Pelo desejo de ganhar dinheiro com a literatura, *a profissão das letras* tornou-se menos uma diversão de horas vagas, definiu-se melhor. Se não tem ventura, se não deu o pão e o gozo ao escritor, apesar das extraordinárias

²⁴² Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 07/07/1900. Rof Pit. BR FCRB. A referência de Mario Pederneiras à “passada geração” de Valentim Magalhães e de Lúcio de Mendonça se refere à entrada antecipada dos dois e de seu grupo no meio intelectual e no mundo da edição. Mario Pederneiras só conseguiu publicar seu primeiro livro um pouco tardiamente, se comparado a outros escritores da mesma época. Nesse sentido, ele teria entrado no mundo literário num tempo sensivelmente posterior, já com outras respostas estéticas às questões do período. Do mesmo modo, não respeitava as estratégias daqueles que se anteciparam com a fundação da Academia de Letras a fim de ter possibilidades de consagração e publicação.

²⁴³ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. O autor mostra, neste trabalho, como a instituição seguia interesses que fugiam ao âmbito da literatura e escolhiam membros vinculados muito mais estreitamente com a política do que com as letras.

tentativas de Aluísio Azevedo e Coelho Netto, conseguiu dignificar o trabalho literário, obrigar os empresários de jornais a atenderem a uma verba, embora ridícula, de pagamento à colaboração em suas folhas. Até então, só o colaborador político recebia paga; mas essa geração de Urbano Duarte, Aluísio e Artur Azevedo, Valentim Magalhães, e outros, iniciou a retribuição pecuniária à publicação do conto, da crítica, da poesia. E quem mais influiu nisso, pelo seu generoso exemplo, foi Ferreira de Araújo, o diretor da *Gazeta de Notícias*.²⁴⁴

Não deixa de ser irônico que a principal acusação (e também a principal dívida) ao grupo de Coelho Netto tenha sido o desejo de ganhar dinheiro com a literatura. Como vimos, o próprio Coelho Netto acusava seu amigo Artur Azevedo, o autor das revistas, de produzir apenas por dinheiro. A posição de Gonzaga Duque parece estar bem próxima daquela de Flaubert:

Quando não nos dirigimos [os escritores] à multidão, é justo que a multidão não nos pague. É economia política. Ora, sustento que uma obra de arte digna desse nome e feita com consciência é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga. Conclusão: se o artista não tem rendas, deve morrer de fome! Acha-se que o escritor, porque não recebe mais pensões dos grandes, é muito mais livre, mais nobre. Toda a sua nobreza social agora consiste em ser o igual de um vendeiro. Que progresso!²⁴⁵

Flaubert estava na confortável posição, como herdeiro, de assumir os riscos de não escrever para a multidão. Ele não dependia economicamente da multidão, portanto podia desprezá-la. A contradição dos escritores brasileiros aqui tratados é a de buscar um sentido similar de arte, mas sem a mesma autonomia financeira. Sem dúvida, na própria França, muitos escritores viveram, igualmente, tal contradição. No Brasil, embora fosse desejo de todos viver de letras, não era opinião geral que a arte poderia ser feita para as multidões. Assim mesmo, não era apenas a isso que a grande rivalidade entre os grupos estava ligada. Como vimos, muitas das demandas assumidas pelos dois grupos para o mundo das artes eram deveras semelhantes. Sendo assim, havia diferenças de fato entre eles? Essa revolta contra o grupo que fundou a Academia Brasileira de Letras era uma revolta ligada a diferenças estéticas reais ou a outros fatores, mais difusos e mais pessoais? O que, afinal, percebiam eles de tão distinto entre o modo de fazer versos de um e de outro grupo?

²⁴⁴ DUQUE, Gonzaga. Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. p. 169.

²⁴⁵ FLAUBERT, Gustave APUD BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 101.

Provavelmente havia inimizades pessoais que não são mapeáveis. Não podemos afirmar peremptoriamente a origem de relações problemáticas entre seres humanos. Contudo, ainda assim, havia a percepção de que os dois grupos viviam em mundos extremamente diferentes em termos de produção artística. Mesmo considerando certo tanto de autopromoção, é preciso levar a sério as reivindicações dos próprios agentes sociais. Mario Pederneiras afirmava estar produzindo versos que provocavam uma ruptura imensa em relação ao que era feito e defendido pelo grupo de Coelho Netto. Tal ruptura se concretizava no uso do “verso livre” na composição:

Engoli hoje o primeiro ‘sapo’, às pressas, em uma viagem de Bond para a cidade. Forneceu-me A.S., cronista literário d’O Comércio. A.S. mascara porcammente o velho Antonio Sales fazedor de sonetos líricos [...], respeitável conselheiro das letras nacionais e, naturalmente, membro da Academia das ditas. O meu poema feriu-o em cheio franca e vigorosamente e o pobre velho, Apóstolo da Convenção, Poeta do serôdio lirismo do Amor, espantou-se da minha rebeldia, atarantou-se, torceu-se e nada entendeu. Também, que diabo, eu não podia esperar a crítica do meu trabalho de Arte entregue a um mestre de obras.[...] Esses velhos, cuja impotência compreensiva para as modernas obras de Arte move-lhes todo um sistema gasto de nervos, agarram-se à palavra nefelibata como a uma tábua de salvação. Causa que não lhes entre logo pelo triste entendimento, verso trabalhado expressivo, a que falte a serôdia cadência do metro que lá usam, a decantada clareza Maricota, é nefelibata. Enfim, é um meio disfarçado de proclamar a própria ignorância. A. S. diz que eu invento palavra, que eu mudo a ortografia para arranjar uma rima. [...] Invento palavras para suprir a deficiência dos dicionários. [...] Quanto ao meu modo de fazer verso, renovação dos termos, a arquitetura da frase, eu acredito que não preciso pedir licença; fiz porque entendi que devia fazer e porque quis fazer.²⁴⁶

O verso livre é considerado uma das marcas do modernismo literário, mas a história de seu emprego não está ligada exclusivamente aos autores hoje associados à estética modernista. Mario Pederneiras foi considerado por alguns como tendo sido o pioneiro do verso livre no Brasil.²⁴⁷ Para Mario de Andrade, o verso livre é aquele vindo dos “ritmos pessoais” de cada poeta, ao contrário das regras rígidas que vigoravam anteriormente. Era a “vitória do individualismo”, já que resgatava a poesia de seu formato

²⁴⁶ Diário de Mario Pederneiras, “Notas em prosa”. 26/08/1900 Rof Pit. BR FCRB.

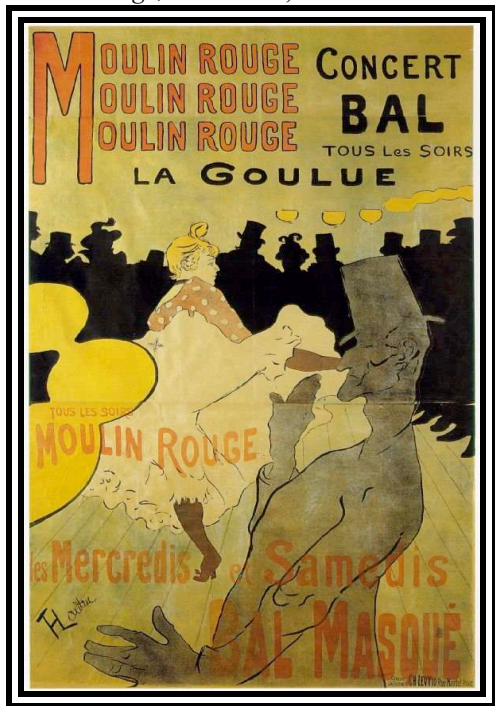
²⁴⁷ Diz Rodrigo Otavio Filho que, na época da publicação de *Histórias do meu casal*, em 1906, Mario Pederneiras “era o maior cultor do verso livre no Brasil”. FILHO, Rodrigo Otavio. Conferência: Reflexos do simbolismo na poesia brasileira. RofPi, BR FCRB. Naturalmente, a opinião de Rodrigo Otavio é bastante pessoal, já que ele era sobrinho de Mario. Contudo, o fato de haver a possibilidade dessa percepção a respeito da obra de Mario, como uma obra única no Brasil pelo uso marcante do verso livre no começo do século XX, é bastante significativa.

mais ou menos padronizado.²⁴⁸ Mario Pederneiras também era acusado de “inventar palavras”, e assumia essa condição; mais uma vez, o autor levava a produção de poesia a um nível mais “pessoal”, para usar a expressão de Mario de Andrade.

Havia rivalidades pessoais, naturalmente. Mas elas não se restringiam a isso. O modo de Mario Pederneiras fazer versos de fato alterou tão significativamente os pressupostos da produção de poesia da época, que o poeta sofreu fortes críticas daqueles que ainda estavam ligados às convenções antigas.²⁴⁹ Se a produção de Pederneiras não chegou a causar uma ruptura tão profunda aos olhos de quem a compara com a posterior produção modernista, sem dúvida ela foi uma ruptura suficiente para a época. Talvez um bom termômetro para isso seja mesmo o ostracismo do autor dos círculos de escritores consagrados do Rio de Janeiro, como é o caso do grupo da *Revista Brasileira*, fundador da Academia.

Figura 15:

Moulin Rouge, La Goulue, de Henri de Toulouse-Lautrec (1891)



²⁴⁸ ANDRADE, Mario. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972 [1943]. p. 28.

²⁴⁹ Não pretendo afirmar que o verso livre no Brasil foi primeiro introduzido por Mario Pederneiras. O que afirmo é que o modo como utilizou esta forma de escrita foi, de fato, perturbadora da ordem estética então vigente.

Um modo de resistir em um meio restrito e com as colocações mais importantes já tomadas foi a criação de revistas literárias pequenas, muitas vezes de curta duração, mas que divulgavam os trabalhos e a visão de mundo dos simbolistas. Segundo Vera Lins, entre 1890 e 1900 circulou no Rio de Janeiro um grande número dessas revistas cujos responsáveis eram, justamente, Mario Pederneiras, Gonzaga Duque e seus aliados. As publicações da chamada “boemia dissidente” buscavam se tornar uma alternativa aos jornais de grande circulação, que se tornavam empresas, e nos quais escreviam os escritores ligados à Academia.²⁵⁰

Figura 16:

La Chaîne Simpson, de Henri de Toulouse-Lautrec (1896)



Uma delas foi a revista *O Mercúrio*, publicada no Rio de Janeiro durante alguns meses em 1898. Com formato variável e custo de 200 réis o número avulso, a publicação anunciava um objetivo bastante inusitado: o de “vulgarizar nesta capital o *cartaz artístico* pelo único processo compatível com o ‘seu particular modo de ver’ e satisfazer às

²⁵⁰LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca. p. 12.

necessidades da sua vida comercial”.²⁵¹ O que se propunha era transformar o modo como a propaganda se fazia, que se dava, em geral, por meio de anúncios em páginas específicas dos jornais, para o “cartaz mural”. As vantagens, além do aumento do tamanho do anúncio, seria o visual mais impressionante, mais bonito, já que os cartazes publicados em *O Mercúrio* seriam desenvolvidos pelas mãos de artistas – como Julião Machado e Raul Pederneiras. A estratégia visava reproduzir os modelos de cartazes feitos, pioneiramente, por artistas como o francês Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), notório por fazer a propaganda, por meio deste tipo de anúncio, de cabarés e outros estabelecimentos do gênero, como o famoso Moulin Rouge.²⁵² Talvez tenha sido nesse sentido que a redação de *O Mercúrio* teve a preocupação de acrescentar, no texto de abertura da revista, o seguinte comentário sobre a publicidade que circularia na revista: “[...] compreendemos que seria de bom aviso fazê-la de modo a corresponder aos interesses de todas as profissões”.²⁵³

Figura 17:

Cartaz *Cerveja Teutônia*, sem assinatura,
revista *O Mercúrio*, 21/07/1898, Ano I, n. 4



²⁵¹ “O Mercúrio”, *O Mercúrio*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2.

²⁵² Henri de Toulouse-Lautrec foi um pintor francês, conhecido boêmio e famoso por pintar cartazes que divulgavam a atividade de cabarés em Paris, no fim do século XIX. Um deles foi justamente o Moulin Rouge, um dos mais importantes estabelecimentos do gênero da cidade de Paris, localizado em Montmartre. Toulouse-Lautrec contribuiu, com seus cartazes, para a definição do gênero artístico posteriormente conhecido por Art Nouveau.

²⁵³ “O Mercúrio”, *O Mercúrio*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 2.

Figura 18:

Cartaz *Bicyclettes*, sem assinatura, revista
O Mercúrio, 01/08/1898, Ano I, n. 13

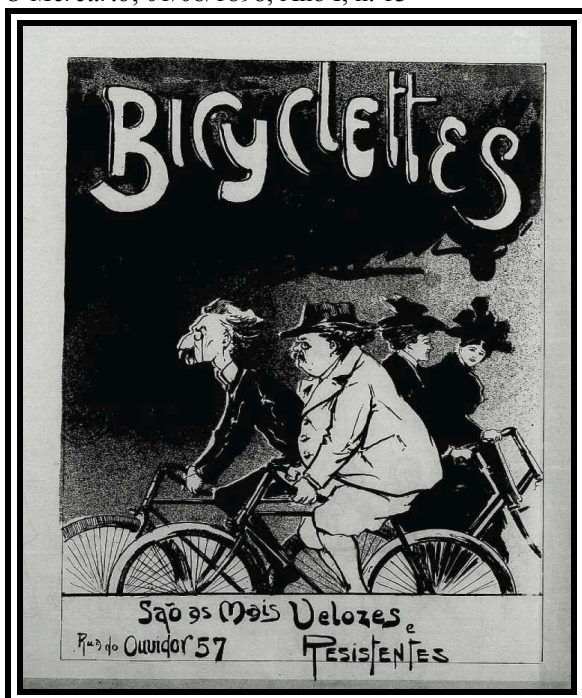


Figura 19:

Ilustração "A moda de hoje", sem assinatura, revista
O Mercúrio, 05/08/1898, Ano I, n. 17



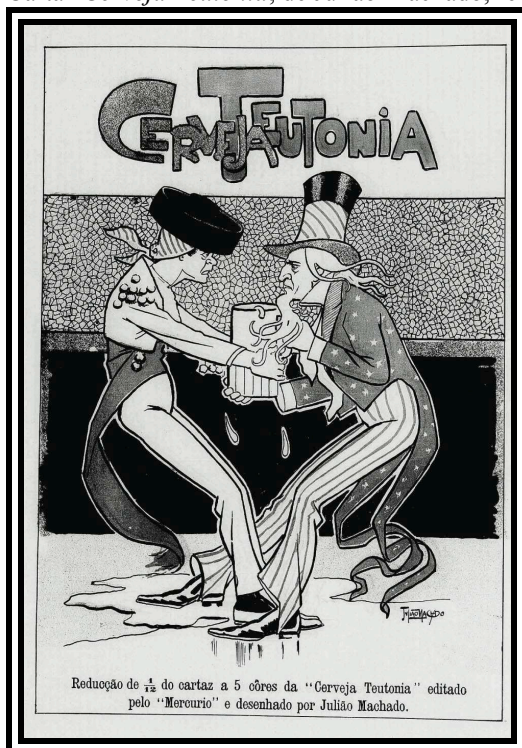
Figura 20:

Cartaz *Mate Laranjeira*, sem assinatura, revista *O Mercúrio*, 01/10/1898, Ano I, n. 63



Figura 21:

Cartaz *Cerveja Teutônia*, de Julião Machado, revista *O Mercúrio*, 06/10/1898, Ano I, n. 67



O último cartaz publicado acima, da Cerveja Teutônia, foi um grande sucesso na imprensa. Ele foi, assim como o cartaz do Mate Laranjeira, afixado em muros do Rio de Janeiro, “desde os das ruas centrais até os dos últimos arrabaldes”, e impresso em cores. Segundo texto publicado na própria *O Mercúrio*, houve também muita procura por ele, por parte de pessoas que desejavam guardá-lo.²⁵⁴ Embora Julião Machado, autor do único cartaz assinado publicado na revista, se dissesse discípulo do pintor francês Fernand Cormon²⁵⁵, é notável a semelhança entre as ilustrações e cartazes publicados na revista *O Mercúrio* e aqueles de Toulouse-Lautrec.

A revista *O Mercúrio*, na prática, apresentava, além dos ditos cartazes (aliás, muito poucos foram publicados e, ao que parece, eram uma maneira de garantir a subsistência da publicação), artigos de opinião bastante diversificados, com lugar de destaque para assuntos ligados à arte. Havia comentários sobre as produções de Edmond de Goncourt, Oscar Wilde, Paul Verlaine e outros, além de notas sobre autores nacionais. Essas últimas podiam ser, dependendo do autor tratado, um tanto irônicas:

A fama de fecundia e atividade de Balzac e de Alexandre Dumas, pai, parece estar prestes a minguar e obscurecer-se diante da espantosa fertilidade e extraordinário trabalho de Coelho Netto.

Até hoje, na história bibliográfica do nosso catecismo literário não há notícia nem lembrança de quem tanto houvesse produzido em tão curto espaço de tempo.

Uma caricatura em hebdomadário de época, se não erramos, de 1866, representava Joaquim M. de Macedo com vinte e tantas mãos, a escrever vertiginosamente. Até os nossos dias, foi ele quem mais produziu. Coelho Netto, porém, redobra de atividade e, sem dúvida alguma, de soma de talento despendido a vista das terríveis exigências da literatura contemporânea. A tanto chegou a sua produção que com o intervalo de 24 horas, a casa Laemmert expôs à venda dois novos livros dele: *O Paraíso* e a *Descoberta da Índia*, anunciando para *brevemente* mais outro fascículo do procurado álbum de *Caliban* e, mais próximo, uma lista de obras, no prelo!²⁵⁶

À época da maldosa nota, Coelho Netto já não era mais um autor boêmio esfomeado, vivendo em verdadeiras pocilgas no Rio de Janeiro, em busca de um gênero que pudesse lhe garantir o sustento como escritor. De acordo com Brito Broca, “por volta de 1900 as principais figuras da chamada geração boêmia de 89 já se haviam aburguesado. Aluísio Azevedo, desde 96 que conseguira entrar para a carreira consular, abandonando

²⁵⁴ “Sucesso!”, *O Mercúrio*, 06/10/1898, Ano I, n. 67. p. 7.

²⁵⁵ “Sucesso!”, *O Mercúrio*, 06/10/1898, Ano I, n. 67. p. 7.

²⁵⁶ *O Mercúrio*, Rio de Janeiro, Ano I, n.1, p. 7.

praticamente a literatura; Coelho Netto, casado, com filhos, entregue a uma produção metódica e regular, tornara-se o antípoda do boêmio”.²⁵⁷ Nesse sentido, essas pequenas revistas eram também um meio de combate, já que anunciavam abertamente as rivalidades, que podemos considerar advindas, em parte, do novo modo de vida assumido por escritores como Coelho Netto, tão oposto ao que o grupo dito simbolista considerava digno daquele no escritor: repleto de alianças políticas e associações pessoais ditas “interesseiras”.

Além disso, a avidez com que um escritor publicasse poderia ser considerada inapropriada para seu ofício, dado que a qualidade da obra, cujo material esperava-se que fosse pensado e trabalhado, estaria prejudicada.²⁵⁸ A crítica feita ao modo de produção de Coelho Netto nos ajuda a pensar a composição das “igrejinhas” literárias e como os escritores se organizavam. Isso porque, entre os colaboradores na redação da revista, encontramos Gonzaga Duque e Lima Campos, do grupo de Mario Pederneiras, e também Olavo Bilac²⁵⁹, associado ao grupo do próprio Coelho Netto, não só como integrante da Academia Brasileira de Letras, recentemente fundada, como também por terem ambos compartilhado das mesmas rodas boêmias na juventude, como nos informa o romance *A Conquista*. A participação conjunta de indivíduos oriundos de diferentes “igrejinhas” numa mesma publicação nos mostra o quanto esses grupos eram maleáveis e quais os limites de suas rivalidades. Apesar de orientações distintas sobre como a arte deveria ser, apesar de pequenas implicâncias soltas na imprensa, os empreendimentos comuns eram possíveis.²⁶⁰

²⁵⁷ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975. p. 7. A nota na revista *O Mercúrio* também reforça a caracterização de Coelho Netto, e de seu grupo, como escritores muito mais interessados no dinheiro do que na obra de arte. Sua intensa produção, assim, seria a forma de conseguir auferir recursos da literatura.

²⁵⁸ SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008. Sobre o assunto, ver especialmente o capítulo 4.

²⁵⁹ *O Mercúrio*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 4. p. 2.

²⁶⁰ Alvaro Santos Simões Junior localizou outros registros que revelam como indivíduos de diferentes clãs literários frequentavam os mesmos espaços. O meio literário era deveras restrito e seria espantoso se isso não ocorresse. Julião Machado, ilustrador de *O Mercúrio*, por exemplo, já havia sido colega de Bilac na direção das revistas *A Cigarra* (1895) e *A Bruxa* (1896-1897). A revista *O Mercúrio* fora apenas mais um empreendimento conjunto entre os dois. JUNIOR, Alvaro Santos Simões. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

Um episódio que nos mostra a dificuldade de separar, rigidamente, os escritores em grupos (os simbolistas contra os parnasianos, por exemplo, ou uma geração em oposição direta e irrestrita à outra), como se não houvesse comunicação possível entre eles e como se suas diferenças fossem intransponíveis, é o caso do “Badejo”. Badejo, além de ser um peixe, foi também uma peça de Artur Azevedo, representada no ano de 1898. Artur Azevedo, como vimos, era reconhecido como autor teatral ligado ao teatro ligeiro, dedicado a escrever operetas, revistas e comédias e sofreu críticas constantes, particularmente de seu colega Coelho Netto (que nele se inspirou para compor o personagem Arthur, de *A Conquista*): o principal foco das críticas sofridas por Azevedo dizia respeito às escolhas que fazia por gêneros considerados menores, como se o fizesse unicamente para ganhar dinheiro, e não para desenvolver a arte dramática no Brasil. O mesmo tipo de crítica, o autor sofreu de José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, escrita em 1912, em que acusava este e outros dramaturgos de trocar “as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios *o teatro que achava fregueses*, revistas do ano, arreglos, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras”.²⁶¹ Submeter a nobreza da arte ao gosto distorcido do público, com o fim presumido de ganhar dinheiro, tornando a arte uma mera mercadoria, assim, era o principal pecado de Arthur Azevedo segundo seus críticos.

A peça “O Badejo” foi representada pela associação Centro Artístico, cujo objetivo era promover a arte no Brasil, e parece ter recebido vários elogios na imprensa, além dos aplausos do público, apesar de algumas críticas surgidas particularmente em três periódicos: os jornais *O País* e *Notícia* e também da revista *O Mercúrio*.²⁶² Destas críticas, sempre combinadas com elogios ao talento do autor, Arthur Azevedo se defendeu reafirmando seu ponto de vista. O caso d’*O Badejo* não pareceria sequer um episódio a ser mencionado, não fosse por dois pequenos acontecimentos, ocorridos quase sequencialmente. Começamos pelo segundo, protagonizado por Olavo Bilac. Bilac,

²⁶¹ VERÍSSIMO APUD MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999. p. 74. Grifos meus.

²⁶² COUTINHO, Julia Alves. “O Festival Amador do Centro Artístico nas crônicas de Artur Azevedo.” In: *Língua, literatura e ensino*. v. 4, 6o. Seminário de Pesquisas da Graduação, Unicamp, maio, 2009.

colaborador em *O Mercúrio* e também em outros jornais do Rio de Janeiro, não parece ter considerado as críticas sofridas pela peça *O Badejo* tão bem intencionadas. Em sua coluna da *Gazeta de Notícias*, de 23 de outubro de 1898, o poeta afirmava, sobre esse caso, que “nas artes e nas letras, *também a conflagração das almas é vasta e viva*. As três récitas do Centro Artístico *provocaram uma celeuma que ainda se não aplacou*”.²⁶³

Pelo tom adotado em sua crônica, Bilac nos faz crer que uma grande polêmica foi desencadeada a partir das apresentações do Centro Artístico. Ainda de acordo com o poeta, a polêmica estaria fundamentada em injustas críticas a todos os esforços empreendidos pelos artistas envolvidos com o Centro:

[...] a comédia de Artur não é tão perfeita como o *Tartufo*; o poema de Netto não é tão completo como a *Tempestade*, a comédia de Valentim é inferior ao *Monde où l'on se ennuie*; a partitura de Nepomuceno não é tão bela como a do *Lohengrin*; a dicção, o conhecimento dos segredos do palco, a educação artística dos amadores que representaram *O Badejo* e *Doutores* [peça de Valentim Magalhães também representada pelo Centro Artístico] e cantaram *Artemis*, não são iguais à dicção, ao conhecimento dos segredos do palco e à educação artística dos atores da *Comédie Française* e dos cantores da *Grande Ópera*. E, vendo e reconhecendo isso, a turbamulta dos descontentes cai sobre o Centro às punhadas, e desanca-o, fazendo-o pagar caro o desaforo de não ser um viveiro de águias, um antro de gênios, uma *pépinière* de obras-primas...²⁶⁴

A questão principal, para o poeta, era a excessiva comparação da programação proposta e apresentada pelo Centro Artístico com as obras de arte europeias. No trecho acima, Bilac sutilmente afirma que considera de fato superiores as obras de arte produzidas no continente europeu em relação àquelas produzidas no Brasil, pelo Centro. Se por um lado considera um “desaforo” a comparação, inapropriada, entre o empreendimento local e a arte europeia, por outro ele também aceita e assume a posição dos críticos. Seu comentário não é um exagero. Realmente, o tom de algumas críticas residia justamente na comparação entre a programação do Centro e clássicos da arte dramática e lírica da Europa. É o caso da crítica feita por Oscar Guanabary e publicada no jornal *O País*, em 16 de outubro de 1898. Guanabary não poupa nem mesmo Coelho Netto, autor do libreto da segunda parte do programa da peça, intitulado *Artemis*:

²⁶³ BILAC, Olavo. “Crônica”. In: DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006. v. 1. p. 289. Grifos meus.

²⁶⁴ BILAC, Olavo. “Crônica”. In: DIMAS, Antonio. Op. Cit. p. 289.

Semelhante libreto, tão pouco teatral, não parece ser do ilustre literato de imaginação fértil e tão apreciado no seu *Sertão* e na sua *Miragem* – dois excelentes livros que repelem *Artemis*.

A *verdade*, tão proclamada pelo ilustre literato em uma das suas brilhantes seções da *Gazeta de Notícias*, é posta à margem nesse libreto, onde se vê neve na Grécia e neve que não ataca a folhagem da floresta, e chega a transformar as ramagens em exposição de couve-flor.

Não haveria no Centro Artístico um *artista* que chamasse a atenção do autor para essa inverdade?

E a roupa de Helio?

Consultaram os autores de arqueologia?²⁶⁵

Oscar Guanabarro aponta para problemas na caracterização do palco e do figurino e chega a questionar a existência de algum “artista” no Centro Artístico, que pudesse ter percebido os ditos erros. É importante ressaltar a necessidade de Guanabarro tanto de afirmar o merecido mérito de Coelho Netto em seus romances, quanto de questionar a validade da designação “artista” para quem quer que tenha sido responsável pela peça – ainda que os responsáveis fossem nomes reconhecidamente de talento, como Artur Azevedo e Coelho Netto. Há uma clara oposição estabelecida pelo crítico entre as obras produzidas individualmente por Coelho Netto, como *Sertão* e *Miragem* e o empreendimento dramático conjunto que é alvo de avaliação. Se Coelho Netto, romancista já consagrado a essa época, podia ser criticado pela quantidade de suas publicações, como ocorreu na revista *O Mercúrio*, o que levantava dúvidas igualmente sobre a qualidade destas mesmas publicações, não era esse o caso aqui. Ao que parece, Guanabarro não faz ressalvas aos romances de Coelho Netto, ainda que estes sejam muitos; as suas ressalvas parecem estar ligadas, pelo que se depreende desta coluna em *O País*, exclusivamente à produção exibida pelo Centro Artístico.²⁶⁶ É no Centro Artístico que o crítico hesita ao tentar localizar “artistas”. Voltaremos a isso mais tarde. Por enquanto, é necessário retomarmos a crítica de Oscar Guanabarro, naquilo que ela toca mais claramente os comentários feitos por Olavo Bilac na *Gazeta de Notícias*:

²⁶⁵ GUANABARINO, Oscar. *O País*, 16/10/1898, p. 2.

²⁶⁶ Seria preciso um trabalho bem mais detido na produção crítica de Oscar Guanabarro e de suas vinculações para afirmar a total ausência de ressalvas do crítico quanto ao restante da produção de Coelho Netto. Tal investimento foge aos limites desta tese.

Alberto Nepomuceno [compositor da música da peça] é um moço de muito talento, mas desviado do seu caminho por falsos amigos, que o obrigam a torcer a consciência e a escrever para meia dúzia de indivíduos que nada entendem de estética e que dizem haver arte onde há comoção!

Não se iluda. A execução de sua peça, anteontem, foi uma tremenda caceteação, e verá que na segunda récita não terá nem a metade de espectadores.

Prefira ser Nepomuceno com toda a sua consciência; peça à sua alma a inspiração de sua arte, mas varra do espírito essa vaidade de ser Wagner, pois apenas consegue uma caricatura do mestre de Beyreuth.²⁶⁷

Neste trecho, o crítico revela uma rivalidade mais complexa, menos direcionada à peça *O Badejo*, mas ligada a certos indivíduos, certamente do Centro Artístico, que *nada entendem de estética*. Mais uma vez, seu argumento se fundamenta no que é ou não é arte, na detenção ou não de um conhecimento sobre a arte e na posse ou não de um talento artístico. Segundo ele, Nepomuceno possui talento; seu problema é crer em outras pessoas que lhe dizem como deve usar esse talento, pessoas que, segundo o crítico, têm lhe dado conselhos deveras equivocados. Além disso, apesar de ser considerado um moço engenhoso, Alberto Nepomuceno não deve desejar ser como Wagner, cujo dom parece inatingível. O compositor do Centro Artístico deveria se contentar em explorar seu próprio e limitado talento. Ainda sobre a questão da noção de artista, que possui ou não o dom para a arte, e que parece ser chave para o entendimento da argumentação do crítico d'*O País*, Guanabarino escreve, referindo-se também sobre o Nepomuceno: “Dizem os arautos do Centro que o talentoso moço escreveu a partitura de *Artemis* nas horas vagas da sua profissão, de onde se infere que a composição para ele é – não uma aspiração, uma força irresistível de produzir, mas um achego ou, antes, um passatempo – coisas que se repelem”.²⁶⁸

Apesar de ser um “moço talentoso”, a verdadeira vocação de Nepomuceno para a arte é posta em dúvida por não parecer se apresentar, nele, como “uma força irresistível”. Talento, portanto, não seria garantia de *dom*. Talvez nisso o crítico encontrasse a diferença entre o compositor do Centro Artístico e Wagner – o segundo seria impelido pela tal força irresistível e inescapável que caracterizaria a produção artística de uma forma geral. Uma das provas apontadas para a ausência, em Nepomuceno, da mesma força que

²⁶⁷ GUANABARINO, Oscar. *O País*, 16/10/1898, p. 2.

²⁶⁸ GUANABARINO, Oscar. *O País*, 16/10/1898, p. 2.

parecia existir em Wagner, é o fato de que o brasileiro apenas compunha nos intervalos em que o trabalho lhe permitia. Ou Guanabarro não considera um argumento válido a existência de outras “forças” maiores do que aquelas que motivam a produção artística – como subsistir, por exemplo – ou seu objetivo oculto era tão somente desmerecer a iniciativa do Centro Artístico. Devemos considerar, também, que uma coisa não exclui a outra e que talvez, mesmo, as duas alternativas estivessem entre as para sempre perdidas intenções de Oscar Guanabarro.

Quero voltar, nesse ponto, aos comentários de Olavo Bilac. Para este poeta, o papel do Centro Artístico não seria se igualar à produção artística europeia, tomada como parâmetro exclusivo de boa arte, mas sim oferecer trabalhos que de alguma forma *superassem* a produção local, considerada menor. É o que se depreende da sequência de sua crônica na *Gazeta de Notícias*, que cito a seguir:

[...] quem quiser escrever um poema, superior aos libretos das revistas de ano que nos deliciam, há de ter a obrigação de ser maior do que Shakespeare; que quem quiser escrever uma peça que possua mais arte do que os *Estranguladores de Paris*, tem de desbancar Molière e Pailleron; quem quiser escrever uma música que não seja propriamente igual à do *Vem cá, Bitu*, tem de meter Wagner num chinelo; e quem quiser representar com mais graça do que uma vassoura e cantar com mais voz do que uma cana rachada, tem de ofuscar o Coquelin e desmoralizar a Pati!

Aí tendes a *causa belli*. A crítica indígena não quer admitir o *bom*; exige o *ótimo*. Se não lhe deram o *ótimo*, ela, a genial crítica, preferirá ficar com o *péssimo*. Bom proveito lhe faça!²⁶⁹

Os projetos de Oscar Guanabarro não estavam de acordo com os projetos do grupo do Centro Artístico. O crítico, de atuação mais tradicional, não aceitava os rumos que a literatura dramática e a música erudita brasileira vinham tomando. Os projetos dos artistas ligados ao Centro – entre eles, Olavo Bilac, Artur Azevedo, Coelho Netto e Valentim Magalhães, ou seja, representando muito bem o grupo que inspira o romance *A Conquista* – pretendiam algum grau de inovação na arte brasileira, inclusive tentando adequar as concepções artísticas do grupo às expectativas do público, aproximando-as. Alberto Nepomuceno, o “moço talentoso”, mas, na opinião de Oscar Guanabarro, que não

²⁶⁹ BILAC, Olavo. “Crônica”. In: DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006. v. 1. p. 289.

era motivado por nenhuma força avassaladora no que concerne à sua produção, tem sido, inclusive, considerado um dos precursores do modernismo musical brasileiro.²⁷⁰

A crítica publicada na revista *O Mercúrio*, na qual Olavo Bilac era um dos colaboradores, não é tão agressiva quanto a do jornal *O País*, mas não é assinada, de modo que não há como sabermos quem foi o responsável pelas considerações sobre a peça *O Badejo*. O que se diz, nesta revista, é que os principais problemas da peça estariam ligados à construção dos personagens. Outrossim, o autor anônimo encontra uma série de méritos e demonstra muita reverência para com Arthur Azevedo, considerado um “talentoso mestre”. Ao contrário de Oscar Guanabary, o autor da crítica publicada em *O Mercúrio* não parece ter um “projeto” diferente de Arthur Azevedo e do grupo do Centro Artístico. Os rumos idealizados para o futuro da arte brasileira não parecem ser distintos. Ao contrário, em certos momentos, podemos pensar que havia até mesmo uma tentativa de defender o autor dos severos comentários de Guanabary:

Sem fazer especial menção de nomes, diremos que todos os amadores saíram-se regularmente da incumbência que tomaram e com satisfação geral dos espectadores que se manifestaram patentemente nos calorosos aplausos com que insistentemente foram acolhidos autor e intérpretes.

Um grupo de mal intencionados tentou perturbar o espetáculo no final do 1º. Ato, mas, felizmente, tais manifestações de desagrado foram imediatamente abafadas pelos aplausos da sala inteira que fez assim desvanecer completamente a má impressão causada por tal iniciativa.

O espetáculo terminou a 2ª exibição do episódio-lírico de Coelho Netto, musicado por Napomuceno, *Arthemís*, que teve a boa execução já notada na sua primeira.²⁷¹

Em *O Mercúrio* ressalta-se a boa acolhida do público e os vastos aplausos da plateia. Também ressalta-se a boa execução do trecho musicado por Nepomuceno, ao contrário do que havia sido dito pelo crítico de *O País*. O que pretendo fazer agora é tomar o episódio das récitas do Centro Artístico como um microcosmo do meio artístico-literário do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX – universo encontrado por Álvaro e Felipe. Já conhecemos os principais atores, alguns de seus projetos no campo da arte e

²⁷⁰ GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de Doutorado em Música, UFRGS. Porto Alegre, 2007.

²⁷¹ *O Mercúrio*, 19/10/1898, Ano I, n.77. p. 3

algumas de suas rivalidades e amizades declaradas, pelo menos no que diz respeito ao espaço de produção mais especificamente literária.

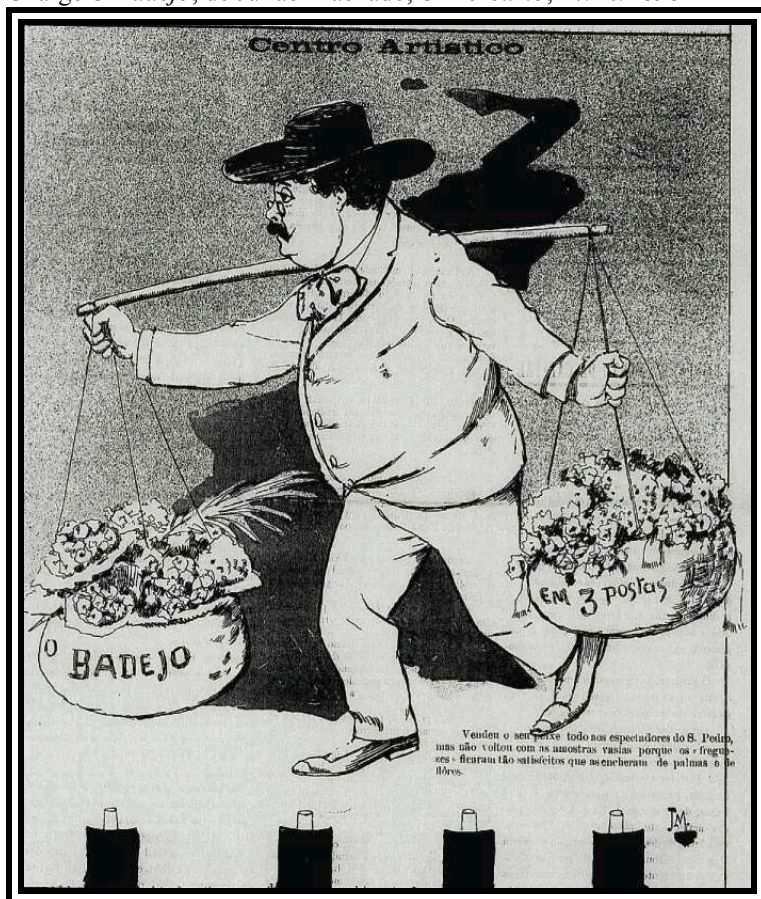
Se tomarmos as narrativas de Coelho Netto, em *A Conquista*, e de Gonzaga Duque, em *Mocidade Morta*, como descrições possíveis do meio letrado do Rio de Janeiro, como ele era visto, pensado ou desejado por alguns de seus escritores – notadamente aqueles que escreveram os romances e seus amigos mais próximos, pelo menos – teremos a impressão, provavelmente inverídica e limitada, de que os grupos de escritores que coexistiam na cidade do Rio de Janeiro agiam como unidades completamente fechadas, que não se mesclavam e cujos integrantes não dividiam espaços ou ideias. Na verdade, o mundo das letras se constituía por aproximações e afastamentos sucessivos, conforme o projeto que seria colocado em prática. Isso não quer dizer que não existam grupos formados de maneira mais ou menos constante por certos indivíduos. As relações expressas nos dois romances não são falsas; elas representam uma *unidade relativa* entre alguns escritores. Além disso, as rivalidades entre o membro de um grupo em relação a um ou outro membro de outro grupo não significam que a totalidade desta unidade relativa constituída entre os escritores deva expressar o mesmo tipo de rivalidade. A revista *O Mercúrio* aqui analisada comportava indivíduos pertencentes ao grupo de Mario Pederneiras no ano de 1898. Mario e Gonzaga Duque muito provavelmente já eram amigos e já constituíam um grupo como uma unidade relativa – é o que nos faz pensar a publicação de *Mocidade Morta*, em 1899. A rivalidade de Mario em relação a Olavo Bilac – demonstrada em seu diário, datado de 1899 e 1900 – não parece ter sido um impedimento para a colaboração do poeta na revista. É possível que Mario só tenha se aproximado de Gonzaga Duque posteriormente; é possível também que ele só tenha desenvolvido a rivalidade com Olavo Bilac no período posterior à revista. Não acho que isso seja provável, nem que isso invalide o argumento que aqui defendo.

A rivalidade manifesta contra o grupo apresentado no romance *A Conquista* parece ter limites bastante claros e não se constituía em um impedimento para certos projetos comuns, ou para elogios aos projetos alheios, quando se julgava fossem merecidos. Na revista *O Mercúrio*, como vimos, a peça *O Badejo* não sofreu críticas tão severas quanto aquelas expressas por Oscar Guanabara, em *O País*. Essa posição, contudo, não era

necessariamente absoluta. É o que se depreende da charge publicada no dia 17 de outubro de 1898, reproduzida abaixo:

Figura 22:

Charge *O Badejo*, de Julião Machado, *O Mercúrio*, 17/10/1898



Na legenda, lê-se: “Vendeu o seu peixe todo aos espectadores do S. Pedro, mas não voltou com as amostras vazias porque os ‘fregueses’ ficaram tão satisfeitos que as encheram de palmas e de flores”.²⁷² O chargista toma o título da peça, o nome de um peixe, para brincar com a expressão “vender o peixe”, insinuando um ato mercantil e não puramente artístico. A peça, em três atos, virou em “três postas”, e os espectadores viraram “fregueses”. É bom lembrar que tornar os espectadores “fregueses” era uma das acusações feitas por José Veríssimo, na sua *História da Literatura Brasileira*, em relação ao modo de produzir peças teatrais de Arthur Azevedo. A crítica da charge é sutil; não diz nada, apenas

²⁷² *O Mercúrio*, 17/10/1898, Ano I, n. 75. p.1.

insinua. Nada desse tipo foi dito, por escrito, no texto que tratou da peça, o que pode significar diferenças de opinião entre os redatores e chargistas da revistas – ausência de homogeneidade no que se refere aos projetos artísticos – , ou que certas coisas não eram próprias para serem ditas, mas apenas sugeridas.

Foi nesse meio intelectual complexo, repleto de escritores oriundos de diversas partes do país, cujas carreiras foram construídas com base em tradições muito distintas, ao qual os gaúchos da Praça da Misericórdia se integraram entre o fim de 1909 e o começo de 1910. Os primeiros textos assinados por eles na revista *Fon-Fon!* que localizei são de 1911. Entre 1911 e 1913, Mario Pederneiras cuidou de apresentá-los ao meio intelectual carioca através de textos que avaliavam a obra já escrita dos mais jovens. Eduardo Guimaraens, mesmo sem ter saído do Rio Grande do Sul, também se tornou presença constante na revista *Fon-Fon!*, sempre sendo mencionado por algum de seus amigos, ou sendo citado como parte da nova geração da poesia gaúcha.²⁷³ O mesmo ocorria com Antonius. Apenas Carlos de Azevedo e Francisco Barreto, daquele grupo inicial, parecem ter deixado de lado os pendores artísticos.

Segundo Monica Pimenta Velloso, a revista *Fon-Fon!*, assim como outras revistas ilustradas semanais, tinha um papel-chave na difusão da modernidade no Rio de Janeiro daquele período. Destinadas a um público amplo, esse tipo de publicação operacionalizava “a ideia de moderno na vida cotidiana, buscando familiarizar os seus leitores com as novas coordenadas espaciotemporais. Diante do panorama cambiante das metrópoles, elas mostram um lugar confortável, um ponto de referência, enfim, possibilidades de participação”.²⁷⁴ De fato, a modernidade transparece nas páginas da *Fon-Fon!*: fotos do Rio de Janeiro em obras, da construção de novos e suntuosos edifícios e, até mesmo, anúncios de objetos representativos da modernidade: bicicletas, automóveis, aparelhos de rádio, máquinas fotográficas e máquinas de escrever. Ruben Gallo salienta o papel de objetos, materiais e edificações tão díspares quanto máquinas fotográficas,

²⁷³ Em 1914, Eduardo Guimaraens passou, inclusive, a fazer parte do conjunto de colaboradores da *Seleta*, publicação separada da *Fon-Fon!*, juntamente com outros amigos da Praça da Misericórdia.

²⁷⁴ VELLOSO, Monica Pimenta. “As distintas retóricas do moderno”. In: OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 50.

máquinas de escrever, aparelhos de rádio, cimento e estádios na transformação cultural ocorrida no México na primeira metade do século XX. Para ele, essas invenções ajudaram a inspirar uma nova “rede discursiva”, que solapou a antiga ordem vigente no século XIX e consolidou a vida (e uma estética) moderna, por meio do trabalho de artistas e escritores.²⁷⁵ Creio que revistas como a *Fon-Fon!* são capazes de revelar as graduais transformações na ordem cultural também no Brasil, com o interesse cada vez mais intenso por rádio, cinema, automóveis e outros símbolos da modernidade. A inserção, provavelmente planejada, dos escritores da Praça da Misericórdia a essa revista é repleta de significados e denota um interesse por esse mundo que se transformava. Por outro lado, esse aspecto evidentemente moderno da *Fon-Fon!* não parece ter sido percebido como contraditório em relação aos interesses temáticos da produção literária de seus colaboradores, sempre vinculados à queda, ao fim, ao outono, repletos de melancolia e guardando uma nostalgia romântica por um passado irremediavelmente perdido. No próximo capítulo, abordarei esses interesses temáticos naquilo que eles se vinculam com a Europa – ao mesmo tempo antiga e moderna – e como uma viagem em 1913 marcou profundamente a vida dos jovens amigos.

²⁷⁵ GALLO, Ruben. *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005. Kindle Edition.

4. Um tempo para procurar: uma viagem pela Europa entre amigos

Se, no começo da década de 1910, o grupo da Praça da Misericórdia se desmembrou quando Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira e Homero Prates foram viver no Rio de Janeiro, integrando-se a outros círculos letrados da Capital Federal, isso não significou, como vimos, uma ruptura definitiva entre os amigos. Talvez o grupo tenha sido, isso sim, acrescido de novos integrantes. Veremos que Rodrigo Otávio Filho, Olegário Mariano e Ronald de Carvalho, por exemplo, se tornaram pessoas importantes do cotidiano de Álvaro, Felipe e Homero. A amizade que foi sendo construída ao longo do tempo, entre cada um dos integrantes deste grupo que crescia, foi adquirindo marcadores geográficos claros: ela se iniciou com um grupo de sete, na Praça da Misericórdia, de Porto Alegre; após a transferência para o Rio de Janeiro, a própria casa onde viveram se tornou um local de referência, além da redação da revista *Fon-Fon!*; finalmente, no ano de 1913, a geografia de outro continente se incorporou aos lugares que constroem simbolicamente os laços do grupo: a Europa.

No início de 1913, Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira, que já haviam deixado juntos a cidade de Porto Alegre para viverem, também juntos, no Rio de Janeiro, fizeram sua primeira viagem ao Velho Continente. Rodrigo Otavio Filho e Ronald de Carvalho também conviveram com eles em solo europeu durante aquele mesmo ano. Em uma relação pautada em grande medida pela arte, o período de convivência na Europa, que pode ser entendido como um período de formação, foi crucial. Muitas das concepções estéticas às quais o grupo já aderira no Brasil foram reforçadas e ganharam um outro sentido, mais concreto e profundo, com a experiência conjunta de situações que remontavam à vivência literária tal qual era imaginada por eles. No decorrer do capítulo, espero deixar mais claras essas ideias.

Rodrigo Otavio Filho nos legou um comentário sobre o período em que viveu na Europa que é bastante representativo do tipo de experiência e de conhecimento que buscavam extrair:

Visitei Bruxelas em 1913, com o espírito apenas preocupado em ver o que os artistas de Gênio, dos tempos idos, haviam legado ao mundo; tinha os meus olhos

saturados da legião infinita de obras de arte que Paris encantadora me havia mostrado. Já agasalhara na minha memória – e para sempre – o que vira no Louvre, no Luxemburgo, em Versailles... Chegando a Bruxelas, continuei minha feliz peregrinação. O museu da cidade, um dos mais ricos do mundo, possui obras primas das escolas flamenga, alemã e holandesa.[...] Nesta mesma Bruxelas, numa certa manhã de maio, depois de um passeio pelo *Bois de la Cambre*, onde as árvores já reverdejavam, fui levado por mão amiga ao Museu Wiertz, onde tive uma das surpresas mais agradáveis em minha vida de curioso das coisas de arte[...].²⁷⁶

Este capítulo, assim, busca avaliar como as vivências conjuntas na Europa levaram ao fortalecimento de alguns vínculos de amizade estabelecidos no Brasil, bem como auxiliaram na construção e no reforço de uma identidade de grupo, que dá certa coesão à produção intelectual e artística dos amigos. Esta identidade possui uma marca que, se não suplanta as identidades artísticas individuais, as integra e coordena. A fim de que possamos compreender o nascimento de uma geração intelectual, ultrapassando a mera observação de classes de idade, mas atentando para uma homogeneidade, por mínima que seja, de interesses e de expectativas em relação à arte (a similaridade das questões de que falava Michel Winock), volto meu olhar para as experiências vividas concreta ou simbolicamente no continente europeu, símbolo do progresso e da civilização numa época marcada pelo avanço do imperialismo – até o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914. A geração intelectual, como é entendida aqui, se constrói pelas possibilidades de pensamento, reflexão e adesão intelectuais que uma dada época oferece. Mais do que isso, se constrói por uma adesão seletiva de certas concepções disponíveis em um momento histórico – por isso as gerações podem ter relação com classes de idade: é preciso compartilhar de uma mesma vontade de adesão intelectual, que só é possível aos homens e mulheres cujo pensamento se construiu a partir de certos pressupostos e paradigmas criados ou disponíveis em um local e em um tempo. A adesão intelectual, a adesão a certo conjunto de ideias disponíveis em uma época, requer a crença numa certa forma de ver o mundo e de explicá-lo. Não é possível compreender o modo de ver o mundo dos escritores aqui estudados sem compreendermos, antes, como pensavam a Europa e que relação o continente europeu tinha, para eles, na sua forma de ver a literatura. A Europa, para eles, é

²⁷⁶ FILHO, Rodrigo Otavio. “Uma recordação da Bélgica”. *Ilustração Brasileira*. Setembro/1920.

central na própria concepção de como deve viver ou se comportar um literato.

I.

Em *Bruges, a morta*, Georges Rodenbach, escritor belga de grande influência no final do século XIX, nos apresenta a Hugo Viane, viúvo que escolheu a cidade de Bruges, na Bélgica, para vivenciar os sofrimentos da perda da mulher amada. Trata-se de uma história de amor, sem dúvida, de um amor vivenciado por cinco anos e depois tornado impossível pela morte abrupta de um dos amantes. Mas também é a história de uma cidade, Bruges, caracterizada como local ideal para sofrer a perda de um grande amor. A importância dada à cidade é apresentada pelo próprio autor, na “advertência” que antecede a obra. Segundo Rodenbach, “a principal intenção deste estudo passional está em evocar uma Cidade, a Cidade como personagem essencial que, associada aos estados d’alma, aconselha, dissuade, induz a agir”.²⁷⁷

Assim, é a própria cidade que movimenta o enredo, que induz as personagens, em particular Hugo Viane, à ação. Não é Hugo quem toma suas decisões, ou mesmo quem sente, espontaneamente, sofrimento ou desejo; é a cidade, Bruges, que, personificada, quase humanizada, o faz sentir-se de uma ou de outra maneira. Ainda de acordo com Rodenbach, “dentro da realidade, esta Bruges, que elegemos com agrado, aparece quase humana... exercendo sua ascendência sobre todos os que nela vivem, moldando-os segundo seus lugares e seus sinos”.²⁷⁸ Não resta escolha a Hugo Viane, senão obedecer cegamente a Bruges. Sua única decisão foi a escolha da cidade para viver, se é que esta também não foi de alguma forma orientada, tendo sido ele seduzido por Bruges como por uma mulher. De fato, Hugo sente-se seduzido por uma mulher, uma atriz que emula, ainda que não voluntariamente, a aparência de sua esposa morta. A semelhança encontrada entre a atriz e a esposa, faz com que Hugo atire-se a ela como se não tivesse

²⁷⁷ RODENBACH, Georges. *Bruges, a morta*. Clube do Livro: São Paulo, 1960. p. 25.

²⁷⁸ Ibidem. p. 25.

outra alternativa, como se não houvesse nele a faculdade do arbítrio. De alguma maneira, a atriz, externamente uma cópia fiel de sua esposa, age sobre ele como Bruges também o faz: incita-o a agir, exerce sobre ele uma atração maior do que todas as suas forças. O desejo de Rodenbach de elevar a própria cidade à condição de personagem central de sua trama faz com que as outras personagens também confundam-se com a cidade, assumindo seu ritmo e seus mistérios.

A personificação de Bruges cria não apenas o retrato descritivo da cidade, mas dá a ela uma “alma”. Cada rua, cada cais, cada canal, ou soar de sino descrito na obra evoca, ou procura evocar, um sentimento, uma qualidade, ou mesmo uma intenção oculta. Bruges aparece, assim, como algo mais do que uma mera cidade, como plano de fundo para uma história de amor. Ela surge com uma “personalidade”, com uma presença íntima a ser descoberta pelo leitor. Mas que personalidade Rodenbach dá a Bruges?

Bruges é caracterizada como uma cidade sombria, de céu cinzento e canais solitários. Seus tristes fins de tarde eram o momento ideal para o viúvo viver seu luto e “fora essa tristeza que o havia incitado a escolhê-la, a viver ali, após o grande desastre”.²⁷⁹ Bruges possuía canais de águas mudas e ruas inanimadas; era uma “cidade morta”: “À esposa morta, deveria corresponder uma cidade morta”.²⁸⁰ Essa cidade lhe dava a sensação de não mais existir. A caracterização de Bruges também passa por uma personificação de sua descrição. Como pode uma cidade estar morta? Para o autor, seus canais, como artérias, ficaram gelados tais quais as veias da esposa falecida, assim que o mar deixou de alimentá-los; Bruges já fora uma cidade viva, mas em outro tempo. Ela era uma cidade de uma outra época, que representava melancolicamente esse passado, irreversivelmente acabado – como a esposa morta –, em cada um de seus canais e de seus sinos. A tristeza de Bruges é como a tristeza da morte, é a amargura de não poder mais viver uma época passada, quem sabe remota, mas que é considerada sensivelmente melhor e mais feliz do que o presente. Bruges representa, de certa forma, a persistência de uma melancolia romântica em plena modernidade; ela é a cidade medieval, eclesiástica, espiritual, que ainda guarda em si suas qualidades misteriosas daquela época, mas que guarda tudo isso como um corpo já morto:

²⁷⁹ RODENBACH, Georges. *Bruges, a morta*. Clube do Livro: São Paulo, 1960. p. 31.

²⁸⁰ *Ibidem*. p. 31.

tudo nela é sombrio e triste.

Em Bruges havia um chuvisqueiro incessante, “capricho constante dos fins do outono, garoinha vertical, que choramingava, rendilhava o ar, eriçava de agulhas os canais planos, capturava e transia a alma como um passarinho dentro de uma rede molhada e de malhas intermináveis”.²⁸¹ O chuvisqueiro, transformado em choro, tanto humaniza quanto caracteriza a tristeza interminável da cidade. Se há uma humanização da cidade, convertida em uma personagem, do mesmo modo há uma objetificação do ser humano, que se vai convertendo lentamente na própria cidade, movido pela sua influência: Hugo Viane, diariamente, saía de sua casa e fazia longos passeios, sempre pelo mesmo itinerário, costeando os canais; sua vida, desde a morte da esposa, passou a ser ditada pelo caminho dos canais, como se sua autonomia não estivesse mais presente. Era a própria cidade que ditava os rumos. Além disso, “a viuvez conferira-lhe um outono precoce”; enquanto, ao lado da mulher, vivia uma vida cosmopolita, “ora em Paris, ora no estrangeiro”²⁸², após seu doloroso falecimento Hugo entregou-se à monotonia e, em Bruges, quis viver como se não mais existisse. Há uma oposição entre o modo de vida que levava em Bruges, entre sua própria condição espiritual naquela cidade, e o modo de vida que levava em Paris. Bruges era o oposto da cidade cosmopolita que Paris representava então. Ao mesmo tempo, Hugo, um homem com cerca de 40 anos, era caracterizado como alguém que podia viver fenômenos naturais: assim como a cidade, ele também vivia seu outono, ainda que precocemente.

A Bruges de Rodenbach também era uma cidade de “rígidos costumes”. Suas altas torres, os sinos que tocavam às mesmas horas, criavam um ambiente de profunda religiosidade e de castidade. Era como se a cidade estivesse vestida com “hábitos de pedra”²⁸³, que estendia sua sombra por toda parte. Talvez por isso também Bruges viu com olhos austeros, por assim dizer, o romance que Hugo viveu com Jane Scott, a atriz. À época em que Hugo a conheceu, Jane interpretava um papel na ópera “Roberto, o Diabo”²⁸⁴, em

²⁸¹ RODENBACH, Georges. *Bruges, a morta*. Clube do Livro: São Paulo, 1960. p. 30.

²⁸² Ibidem. p. 30.

²⁸³ Ibidem. p. 46.

²⁸⁴ A ópera *Roberto, o diabo* foi escrita por Giacomo Meyerbeer e teve seu assunto retirado de uma lenda medieval.

que sua personagem, morta, “se anima sobre o túmulo e, atirando longe a mortalha e hábito, ressuscita”²⁸⁵. Para Hugo, assistir aquela cena foi como ver sua esposa falecida levantar-se do túmulo, sorrindo. Mas Hugo não era viúvo apenas de sua esposa; ele também era viúvo de Bruges. As duas mortas confundiam-se e o prazer de viver em torno das ruas mortas da cidade embaralhava-se com o prazer de viver em torno da morte da esposa: assim como precisava estar rodeado dos mortos canais de águas paradas, Hugo também vivia rodeado dos objetos e vestimentas de sua esposa, que mantinha intactos, como ela os deixara. Mantinha, morbidamente, as tranças loiras da esposa, cortadas quando de sua morte, sobre um piano nunca mais tocado. De todo o corpo já putrefato da esposa, restaram aquelas tranças, como se preservassem ainda alguma vida. Era como os canais, as torres e os sinos da cidade morta. A antiga Bruges já não estava mais ali; morta, sua alma já havia deixado o corpo. Apenas as antigas construções e vias inanimadas estavam presentes, como as tranças da esposa. Uma tomava o lugar da outra e a cidade, como uma pessoa, iria julgar e vingar o envolvimento romântico de Hugo com a “impostora” Jane Scott.

De fato, Jane, atriz de costumes bastante libertinos, não parecia combinar com o clima da cidade, tanto quanto não combinava com a personalidade da esposa falecida. Após um período de entrega plena, Hugo Viane percebeu que a semelhança entre as duas não passava da aparência física e passou a sentir-se culpado e constrangido por ter violado a memória da esposa imaculada envolvendo-se com tão frívola criatura. A identificação apenas superficial da atriz com a esposa sugere uma identificação mais profunda entre a esposa e a cidade: ambas eram vistas como dotadas de uma profunda castidade e vida espiritual. A ligação que Hugo tinha com a esposa era do mesmo tipo que a ligação que veio a construir com a cidade, e passava, nos dois casos, pela espiritualidade e castidade (que o personagem não soube preservar). O romance com Jane Scott rompeu o elo sagrado que existia entre ele e a esposa e entre ele e a cidade. A harmonia em que vivia foi desestruturada e Hugo passou a ser julgado impiedosamente pelos moradores de Bruges, que outrora o admiravam pela sua reputação de viúvo dedicado à memória da esposa. O ápice do abalo moral e espiritual de Hugo se dá quando a amante Jane vai pela primeira e única vez à sua residência e profana cada pequeno objeto adorado da esposa, com

²⁸⁵ RODENBACH, Georges. *Bruges, a morta*. Clube do Livro: São Paulo, 1960. p. 40.

brincadeiras e deboches. Ao mesmo tempo, Jane debocha da procissão que passa em frente à casa e a qual Hugo procura respeitar, ajoelhando-se. Por fim, a atriz encontra as tranças da esposa e com elas ri e dança, ultrajando definitivamente o viúvo. Tomado por raiva incontável, Hugo Viane estrangula Jane Scott com as tranças imaculadas da esposa morta. Nesse momento, é como se as tranças retomassem a vida e, por si mesmas, controlando a situação, dão cabo da mulher que pôs fim à ilusão do casal de poder voltar a viver seu amor de forma plena após a morte, o que ocorreria se ele se tivesse mantido casto.

Georges Rodenbach foi uma incontestável influência para a geração do grupo da Praça da Misericórdia, particularmente com seu *Bruges, a morta*. Neste livro, a cidade belga toma os contornos de tudo quanto esses escritores acreditavam, idolatravam, idealizavam, em símbolo. Ela simboliza a castidade, a pureza, a espiritualidade, a saudade, a melancolia – a tristeza, até. Esses sentimentos aparecem, ao mesmo tempo, na humanidade de um Hugo Viane, que os sente de fato enquanto vive o luto por sua esposa, e na concretude das altas torres com seus sinos, nas águas paradas dos canais, e na inspiradora alienação de Bruges de seu próprio tempo. Bruges, cidade medieval, tempo em que a cidade “vivia”, tempo idealizado, remoto, que referencia tanto uma estética quanto um modo de estar no mundo que pode ser vagamente caracterizado como “romântico”.²⁸⁶

A Bélgica era uma referência para muitos escritores do período, de todas as nacionalidades, se não por outra razão, porque seus poetas, romancistas e dramaturgos representavam uma sensibilidade, entendida aqui como um modo de sentir e de perceber seu lugar no mundo, predominante, naquele período, em diversos países. A Bélgica, não o país real, mas o país imaginado em primeiro lugar pelos escritores belgas, e depois pelos escritores ao redor do mundo (imaginado duas, três, quatro, repetidas vezes, em camadas que se sobrepunham), cumpria a função de ser o local para onde as imaginações se

²⁸⁶ Emprego o termo “romântico” na acepção proposta por Michel Löwy e Robert Sayre, segundo a qual o romantismo, entendido como uma visão de mundo e não como um movimento artístico ou literário, “representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Podemos dizer que, desde sua origem, o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da *revolta* e do ‘sol negro da *melancolia*’”. LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 34. Essa concepção de romantismo será crucial para compreendermos também a produção dos próprios membros do grupo da Praça da Misericórdia, com sua fixação por temáticas ligadas à queda, ao fim, ao crepúsculo, ao ocaso, ao outono, à morte.

voltavam, uma utopia simbolista, por assim dizer. A Bélgica, em especial a cidade de Bruges, ao contrário de Paris, metrópole cosmopolita, representava o passado, irremediavelmente ultrapassado e esmagado pela modernidade. Para muitos escritores daquele período, era como se a modernidade houvesse tomado conta de tudo, com seus braços gigantes que atingiam até mesmo a periferia esquecida do Ocidente, os subúrbios do planeta, mas não pudesse atingir aqueles canais, ou aquelas torres. E, preservando essa materialidade, estavam preservados também os sentimentos do passado para sempre perdido. Era preciso preservar a pureza e a espiritualidade, preservá-las como se em algum tempo elas tivessem estado mais presentes. Era preciso preservar a tristeza e a melancolia, como se a alegria fosse o sentimento mais transitório na alma de um poeta. E era preciso tê-las simbolizadas fisicamente, um lugar no mundo que mantivesse a esperança de que nem tudo mudou.

Não era somente Bruges que representava este modo de ser que se acreditava ser o modo de ser próprio dos poetas, mas também os pierrôs e os noturnos, as cigarras, o outono e o poente. Álvaro Moreyra, em suas memórias, fala sobre a “geração da Fon-Fon” e seu distanciamento em relação ao seu próprio país, e nos conta algumas de suas principais influências:

A Revista tinha sido fundada por Gonzaga Duque, Lima Campos, Mário Pederneiras. A ela se juntaram, quando Mário Pederneiras ficou sozinho, Felipe d'Oliveira, Olegário Mariano, Homero Prates, Rodrigo Otávio Filho, Hermes Fontes, Ronald de Carvalho, Rui Pinheiro Guimarães, Paulo Godoi, Ribeiro Couto, eu. A geração do Fon-Fon era tida por simbolista. Na verdade, era maníaca. Se os dois adjetivos não qualificam o mesmo substantivo, a diferença deve ser essa. Cada um dos iniciadores e dos incorporados, sem nenhuma combinação, adoravam o Outono, o Poente, o Incenso, Polaire, Napierkowska, Monna Delza, os “Pierrots” de Willette, a “Boêmia” de Puccini, os “Noturnos” de Chopin, Bruges com todos os canais, Paris com todas as canções... Geração estrangeira. Estávamos exilados no Brasil. Achávamos tudo ruim aqui.²⁸⁷

De fato, todos esses elementos simbolizavam um modo de ser poeta na virada do século. O interesse por cada um deles, “sem nenhuma combinação”, indicava a existência de uma certa maneira de pensar razoavelmente difundida que denotava as

²⁸⁷ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 66.

qualidades de pertencimento a um grupo. O grupo da “Praça da Misericórdia” já pressentia quais qualidades seriam as suas, e já encaravam os pierrôs e a boemia, ou certo espírito boêmio já bastante ressignificado, como marcas distintivas suas. Agora, no encontro com Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos, podemos identificar novos elementos, mas que mantêm as mesmas características. Todos eles pretendem ser um vínculo com um certo modo de sentir, que exalta a tristeza, a melancolia, o fim, a queda. Embora Álvaro Moreyra resista a qualquer definição, todos esses elementos mantêm um vínculo com um espírito decadente muito presente naquele momento.

A centralidade de Bruges na imaginação dos escritores da virada do século é patente. Álvaro e Felipe certamente sonharam com a cidade muito antes de conhecê-la, nas obras de Rodenbach, ou em poesias de Mallarmé, como a sua *Remémorations des amis belges*. E, em 1913, quando a Europa, para eles, finalmente se tornou uma realidade, a cidade real passou a se misturar com a cidade idealizada. Álvaro e Felipe fizeram sua primeira viagem para a Europa em fevereiro de 1913, chegando, inicialmente, em Portugal. Em suas memórias, Álvaro lembra daquele ano como sendo um dos mais marcantes de toda a sua vida:

1913– Foi o ultimo ano do século XIX. Em seguida o século XX inaugurou as suas alucinações. Em 1913, saciei uns desejos românticos: ir à Europa, ver Bruges, morar em Paris... Sendo eu absolutamente do “outro tempo”, nunca mais voltei dessa viagem...²⁸⁸

Talvez Álvaro Moreyra esteja correto e, sob certo ponto de vista, nem sempre os séculos durem exatamente cem anos. Em 1914, a Primeira Guerra Mundial acabou com muitas das antigas expectativas em relação ao homem e ao seu papel no mundo. A guerra trouxe incertezas, destruiu países, reconfigurou o planeta. O século XX, descrito pelo poeta como um tempo de “alucinações”, foi moldado pelas experiências trazidas por uma guerra diferente de todas as que até então haviam sido vivenciadas pela humanidade, não só pelos custos humanos, mas também pelo significativo aumento tecnológico advindo em decorrência do conflito.

A Europa conhecida por Álvaro e Felipe em 1913, na companhia dos

²⁸⁸ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 55

amigos que se incorporaram ao seu grupo no Rio de Janeiro, Rodrigo Otávio Filho e Ronald de Carvalho, foi uma Europa que ficou pra trás, esquecida entre seus sonhos de adolescência, construídos em meio às poesias recitadas na Praça da Misericórdia, e a Primeira Guerra Mundial. Mas mesmo essa Europa, a Europa real em cujo solo eles pisaram pela primeira vez naquele ano que antecedeu o grande conflito, não correspondia exatamente à imagem que dela faziam nossos escritores. Alguma consciência disso eles já manifestaram um pouco depois do retorno, na revista *Fon-Fon!*:

Tomei o trem em Bruxelas para ir ver Bruges-la-Morte.
Não me ficava bem ter visitado a Bélgica sem passar ao menos algumas horas na decantada cidade que tanto inspirou o Rodenbach e alguns dos nossos jovens poetas. Tomei pois o trem e preparei-me para ver Bruges-la-Morte, cujo nome só por si enche a alma de melancolia.
Enquanto o trem corria, eu já via, pelas descrições lidas, a soturna e avelhantada cidade, com as suas casas de estilo bizarro, os seus coleantes canais, o seu poético *lac d'amour*, o seu *béguinage*, enfim tudo quanto a caracteriza.
Eu evocava todo o seu cenário descrito pelos seus entusiastas e sentia-me invadido por uma sensação feita de respeito e unção.
Bruges-la-Morte! e a cidade me aparecia como que envolta num imenso sudário.
De repente o trem para. Ouço gritar: *Bruges*. Pego na minha maleta e salto.
Salto e estaco absolutamente petrificado.
A dois passos da estação um realejo fanhoso mói a valsa da *Viúva Alegre* e vejo uma senhora idosa trajando uma *jupe fendue*!
A praga da opereta e da moda em Bruges-la-Morte!
Aquele maldita valsa e aquela escandalosa saia estragaram-me todo o passeio!²⁸⁹

Não foi possível identificar o autor do pequeno texto, que tão bem nos mostra a distância entre a imaginação e a realidade.²⁹⁰ Bruges foi vivenciada por muito tempo antes de ser realmente conhecida. Foi vivida em cada poesia, em cada romance. Mas o contato com a realidade levou o autor a se deparar com a presença de gêneros populares – como a opereta – mesmo na sua imaculada Bruges. A descrição do autor nos apresenta ao fosso intransponível entre tais gêneros e a idealização feita da cidade. A sagrada Bruges era um local, na fantasia dela criada, preservado inclusive deles. Talvez seja lúcido ressaltar também, nesse caso, o fosso criado, quem sabe, por um lado, por uma certa ideia de “civilização” – necessariamente acompanhada de uma ideia de progresso, ou de história – em que o continente europeu, civilizado, é aquele onde a história já aconteceu – ao passo

²⁸⁹ ALEX, *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 33, 15/08/1914.

²⁹⁰ Contudo, Álvaro Moreyra assinou um texto muito parecido na mesma *Fon-Fon!*. Ou seja, se não foi ele quem redigiu o trecho citado, ao menos concordava com as ideias de seu autor. MOREYRA, Álvaro. “Letras vadias”. *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 43, 24/10/1914

em que nos países periféricos essa história estaria, ainda, por vir, guardada em algum lugar do futuro²⁹¹ - e por outro pela presença de produtos culturais com o perfil da opereta. A preferência popular pela opereta no Brasil, como vimos, sempre foi motivo de crítica por parte dos nossos escritores; as discussões sobre a necessidade de optar por ganhar algum dinheiro fazendo este tipo de teatro (ou as revistas) eram tão disseminadas que chegavam a ser tema de romances como *A Conquista*, de Coelho Netto. Dizia-se, como vimos, que “neste país viçoso a mania das letras é perigosa e fatal”²⁹², e culpava-se o gosto distorcido do nosso público pelas preferências que, supostamente, tanto afastavam o Brasil da civilização. Não se esperava, contudo, que a opereta estivesse, ora vejam, justamente em Bruges. Acontece que a própria ideia de “civilização”, tal qual a ideia de “progresso”, consente a centralidade da Europa e do desenvolvimento histórico europeu e, mais do que isso, admite que a Europa inteira se resume a *uma* Europa, também imaginária, na qual vingam apenas os gêneros considerados superiores. A Europa, enquanto lugar fantástico, mas também, porque fantástico, irreal e ilusório, onde residiria a civilização ocidental, onde a história primeiro aconteceria para só então (e com sorte!) se espalhar para o resto do mundo, também era ideologicamente aprendida na periferia do Ocidente. Aprendida, nesse caso, por uma elite de escritores que também, por serem uma elite, se beneficiavam de todas as fantasias a respeito do Velho Continente disseminadas, entre outros meios, pelos escritores de lá, mas ainda assim aprendidas a ponto de se tornarem uma crença.

Mas há mais. Bruges não representava, como vimos, apenas a civilização europeia, como talvez Paris o fizesse. A diferença de Bruges estava nos sentimentos perdidos do passado que ela emulava. Bruges não se destacava pelo seu progresso e modernidade, mas por ser o contrário disso. Bruges era o *locus* imaculado de uma existência romântica para sempre perdida, atropelada pela modernidade e suas “alucinações”. A modernidade (e talvez Paris) apontava para o futuro; Bruges, para o passado. A opereta e as novas modas eram, para esses escritores, parte desse “futuro” que já arrasava com os antigos modos de vida. Para eles, era como se em algum tempo a vida

²⁹¹ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2008. p. 7.

²⁹² COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d. p. 44.

tivesse sido mais pura do que agora, e esse tempo estava sendo dismantelado. Mais uma vez, a Primeira Guerra Mundial eclodiu destruindo até mesmo tais fantasias românticas:

A Bélgica está enviando para Bruges os seus prisioneiros de guerra.

Ah! a triste ironia do Destino!

Bruges a última expressão romântica de uma cidade antiga, encerrada na calma sentimental de seus velhos hábitos, vivendo a mesma vida lenta e inerte de um passado distante; Bruges dos canais silenciosos, do *béguinage* melancólico; Bruges dos carrilhões sugestivos, recebe na triste moleza impressionadora da sua vida, a estranha figura gigantesca do teutão guerreiro, de faces rebentando de sangue e de aspecto assustador.

Fez mal a Bélgica em escolher a vida silenciosa de Bruges para presidio de seus reféns guerreiros.

Bruges é assustadiça e delicada e o teutão guerreiro é valente e estouvado.

A gente de Bruges não pisa o chão, desliza; o teutão guerreiro não anda, bate com os pés e abala o chão.

Ah! que perigo!

Se todos aqueles prisioneiros teutões dão para passear juntos pelas ruas franzinas de Bruges, vai ser uma catástrofe terrível. Abalam os alicerces da cidade, põem abaixo o *béguinage*, desengonçando os carrilhões, matam as *beguines* e movimentam os canais.

O Governo belga não pensou, quando mandou para Bruges os prisioneiros alemães.²⁹³

Novamente as características atribuídas a Bruges são as mesmas: melancólica, silenciosa, triste e casta. É o local ideal, que concentrou todas as expectativas e os anseios dos escritores ditos simbolistas – e às vezes também ditos penumbristas –, que resumiu as qualidades mais apreciadas por eles. Bruges tornou-se uma cidade arquetípica, que simbolizava mais do que um lugar ou um sentimento: aqueles que escreviam suas poesias sobre Bruges sabiam-se pessoas de “um mesmo tipo”. Bruges indicava um pertencimento. Falar sobre Bruges dizia mais sobre um poeta do que suas preferências geográficas, sentimentais ou espirituais: dizia a que grupo de poetas ele esperava se associar. Quando Mallarmé escreveu sobre Bruges, em seu *Remémoration d’amis belges*, ele escreveu sobre uma sensibilidade de época, sem dúvida; mas ele escreveu, mais do que isso, sobre sentimentos compartilhados entre pessoas, ele escreveu sobre um grupo de amigos – o seu grupo de amigos:

Remémoration d’amis belges

²⁹³ *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 34, 22/08/1914.

A des heures et sans que tel souffle l'émueve
Toute la vétusté presque couleur encens
Comme furtive d'elle et visible je sens
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

O très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit²⁹⁴

Rosemary Lloyd, analisando as obras e as cartas escritas por Mallarmé entre 1861 e 1871, afirma que nesta poesia o autor traçaria uma analogia entre a própria geografia da cidade e as relações de amizade que nela vivenciou. Lloyd sugere, assim, que a amizade possa ser vista também espacialmente:

Mallarmé's later suggestion in the sonnet "Remémoration d'amis belges" (Remembering Belgian friends) of the multiple parallels between his friendship with Belgian poets and the architectural space of the city of Bruges seems very close to this mode of thinking, this concept of friendship as space, just as his prose poem "Frisson d'hiver" (Winter shiver), which he seems to have written by 1864, evokes both the Saxony clock and the trembling spider webs.²⁹⁵

Escrever sobre Bruges, para esses poetas, era a um só tempo associar-se a

²⁹⁴ MALLARMÉ, Stéphane. *Selected poems*. Berkeley: University of California Press, 1971. p. 72. "Lembrança de amigos belgas / A certas horas e sem que tal sopro a comova / Toda a vetustez quase colorida de incenso / Como furtiva dela e visível sinto / Que se desveste dobra por dobra a pedra viúva / Flutua ou parece por si não apresentar uma prova / Senão estender por bálsamo antigo o tempo / Nós imemoriais alguns tão contentes / Ante o súbito de nossa amizade nova / Oh, muito caros que conheci no jamais trivial / Bruges multiplicava a alma no defunto canal / Com o passeio disperso de tantos cisnes / Quando solenemente tal cidade me fez saber / Quais dentre seus filhos outro voo designa / Para que irradiem, prestos, ao par que a asa o engenho". Versão em verso livre para o português feita por Alexander Arciniegas Carreño, a partir da tradução para o espanhol de Pablo Mané.

²⁹⁵ LLOYD, Rosemary. *Mallarmé: the poet and his circle*. Ithaca: Cornell University Press, 1999. p. 33. "A última sugestão de Mallarmé no soneto 'Remémoration d'amis belges' (Lembrando amigos belgas) dos vários paralelos entre a sua amizade com poetas belgas e o espaço arquitetônico da cidade de Bruges parece muito próximo a este modo de pensar, esta concepção de amizade como espaço, assim como seu poema em prosa 'Frisson d'hiver' (Arrepiado de inverno), que parece ter escrito em 1864, evoca tanto o relógio da Saxônia, quanto as tremulantes teias de aranha".

essa tradição literária franco-belga, à qual se vinculava Mallarmé, mas era também criar um espaço que é o espaço físico onde a amizade se realiza. Esse espaço precisa ser mágico e precisa ser mítico. Se Álvaro e Felipe já tiveram a Praça da Misericórdia, e também guardavam na memória aquela noite com Marcello Gama no cemitério em Porto Alegre, agora, no ano de 1913, eles tinham como espaço onde se realizava sua amizade precisamente aqueles lugares que a literatura construía como míticos, como repletos de um sentido que já ligava o grupo antes mesmo de sua reunião nesse espaço. As características sucessivas vezes atribuídas a Bruges são também atribuídas a essa amizade, solidificada com a viagem de 1913. Naquele ano, os dois amigos, junto com outros tantos que conheceram no Rio de Janeiro, passearam pelos locais que conheciam apenas pela imaginação – a sua própria e também a imaginação europeia dos Mallarmés e Rodenbachs, que construía um Velho Mundo fantástico a cada nova obra.

O poeta Agenor Barbosa, que não pude descobrir se participou da viagem de 1913, no entanto se considerava parte desse grupo de escritores do qual faziam parte seguramente Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira. Para afirmar esse pertencimento, não sei se algum dia reconhecido, Barbosa publicou na *Fon-Fon!*, em setembro de 1914 (o que reforça a possibilidade de que ele tenha estado na Europa à época em que Álvaro e Felipe estiveram), um soneto dedicado a Álvaro Moreyra e intitulado *Pelo outono de Bruges*:

Bruges amortalhada em cinza e névoa, cisma...
Esfumam-se os canais. E para além do Poente,
recorta o sol que morre a torre que se abisma,
na glorificação do céu convalescente.

Bruges dorme. Sozinha, apática e dormente,
a velha catedral, num rutilante prisma
de luz, vai delineando, imperceptivelmente,
longínquas tradições de um retirado Crisma...

Sonho a Vida. E do pó das gerações benditas
o surto emocional das torres infinitas,
Babeis varando céus com pompas imortais...

Na calma litúrgica da ponte adormecida,
a alma de Rodenbach uma canção perdida
canta, e a canção lá vai a boiar, pelos canais...²⁹⁶

²⁹⁶ BARBOSA, Agenor. *Fon Fon!*, Ano VIII, n. 37, 12/09/1914.

Como se vê, os temas são sempre os mesmos: a cinza, a névoa, o poente, a morte, a torre, a solidão, a espiritualidade. O que importa, contudo, nesse momento, é perceber a construção de Bruges como um lugar geográfico onde amigos, mesmo distantes (o poema foi escrito em Belo Horizonte), podem, em imaginação, se encontrar, porque lá teriam tido vivências que criaram entre eles laços muito fortes, ou porque lá já viveram essas coisas em imaginação. Ainda que Agenor Barbosa não tenha estado em Bruges com Álvaro Moreyra, ou ainda que Agenor Barbosa nunca sequer tenha estado perto de Bruges na vida, Bruges o unia a Álvaro Moreyra simbolicamente.

O mesmo pode-se dizer de João de Barros e Vitorino Nemésio, poetas portugueses. Sabe-se que João de Barros recebeu Álvaro e Felipe em Portugal, durante certo período de tempo em fevereiro de 1913, quando estes chegaram na Europa. É o que nos conta Álvaro Moreyra: “passei em Portugal, com Felipe d’Oliveira e Araújo Jorge, uma semana contente, em fevereiro de 1913. João de Barros não nos abandonou um instante. Apresentou-nos a tudo e a todos. De manhã, surgia no hotel, de programa pronto”.²⁹⁷ Não sabemos, contudo, se João de Barros também os acompanhou ao passeio a Bruges. Também não encontrei nenhuma vinculação entre Vitorino Nemésio e a “geração da Fon-Fon”. Ambos, João de Barros e Vitorino Nemésio integram o grupo de poetas que dedicou poesias à cidade de Bruges. O primeiro é autor do poema *Ode à Bélgica*, de 1915, dedicado aos seus “amigos de Bruxelas”. Também é autor de *Os canais (Bruges)*, dedicado a António Carneiro. Já o segundo, publicou o *Nocturno aos canais de Bruges* e *Ronda a Bruxelas* em 1952, em seu livro *Nem toda a noite a vida*. Não posso dizer de que ano, exatamente, são as poesias.

As temáticas seguem sendo as mesmas: o cinza, o silêncio, as águas paradas. João de Barros ainda inclui uma certa atmosfera de torpor, como se estar em Bruges fosse como parar a vida, parar o sentimento: “A vida morre... A vida pára... Eu nem a sinto / balbuciar a sua aspiração... / Neste silêncio – o mundo torna-se indistinto, / Velam-se os olhos de fitar a cerração / E se te falo, meu Amor, decerto minto / Porque nem oiço o

²⁹⁷ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 55.

próprio coração!”.²⁹⁸ A *Ode à Bélgica* demonstra preocupação com o futuro daquele país, em particular de Bruges, claro, com o advento da Primeira Guerra Mundial: “Bélgica formosa, Bélgica fecunda, / Bárbaros sem alma vão-te assassinar!”.²⁹⁹

O *Nocturno aos canais de Bruges*, de Victorino Nemésio, parece ter sido escrito já muito tempo depois daquelas primeiras décadas do século XX, quando Bruges unia um seleto grupo de escritores. Mas isso reforça o fato de que a cidade era uma referência literária simbólica, muito mais simbólica do que real. Victorino provavelmente aderiu, com o seu noturno, a uma estética e a um clima literário vivenciado no começo do século. Outro fato que aponta pra isso é a escolha do “noturno” para composição da poesia. Na virada do século XIX para o XX, os noturnos se tornaram poesias populares que indicavam, assim como Bruges, o pertencimento a certo grupo de poetas, como Jules Laforgue e Paul Verlaine, ambos influência para os poetas do grupo da Praça da Misericórdia. Trataremos melhor dos noturnos e do sentido que tinham para o grupo aqui estudado no próximo capítulo.

Se os noturnos caracterizam referências que marcam estados de alma, com versos hediondos e funestos, como veremos adiante, um pouco como se pensava a cidade de Bruges, a viagem para a Europa, tal qual se disse, também cumpriu a função de fornecer os marcos espaciais que uniam esse grupo de amigos. As poesias sobre locais físicos de cidades europeias passaram a aparecer no ano seguinte à viagem, em 1914, na revista *Fon-Fon!*, geralmente acompanhadas de dedicatórias aos amigos que foram companhia nos passeios. Em junho de 1914 é ainda Rodrigo Octavio quem publica uma poesia intitulada *Uma tarde de outono no Luxemburgo*, desta vez dedicada a Ronald de Carvalho, que também viveu em Paris durante algum tempo em 1913. O tom é igualmente melancólico, com o jardim sendo cantado em seu outono: “Pelo Outono... o cair das folhas, uma a uma... / E há saudades no Outono... Há dor, melancolias... / Há desmaios de cor... tudo é cinzento e é bruma... Nunca vi um Jardim tão falho de alegrias...”.³⁰⁰ Essa poesia foi seguida por um pequeno texto, publicado cerca de um mês depois, por Ronald de Carvalho,

²⁹⁸ BARROS, João de. “Os canais (Bruges)”. In: BARROS, João de. *Humilde plenitude: poemas escolhidos*. Lisboa: Livros do Brasil Ltda, 1951. p. 73-74.

²⁹⁹ BARROS, João de. “Ode à Bélgica”. In: *Ibidem*. p. 37.

³⁰⁰ FILHO, Rodrigo Otavio. *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 24, 13/06/1914.

e dedicado a Rodrigo Octavio Filho, mencionando, claro, os locais que agora faziam um novo sentido para os amigos, pois neles viveram novas experiências: “Vinha de longe... de Paris, de Bruges, do Reno... vinha perdido em paisagens de memória...”.³⁰¹ As cidades visitadas ganharam um novo sentido, o sentido das vivências que apenas eles, em seu pequeno grupo, tiveram. Obviamente, essas experiências foram modeladas pelas expectativas nutridas na leitura intensa de seus poetas e romancistas preferidos: “Álvaro e Felipe sabiam que em Paris havia a rivegauche e que as paredes do Chat-Noir estavam cobertas de desenhos de Steinlen. A paisagem de Paris era, para eles, a biografia de Verlaine”.³⁰² Foi o fato de terem vivido tais experiências em conjunto, por um lado, que fortaleceu um modo de perceber esses lugares, de dar sentido a eles. E partilhar desse universo simbólico comum, por outro lado, também fortaleceu a amizade que mantinham um com o outro. A viagem que fizeram juntos criou um universo de experiências que os marcou definitivamente enquanto grupo e que os marcou enquanto geração. Rodrigo Octavio Filho escreveu sobre a experiência europeia caracterizando-a da seguinte forma:

Nesse ano [1913], andava eu em Paris, em companhia de Felipe d’Oliveira e Álvaro Moreyra. Íamos realizar alguns dos sonhos sonhados durante os dois primeiros anos de nossa amizade, nascida na pequenina e modesta casa do poeta Mario Pederneiras. Trocávamos as nossas longas caminhadas pelo cais do Flamengo, por lentos passeios nas duas margens do Sena.³⁰³

O próprio sonho da viver tal experiência alimentou a amizade que tinham ainda no Rio de Janeiro. Provavelmente, aqueles que podiam vivenciar uma viagem de tal monta antes dos demais, também reforçavam na imaginação dos que ainda não haviam conhecido a Europa, os apelos e os desejos de igualmente realizá-la. É o caso de Olegário Mariano, que voltou admirado do Velho Continente no fim do ano de 1911:

Olegário Mariano, o poeta sentimental e emotivo do *Ângelus*, está de regresso da sua viagem à Europa. Isto de regresso da Europa é uma coisa perfeitamente natural... e justa. Mas é que Olegário chegou exuberante, parlador e absolutamente entusiasmado pela Europa, e (alegrem-se) trazendo pronto para entrar no prelo a delícia de um novo livro de versos *Evangelho da Sombra e do Silêncio*.

³⁰¹ CARVALHO, Ronald de. *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 29, 21/07/1914.

³⁰² FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROf Pi. BR FCRB.

³⁰³ FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROf Pi. BR FCRB.

E com a viagem à Europa, lucrou Olegário e... nós.³⁰⁴

Também convém lembrarmos de Murilo Mendes, que já havia seduzido as mentes de Álvaro e de Felipe, ainda quando estes viviam em Porto Alegre, contando histórias de seu regresso da Europa. Foi uma viagem antes imaginada, e depois vivida. Foi imaginada sucessivas vezes, em cada livro lido, em cada chegada de um amigo em regresso. A Europa que eles desejavam conhecer era a Europa de seus sonhos, não o continente ao norte, um lugar. Era essa Europa carregada de sentidos, até os mais imperialistas dos sentidos com que os próprios europeus se imaginavam, que, ao fim e ao cabo, mesmo com as decepções com as operetas e outras modas encontradas no caminho, Álvaro e Felipe, e Rodrigo Octavio Filho, Araújo Jorge, Ronald de Carvalho e Olegário Mariano viveram.

As decepções com essas expectativas não eram uma exceção. O escritor Nestor Victor viveu em Paris entre os anos de 1902 e 1905. Em 1911, resolveu publicar suas impressões de viagem, especificamente sobre a cidade em que viveu. Ele acreditava no adiantamento cultural da civilização europeia em geral, e da francesa em particular, mas considerava pouco frutífero apenas observar a superioridade de outros povos e deixar-se cair em abatimento diante da própria condição. Para Nestor Victor, outras civilizações deveriam ser modelos, guias que indicassem um caminho a ser seguido, por exemplo, pelo Brasil. O escritor acreditava, ao contrário de outros contemporâneos seus, na possibilidade real do progresso da civilização brasileira.

Em *Paris*, o autor procurou registrar a cultura parisiense sob o olhar de um brasileiro, inclusive indicando os aspectos que considerou, digamos assim, decepcionantes, diante do impacto que imaginava que deveriam causar pela fama mitológica que possuíam. O rio Sena, por exemplo, é descrito como um local que sem dúvida deve ser bastante admirado por qualquer um que nunca teve a chance de ver o mar, ou que apenas viveu na presença de pequenos córregos. Entretanto,

como nós vivemos aqui no Rio, diante do imponente, do incomparável espetáculo desta baía de Guanabara, por mais que se queira, amando-se daqui de longe o Sena, pelo prestígio da sua grande e variada história, como se ama, o espírito

³⁰⁴ *Fon-Fon!*, Ano V, n. 49, 09/12/1911.

alegra-se, porém a vista não se maravilha propriamente ao saber-se que aquele é que é o famoso rio.³⁰⁵

A admiração que o autor demonstra pelo rio e, como ele, por outros aspectos da cultura francesa, é mais uma vontade de admirar algo que se aprendeu ser superior e, portanto, merecedor de admiração. A expectativa por conhecer o Sena sem dúvida era maior do que o deslumbramento real sentido diante do rio, pela primeira vez. Apesar de reconhecer que seu maravilhamento diante da baía de Guanabara, como escritor provinciano, vindo do Paraná, foi maior do que aquele que viveu diante do famoso e admirado rio Sena, em Paris, Nestor Victor ponderava também sobre a vida verdadeiramente cosmopolita, de metrópole, que se podia viver em Paris. Muito embora o Rio de Janeiro fosse o sonho de quase qualquer escritor provinciano brasileiro do começo do século XX, por ser o que mais perto se podia chegar, no Brasil, da vida moderna, cosmopolita e requintada, repleta de uma multidão anônima, o contato com a vida parisiense tornava mesmo o Rio uma província:

Agravando nossas condições, reúne-se à multiplicidade dos objetos o atordoamento que nos produz a multidão, diante da qual o Rio de Janeiro, nos dias ordinários, não tem nenhuma densidade. Nossas ruas, nossas praças afiguram-se-nos quase desertas, perfeitamente provincianas, quando voltamos de lá.³⁰⁶

Mas é no capítulo *Repulsa inicial* que o autor descreve elementos que poderiam chocar o “ingênuo” pensamento sobre os modos civilizados europeus. Segundo ele, a era democrática na França havia “despoetizado” a existência: “Presentemente ser amável é *vieux genre*: denuncia ingenuidade ou fraqueza. Os modos bruscos, pelo contrário, são sinal de força, e o que ambiciona cada indivíduo que se cruza conosco é inculcar-se-nos como a representação de uma potência”.³⁰⁷ Nestor Victor observou essa “brutalidade” ao viver em meio à “multidão” parisiense, na grande cidade onde se encontram todas as classes, onde todos são anônimos, onde todos são indiferentes. Mais adiante, ele nos esclarece um pouco mais o que exatamente pretende prevenir com seu

³⁰⁵ VICTOR, Nestor. *Paris* (impressões de um brasileiro). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1913 [1911]. p. 11.

³⁰⁶ Ibidem. 12.

³⁰⁷ Ibidem. p. 48.

comentário:

Quem vai daqui com uma noção nimiamente livresca da cortesia e amabilidade francesas, fica um tanto desconcertado a princípio. Essa lenda de que o parisiense nos pede sistematicamente desculpa todas as vezes que lhe pisamos no pé, não se realiza tão ao pé da letra. Sim, gasta-se muito *pardón! pardón!* por todo o Paris, o que corrige um pouco o que há de aborrecido na fatalidade desses atritos contínuos, mas silencia-se muito também, secamente, e até sempre que se nos pede perdão é num tom tão maquinal e com tal neutralidade fisionômica, que equivale quase perfeitamente ao silêncio.³⁰⁸

Nestor Victor ainda acrescenta outras distâncias entre a Paris imaginada e a Paris vivida, mas as peculiaridades que aqui destaquei já são suficientes. É notável que o poeta tenha arranjado modos de favorecer o comportamento inicialmente tido por mal-educado do parisiense. O modo como descreve o caminhar da turba parisiense, que vai “numa linha reta decisiva e firme”³⁰⁹, já mostra a condescendência com que trata mesmo aquilo que lhe pareceu grosseiro no comportamento do francês. Isso fica mais evidente, quando comparamos com o modo pouco lisonjeiro com que Nestor Victor se refere ao caminhar do brasileiro, no Rio de Janeiro, onde as pessoas andariam “nessa vagareza, nesse descrever de linhas quebradas e negligentes”.³¹⁰ É como se o autor tentasse descrever o modo como entende o próprio “caráter” ou “temperamento” dos povos. A visão da Europa, assim como a visão da nossa área sulina da América, passa por um filtro que sempre dá ganho de causa àquilo que vem dos continentes do norte. O espírito trabalhador, que levaria o parisiense a andar tão rápido e, em última instância, a perder a *politesse* nos esbarrões indiferentes das ruas, serve como desculpa irrefutável para o comportamento pensado, inicialmente, como grosseiro. Seria preciso um trabalho detido sobre a obra tão marcante de Nestor Victor, mas, para ele, não parece haver tantas desculpas quando os comportamentos considerados grosseiros são praticados por brasileiros.

Acredito que um filtro desse tipo também ajudava a selecionar qual Europa faria parte da vida de Álvaro, Felipe e de seus amigos. Este filtro, e também o dinheiro da família, que seguramente selecionava as condições de vida e as pessoas com

³⁰⁸ VICTOR, Nestor. *Paris* (impressões de um brasileiro). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1913 [1911]. p. 51.

³⁰⁹ Ibidem. p. 52.

³¹⁰ Ibidem. p. 52.

quem todos conviviam.³¹¹ É bem possível que Álvaro e Felipe tenham lido *Paris* quando foi lançado. Em novembro de 1911, antes, portanto, da viagem que os dois fizeram pela Europa, a revista *Fon-Fon!* registrou o próximo lançamento do autor:

“Paris” – É este o título do novo livro de Nestor Victor. Como denominação de um trabalho, essa é um incitante para a curiosidade dos que amam ler e tanto maior, tanto mais intenso nos seus efeitos de aperitivo mental, sabendo-se que no seu novo e próximo livro, Nestor Victor estuda e põe a cidade fulgurante, o grande núcleo atraente que é Paris ao espírito de quem leia as suas páginas, não só sob o ponto de vista da sua beleza sólida, dos seus aspectos materiais, mas, principalmente, detalhando e analisando a espécie típica da sua vida, do seu caráter, das suas *maneiras de ser* próprias, a Paris abstrata, enfim.³¹²

A expectativa do autor da nota era pela “Paris abstrata”. Talvez seja mesmo o caráter “abstrato” que cada cidade europeia parecia ter aos olhos desses escritores o que lhes fascinava. O caráter abstrato de Bruges, estava relacionado com a solidão, a melancolia, a pureza. O caráter abstrato de Paris que mais os impressionava possivelmente era aquele ligado ao mundo das letras, a esse universo tantas vezes descrito em romances e poesias e tantas vezes desejado. É o que se depreende de outra nota publicada na *Fon-Fon!*, desta vez durante a Primeira Guerra Mundial, e que tem um tom similar àquele manifesto a respeito de Bruges também durante a guerra:

Paris s'en va!...

Paris só pensa na guerra – A obsessão da guerra penumbra a cintilação da Paris de outrora – já não há mais a midinette – Montmartre espiritual agoniza – Já não há cabarés intelectuais, de arte – Os cafés literários já não existem – Os estudantes e artistas do quartier são hoje uns moços burgueses.

Uma lastimável desilusão para quem hoje com um pouco de espírito e antegozando a deliciosa Paris espiritualmente linda que conhecíamos vá à cintilante capital! Os seus encantadores característicos de cidade do espírito e para o espírito, estão, dia a dia, desaparecendo, dia a dia, substituídos por novas feições exclusivamente materiais, sem a leveza, sem a delícia, sem o atrativo intelectual dos que ela possuía e que só ela sabia ter!...

[...]

Dir-se-á que será, na realidade, precisa, a guerra como um desabafo, para que Paris refloresça?!... Para que torne a ser Paris?!³¹³

O que fascinava em Paris, antes de mais nada, era o fato de esta ser a

³¹¹ Tratarei com mais detalhe da origem social dos escritores da Praça da Misericórdia no capítulo 7.

³¹² *Fon-Fon!*, Ano V, n. 45, 04/11/1911.

³¹³ *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 4, 24/01/1914. Grifos no original.

“verdadeira” “República das Letras”. Paris era considerada a “capital do espírito”, para onde todos os escritores deveriam dirigir-se se quisessem a honra deste título. A experiência de ter estado em Paris, de ter vivido em Paris marcou a vida desses jovens de um modo definitivo. Já em 1954, Álvaro Moreyra registrava em suas memórias que “Oscar Wilde descobrira que os americanos bons, quando morrem, vão para Paris. Em mim ia apenas um vago brasileiro. Nunca mais voltei inteiramente de Paris. Nunca ninguém voltou inteiramente da juventude”.³¹⁴

O vínculo constituído com as cidades europeias visitadas, Bruges, Paris, Florença, entre outras, foi um vínculo que garantiu uma dimensão espacial e simbólica a uma amizade e a uma aspiração, digamos, “espiritual”, concretas. Em *Paris, capital of the world*, Patrice Higonnet trata das “mitologias” que cercam a capital francesa. Segundo a autora,

[...] the history of Paris in the nineteenth century – or from the middle decades of the eighteenth century to the early middle decades of the twentieth – can be imagined as the universalizing and secularized sequel to collective religious myths that begun to die.³¹⁵

Foi a partir de 1750, que Paris rapidamente passou a se tornar a capital da modernidade. Para a autora, a cidade passou a ter, então, uma influência muito grande sobre o mundo letrado, pois os locais onde os livros eram lidos ou concebidos, como cafés, salas de leitura e bibliotecas, passaram a ganhar outro estatuto.³¹⁶ Mas foi nos salões que a nova Paris, agora como “capital do novo espírito do tempo”, foi tramada. Os salões parisienses foram famosos em toda a Europa, não apenas após meados do século XVIII, mas também aqueles da antiga República das Letras do século XVII, pré-revolucionária. Estes últimos eram locais onde grupos reduzidos se encontravam e mantinham toda a sua comunicação em latim, segmentando a participação e marcando claramente as diferenças sociais da França tradicional, excludente e estratificada de maneira rígida. Dos salões surgidos com o

³¹⁴ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 236.

³¹⁵ HIGONNET, Patrice. *Paris, capital of the world*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. Kindle Edition. Loc. 43. “A história de Paris no século XIX – ou das décadas centrais do século XVIII às décadas centrais do século XX – pode ser imaginada como a continuação universalizante e secularizada para mitos religiosos coletivos que começaram a morrer”.

³¹⁶ Ibidem. Loc. 387.

Iluminismo, por outro lado, participavam até mesmo estrangeiros ilustres, aspecto que orgulhava aqueles que os sediavam. Assim, a República das Letras do século XVIII, em particular a partir da segunda metade deste século, “se tornou um encontro de homens civilizados de todo o mundo que vinham à França e falavam francês”.³¹⁷

Paris representava este grande centro moderno, tumultuado por gente e por carros, que tinha a velocidade do mundo moderno. E também simbolizava o lugar no mundo que poderia ser a casa de todos os escritores e poetas. Esse era o encanto de Paris. As experiências vividas em Paris com os amigos moldaram o modo como eles passaram a se pensar como escritores. Lá, eles conheceram os lugares antes sonhados e puderam viver, finalmente, como eles, talvez desde os dias (e, principalmente, noites) da Praça da Misericórdia, em Porto Alegre, pensavam que deviam viver os escritores. É Rodrigo Octavio Filho quem narra a experiência de conhecer o poeta e dono de cabaré, Aristide Bruant, em Montmartre (já retratado em cartazes de Henri de Toulouse-Lautrec, como pode-se ver na Figura 23):

Quando a última frase morreu, Bruant levantou-se e desapareceu. Uma mulherzinha do cabaré entregou-nos então três livros. Eram três livros do poeta. Em cada qual, ele escrevera uma palavra de gratidão. Saímos. Tristes, fomos continuar a beber cerveja no Moulin de La Gollete, de onde, com os últimos boêmios, tornamos à rua. Álvaro Moreyra, encostado a um lampião, afinadíssimo cantava um fado português. A madrugada clareava o cinzento das casas.³¹⁸

Durante a Terceira República francesa, a boemia foi vivenciada em cafés e cabarés de Montmartre. Nas décadas de 1880 e de 1890, esses estabelecimentos eram locais públicos, onde um público amplo poderia vivenciar a experiência boêmia: o Chat Noir e o já mencionado Moulin Rouge, ambos cabarés para os quais o pintor Toulouse-Lautrec produziu cartazes – como os reproduzidos no capítulo 3 –, são exemplos de locais que fizeram fama naquele período.³¹⁹ Aristide Bruant fundou um cabaré e um jornal no ano de 1885, tornando-se também uma figura notória nos círculos boêmios de Paris. Além de

³¹⁷ HIGONNET, Patrice. *Paris, capital of the world*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. Kindle Edition. Loc. 391-398.

³¹⁸ FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROF Pi. BR FCRB.

³¹⁹ SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 222.

escritor e cantor, Bruant congregava todo um modo de vivenciar a literatura – ligado à boemia, aos cabarés, a Montmartre – que constituía uma identidade letrada à qual Álvaro, Felipe e seus amigos sonhavam pertencer. Cantar o fado português, encostado a um lampião, numa madrugada em Paris, certamente colocava Álvaro um pouco mais próximo desta identidade. Por meio desta ação, ele podia tentar se aproximar de um modo de vida que imaginou ser próprio dos escritores.

A Paris dos cabarés era revivida pelos amigos, como se vivessem a mesma experiência que lhes fora tantas vezes relatada pelos poetas que admiravam. Já não era mais preciso recitar versos diante de tumbas em um cemitério, pois eles estavam vivendo, em 1913, o que consideravam ser a *verdadeira* experiência de ser um escritor. Histórias como esta que envolve Aristide Bruant são inesquecíveis para um grupo de jovens amigos, ainda moldando suas primeiras vivências adultas. Elas constituem a ficção própria desta amizade, uma ficção inspirada fielmente na realidade vivida por eles e em muitas outras ficções, as de Verlaine e as de Mallarmé, por exemplo, também elas inspiradas na realidade cotidiana desses escritores. Essa ficção constituiu-se em um *cimento*, uma *liga* que unia simbolicamente esses amigos por toda a vida.

Figura 23:

Cartaz *Ambassadeurs*, Aristide Bruant, Henri de Toulouse-Lautrec (1892)



Além disso, há as longas esperas pelos amigos distantes, como quando Ronald de Carvalho chegou a Paris:

Era no inverno, pelos meses de fevereiro ou março. As árvores de Paris andavam com saudades das folhas e asfalto das ruas umedecido pelas chuvas constantes. Fazia frio. Muito cedo ainda, em companhia de Álvaro Moreyra e Felipe d'Oliveira, fui aguardar a chegada do trem em que devia chegar Ronald de Carvalho.³²⁰

São esses eventos cotidianos, vividos em conjunto, que se tornaram as mais significativas memórias a respeito da amizade deste grupo. São eventos para serem lembrados em conjunto por toda a vida e que ganham uma espacialidade quando ligados a uma cidade, ou a um lugar específico na cidade. Já vimos as trocas de poesias e textos entre Rodrigo Octavio Filho e Ronald de Carvalho na revista *Fon-Fon!*. Tais escritos são a materialização gráfica dos episódios vivenciados conjuntamente, assim evocados por Rodrigo Octavio, quando lembrava, anos mais tarde, das muitas vezes em que, juntos, liam Rodenbach nos Jardins de Luxemburgo – que o leitor bem lembra ter sido tema das “conversas” poéticas posteriores nas páginas da *Fon-Fon!*:

A serenidade do velho parque parisiense foi a única testemunha de nossa emoção. A tarde que vinha chegando empalidecia o brilho dos mármore espalhados pelas alamedas e evocadoras da existência de poetas imortais. Foi então que sentimos a transformação de Ronald de Carvalho: era a sua radiosa alvorada nas letras.³²¹

O parque se tornou espaço simbólico da transformação que se operou em Ronald de Carvalho, tornando-o, definitivamente, um escritor. Mas não foi apenas no Jardim de Luxemburgo que o poeta desbravou Paris e passou a pensar a sua própria atividade de um modo distinto. Ronald viveu Paris, com Álvaro, Felipe e Rodrigo Octavio Filho, aproveitando cada oportunidade de desenvolver seu estilo – como poeta e como crítico – que se lhe apresentava. Se o Jardim se tornou um importante espaço simbólico, tanto que foi mencionado posteriormente em poesias, Ronald também viveu em Paris aspectos mais pragmáticos de seu aprendizado:

³²⁰ FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROF Pi. BR FCRB.

³²¹ FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROF Pi. BR FCRB.

Incorporou-se, então, à nossa vida. Foi nosso companheiro na visita aos cantos de Paris desconhecido. Juntos fomos ouvintes do curso sobre Shakespeare, professado na Université des Annales, por Jean Richepin, e conosco vibrou no Chaletet ouvindo a primeira representação de Marie Madalene, de Maeterlinck.³²²

O tempo passado em Paris mudou o estilo de Ronald de Carvalho ser escritor. Seu primeiro livro, *Luz gloriosa*, do marcante ano de 1913, foi totalmente moldado pelas experiências parisienses. Na verdade, Ronald já chegou a Paris com um livro pronto, desejando publicá-lo naquela cidade. Chegou a mostrá-lo aos amigos. Sua opinião sobre os próprios escritos, contudo, se transformou após a leitura de novos autores, somente conhecidos ao chegar na França. Rodrigo Octavio Filho reconstituiu conforme sua lembrança o que foi dito por Ronald quando decidiu mudar por completo o conteúdo de seu primeiro volume:

Vocês se recordam de nosso último encontro, aqui neste quarto, há uma semana, poucos dias após minha chegada? Trouxera eu do Rio um volume de versos, o primeiro de um típico projetado: Luz, cor e som. A opinião de Hermes Fontes sobre meu livro me entusiasmara. Julguei-o definitivo! No entanto, em uma semana tudo mudou! Desta mesa levei dois livros de Samain. Li-os de um fôlego. E na mesma emoção misturei aqueles versos e o ar que aqui se respira. Não é que eu sinta como Samain. Nem sei bem ainda o que se passou. Mas houve uma transformação. Queimei meus velhos versos no fogão do meu quarto! Viraram fumaça no céu parisiense. E aqui está o resultado: Luz gloriosa, todo escrito nesta última semana.³²³

A descrição do que ocorreu é intrigante. Ronald afirma que o ocorrido em Paris operou uma mudança tão profunda em seu julgamento que ele nem mesmo foi capaz de explicá-la. Se, ainda no Brasil, considerava seu livro “definitivo”, não pensava haver reparos a fazer nele, o contato de apenas uma semana com “o ar” respirado em Paris e com a nova literatura francesa pôs todas as suas certezas em suspenso. É verdade que a versão dessa história que ficou para a posteridade é bastante contundente – de uma maneira quase irreal. Ronald teria lido de uma vez os dois livros de Samain que pegou emprestado, teria queimado seu próprio livro, como se dele não precisasse da mais vaga lembrança. Teria

³²² FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. ROf Pi. BR FCRB.

³²³ FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. FCRB, ROfPi. Samain foi um poeta simbolista francês, muito influenciado por Verlaine e por Baudelaire, autor de poemas com tom mórbido que recitava no cabaré Le Chat Noir.

redigido o livro novo em um único impulso, no tempo de uma semana. É como se Ronald e seus amigos tentassem forjar, deliberadamente, o nascimento de um escritor neste episódio marcante. Paris, assim, tornava-se um divisor de águas na carreira de Ronald – e, penso que posso dizer, nas carreiras de Álvaro e de Felipe também, mas por outras razões. O livro que Ronald trouxera do Brasil havia, diziam, se tornado “fumaça no céu parisiense”, como se tivesse se tornado parte daquela realidade, porque nunca a deixou, nunca saiu de Paris para as prateleiras dos leitores. Por outro lado, fora o mesmo ar de Paris que fornecera subsídios para o novo livro – o seu primeiro livro. Paris criava, assim, Ronald como escritor. *Luz gloriosa* era um fruto, talvez um dos maiores deles, daquelas experiências e vivências conjuntas. Ele foi publicado em Paris, aos cuidados do editor Georges Cres.³²⁴ Não sei exatamente como Ronald chegou a manter contato com esse editor, nem como o convenceu a publicar seu livro, mas certamente o fez por meio de algum contato, supondo que um anônimo poeta sul-americano não teria tão livre trânsito no meio editorial francês. Uma das hipóteses para esse contato nos leva às relações de Ronald e dos outros brasileiros com o mundo das letras português.³²⁵

Sabemos que foi em Portugal onde primeiro Álvaro e Felipe chegaram quando visitaram o Velho Mundo. Sabemos que, lá, encontraram com João de Barros, que, como vimos nas lembranças de Álvaro, os acompanhou por cerca de uma semana a fim de apresentá-los à cidade de Lisboa e arredores. João de Barros certamente introduziu os dois brasileiros aos principais círculos letrados portugueses. Talvez tenha sido ele que apresentou Álvaro Moreyra e Felipe d’Oliveira ao artista plástico lusitano Correia Dias (1892-1935), que foi presenteado por ambos com exemplares de *Legenda da luz e da vida*, de Álvaro Moreyra, e de *Vida Extinta*, de Felipe d’Oliveira, publicados no Rio de Janeiro

³²⁴ Cres escreveu algum tempo para a *Mercure de France*. Em 1913, abriu a editora em Paris.

³²⁵ Arnaldo Saraiva explica que, apesar da grande quantidade de autores brasileiros publicados e debatidos em Portugal desde, pelo menos, 1885, os novos escritores brasileiros, aqueles que se constituíam como escritores nos anos 1910, eram muito pouco editados em Portugal, quase não colaboravam na imprensa portuguesa e quase não mantinham contato com escritores portugueses. O vínculo que existiu entre os escritores da Praça da Misericórdia e os demais autores que a eles se vincularam na cidade do Rio de Janeiro com a imprensa portuguesa, não pode, assim, ser ignorado, já que se constituía numa excepcionalidade. SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 40.

em 1911.³²⁶ Não descobri, contudo, de que modo Álvaro e Felipe chegaram a João de Barros; talvez tenha sido por meio da apresentação de Paulo Barreto, o João do Rio, pois a amizade entre ambos – que chegaram a fundar, juntos, a revista *Atlântida*, em 1915 – é bastante conhecida.³²⁷ Por outro lado, o cabo-verdiano Luís de Montalvor viveu algum tempo no Brasil, no Rio de Janeiro, e sabemos que foi em algum momento de sua estada no país que ele conheceu o carioca Ronald de Carvalho.³²⁸ Luís de Montalvor e João de Barros por certo também se conheciam. Montalvor chegou a ter seu livro anunciado na *Fon-Fon!*, em março de 1913, acompanhado de um seu comentário de divulgação do volume:

Luiz de Montalvor é um poeta que vem vindo com a nova geração portuguesa. Luiz falou-nos, há dias, do livro que está preparando no Brasil.
“O *Lusiada encantado* é um livro de adoração. A minha raça cantada e rezada a ritmos de desejo.
É um livro que poderá ser um *tour de force* neste momento pleno da literatura portuguesa. Amo-o por o achar *muito meu*. Vem de longe... É a saudade remota doutras eras cantada em versos de Névoa e Cisma. São palavras de quimera que a Alta Mágoa Portuguesa reza nas fontes, que são a voz de Portugal, amanhecendo na gente lusitana, ora em seus lábios moribundos e sonâmbulos, ora em seus olhares de crepúsculo e brumas.
O meu livro é um Outubro a recordar... auroras e crepúsculos da Raça. É o livro do Além! Rezará o Mar, a Quimera divina dos barcos sonhadores, antigos Lusiadas perdidos d’Aventura!”³²⁹

Os vínculos entre escritores portugueses e os brasileiros que aqui

³²⁶ Arnaldo Saraiva publicou as dedicatórias de Moreyra e de Oliveira nos exemplares de Correia Dias, hoje na biblioteca de Cecília Meireles, com quem o artista português veio a se casar, pertencente atualmente às suas filhas. A dedicatória do primeiro conta com a data de 26 de fevereiro de 1913 e a do segundo, do dia 27 do mesmo mês, justamente quando os brasileiros conheciam, pela primeira vez, a cidade de Lisboa. João de Barros conhecia Correia Dias, o que reforça a possibilidade do contato ter sido proporcionado por ele. SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*: subsídios para o estudo e para a história de suas relações. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 309 e 321. Depreende-se deste documento uma estratégia: a tentativa de tornar-se conhecido no Velho Continente e constituir vínculos com escritores europeus por meio da distribuição de seus livros àqueles que por ventura conhecessem. Não foi à toa que Álvaro Moreyra e Felipe d’Oliveira levaram na viagem exemplares de seus livros.

³²⁷ João do Rio e João de Barros se conheceram em Lisboa no ano de 1909, quando foram apresentados por Manuel de Sousa Pinto. João de Barros, incentivado por João do Rio, visitou o Rio de Janeiro em 1912, quando pode ter se aproximado dos gaúchos que lá viviam. Ibidem. p. 82.

³²⁸ Ronald de Carvalho estreitou bastante seus laços com a imprensa lusa. Ele colaborou nas revistas portuguesas *A Águia*, *Alma negra* e *Orpheu*. Além de Luís de Montalvor, tornou-se amigo de Correia Dias e Carlos Malheiro Dias (cuja mãe era brasileira). Quando Correia Dias visitou o Brasil, em 1914, Ronald de Carvalho estava entre aqueles que foram esperá-lo no cais. Ibidem. p. 85. Sabe-se que manteve correspondência com Mário de Sá Carneiro, embora estas cartas tenham ficado para sempre desaparecidas. SÁ CARNEIRO, Mário de. *Cartas de Mário de Sá Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*. Porto: Limiar, 1977. p. 9.

³²⁹ *Fon-Fon!*, Ano VII, n. 13, 29/03/1913.

estudamos, assim, deixam de ser apenas os daquela admiração distante por Cesário Verde e por Antonio Nobre. Eles assumem um caráter de relações concretas. Os laços que unem João de Barros com a intelectualidade brasileira são notórios. Há muitas vias diferentes para Álvaro e Felipe chegarem a ele.³³⁰ Eu gostaria de investigar, agora, um pouco mais das vinculações do grupo de escritores que se formou na Praça da Misericórdia de Porto Alegre, bem como daqueles que a eles se ligaram no Rio de Janeiro (o grupo da *Fon-Fon!*), com a nova literatura que se produzia em Portugal, no começo do século XX. Sem dúvida, apesar de o primeiro livro de Ronald de Carvalho, *Luz gloriosa*, ter sido publicado em Paris, os laços mantidos pelo grupo da Praça da Misericórdia e da *Fon-Fon!* foram muito mais fortes com Portugal. Essas relações luso-brasileiras passam inevitavelmente pela figura de Luís de Montalvor.

Luís da Silva Ramos, seu nome verdadeiro, nasceu em Cabo Verde quando este país não era independente de Portugal. Ainda um bebê, foi viver em Lisboa. Residiu no Rio de Janeiro entre os anos de 1912 e 1915, quando foi secretário do então Embaixador de Portugal no Brasil. Foi por essa época que conheceu Ronald de Carvalho. O vínculo entre os dois se fez concreto em 1915, quando a revista *Orpheu*, primeira iniciativa modernista portuguesa, da qual participaram também Fernando Pessoa e Mario de Sá-Carneiro, foi fundada e teve como diretores Ronald de Carvalho, na divisão brasileira, e Luís de Montalvor, na divisão portuguesa. A história de constituição do grupo que veio a fundar a revista *Orpheu* talvez tenha se iniciado em outra revista, sediada na cidade do Porto, a revista *A Águia*, fundada em 1910.

A revista *A Águia* (1910-1932), antes do surgimento da *Atlântida*, foi a principal iniciativa luso-brasileira ocorrida nos primeiros anos do século XX e foi de muita importância para o objeto aqui tratado, já que contou com a colaboração de muitos integrantes do grupo da *Fon-Fon!*: colaboraram com *A Águia* Homero Prates e Ronald de

³³⁰ Arnaldo Saraiva lembra que, entre os anos de 1912 e 1913, muitos importantes escritores brasileiros e portugueses, que depois desenvolveram orientação modernista, viveram em Paris, como é o caso de Ronald de Carvalho, Oswald de Andrade, Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Raul Leal. É possível, assim, que eles tenham se cruzado e constituído vínculos já em Paris. Mais uma vez, a cidade francesa mostra porque levava o título de capital mundial das letras: ela possibilitava a união geográfica entre escritores de diferentes nacionalidades. SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 31.

Carvalho; Murilo Mendes, poeta que se tornou grande amigo dos membros da geração da *Fon-Fon!*, chegou a casar-se com a filha de Jaime Cortesão, também colaborador d'*A Águia*; além disso, do grupo que concebia *A Águia* nasceu também a *Renascença Portuguesa*, que nomeou muitos brasileiros para sua gerência, entre eles os nossos já conhecidos Raul Pederneiras, irmão de Mario, e João do Rio, já então bom amigo de João de Barros.³³¹ É possível datar daí as aproximações entre o grupo de brasileiros aqui estudados e os poetas portugueses. O grupo de portugueses ao qual eles finalmente se vinculariam, contudo, não estaria restrito às páginas d'*A Águia*. Desta revista saíram dissidências (o próprio Fernando Pessoa fora colaborador d'*A Águia* e da *Renascença Portuguesa*) que redundaram em novas iniciativas literárias, marcadas por orientações estéticas diversas.

Nas correspondências entre Fernando Pessoa e Mario de Sá Carneiro encontramos menção à revista *A Águia* e à sociedade *Renascença Portuguesa* desde, pelo menos, 1912.³³² Parece-me, contudo, que estes dois poetas, embora admirem os demais colaboradores da revista, não compõem, com eles, um grupo coeso. Pessoa e Sá-Carneiro parecem ter uma relação de amizade bem mais próxima, discutem largamente seus escritos, organizam seus projetos mais ou menos conjuntamente. A opinião de um sobre a obra do outro é extremamente importante. Eles discutem, por correspondência, o que é e como deve se comportar um verdadeiro artista, partilhando, portanto, de muitas das questões que moviam os brasileiros na mesma época.

Em 1912 Mário de Sá Carneiro estava vivendo em Paris, a “terra ideal” para sua vida artística.³³³ Pessoa ainda vivia em Lisboa e mantinha contato com o amigo por carta, uma viva e assídua correspondência da qual só temos acesso ao material guardado por Pessoa. Não conhecemos os escritos de sua própria lavra e enviados a Mário de Sá-Carneiro. Em Paris, Sá-Carneiro tinha contato com o crítico de literatura portuguesa Philéas Lebesgue, da importante revista *Mercure de France*, na qual também era

³³¹ SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 90-91.

³³² PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

³³³ *Ibidem*. p. 16.

colaborador o poeta Gustave Kahn.³³⁴ Lebesgue também era o correspondente na França de *A Águia*, onde colaborava com frequência, e talvez seja ele um ponto de mediação entre os portugueses e os escritores franceses no período – não que a literatura francesa não tivesse entrada sólida e constante em terras portuguesas no período, me refiro ao contato pessoal e direto. Também não seria grande ousadia supor que, através dos portugueses, os brasileiros igualmente tivessem contato com autores franceses por meio do mesmo Philéas Lebesgue. A sua atuação como mediador entre os escritos de língua portuguesa e os periódicos franceses não ficaram restritos ao seu papel de crítico; ele também traduziu trabalhos de escritores de língua portuguesa para o francês, o que possibilitou maior divulgação internacional, inclusive, a alguns autores brasileiros. É o que se observa no suplemento literário do *Le Figaro* de 3 de outubro de 1920 – para avançarmos um pouco até a próxima década, já que a narrativa nos possibilita ir e vir livremente no tempo como no espaço –, no qual há uma crítica, assinada por Henri de Régnier, da obra *Macambira*, de Coelho Netto:

Je n'en ai point du même genre à faire du *Macambira* de M. Coelho Netto, **traduit par m. Philéas Lebesgue** et G. Gahisto. M. Coelho Netto est un romancier forte célèbre au Brésil où son œuvre est populaire dan le meilleur sens du terme. A en juger par ce *Macambira*, M. Coelho Netto est un écrivain de grand talent, d'un réalisme savoureux, hardi et sain.³³⁵

Na mesma coluna há ainda um comentário sobre *Malazarte*, de Graça Aranha, mas desta vez sem a tradução de Lebesgue, como se vê que ocorre com o livro de Coelho Netto. O vínculo com a França, no caso de Graça Aranha, ficou por conta do crítico Camille Mauclair, prefaciador da obra.³³⁶ Coelho Netto, por sua vez, já era um escritor popular em Portugal, onde publicou algumas de suas obras.³³⁷ Na própria revista *A Águia*,

³³⁴ Gustave Kahn (1859-1936) foi um poeta de orientação simbolista, considerado um dos primeiros a utilizar-se do “verso livre” em suas composições. Kahn voltará à nossa história no capítulo 5.

³³⁵ RÉGNIER, Henri de. *Le Figaro*, 03/10/1920. Itálicos no original, negritos meus. “Eu não tenho nenhum comentário do mesmo gênero para fazer do *Macambira*, do Sr. Coelho Netto, traduzido pelo Sr. Philéas Lebesgue e G. Gahisto. O Sr. Coelho Netto é um romancista muito famoso no Brasil, onde sua obra é popular, no melhor sentido do termo. A julgar por este *Macambira*, o Sr. Coelho Netto é um escritor de grande talento, de um realismo saboroso, ousado e saudável”.

³³⁶ Desde 1910 já havia traduções francesas para a obra *Canaã*, de Graça Aranha. SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 31.

³³⁷ É o caso, por exemplo, do romance *A Conquista*, do qual já tratamos, publicado pela Livraria Lello & Irmãos, da cidade do Porto.

há, na edição de janeiro de 1913 (e mais uma vez voltamos ao ponto onde estávamos!), um texto dedicado à Mme. Coelho Netto, por exemplo.³³⁸ Henrique Coelho Netto publicava justamente pela Livraria e editora Lello e Chardron, centro da intelectualidade da cidade do Porto à época. Talvez por essa razão tenha construído elos com os escritores da *Renascença Portuguesa*.

Na *Mercure de France*, Philéas Lebesgue informava o público francês sobre a cena literária portuguesa, garantindo uma particular visibilidade aos seus amigos da *Renascença Portuguesa*:

Ce mouvement littéraire se manifeste, en effet, comme absolument national, sans emprunts directs d'aucune sorte: 'Il a ses idées, ses sentiments, ses modes d'expression bien distincts', affirme à juste titre Fernando Pessoa; il aspire à éliminer toute espèce d'influence étrangère, ou plutôt à en absorber au sein de l'esprit national les éléments assimilables.³³⁹

Foi, quem sabe, por meio do vínculo com a revista *A Águia*, que Philéas Lebesgue aceitou receber a obra *Princípio*, de Mario de Sá-Carneiro. Em carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro demonstrava apreensão e ansiedade pelos comentários ao seu livro na *Mercure de France*, que só foram sair no mês de abril daquele ano.³⁴⁰ Embora, como denuncia a tal carta, Philéas e Sá-Carneiro trocassem suas obras com dedicatórias mútuas, acredito que foi mesmo o vínculo com a *Renascença Portuguesa* que os uniu, já que essa ligação entre os dois parece bastante pontual e transitória.³⁴¹

É notável o papel de mediador adotado por Philéas Lebesgue entre os escritores que publicavam em língua portuguesa e as publicações francesas.³⁴² O mesmo

³³⁸ *A Águia*, vol. III, 2a. série, jan/1913.

³³⁹ *Mercure de France*, 01/01/1913, p. 209. "Este movimento literário ocorre, de fato, como nacional, sem empréstimos diretos de qualquer tipo: 'Ele tem suas ideias próprias, seus sentimentos, seus modos bem distintos de expressão', afirma com razão Fernando Pessoa; ele aspira a eliminar qualquer tipo de influência estrangeira, ou melhor, absorver ao seio do espírito nacional os elementos assimiláveis". Tal comentário foi, depois, reproduzido na revista *A Águia*.

³⁴⁰ *Mercure de France*, 01/04/1913, p. 648.

³⁴¹ "Afinal, o Ph[iléas] Lebesgue, depois de me enviar o livro dele com a amável dedicatória que você viu aonde se lia que do *Princípio* sealaria pormenorizadamente no *Mercúrio*, limitou-se a acusar a recepção do volume... Aliás, este último n. do *Mercúrio* fala de você e por isso vou-lho enviar amanhã". PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. p. 27.

³⁴² A *Mercure de France*, desde 1901, publicava a seção "Lettres Brésiliennes", primeiro ao encargo do português Xavier de Carvalho e, posteriormente, ao do brasileiro Figueiredo Pimentel. Ou seja, havia também uma via direta de relação entre o Brasil e a França, sem a necessidade de nenhum mediador, como bem observou Arnaldo Saraiva. A mediação de Lebesgue, contudo, me parece bastante convincente. SARAIVA,

Lebesgue foi colega de Georges Cres (que em 1913 montou sua própria editora) na revista *Mercure de France*, onde Cres publicava artigos sob o pseudônimo de Jean Serc.³⁴³ Talvez tenha sido, assim, por intermédio de Lebesgue que Ronald de Carvalho chegou à editora de Cres onde publicou seu primeiro livro. Lebesgue, por sua vez, talvez tenha chegado a Ronald por meio dos contatos estabelecidos com portugueses como Luís de Montalvor – que em 1913 não participava do grupo da *Renascença Portuguesa* e vivia no Brasil, mas que conhecia Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro.³⁴⁴

A ligação entre Ronald e Montalvor levou, como vimos, à fundação da revista *Orpheu*. Foi “ao pé das ondas de Copacabana”, que Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor tiveram a ideia de organizar a revista, luso-brasileira, e também do nome que lhe dariam. Arnaldo Saraiva discute exaustivamente as inúmeras hipóteses sobre a formação do núcleo central da revista, a constituição de sua direção luso-brasileira no primeiro número e a posterior ausência de Ronald, já no segundo número, bem como o fim antes da conclusão do terceiro número.³⁴⁵ Não é meu objetivo reconstruir todo um trabalho que me parece minucioso e completo. O que importa destacar são as claras vinculações de pelo menos dois membros do grupo da *Fon-Fon!*, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, com a iniciativa de fundação da revista e a colaboração em seus dois números. É preciso destacar, ainda, que o caráter desta publicação era eminentemente moderno, e isso fazia parte do seu projeto. Dentre as centenas de papéis redigidos por Pessoa ao longo de sua vida, há textos em que ele anuncia o projeto da revista. Na opinião de Pessoa, ela deveria desempenhar um papel de renovação da literatura portuguesa, chegando a superar as demais literaturas europeias em sua modernidade e originalidade:

A revista portuguesa “Orpheu”, cujo primeiro número apareceu agora, traz consigo o extraordinário interesse de fixar definitivamente uma corrente literária que de há pouco se vem esboçando em Portugal, mas cujos elementos não tinham ainda, que nos conste, conjugado os seus esforços de modo a pôr em violenta evidência o comum sentido da vida que atravessa aquelas tão divergentes e originais individualidades.

Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história de suas relações. Campinas: Editora da Unicamp, 2004. p. 31.

³⁴³ Esta informação pode ser encontrada no site do Institut Mémoires de L'Édition Contemporaine (IMEC): http://www.imec-archives.com/fonds_archives_fiche.php?i=CRE, acessado em 29/06/2013.

³⁴⁴ Há referências a Montalvor nas correspondências trocadas entre Pessoa e Sá-Carneiro. PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

³⁴⁵ SARAIVA, Arnaldo. Op. Cit. p. 93-119.

Este movimento, que agora aparece à superfície da mentalidade portuguesa, com a revista de que falamos, tem, além da beleza do trabalho literário que apresenta, uma significação superior em que queremos insistir.

Nunca em Portugal tinha aparecido uma corrente literária que mostrasse originalidade, não relativa, senão absoluta; isto é, que excedesse as correntes literárias contemporâneas dos outros países. Tem havido, é certo, grandes figuras na literatura de Portugal. Mas o mais que elas têm feito é realizar, com maior ou menor intensidade ou originalidade, arte integrada nas correntes europeias da sua época.

[...]

Mas o certo é que, desta vez, aparece em Portugal uma corrente literária que não só engloba todas as correntes do tempo – o que já seria uma cousa grande, e em Portugal uma cousa nova – mas as excede e se apresenta com um caráter absolutamente novo, em relação a qualquer outra corrente ou obra, dentro ou fora do seu país de origem.³⁴⁶

Para Pessoa, a *Orpheu* era uma revista portuguesa, apesar da sua direção ser binacional. Para ele, também, a revista levaria a uma renovação da literatura portuguesa. A única referência à literatura brasileira é feita pela menção da participação do brasileiro Ronald de Carvalho. De fato, a predominância da colaboração na *Orpheu* é de portugueses – as exceções, importantes, são Ronald e Eduardo Guimaraens. Além disso, a revista era publicada em Portugal. Não é desprezível, contudo, a participação de Ronald como um dos diretores. Talvez a participação de Ronald na *Orpheu* fosse consistente com algum desejo seu de integrar uma literatura mais explicitamente moderna. Sabemos de sua admiração por Fernando Pessoa, a quem enviou seu primeiro livro, o *Luz gloriosa*, publicado na França.³⁴⁷ Talvez houvesse apenas uma afinidade entre o estilo de literatura moderna pensada por autores formados principalmente no Rio de Janeiro, oriundos de uma clara tradição simbolista, com aquela dos portugueses, também originária de uma mesma tradição. Talvez fosse questão de mera amizade entre Ronald e Montalvor, que levou ao desejo de manterem, juntos, uma revista. Talvez não passasse de uma afinidade linguística, que poderia ampliar o público, tanto dos brasileiros quanto dos portugueses, a outro continente. Talvez, por fim, os brasileiros da *Fon-Fon!* e os portugueses de *Orpheu* formassem uma mesma geração literária, separada pelo oceano Atlântico, mas procurando responder às

³⁴⁶ BNP, ACPC, Fundo Fernando Pessoa, doc. 87-43.

³⁴⁷ PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999. Carta 61, “A Ronald de Carvalho”. p. 149. A carta de Pessoa foi enviada em resposta ao recebimento de *Luz gloriosa*, entregue por Luiz de Montalvor.

mesmas questões.

A aposta nesta última alternativa depende da aceitação de que contextos sociais amplos, no sentido de que atingem um grande número de pessoas, espalhadas pelo mundo, são capazes de formar uma geração tanto quanto o contexto mais imediato, do círculo que rodeia de perto – no mesmo país, ou quiçá na mesma cidade – a formação dos escritores. Tendo a aceitar que, em certa medida, é verdade que há contextos amplos capazes de dotar uma dada geração de características próprias; eles interferem, sem dúvida, na formação intelectual de vastos grupos, diversificados, de intelectuais ao redor do mundo. Mas também é verdade que o contexto circundante mais próximo dos escritores dá a um grupo específico contornos mais definidos, condizentes com sua situação e posição particular no mundo literário global. Uma geração literária se define por características mais genéricas, que podem ser compartilhadas por muitos escritores ao redor do mundo, ou o que vai defini-la são aquelas características mais peculiares de alguns conjuntos de escritores em um dado país ou região? O que, afinal, unifica uma geração? Nos próximos capítulos, procuro compreender melhor a tal “comunidade de sistema ideológico” da qual faziam parte os escritores aqui tratados: quais as suas características unificadoras principais, qual a sua abrangência e como podemos explicar aqueles escritos que destoam do padrão mais geral encontrado. Talvez, ao final desta empreitada, tenhamos mais elementos para refletir a composição de uma geração literária.

5. Um tempo para edificar: obra da plêiade e contexto social

A análise das obras dos integrantes do grupo dos sete é reveladora tanto dos elementos que são comuns a todos eles, quanto daqueles elementos que particularizam suas produções. É fundamental lembrar, contudo, que dos sete indivíduos que se encontravam na Praça da Misericórdia nos idos de 1908, em Porto Alegre, apenas quatro possuem obras literárias publicadas: Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira, Homero Prates e Eduardo Guimaraens. Além deles, há a esparsa produção artística de Antonius, sobretudo em revistas (há alguma coisa nas capas e no miolo de livros de alguns de seus companheiros). Nem Carlos Azevedo, nem Francisco Barreto possuem qualquer legado artístico ou literário que nos permita apreender uma obra. Vale lembrar da poesia intitulada “O registro da plêiade”, de Eduardo Guimaraens, já mencionada no primeiro capítulo, na qual o poeta apresenta características de cada um de seus amigos:

O Registro da plêiade

*Nós somos três, três, três...
Trio dos jacarés*

VIII. Homero Prates

*Este é um pontífex maximus do verso!
Mestre do ritmo eril, o sonoro universo
Do seu rimário dá-nos mil exemplos:
E os seus poemas sagrados
Visam, aos nossos olhos deslumbrados,
Numa solenidade hierática de templos.*

IX. Felipe d'Oliveira

*Este pode morrer quando quiser: de um poema
Que o seu estro trabalha, - eternamente
Há de ficar, dos tempos do destino,
O seu nome elevado a vitória suprema,
Um verso alexandrino
“Os candelabros reais dos paços do nascente”*

X. Francisco Barreto

*Este não é da lira... mas, no entanto,
É um artista, também: que brilhe e reze
Seu nome, aqui, é natural portanto...
- Ah! Só tem um defeito, por enquanto:
Ter as mesmas feições de Afonso XIII*

XI. Álvaro Moreyra

*Este vem logo após o XIII real, na blague
Do número do agouro, e que os aldeões assombra;
Vêde-o: é o mais conhecido e atacado dos sete:
E para que da crítica o estilete,*

*Definitivamente, o sangue e espete e esmague,
 Vai-nos mostrar, por uma sexta-feira,
 A claridade estética da sombra!*
 XII. Carlos Azevedo
*Este que se registra, agora, não faz parte
 Do círculo musical. – Mas que isto se registre:
 As suas mãos possuem, por um milagre de arte,
 Os dedos do velho Lizst!*
 XIII. Antonius
*Este é um fino bambu, que do Bois de Bologne
 Foi arrancado; e agora, entre os sete, ei-lo aqui:
 O crayon, que o semelha,
 A mão, nervosamente, ardendo na centelha,
 O tipo a D. Eurico, o jeito a Gavarni,
 E a dizer, e a engrolar os versos da charoque,
 Ou então, quando o quer:
 “j’comprrrrrnd qu’l’chat a frrrrappé Baudelaire!”*
 XIV. Eduardo Guimaraens
*Este, que fecha a comédia
 E o mau Registro dos Sete,
 Tem um livro e uma tragédia,
 E é um mocinho que promete³⁴⁸*

Tanto Francisco Barreto quanto Carlos Azevedo, embora sejam contemplados em algumas estrofes, não são apresentados como poetas. O primeiro é dito artista, mas nenhum talento especial seu é apresentado. Carlos Azevedo, por sua vez, parece ter tido algum talento como pianista, já que no trecho que lhe compete é citado o famoso pianista húngaro Franz Liszt. Entretanto, este talento não chegou a se desenvolver como parte de sua vida profissional, ou mesmo de sua identidade como adulto, já que não foi possível encontrar nenhum registro de qualquer atividade artística sua. Ao longo do capítulo, retornarei às qualidades atribuídas por Eduardo Guimaraens a cada um dos demais integrantes da plêiade da Praça da Misericórdia. O leitor verá como esses inocentes versinhos de juventude expressam muito das características futuras que foram desenvolvidas artisticamente pelos amigos. Em alguns casos, até, o destino reservou certa ironia nos desfechos de suas obras ou de suas vidas.

No presente capítulo, assim, analisarei as obras literárias e artísticas apenas de Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Homero Prates e Eduardo Guimaraens, até o ano de 1930 – limite estabelecido para esta análise, principalmente pelas mortes inesperadas de

³⁴⁸ GUIMARAENS, Eduardo. O registro da plêiade. AMLB Avulsos. Doc. n. 2332. BR FCRB.

Eduardo Guimaraens em 1928 e de Felipe d'Oliveira em 1932, além da internação de Antonius no Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre (não descobri o ano de sua internação, mas sei que em 1932 Antonius já se encontrava internado).³⁴⁹ A obra “História de Dom Chimango”, publicada por Homero Prates em 1927, será analisada no capítulo seguinte, por ter um estilo muito distinto das demais, associado particularmente às posições políticas do autor.³⁵⁰

É verdade que o estudo das características da produção deste grupo de escritores seria melhor desenvolvido se se ocupasse, também, da obra de outro grupo, com o qual se pudesse fazer uma comparação. Contudo, esse é um trabalho que excede os limites da presente proposta, na qual eu preferi privilegiar o entendimento daquilo que unificou o grupo esteticamente, inclusive sugerindo algumas de suas possíveis influências. Nesse sentido, o objetivo deste capítulo é perceber de que maneiras os grupos de escritores aos quais se associaram, em Porto Alegre ou no Rio de Janeiro, tiveram repercussão nas escolhas estéticas feitas pelo grupo dos sete, se é que houve alguma repercussão. Além disso, é preciso também associar essas escolhas com escritores ou escolas estrangeiros que são constantemente referenciados pelos poetas aqui estudados.

Como Álvaro Moreyra é o escritor com maior quantidade de publicações, sua produção servirá como uma “referência” a partir da qual as obras dos demais serão analisadas. A opção por essa estratégia narrativa se deu por ela conferir maiores possibilidades para analisar o diálogo de uma obra com a outra, entre os diferentes autores, e para levar em consideração, inclusive, as transformações que suas obras foram sofrendo ao longo do tempo. Além disso, nos momentos oportunos, também poderão ser analisadas as publicações de outros escritores de quem os poetas da Praça da Misericórdia se tornaram amigos após a mudança de alguns deles para o Rio de Janeiro, como é o caso de Rodrigo Octavio Filho, Ronald de Carvalho e Olegário Mariano.

³⁴⁹ Processo judicial / Declaração de pobreza. Número 7040. Requerente: Frederico da Fontoura Barreto; requerido: Otília Braga Barreto. 1932, APERS.

³⁵⁰ Os livros analisados foram: Caminho da Vida (1908); Elegia da Bruma (1910); Legenda da luz e da vida (1911); Vida extinta (1911); As horas coroadas de rosas e de espinhos (1912); Arabela e Athanael: conto azul em cinco atos (1912); Um sorriso para tudo (1915); A divina quimera (1916); A lenda das rosas (1916); Água corrente (1917); Torre encantada (1917); No jardim dos ídolos e das rosas (1920); O outro lado da vida (1921); Orpheu (1923); A cidade mulher (1923); Cocaina (1924); Lanterna verde (1926); A boneca vestida de Arlequim (1927); Circo (1929).

I.

Uma das principais características da prosa e da poesia dos escritores que compunham o grupo da Praça da Misericórdia era o interesse pela tristeza e pela melancolia, que tem como um dos seus referentes principais a cidade de Bruges, na Bélgica, e também por temas sombrios ou decadentes, ou por lugares, palavras ou situações que evocassem um estado de espírito sombrio, mórbido ou de alguma forma decadente. Esses poetas parecem ter uma influência comum, relativamente vaga, que os motiva a produzir uma poesia muitas vezes nebulosa e sombria.

O primeiro livro a ser publicado, dentre todos os dos escritores do grupo dos sete, é o “Caminho da vida”, de Eduardo Guimaraens, pela Livraria Americana, de Porto Alegre. Suas poesias nesse livro são bastante tradicionais, mas já têm um pouco da marca sombria que caracteriza não tanto sua produção individual, mas sua produção enquanto parte de um conjunto de escritores. Isso é importante: é claro que Eduardo Guimaraens tinha sua marca como indivíduo produtor de arte, e é claro que essa marca é relevante para compreender sua obra. Contudo, meu interesse é estudar o grupo do qual Eduardo Guimaraens fazia parte. Essa premissa parte da constatação de que nenhum autor é um autor sozinho, que já nasceu feito, e que carrega em si, desde o nascimento, o dom que veio a lhe tornar um artista. A produção cultural de um indivíduo está ligada, no mais das vezes, a um grupo ou movimento; e um artista sempre está vinculado a um contexto social e cultural. Ninguém produz sozinho, por mais que aparente fazê-lo. Mesmo o mais solitário dos artistas, quando lúcido e ainda dotado de suas plenas faculdades mentais que lhe garantem a razão, se refere sempre, por afinidade ou por oposição, a outros artistas, da sua época ou de épocas anteriores. A produção de arte, portanto, é sempre (ou quase sempre) social.³⁵¹ Aqui, não me interessa o que caracteriza a obra de cada artista enquanto indivíduo, enquanto “gênio”, enquanto unidade. Meu interesse reside no que unifica as obras de um grupo de artistas, o que podemos dizer que se constitui em uma marca de um grupo, muito mais do que a marca de um único artista. É por este caminho, além disso, que

³⁵¹ Sem contar as infindáveis possibilidades de resignificação da obra de arte por aqueles que se apropriam dela, como os leitores, no caso da literatura.

pretendo começar a compreender que elementos compõem a comunidade de sistema ideológico que unifica o grupo de amigos da Praça da Misericórdia. Estou ciente de que este é um enfoque parcial e, portanto, arriscado. Contudo, é um enfoque que permite outras formas de ver uma obra literária, e isso por si já é justificativa suficiente por que realizar tal empreitada.

Eduardo Guimaraens, em seu “Caminhos da vida”, de 1908, já apresentava um pouco do que viria a ser uma característica do grupo da Praça da Misericórdia, a saber, o interesse mórbido por temáticas sombrias, soturnas, doentias, misteriosas e que tais. Um fato que aponta para isso é a escolha do “noturno” para composição da poesia (alguns exemplos de “noturnos” já apareceram no capítulo anterior). Na virada do século XIX para o XX, os noturnos se tornaram poesias populares que indicavam, assim como Bruges, o pertencimento a certo grupo de poetas, como Jules Laforgue e Paul Verlaine, ambos influência para o grupo da Praça da Misericórdia. Segundo William Sharpe,

[...] after about 1875, those who called their works “Nocturnes” could imagine themselves participating in a literary, musical, or artistic tradition, and perhaps all three. The fluidity of the term suggests the fluidity of artistic boundaries that most of these poets and artists strove to reexamine.³⁵²

O “noturno” foi um dos pontos de união do grupo que começou na Praça da Misericórdia. O termo “noturno” deriva das composições homônimas desenvolvidas no século XIX, especialmente por Frédéric Chopin – autor de 21 composições deste tipo –, mas também pelo já referido húngaro Franz Liszt, que teria influenciado o modo de tocar piano de Carlos Azevedo. É evidente que os noturnos são uma característica da produção de uma época – ou seja, a escrita deles, e o interesse por eles, são um fenômeno social. Eduardo Guimaraens, em seu primeiro livro de poesia, publica seu primeiro “Noturno” conhecido:

³⁵² “[...] depois de cerca de 1875, aqueles que chamaram seus trabalhos “Noturnos” podiam se imaginar participando numa tradição literária, musical ou artística, e talvez todas as três. A fluidez do termo sugere a fluidez das fronteiras artísticas que a maioria daqueles poetas e artistas se esforçaram por imaginar”. SHARPE, William. The nocturne in *fin-de-siecle* Paris. In: COOPER, Barbara; DONALDSON-EVANS, Mary (Ed). *Modernity and revolution in late nineteenth-century France*. Cranbury: Associated University Presses, 1992. p. 109.

A noite é triste como um sonho de assassino!
E alongando na treva o meu olhar extático
Penso no amor, penso na morte, no destino,
Em mim... E cada vez torno-me mais cismático.³⁵³

A representação da noite é tida como uma das mais intrigantes formas de expressão entre os artistas europeus do fim do século XIX.³⁵⁴ Poetas como Paul Verlaine, Tristan Corbière, Jean Moréas, Jules Laforgue e Gustave Kahn – que colaborou na revista *Mercur de France*, junto com Philéas Lebesgue, como vimos no capítulo anterior – foram autores de poesias intituladas “noturno” – apenas “noturno”, ou acompanhadas de outros complementos. “O spleen de Paris”, de Baudelaire, primeiro se chamou “Poemas noturnos”. É difícil definir o que esses poetas pretendiam ao denominar suas poesias dessa forma, mas é possível perceber algo em comum entre todas elas. Entre as muitas características que se poderia listar como unificadoras deste tipo de poesia, está um tom mórbido e desesperançoso. Sharpe lista, ainda, entre as mais típicas figuras ligadas ao noturno poético, “a onipresença de imagens da água, a preocupação com a morte e com cadáveres, sonhos e música, o senso de enormidade e a implacabilidade da cidade”.³⁵⁵ A principal premissa do noturno é a composição de uma poesia sinestésica, na qual todos os sentidos interajam – premissa bastante associada à poesia simbolista, no Brasil e no exterior, embora não se restrinja a ela. Nesse sentido, o noturno poético expressaria a noite enquanto estágio do dia, que nasce com o crepúsculo, assim como expressaria o estado de alma do poeta, ligado à escuridão e à decadência. É particularmente representativo de um grupo cujos integrantes iniciaram suas vivências literárias numa praça, à noite, ou participavam de rituais poéticos dos quais faziam parte a recitação de poesias junto às tumbas de um cemitério, também à noite. Acredito que esse aspecto de unidade do grupo já se esboçava em Porto Alegre, quando da iniciação literária daqueles jovens, talvez influenciados por um certo clima intelectual da cidade, onde os escritores mais renomados e inovadores cultuavam esta forma de expressão. Talvez, ainda, esse modo de escrever, bastante difundido no período, fosse aquele que mais lhes agradou dentre as possibilidades

³⁵³ GUIMARAENS, Eduardo. *Caminho da vida*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908. p. 31.

³⁵⁴ SHARPE, William. The nocturne in *fin-de-siecle* Paris. In: COOPER, Barbara; DONALDSON-EVANS, Mary (Ed). *Modernity and revolution in late nineteenth-century France*. Cranbury: Associated University Presses, 1992. p. 108.

³⁵⁵ Ibidem. p. 119.

que a cidade de Porto Alegre tinha a oferecer. Essa estética, que cultuava a noite e outras temáticas macabras ligadas à morte, não era nova e, se quiséssemos buscar uma origem, teríamos de retroceder no mínimo a Edgar Allan Poe. Quando me refiro às possibilidades literárias oferecidas pela cidade de Porto Alegre, portanto, não quero dar a entender de algum modo que essa forma específica de estética por alguma razão obscura se limitava aos limites geográficos do Rio Grande do Sul, haja vista o fato evidente de que encontramos noturnos em muitas partes do Brasil e do mundo. O que quero dizer é que Porto Alegre foi a cidade onde se deu a formação intelectual dos escritores aqui estudados, e o seu contexto intelectual, analisado no primeiro e no segundo capítulos, é indispensável para compreendermos como esses escritores optaram por um tipo de escrita e não por outro. O entendimento de como o meio intelectual porto-alegrense se organizava durante o período de juventude dos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia é fundamental para situarmos socialmente o modo como produziam, já que nos fornece as referências normativas que balizavam suas primeiras reflexões sobre literatura. Eles aprenderam sobre literatura a partir dos livros que leram, mas também a partir das experiências vividas na cidade onde cresceram. Essas experiências – me refiro às suas experiências concretas, vividas, não aquelas apreendidas nas páginas dos livros – não podiam transcender o que o contexto local oferecia. E a cidade de Porto Alegre, como vimos, era marcada por algumas concepções estéticas, dentre as quais, aquelas de Marcello Gama, Pedro Velho e Zeferino Brasil – mais mórbidas, mais sombrias, mais obscuras. A tese de que essa orientação estética mais geral se deu ainda em Porto Alegre se reforça no fato de os noturnos já estarem presentes na obra desses autores desde o período em que ainda não haviam deixado esta cidade.

Essa referência, contudo, não ficou restrita à cidade de Porto Alegre. O próprio Eduardo Guimaraens ainda escreveu alguns noturnos ao longo de sua carreira, como é o caso deste, publicado em novembro de 1914, na revista *Fon-Fon!*. O tipo de sentimento que sua poesia transmite se assemelha àquele que cercava a cidade de Bruges:

Noturno

Um piano
faz sofrer a noite lenta

Que estranha melodia
de doloroso desengano
vem pungir a minha alma sonolenta,
pelo langor nostálgico desta hora?

Dorme ao fim de que rua a tua casa triste
onde uma sombra funerária existe,
tranquila, sob o azul da noite fria?

Será Chopin ou serás tu quem chora?³⁵⁶

Essa mesma poesia foi publicada, novamente, por Eduardo Guimaraens, em 1916, no livro “A divina quimera”, com algumas pequenas alterações, como podemos ver abaixo:

Um piano
faz sofrer a noite lenta.

Que estranha melodia,
de doloroso desengano,
vem pungir a minha alma sonolenta,
pelo doce amargor nostálgico desta hora?

Dorme ao fim de que rua a tua casa triste
onde a sombra que desce, agora, existe
como um olvido, sob o azul da noite fria?
- Será Chopin ou serás tu quem chora?³⁵⁷

É significativa, especialmente, a modificação na última estrofe. Nunca saberemos suas intenções ao mudar o poema com a finalidade de publicá-lo em livro e, ainda que Guimaraens nos tivesse deixado qualquer registro no qual declarasse suas motivações, mesmo assim poderíamos pensar em incontáveis justificativas para invalidá-las como demonstração histórica. Cientes disso, podemos refletir sobre o fato incontestável de que o autor alterou seu escrito dois anos após a primeira publicação, com menos expectativas de chegar a uma verdade. É possível que Eduardo Guimaraens tenha preferido substituir “sombra funerária” por “onde a sombra que desce” por muitas razões, inclusive por lhe agradar mais a musicalidade do poema na segunda versão. Mas é notável a sua preferência por extrair a palavra “funerária”, com sentido bastante concreto, ligado à morte,

³⁵⁶ GUIMARAENS, Eduardo. *Fon-Fon!*, Vol. VIII, n. 47, 21/11/1914.

³⁵⁷ GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944 [1916]. p. 162.

por uma expressão de caráter mais vago. Teria Eduardo Guimaraens modificado sensivelmente seu estilo?

Em “A divina quimera” a poesia não ganha o título de “Noturno”, como ocorrera quando de sua publicação na revista *Fon-Fon!*, mas ela se torna maior e gira totalmente em torno da noite:

Olho a noite. Parou todo rumor absono.
Silêncio. Longe, a voz, a doce voz chorando,
calou-se.

Por quem pede esse cipreste, orando
ao fundo do jardim?

Não tardarás. Sorrindo,
ouvirei o teu passo: e quando, a porta abrindo,
surgires, estarei tranquilo e taciturno.

Lerás então, sobre o meu ombro, este Noturno.³⁵⁸

É possível que as modificações instituídas por Eduardo Guimaraens em sua poesia estejam relacionadas com a mudança no contexto geral da publicação: não mais na revista *Fon-Fon!*, que em 1914 ganhou novos contornos com a direção de Álvaro Moreyra, mas numa obra grandiosa e cheia de pretensões como “A divina quimera”.

Ainda em 1914, desta vez no mês de dezembro, foi Rodrigo Octavio Filho quem publicou seu noturno, dedicado a Homero Prates, também na revista *Fon-Fon!*. O clima do poema é sinistro: “Meia-noite bateu sinistramente... / Doze pancadas tristes e sonoras, / estão ecoando dolorosamente, / na fúnebre canção das doze horas...”.³⁵⁹ Em 1917, foi Homero Prates quem publicou um noturno: “São nossas almas que na morna e triste alfombra / Da Noite, unidas vão colher lírios nupciais / E enlaçadas, febris, se vão beijar na sombra”.³⁶⁰ Paul Verlaine, outra influência assumida para estes autores, também dedicou um noturno à cidade de Paris, o seu famoso *Nocturne parisien*, com menções a cadáveres fétidos boiando nas águas do Sena:

Roule, roule ton flot indolent, morne Seine.
Sous tes ponts qu’environne une vapeur malsaine
Bien des corps ont passé, morts, horribles, pourris,

³⁵⁸ GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944 [1916]. p. 163.

³⁵⁹ FILHO, Rodrigo Otavio. *Fon-Fon!*, Ano VIII, n. 52, 25/12/1914.

³⁶⁰ PRATES, Homero. *Torre encantada*. São Paulo: Oficinas do Estado de São Paulo, 1917. p. 41.

Dont les âmes avaient pour meurtrier Paris.
Mais tu n'en traînes pas, en tes ondes glacées,
Autant que ton aspect m'inspire de pensées! ³⁶¹

Mesmo fora da esfera do grupo, este tipo de poesia parecia condensar um sentimento compartilhado por certos escritores, como é o caso de Augusto dos Anjos, também autor de um “Noturno”: “De São Francisco no plangente bronze / Em badaladas compassadas onze / Horas soaram... Surge agora a Lua. / E eu sonho erguer-me aos páramos etéreos / Enquanto a chuva cai nos cemitérios / E o vento apaga os lampiões da rua!”.³⁶² O som do relógio na madrugada parece ser parte das estratégias sinestésicas de representar a noite por parte dos poetas. A relação da noite com a morte também fica patente tanto na poesia de Rodrigo Octavio quanto nesta de Augusto dos Anjos, sendo sugerida no primeiro caso pela uso da palavra “fúnebre” em referência ao soar do relógio (mesma palavra preterida por Eduardo Guimaraens), e no segundo caso pela menção aos cemitérios. Em ambos os casos, parece ser sugerida a possibilidade das almas penadas escolherem a noite para assombrarem os vivos.

O mesmo se observa na poesia “Paisagem noturna”, de Manuel Bandeira, escrita em 1912 e publicada em 1917 no livro “A cinza das horas”:

A sombra imensa, a noite infinita enche o vale...
E lá no fundo vem a voz
Humilde e lamentosa
Dos pássaros da treva. Em nós,
- Em noss'alma criminosa,
O pavor se insinua...
Um carneiro bale.
Ouvem-se pios funerais.
Um como grande e doloroso arquejo
Corta a amplidão que a amplidão continua...
E cadentes, metálicos, pontuais,
Os tanoeiros do brejo,
- Os vigias da noite silenciosa,

³⁶¹ VERLAINE, Paul. *Selected poems*. Berkeley / London: University of California Press /Cambridge University Press, 1948. p. 40. “Segue, segue, teu curso indolente, triste Sena. / Sob tuas pontes cercadas de vapor insalubre / Muitos corpos passaram, mortos, horríveis, podres, / Cujas almas tinham por assassino Paris. / Mas não carregas, em tuas ondas geladas, / Tantos pensamentos quanto teu aspecto me inspira!”. Versão em verso livre para o português por Júlia Simões.

³⁶² ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Disponível em www.dominiopublico.gov.br, acessado em 03/07/2013.

Malham nos aguaçais.³⁶³

Bandeira veio a se tornar bom amigo de Álvaro Moreyra e de sua esposa, Eugênia Álvaro Moreyra, como atesta uma foto enviada pelo escritor ao casal, localizada no arquivo da família. Em seu livro de memórias, Álvaro lembra da relação que manteve com o poeta pernambucano, numa tentativa de defini-lo:

Manuel Bandeira vive sozinho. Apenas, de imaginação, conhece o dia; é uma ideia que a janela lhe traz. Para Manuel Bandeira, a rua é de tarde ou de noite. Quando o vi, pela primeira vez, há muitos anos, na casa de Tobias Moscoso, pensei que era ‘sombra’... De uma criatura cismarenta, alheada, tristonha, na minha terra se diz que é ‘sombra’. Gosto dessa palavra com essa significação. Não há outra na língua do Brasil e de Portugal que defina tão sugestivamente quem vai por entre os demais, sem reflexo, sem comunicação, perto mas longe. Não é ‘distante’, como traduziu Joaquim Nabuco. Não é ‘songa-monga’, como escrevem os puristas. Nem ‘macambúzio’, nem ‘tonto’, nem ‘alheado’. Não fala. Não se mete. Aparece menos nos pequenos lugares do que nas grandes cidades. Some-se tal qual surgiu, em silêncio. Ninguém fica sabendo o que sentiu, o que meditou. Sombra da vida... Depois, nos acostumamos a ser amigos, desses amigos pra sempre. Descobri que o pensamento inicial devia mudar um pouco. Manuel Bandeira, ‘sombra’, está cheio de claridade. Não pôs máscara. A dor cresceu. O espanto aumentou. Mas também a ternura atingiu o ponto mais alto, e uma bondade imensa envolveu coisas e entes. Aconteceu com Manuel Bandeira, que, apesar de tudo, guardou intacta a sua vocação. Se o instinto, de quando em quando, quis se indignar, a inteligência o persuadiu de que não vale a pena. Igual a Jules Laforgue, o autor da ‘Balada das três mulheres do sabonete de Araxá’ chegou à certeza igual (SIC): de renascer sarcástico. É preciso pressa para louvar um homem que é um poeta e que confunde com tanta pureza os dois. Creio que somos a última geração em que isso é possível. Estamos representando os pontos finais.³⁶⁴

De resto, “Paisagem noturna” não foi a única manifestação de Bandeira com a referência do “noturno”. Sua outra manifestação, de 1921, entretanto, tem um perfil bastante distinto, e será analisada mais tarde. O poeta Manuel Bandeira, além disso, apresenta outras características em sua composição que demonstram uma clara ligação intelectual entre ele e Álvaro Moreyra. A relação que mantiveram será avaliada no decorrer

³⁶³ BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 41.

³⁶⁴ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 209. Um estudo comparado entre as vidas e obras de Bandeira e Moreyra poderia elucidar as relações entre as manifestações estéticas escolhidas pelos dois, mais “cosmopolitas”, e o regionalismo reinante em seus estados de nascimento.

do capítulo e nos dá indícios de como as amizades intelectuais se consolidavam.

O primeiro livro de Álvaro Moreyra, “Degenerada (poema de um doudo)” (1909), também expressa a influência do clima intelectual de Porto Alegre, a começar pelo título – que remete à obra de Paul Bourget e de Max Nordau, ambos citados no “Juca, o letrado”, de Zeferino Brazil. O tom de sua escrita também é bastante elucidativo, como podemos ver neste pequeno texto que abre o livro, antecedido apenas por uma poesia que cultua os poetas:

Quando, ao tornar do cemitério, por aquele frígido crepúsculo de junho, atirei-me, roto e intoxicado, para cima da enxerga (SIC), desmoronadamente, na safira emocional de uma visão de haxixe, o teu suave Espírito chegou, de muito longe, de muito longe, envolto em hábitos azuis, e eu tive a revelação, Degenerada, deste Poema maldito!³⁶⁵

Figura 24:

Foto de Manuel Bandeira, enviada pelo poeta ao casal Álvaro Moreyra e Eugênia Álvaro Moreyra –Arquivo Pessoal de Valéria Moreyra



³⁶⁵ MOREYRA, Álvaro. *Degenerada (poema de um doudo)*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

A referência ao “poema maldito” está relacionada ao livro “Les poètes maudits”, de Paul Verlaine, publicado em 1884, na França. Nesta obra, o autor trata, em tom anedótico, de seis poetas de sua época: Tristan Corbière (que já foi referido neste capítulo como autor de um noturno), Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l’Isle-Adam e Pauvre Lelian.³⁶⁶ Todos eles fazem parte do panteão simbolista-decadente do fim de século francês.³⁶⁷ De fato, todo o tom da escrita de Álvaro Moreyra na passagem citada remete à obra dos poetas ditos malditos de Paul Verlaine, o próprio Verlaine inclusive (o nome do último autor tratado em seu livro, “Pauvre Lelian” nada mais é do que um anagrama de Paul Verlaine).

O primeiro livro de Álvaro Moreyra é composto por dois poemas, um de abertura, que antecede o pequeno texto aqui reproduzido, e “Degenerada”, a poesia principal, que dá nome ao livro. Ela trata de uma mulher, degenerada, com violentos impulsos sexuais e profundas olheiras. Como veremos, esse modelo de mulher será uma constante na produção de Álvaro Moreyra.³⁶⁸ Aliás, este poeta parece ter mantido algumas temáticas bastante regulares ao longo de sua obra, muito embora em contextos muito distintos, como teremos ocasião de observar.

Em “Casa desmoronada”, seu segundo livro, também de 1909, Álvaro mantém o estilo de escrita soturno, com referências à noite, às sombras e à decadência:

Sexta-feira de Azar... Horas de *Spleen*... Abismos
onde a Energia tomba... E sustos... e histerismos...
[...]
E a Paisagem, cinzenta e desganhada, encobre
o corpo numa capa em que o desgosto acoite
de assim só se sentir: Traça aos ombros a Noite...
E por ser já tão velha e há tanto tempo usada,
a turquezinha capa é toda esfarrapada
em farrapos de Luar e de Estrelas silentes...

³⁶⁶ A edição de 1888, ampliada, pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72580r>, acessado em 17 de abril de 2013. VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: Léon Vanier Éditeur, 1888.

³⁶⁷ WILSON, Edmundo. *O castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Cultrix, s/d.; HUSTVEDT, Asti (Ed). *The decadent reader: fiction, fantasy and perversion from fin-de-siècle France*. Nova York: Zone Books, 1998.

³⁶⁸ Já vimos no capítulo 2 que havia uma ligação simbólica entre o feminino, a enfermidade e a decadência. A descrição da mulher que é tema do poema de Moreyra nada mais do que a descrição da mulher histérica, concebida pela ciência de Charcot e de seus discípulos.

[...]

Abafo. Este calor é o evangelho da chuva.
Tomo um cigarro. Acendo. A retina viúva
vai seguindo a fumaça...: aos fios se desdobra...
foge... desaparece, em meneios de cobra,
buscando-Te, talvez...³⁶⁹

A referência a Baudelaire na menção do “spleen” é evidente. As temáticas relativas ao Outono, às olheiras, à noite, ao luto, aos crepúsculos, ao absinto, aos túmulos e a outras coisas do gênero perpassam todo o pequeno volume que congrega as primeiras produções de Álvaro Moreyra em torno da arte literária. Pode-se dizer que esse conjunto de temas, associados a autores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e aos poetas malditos do *fin de siècle* francês, muito marcantes neste segundo livro de Moreyra, são uma das forças unificadoras do grupo de escritores que se iniciou em Porto Alegre, na Praça da Misericórdia. A despeito de todas as características que os diferenciavam literariamente, esses temas, para os quais venho atentando desde o princípio do capítulo, são um dos pontos de coesão deste grupo. Mesmo Carlos Azevedo, de quem não temos nenhum registro sequer, muito menos de alguma produção artística sua, parece ter partilhado do conjunto de valores congregado nesses temas (que podem ser descritos, de forma ampla, como decadentes), já que sua forma de tocar piano foi comparada àquela de Franz Liszt, conhecido compositor de noturnos. Como veremos, a unidade calcada neste conjunto de valores tende a perder força com o passar do tempo, ou mesmo a se transformar, segundo novas possibilidades abertas a esses escritores para pensar seus modos de estar no mundo e suas referências estéticas. Em geral, contudo, o cerne desta unidade continua a ser o mesmo. Nesse sentido, o segundo livro publicado por Álvaro Moreyra parece ter se nutrido fervorosamente da estética que o grupo, enquanto conjunto de individualidades associadas em torno dos mesmos valores, constituía para si, ainda na cidade de Porto Alegre, nos anos finais da primeira década do século XX. Mas também expressa uma característica temática muito fortemente ligada a Álvaro em particular: se lembrarmos outra vez dos versos de Eduardo Guimaraens que registram sua plêiade de amigos, veremos que Álvaro já era descrito, em 1908, como o poeta que “Vai-nos mostrar, por uma sexta-feira, /A claridade

³⁶⁹ MOREYRA, Álvaro. *Casa desmoronada*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909. s/p.

estética da sombra!”.³⁷⁰ Apesar de todos os sete amigos, em maior ou menor grau, apresentarem o mesmo tipo de interesse temático vinculado aos temas sugeridos pelos poetas malditos, Álvaro Moreyra parece ter sido aquele que mais estava associado, individualmente, a essa estética. Ou seja, por mais que eu identifique esse interesse temático como uma característica compartilhada pelo grupo, não há como negar que cada um desenvolveu sua estética conforme seus próprios caminhos. Em todo grupo de artistas, por mais que haja certas características compartilhadas, há sempre, igualmente, modos distintos de apropriação do repertório estético disponível. Há aqueles autores que apenas marginalmente recorrem a certos artifícios temáticos que, contudo, estavam disponíveis a todos, enquanto há outros que se servirão com muito mais sem-cerimônia dos mesmos artifícios. Não há como definir essa sorte de escolha, não há como explicá-la. Há, também, muitos recortes possíveis, dentro do compósito temático e formal que constitui a obra de um artista, e todos eles são artificiais. Aqui, escolhi por recorte a abordagem dessa temática específica, que não se apresenta igualmente na obra de todos os autores do grupo. Talvez, contudo, Álvaro Moreyra seja o membro do grupo para o qual essa estética mais funcione como descritivo de sua obra, ao menos de sua obra até certo período, se tomássemos como justificativa do recorte a incidência dos temas aqui analisados no curso de seus trabalhos. Álvaro Moreyra recorre com frequência aos temas decadentes em suas obras, principalmente aquelas do começo de sua carreira. Em seu segundo livro, há, por exemplo, uma poesia que descreve o olhar de um moribundo³⁷¹, outra intitulada “Declínio”, outra chamada “Insônia”, todas girando em torno das mesmas temáticas que de certa forma perpassavam a arte de todo o grupo.

Afirmar que esse conjunto de temáticas está associado à palavra “decadência”. Na verdade, a decadência foi a principal forma de expressão de um conjunto de escritores, franceses em primeiro lugar, mas a seguir espalhados pelo mundo, que desejavam manifestar sua crença no declínio da civilização. Theophile Gautier, que caracterizou a obra de Baudelaire como decadente³⁷², utilizou a metáfora do sol no ocaso

³⁷⁰ GUIMARAENS, Eduardo. O registro da plêiade. AMLB Avulsos. Doc. n. 2332. BR FCRB.

³⁷¹ MOREYRA, Álvaro. “Olhos de moribundo”. In: *Casa desmoronada*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909. Esta poesia foi dedicada a Dona Olinta Braga.

³⁷² GAUTIER, Theophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo editorial, 2001. p. 43-44.

para definir o sentimento geral que prevalecera a partir de meados do século XIX.³⁷³ Esse declínio, na França, era um declínio histórico, marcado pela derrota frente aos prussianos em 1870; mas também era um declínio face à sensação de que tudo já havia sido feito, tudo já havia sido dito.³⁷⁴

De acordo com Gilberto Teles, foi

[...] depois do soneto “Langueur” (1883) em que Verlaine diz que “Eu sou o Império no fim da Decadência” que a palavra decadente (e seus derivados) se difundiu, tornando-se popular sobretudo depois que Paul Bourde, em 1885, escreveu sobre os “Poetas decadentes”, entre os quais inclui Verlaine, Mallarmé e Jean Moréas. [...] Em abril de 1886, Anatole Baju, sob a influência de Verlaine, fundou o jornal *Le décadent littéraire et artistique*, publicando na primeira página o seu manifesto decadente “Aux lecteurs!” em que se podem perceber algumas ideias que vão ser levadas ao extremo pelos futuristas e dadaístas, uma vez que o movimento decadentista desapareceria três anos depois, absorvido pelo simbolismo, com o qual inicialmente se confundiu.³⁷⁵

O termo “simbolismo” foi proposto por Jean Moréas, após o lançamento do manifesto de Baju, sugerindo que o termo mais correto para a arte dos decadentes seria este, devido à sua preocupação com o símbolo. As querelas em torno da auto-designação dos grupos não são desprezíveis, mas não pretendo analisar os embates no campo literário francês. No Brasil, o grupo da Praça da Misericórdia não assumia nenhuma auto-designação específica, embora muitas vezes fosse alcunhado por outros, como conta Álvaro Moreyra:

Também me puseram numa porção de escolas. Pery Melo, que se suicidou em 1913, garantiu que eu era da “escola parnasiana”. Outros, que nunca se suicidaram, garantiram que eu era da “escola simbolista”. Ribeiro Couto fechou-me, por uns tempos, na “escola penumbrista”. Em 1924, fui posto na “escola futurista”. Graça Aranha declarava que eu pertencia à “escola modernista”. Para Tristão de Ataíde, em 1934, a minha escola era a “católica”. Ora eu não pedi matrícula em nenhuma dessas escolas. Na verdade, fui sempre um grande gazeteiro.³⁷⁶

O termo “decadente” não chega a aparecer, de acordo com o depoimento de

³⁷³ MCGUINESS, Patrick. Introdução. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011. p. 36.

³⁷⁴ Ibidem. p. 36-37.

³⁷⁵ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 72.

³⁷⁶ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 38.

Álvaro, como uma das possibilidades de designação do escritor entre seus contemporâneos. Rodrigo Octavio Filho chegou a aceitar a alcunha de “penumbrista”, que tratou como uma “zona intermediária” entre o simbolismo e o modernismo, e incluía seus amigos da revista *Fon-Fon!* – Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Olegário Mariano, Homero Prates, Eduardo Guimaraens, José Picorelli e Ronald de Carvalho, além de si mesmo e dos pintores Antonius e o Correia Dias (pintor português já mencionado no capítulo 4), entre os membros desta “geração”.³⁷⁷ A avaliação de que ele próprio e seus companheiros faziam parte de um período de transição foi certamente construída *a posteriori* (o livro é de 1970), quando a caracterização clássica do movimento modernista brasileiro, como um movimento que operara uma ruptura radical com o passado, já havia sido produzida. Reservo-me o direito de reavaliar o que Rodrigo Octavio disse sobre si mesmo e sobre seu grupo de amigos. Ao tratar do penumbrismo, Rodrigo Octavio afirmou que, em períodos de transição na história literária, infiltram-se “tendências de escolas antagônicas, chocam-se princípios que se contradizem, sentimentos e emoções que se contrariam. E isso porque [seus escritores] são atingidos pelas influências e reflexos do fim e do princípio de *escolas* que se sucedem”.³⁷⁸ A ideia central do autor no trecho citado é a de que existem escolas que se seguem uma a outra, como forças que tomam as mentes dos homens produtores de cultura. Os escritores não aparecem como produtores das “tendências antagônicas”, mas sim como “atingidos” por elas. Os “ventos” do simbolismo estariam soprando para longe quando os “ventos” do modernismo começaram a se manifestar. Os escritores que viveram essa época foram atingidos por ambos, daí sua escrita indecisa e sua “inconsciência literária”.³⁷⁹

As ideias, no entanto, não nascem no vazio, ou perdidas sozinhas no tempo histórico. As ideias nascem a partir dos homens. Talvez a reflexão que pode ser feita é se em alguma medida os escritores e poetas de uma dada época podem ou não representar um sentimento mais geral diante da vida – não no sentido de um “espírito do tempo”, mas no sentido de terem sido frutos de um certo contexto histórico, que permitiu que produzissem certas ideias e não outras. Assim, Rodrigo Octavio Filho e seus companheiros da revista

³⁷⁷ FILHO, Rodrigo Octavio. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ltda, 1970. p. 57; 70.

³⁷⁸ Ibidem. p. 65. grifos no original.

³⁷⁹ Ibidem. p. 65.

Fon-Fon! não comporiam uma “fase de transição” na história literária, mas sim uma das possibilidades de criação literária que o começo do século XX no Brasil lhes permitiria produzir. A ideia de “fase de transição” ou de “zona intermediária” sugere a sucessão previsível de modelos de pensamento – na forma, no caso, de escolas literárias –, sendo que alguns deles seriam considerados modelos acabados, como é o caso do simbolismo ou do modernismo, e outros apenas manifestações que captaram as tendências mais gerais de cada uma das outras duas. As razões pelas quais simbolismo e modernismo são considerados modelos mais acabados, ao contrário, por exemplo, do penumbrismo, relegado a mera fase de transição, não são explícitos no texto de Rodrigo Octavio – e acompanham boa parte da reflexão clássica sobre a história literária –, mas provavelmente estejam relacionadas às profundas diferenças existentes entre essas escolas. Ou seja, provavelmente as razões da classificação do modernismo e do simbolismo na categoria de “escolas literárias” e não na categoria de “fases de transição” estão ligadas a diferenças formais e temáticas – nas ideias e nos textos, portanto, e não nos homens.

Há muitas formas possíveis de classificar conjuntos de textos, todas elas igualmente arbitrárias. A forma como Rodrigo Octavio Filho – e boa parte da história literária clássica – classificou os textos literários surgidos entre o fim do século XIX e o começo do século XX é uma dessas possibilidades. A partir dessa forma de classificação, calcada mais nos textos do que nos homens que os produziram e na época em que foram produzidos, as categorias “escola literária” e “fase de transição” são perfeitamente possíveis, embora induzam a uma ideia de história evolutiva, teleológica e etapista. A forma de avaliação que proponho aqui parte dos homens e da época, homens que produziram textos em determinada época: por isso a análise é centrada em grupos de escritores. O modo como olho para os textos também é outro, já que não tenho por objetivo fazer uma classificação geral das obras (não as classifico como simbolistas ou modernistas, embora reconheça as classificações trazidas pelos críticos). Sendo assim, pareceu-me um bom ponto de vista aquele que distingue nos escritores do grupo escolhido apenas algumas de suas características, apenas algumas daquelas que compartilham. Não me interessei por identificar todas as características que poderiam levá-los a serem classificados como simbolistas, pós-simbolistas ou modernistas. Procurei alguns fios condutores que unem a

obra desses escritores, tornando-os parte de um mesmo grupo, e que se encontram em maior ou menor grau em cada um deles. Não me interessei pelas características necessariamente determinantes de cada autor, que definiriam cada um deles, embora esta também seja uma abordagem perfeitamente válida. Meu interesse esteve naquilo que podia ser identificado em todos eles ao longo de certo período de tempo. Partindo dos homens, encontrei primeiro o grupo e só depois fui buscar o que os unia. De resto, em qualquer modelo de classificação escolhido somente algumas características são selecionadas: modernismo e simbolismo, tanto quanto penumbrismo, não têm uma existência real por si, que preexista ao pensamento humano (como um cavalo ou um jacarandá). Podemos classificar cavalos e jacarandás como pertencentes a reinos diferentes, animalia e plantae, mas cavalos e jacarandás irão manter seus predicados independente do que dissermos deles. Olhando para certas características dos cavalos, os classificamos como parte do reino animalia e ele passa a pertencer à mesma categoria que os patos ou as moscas. Cavalos também podem estar em uma categoria diferente dos patos se os classificarmos como mamíferos enquanto classificamos os patos como aves. Mas cavalos, jacarandás, patos e moscas – por mais que possamos criar categorias cada vez mais específicas que os definam, dependendo de quais predicados seus estivermos destacando – não irão alterar o que eles são porque os chamamos de mamíferos ou de aves. A existência das escolas literárias, ao contrário, não preexiste à ação humana. Escolas literárias e os textos que as formam dependem integralmente do pensamento humano para existirem. Sua existência é dada pelos homens a partir de classificações de textos conforme critérios tão arbitrários quanto aqueles pelos quais classificamos cavalos e jacarandás, mas, ao contrário de cavalos e jacarandás, como são, desde o princípio, pensadas pelos homens, essas classificações e a própria produção dos textos literários podem se transformar dependendo do que dissermos delas. Foi assim que Jean Moréas foi dito decadentista, mas resistiu a essa classificação e se auto-denominou simbolista, criando uma nova classificação a partir da qual os escritores podiam interagir. Alguns deles ousaram não se definir, inclusive. É o caso de Álvaro Moreyra.

Não quero dizer que o simbolismo ou que o modernismo não existem. Quero dizer que suas existências não são do mesmo tipo que a existência dos mamíferos ou das

aves, pois os objetos que são definidos nas categorias de simbolismo e de modernismo são produzidos por homens capazes de escolher uma ou outra alcunha ou mesmo de criar novas classificações para aquilo que fazem. Ou capazes de escolher não se identificar com nenhuma das classificações existentes e de não criar nenhuma classificação nova. É o caso de Álvaro Moreyra.

O fato de Álvaro Moreyra não se pensar nem como parnasiano, nem como simbolista, nem como penumbrista, nem como modernista, nem como católico – ao menos em termos literários – não nos deve levar a pensar que ele não interagiu com essas classificações ou que ele não interagiu com os textos classificados (por seus autores ou por outras pessoas) como parnasianos, simbolistas, penumbristas, modernistas ou católicos. Álvaro Moreyra, assim como Felipe d'Oliveira, Homero Prates, Eduardo Guimaraens, José Picorelli, Olegário Mariano, Ronald de Carvalho e Rodrigo Octavio Filho eram leitores e se apropriavam das ideias, temáticas e formas de fazer literário que circulavam em sua época. Cada um deles tem a sua marca pessoal enquanto escritor e todos eles juntos possuem um conjunto de características que os definem como um grupo. A ideia de decadência é uma delas. Não me parece tão longe do conjunto de características que serviu à classificação feita por Rodrigo Octavio Filho, já que a sua designação deste conjunto de autores como penumbrista se deu em função das mesmas temáticas que utilizo para realizar a análise de grupo conforme meus próprios pressupostos.

Considero que estas temáticas decadentistas já estavam presentes nas composições de outros escritores em Porto Alegre, que antecederam a escrita do grupo dos sete da Praça da Misericórdia: eles são Zeferino Brazil, Pedro Velho e Marcello Gama. O grupo da Praça da Misericórdia, assim, teria buscado, nas referências disponíveis no espaço de produção literária do Rio Grande do Sul, no qual se movimentavam na primeira década do século XX, aquelas que mais lhes pareciam de acordo com seus próprios valores. Não podemos esquecer, ainda, que esses valores em si foram formados pelo espaço social vivenciado pelos integrantes deste grupo em Porto Alegre, por suas experiências, pela posição que ocupavam (e também seus familiares) na sociedade gaúcha do começo da República. Não estou afirmando que seria impossível a formação de uma dada estética, num certo espaço social específico, sem a presença de uma tradição vinculada a ela nesse

mesmo local. Sem dúvida, haveria meios de os escritores aqui estudados chegarem a essa estética, que tem origem na França, por seus próprios meios. O que estou afirmando é que o convívio com os escritores que os precederam, Zeferino Brazil, Pedro Velho e Marcello Gama, em especial, não é desprezível na orientação estética eleita pelo grupo. Foi com eles, afinal, que aprenderam, na prática, muito do que passaram a conceber como sendo a atividade do escritor.

Outro aspecto a salientar é a marginalidade desta estética mesmo no meio provinciano rio-grandense. Como vimos no primeiro capítulo, a orientação predominante ainda estava muito ligada a uma literatura mais tradicional, às vezes ainda de pretensões românticas, com temáticas preferencialmente ligadas ao amor ou à guerra – em alguns casos, da poesia produzida por mulheres, a maternidade também era uma das temáticas possíveis. O que se percebe em escritores como Zeferino Brazil, Pedro Velho e Marcello Gama é o prenúncio de uma nova concepção do que é um escritor; e é a essa nova concepção que os jovens poetas analisados neste trabalho se associam. Havia, ainda, a possibilidade de vinculação ao estilo de escrita de Alcides Maya – que muito os ajudou no começo de suas carreiras, com a fundação do *Jornal da Manhã*. Também não foi o que fizeram. É possível que na época em que tiveram os primeiros contatos com a vontade de fazer da escrita sua ocupação principal, Alcides Maya não estivesse vivendo no Rio Grande do Sul – como vimos, ele morou alguns anos no Rio de Janeiro; é possível, contudo, que o tipo de escrita de que Zeferino Brazil, Pedro Velho e Marcello Gama se ocupavam fosse mais atraente para o grupo num sentido simbólico: ser um escritor, para eles, naquele momento, *era* também cultivar uma arte de viver, projeto com o qual a tríade parecia de certa forma comprometida, já que estavam situados no grupo “boêmio” da cidade; ou, o que acho mais provável, a estética eleita pelo grupo era aquela, dentre as muitas possibilidades que se lhes apresentavam, que tinha mais vinculação com seus valores, de um modo mais amplo, ultrapassando a atividade literária. As temáticas que unificam a produção desse grupo de amigos, assim, estão ligadas à posição social que ocupavam e aos sentidos que podiam dar ao mundo a partir das limitações, normatizações e expectativas do espaço social em que se moviam. Não acredito que o que fizeram foi apenas aderir a uma “moda” literária importada da Europa, como se as modas, pairando sobre suas cabeças, lhes

escolhessem. De um repertório limitado das ditas “modas”, esses escritores escolheram especificamente esta, dita maldita na própria França, reconhecidamente marginalizada no Brasil. Não acredito que isso seja sem sentido.

O terceiro livro publicado pelo grupo da Praça da Misericórdia, ainda em Porto Alegre, foi mais uma vez de Álvaro Moreyra. Em 1910, ele publicou a “Elegia da bruma”, desta vez pela Editora do Globo – observando o gradual crescimento desta casa editora ao longo da primeira década do século XX. Compõe-se de um único poema, sobre solidão, escuridão e ocaso. Sempre a mesma similaridade temática, portanto.

A ida para o Rio de Janeiro parece ter sido um primeiro movimento rumo a uma transformação no modo de fazer poesia do grupo grupo. “Legenda da Luz e da Vida”, igualmente de Álvaro Moreyra, publicado em 1911, pela editora Liga Marítima Brasileira, do Rio de Janeiro, trata de Salomés e de crepúsculos. Talvez ainda receba a influência de Mario Pederneiras, com seus outonos. Vale a pena assinalar algumas alterações que o autor procede em suas poesias, mesmo aquelas já registradas em livro – o que pode denunciar uma crença de que, efetivamente, a mudança para a Capital Federal marcara um recomeço em sua carreira literária. Vejamos um trecho da poesia “Outonal”, dedicada a Zeferino Brazil, no livro “Casa desmoronada”:

Na amortecida paz, dolente, de abandono
contemplativo,
em que eu, agora, vivo
minhas Horas-de-Espírito, caseiras,
prostra-me a Cisma e fico a olhar o Outono,
nestas Tardes de espectos tão diversos,
emocionais, ligeiras,
que têm a Cor Sagrada dos Meus Versos
e das Tuas Olheiras...

O Céu é roxo, é roxa a Terra,
a mesma nuança, em roda, tudo encerra
nuns tons plangentes de ametista...
Paisagem roxa... evocativa... doce...
como se o Ocaso fosse
um Pintor Simbolista...³⁸⁰

Por contraste, vejamos, agora, um trecho da poesia “Do outono e do silêncio”, publicada na “Legenda da Luz e da Vida”:

³⁸⁰ MOREYRA, Álvaro. “Outonal”. In: *Casa desmoronada*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909. s/p.

Ah! como eu sinto o Outono
nesses crepúsculos dispersos,
de solidão e de abandono...
nessas nuvens longínquas, agoureiras,
que têm a cor que um dia houve em meus versos
e nas tuas olheiras...

Tomba uma sombra roxa sobre a Terra....
A mesma nuança, em torno, tudo encerra
nuns tons fanados de ametista...
Paisagem morta, evocativa, doce...
como se o Ocaso fosse
um pintor simbolista...³⁸¹

As semelhanças são óbvias. Álvaro manteve um aspecto geral da poesia, que, em sua temática, não chegou a se alterar. Algumas imagens, como as olheiras e a relação entre o ocaso e o pintor simbolista, são igualmente mantidas. O que muda é a musicalidade do poema, mas eu não saberia dizer se essa alteração pode ser vinculada ao contato com as práticas de escrita do novo grupo ao qual se integrou no Rio de Janeiro. O fato de utilizar uma poesia que já havia sido publicada no ano anterior – em livro, o que é significativo, devido à maior importância que possuía em relação às publicações em revistas e outros periódicos – sugere, contudo, que Álvaro reconhecia, somente agora, alguns “problemas” em seu estilo, ou, ao menos, alguns pontos que percebia como carentes de certos aprimoramentos. Persistindo num espectro comum de temas, Álvaro agora se sentia mais maduro para, ao invés de abandonar de vez a poesia antiga, melhorá-la. A publicação, pela segunda vez, da mesma poesia, pode indicar, também, que Álvaro considerava a edição do seu “Casa desmoronada” um artigo de pouco alcance, pela tiragem pequena, ou pelas restrições imanentes às publicações editadas fora do centro do país. Em todo caso, agora que sua poesia finalmente chegava ao Rio de Janeiro, ela precisava ser modificada.

É significativo que desta vez o autor tenha dedicado o livro, em latim, como “Ad me ipsum” (para mim mesmo). É como se dissesse que está alcançando cada vez mais a poesia que gostaria de produzir, a poesia de si mesmo. Há poesias um pouco soturnas, mas ainda há traços de esperança e de alegria de viver. As temáticas que ganham

³⁸¹ MOREYRA, Álvaro. “Do outono e do silêncio”. In: *Legenda da luz e da vida*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1911. s/p.

centralidade em minha exposição, de orientação simbolista-decadista, continuam presentes:

O sangue
que às veias me estremece e desvaria,
tem saudade do sangue que corria
pelo teu corpo consumido... exangue...
[...]
Em sensações purpúreas
de insônia e febre e espasmos doloridos,
para a alucinação dos meus sentidos
tu foste a ave noturna das luxúrias...³⁸²

Esta poesia convive com outras, como a seguinte: “Salgueiros trêmulos, belos! / meus camaradas tão bons! / vós sois como violoncelos / onde o vento acorda sons...”³⁸³. Nas obras publicadas por Álvaro em Porto Alegre, temáticas mais amenas como essa também apareciam, e seguem aparecendo por toda a sua produção. Ou seja, nem todas as poesias dos escritores da Praça da Misericórdia eram marcadas pelas temáticas soturnas, ao contrário; alguns deles, inclusive, apenas tangenciavam esses temas. Mas esta é a temática que eu desejo, especificamente, marcar como presente em boa parte das produções do grupo.

O primeiro livro de Felipe de Oliveira só aparece quando o autor já vivia no Rio de Janeiro, no ano de 1911. Há muitas poesias bastante mais sensoriais do que as de Álvaro e as de Eduardo, que parecem mais voltadas para os sentimentos interiores. Essa característica, mais especificamente sua, Felipe irá desenvolvê-la em 1927, como veremos mais adiante. Contudo, também é possível observar a presença de traços compartilhados com a poesia dos seus companheiros, tratando, igualmente, de ocasos, olheiras e outonos:

Branca, dentro das charpas,
Ellen, inglesa e loura, d'ouro e espuma,
dolente como as harpas,
de olhos litúrgicos na auréola das olheiras,
pelos silêncios dos crepúsculos de bruma,
lê sempre o mesmo livro e a escutam as palmeiras,
emergindo de ocasos cismarentos.³⁸⁴

³⁸² MOREYRA, Álvaro. “Perdida”. In: *Legenda da luz e da vida*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1911. s/p.

³⁸³ MOREYRA, Álvaro. “Canção dolente”. In: *Ibidem*.

³⁸⁴ d’OLIVEIRA, Felipe. “A saudade do som”. In: *Vida extinta*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1911. s/p. Chama a atenção que tanto Álvaro quanto Felipe publicaram pela editora, no Rio de Janeiro.

Se há um traço que pode ser encontrado na composição de todos os sete da Praça da Misericórdia, este traço está definitivamente ligado às temáticas decadentes. Seria conveniente que uma análise mais rigorosa quanto à forma, não apenas quanto ao conteúdo dos poemas – que é tudo o que me permito fazer enquanto historiadora – fosse empreendida para que se pudesse compreender com mais rigor as influências que se entrecruzaram na obra desses escritores. Aqui, me limito a observar um único aspecto, que identifico como um fenômeno social, que é essa temática específica presente em suas poesias.

No ano de 1912, Eduardo Guimaraens publicou o seu “Arabela e Athanael: conto azul em cinco atos”, pela Tipografia do Diário, de Porto Alegre. Trata-se da história trágica de amor entre um príncipe e uma princesa que acabam mortos em sua noite de núpcias. O amor dos dois é encoberto por uma estranha nuvem de maus presságios, culminando com a misteriosa morte de ambos. Não só as referências à cor branca, mas também ao azul são constantes, como se vê no título do livro. O azul aparece pontualmente na obra de Álvaro Moreyra e é recorrente na de Homero Prates.

O primeiro livro de Homero Prates, “Poemas bárbaros”, de 1908, não foi localizado, mas o seu segundo, “As horas coroadas de rosas e de espinhos”, de 1912, publicado pela Tipografia Progresso, no Rio de Janeiro, já mostra essa tendência a usar o “azul” como referência simbólica em suas poesias, que provavelmente está ligada à melancolia:

Venho do ignoto azul de longínquas paragens,
Ó Violetas! Ó Irmãs da alma triste dos poentes,
Onde os Anjos da Dor, da Sombra e das Paisagens,
Diante de um velho mar de rochedos selvagens,
Vão ouvir, no Silêncio, a voz dos lírios doentes³⁸⁵

Os temas ligados ao outono, à morte, ao inverno e à noite também figuram entre as poesias deste livro.³⁸⁶ As dedicatórias aos seus amigos da Praça da Misericórdia também aparecem em quase todos os poemas: o primeiro é dedicado a Álvaro Moreyra. A

³⁸⁵ PRATES, Homero. *As horas coroadas de rosas e de espinhos*. Rio de Janeiro: Tipografia Progresso, 1912. s/p.

³⁸⁶ Homero Prates, mesmo num período posterior, manteve-se fiel a algumas das temáticas aqui analisadas, tendo publicado poesias sobre a noite, o outono e a morte, e valendo-se de referências mitológicas em suas composições. É o caso de *No jardim dos ídolos e das rosas* (1920) e *Orpheu* (1923). PRATES, Homero. *No jardim dos ídolos e das rosas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1920; PRATES, Homero. *Orpheu*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.

poesia “A opala” é oferecida a Antonius; “A turmalina”, a Carlos Azevedo; “O rubi”, a Felipe d’Oliveira; “No átrio de um templo”, a Eduardo Guimaraens”. O único dos sete amigos que não recebe nenhum oferecimento é aquele de quem é dito, no registro da plêiade, não ser da lira, Francisco Barreto. Além dos companheiros mais próximos, há ainda a dedicatória na poesia “A safira”, para Alcides Maya, e na poesia “O crisoprásio”, para Fábio de Barros, ambos “mestres” que já tinham uma boa posição no meio jornalístico gaúcho. As referências aos grandes escritores aparecem nas poesias “O topázio”, dedicada a Albert Samain, e “A turqueza”, dedicada a Edgar Allan Poe, mostrando algumas de suas influências. É bom lembrar que Albert Samain foi o autor que fez com que Ronald de Carvalho, após a leitura de duas de suas obras, decidisse alterar definitivamente o texto de seu primeiro livro, acabando por publicar um volume totalmente distinto, o seu “Luz gloriosa”. Samain parece ter influenciado muito o estilo de Prates; Samain, assim como Prates (e também Oscar Wilde, para citar apenas os mais conhecidos), escreveu a respeito de Salomé, que acaba por ser outra imagem a se incorporar entre aquelas já mencionadas: Salomé parece ser o modelo de mulher sexualizada e degenerada que, de uma forma ou outra, acompanha o modo como esses autores apresentam a figura feminina – vale lembrar do poema “Degenerada”, de Álvaro Moreyra, que, mesmo sem citar Salomé, trata de uma figura feminina degenerada.

“A divina quimera”³⁸⁷, obra máxima de Eduardo Guimaraens, publicada em Porto Alegre em 1916, mostra um autor ainda fiel aos seus mestres originais. O prelúdio é composto por versos sobre um amor que traz sofrimento e saudade. A sequência são poesias compostas por cinco quartetos, mas principalmente por sonetos. Há referências àqueles que influenciaram o autor, como Dante, Chopin, Baudelaire e Mallarmé.

No mesmo ano, Álvaro Moreyra publica “A lenda das rosas”. As poesias deste livro, assim como as do anterior, têm personagens soturnos, doentes:

Veste de cor de cinza a sua carne lisa,
onde a forma extinguiu geladamente langue.
Nuvem que se adensou das ondas do Tâmis.
Um farrapo de sombra elaivado de sangue.

³⁸⁷ GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944 [1916].

Paradoxal, excita, as olheiras de opalas
ainda a amortece mais, ainda a fazem mais triste.
O seu gesto é parado, a sua voz não fala,
e um riso mau somente em seus lábios persiste.

Um riso estranho e cruel, que não ri e que, eterno,
vai grifando de longe a ansiedade em que a abismo.
Por ele a ambicionei, desde um dia de inverno,
Miss Fly, - cultivadora exul do meu lirismo...³⁸⁸

A vida ainda é comparada ao sofrimento e à morte. A vida e a morte caminham juntas, muitas vezes uma morte trágica, o sangue que chega súbito à boca, no teto pendente a corda, “à corda preso um cadáver”.

Presa ao teto, uma corda; à corda preso
um cadáver, mãos duras e crispadas,
decompõe-se em silêncio, no desprezo
destas altas paredes arruinadas.

Trêmula a vela o seu morrão aceso,
ela que iluminou as torturadas
insônias do homem que ali está, reteso,
com as algemas da Vida espedaçadas.

Livros. Papeis. Num vaso esguio, aberta,
uma rosa a morrer. Hirto, balança,
lúgubre, o corpo à aragem que entra, incerta.

E tem, ao vão das órbitas, poeirento,
no olhar que se apagou para a esperança,
um rictus longo de arrependimento³⁸⁹

A tortura e o arrependimento fazem parte da vida e precedem a morte. A doença está sempre presente. Isabel Clúa Ginés chama a atenção para o fato de que, em *O pintor da vida moderna* (1863), de Baudelaire, a convalescência seja tratada como paradigma da atitude artística. O convalescente seria capaz de perceber o mundo sem estar preso aos convencionalismos da visão de mundo tradicional. A enfermidade, nesse sentido, seria capaz de desautomatizar a percepção. Como vimos no segundo capítulo, a patologia passou a ser, a partir de certo momento, definidora da sensibilidade artística. Ainda segundo a mesma autora, num contexto em que as ciências da vida, como a biologia e a medicina, descreviam os estados patológicos, opondo-os a uma “normalidade”, a

³⁸⁸ MOREYRA, Álvaro. “Miss Fly”. In: *A lenda das rosas*. Rio de Janeiro: Apollo, 1916. p. 11-12.

³⁸⁹ MOREYRA, Álvaro. “A vida”. In: *Ibidem*. p. 23-24.

enfermidade foi incorporada pelos escritores decadentes mais como um desafio à dita norma do que como uma adesão cega às prerrogativas científicas. A incorporação da doença e da morte se deu de modo a positivá-las, já que seriam, elas mesmas, parte do caráter do verdadeiro artista. Ainda voltaremos à análise de temáticas deste tipo.

II.

O livro que marca uma redefinição nos caminhos do grupo, não por acaso, é de Álvaro Moreyra. “Um sorriso para tudo”, de 1915, dedicado ao seu amigo Felipe d’Oliveira, tem uma reorientação em suas temáticas, que mostra influência, agora, da *Commedia dell’Arte* italiana. A *Comedia dell’Arte* se originou na Itália no século XVI. Os artistas usavam máscaras que serviam para expressar externamente seus sentimentos e cada artista sempre representava o mesmo papel. Frequentemente, os papéis eram transmitidos de pai para filho. Além disso, como explicam Martin Green e John Swan, “the term *commedia dell’arte* contrasted it with the *commedia erudita*, which was literary, written down, learned, legitimized comedy. The *arte* was the art of performance – at its purest, of dancing or acrobatics”.³⁹⁰ Como veremos, vários elementos caros a esta estética, desde essa obra de Álvaro Moreyra, que tomo como marco da mudança, passam a integrar a escrita dos autores da Praça da Misericórdia, assim como alguns dos companheiros que conheceram no Rio de Janeiro.

As referências à Europa, ainda motivadas pela proximidade de sua primeira e marcante viagem, em 1913, também aparecem constantemente. O livro parece ser influenciado, ainda, pelos escritos de seu pai, João Moreira da Silva, o Areimor. É uma escrita cotidiana, sobre personagens do dia a dia, que poderiam ser reais. Também é uma escrita sensível, que busca refletir sobre a vida e a morte, a doença e a cura, cura às vezes sem sentido. Já aparecem neste livro algumas das referências que se tornarão fundamentais nos escritos de Álvaro Moreyra no futuro, como os Arlequins e a cocaína. Há, também, as

³⁹⁰ “O termo *commedia dell’arte* contrastou com a *comédia erudita*, que era uma *comédia literária*, escrita, aprendida, legitimada. A *arte* era a arte da performance – em sua forma mais pura, de dança ou acrobacia”. GREEN, Martin; SWAN, John. *The triumph of pierrot: the Commedia dell’Arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993. p. 4.

alusões sutis ao carnaval, na imagem das serpentinas, dos risos, da folia. Mas o carnaval é trazido como expressão da alegria que rodeia a tristeza, quando o tango também é referido: “Na sala aglomerada, o delírio crescera. Gritos, risos em todas as vogais, rolhas estourando, sapateios. E entre a algazarra, que as serpentinas, os guizos, as matracas faziam mais confusa, um tango lânguido se esgarçava”.³⁹¹

Os personagens são pessoas perdidas, tentando entender a vida. Bêbados, mulheres viciadas em cocaína, clowns, bailarinas, príncipes, atores e atrizes, músicos, escultores, quase sempre artistas. Tangos invadem as histórias, como se anunciasse a melancolia e o drama. Cocaína e éter são utilizados sem cerimônia pelos personagens, que também usam álcool e cigarros, às vezes em exagero. Felicidade e alegria são contadas com a melancolia de quem as considera um engodo, só viáveis quando viver já não é mais viável. Mortes terríveis são narradas quando os personagens encontram finalmente a felicidade: suas bocas se enchem de sangue, tornam-se roxas. A morte chega sem aviso, quando a alegria chegou. Momentos felizes são raros. São raros os encontros com a alegria e com o amor. E quando ocorrem levam à morte ou a uma tristeza ainda maior do que aquela preexistente.

Paris aparece como cidade ideal, a cidade dos artistas. Sentimentos humanos em suas ruas são descritos como se fossem efeitos de drogas:

O rio como que parara, esquecido. As torres de Notre-Dame pareciam mais longas, pareciam esvoaçar. As primeiras luzes se acendiam, vermelhas nos barcos, pálidas nas calçadas, nas pontes. Paris de sonho! Paris anoitecendo junto ao cais.

Já não sofria. Uma morfina lenta, adormentadora penetrava-lhe a carne.³⁹²

Percebe-se também influência da escrita de autores belgas, como Rodenbach. Bruges, além de Paris, aparece como referência de cidade, ligando Álvaro Moreyra a uma mesma tradição de escrita que outros tantos escritores, como vimos no capítulo precedente: “A alcova era abafada por um tapete cor de outono, onde o rumor dos passos se extinguia entre as torres altas de um castelo e o infinito de uma floresta. Na parede, em água forte, o cais Verde, de Bruges e o retrato de Beethoven”.³⁹³ Os textos

³⁹¹ MOREYRA, Álvaro. “Folha morta”. In: *Um sorriso para tudo*. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1915. p. 29.

³⁹² MOREYRA, Álvaro. “Felicidade”. In: *Ibidem*. p. 51.

³⁹³ MOREYRA, Álvaro. “Imagens”. In: *Ibidem*. p. 73. Isabel Clúa Ginés afirma que o tema da “cidade

também apresentam uma aura de mistério, de encantamento com a morte, com a doença. A morte e a doença parecem lembrar a arte melancólica que Álvaro Moreyra tanto apreciava:

As mulheres doentes têm um encanto triste, uma linha de doçura e de bondade. Na sala de espera de um consultório, hoje, estava uma rapariga pobre, sem chapéu que lhe escondesse os cabelos brunos, em ondas, separados ao meio, uma franja puxada para a testa. Quase bonita. A saia, de azul noturno, a blusa, de um tom mais alegre, guardavam o corpo magro, do qual apareciam, através das mangas, os braços e a curva dos ombros. Imóvel, sentada a um canto, os olhos fixos além, evocava a atitude de uma figura de Burne-Jones. Às vezes, muito roxas, as pálpebras caíam, e pelo rosto da pobre rapariga um sorriso se derramava, sombra dalgum engano, dalguma esperança com que ela estava sonhando... [...]

Fiquei a pensar naquela Martha, de Fialho – uma tísica ideal, que parecia Chopin em estatuária...³⁹⁴

A referência na última linha é ao conto “Três cadáveres”, de Fialho de Almeida, escritor português de espírito decadente e mórbido. O que parece ter ocorrido nessa virada a partir da publicação de 1915 – a primeira após a viagem para a Europa, que se estendeu pelo ano de 1913 – é uma transformação nos modos de expressar o declínio e a melancolia. A morte ainda está presente, a noite ainda está presente, a tristeza ainda está presente. Mas nem sempre estas temáticas aparecem da mesma maneira que apareciam antes, quando bem mais diretas, bem mais explícitas. Agora, a melancolia, a ausência de expectativas no encontro com a felicidade, passa a aparecer de forma quase cansada, além de comportar outras imagens, como os pierrôs e a tristeza implícita no carnaval.³⁹⁵

No final, o livro ainda traz algumas frases soltas, como máximas, que sabemos que Álvaro Moreyra costumava escrever em um caderninho que mantinha sempre consigo.³⁹⁶ Algumas destas frases expressam bem o que era aquele grupo, o que aquele grupo pensava de si e da vida. Em geral, tratam da busca incessante pela felicidade e da imensa tragédia em não encontrá-la: “O que nos torna desgraçados é esta ansiedade de

morta”, como era pensada Bruges, também é típico do simbolismo decadente, reforçando o tipo de vinculação temática que aqui analiso. CLÚA GINÉS, Isabel. “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”. *Frenia*, Vol. IX-2009, 33-53.

³⁹⁴ MOREYRA, Álvaro. “Imagens”. In: *Ibidem*. p. 80. Mais uma vez o tema da doença é referido em Álvaro Moreyra. É ainda Clúa Ginés quem argumenta que a mulher decadente, drogada, sem expectativas, modernista e artística – como cada vez mais ficarão as musas de Moreyra em sua obra – é a encarnação do gênio enfermo, como o era entendido pelos poetas do fim do século XIX e começo do século XX. Para ser um homem ou mulher de gênio, a enfermidade era um pré-requisito. CLÚA GINÉS, Isabel. *Op. Cit.* p. 33-53.

³⁹⁵ A temática do carnaval como momento de melancolia também aparece na obra de Manuel Bandeira do mesmo período.

³⁹⁶ Um desses caderninhos foi consultado e está em poder de sua neta, Valéria Moreyra.

sermos mais felizes...”³⁹⁷; “Hamlet não viveu a vida; viveu a paródia da sua dor infinita...”³⁹⁸; “Porque será que a gente sempre fala na felicidade quando a noite vem caindo?”³⁹⁹.

Da Commedia Dell’Arte, prevalecem em sua obra os personagens: Arlequins, Pierrots e Colombinas e o drama de suas existências, agora vividas na cidade moderna, sujeitas às tentações que ela oferece. A utilização dos personagens da Commedia Dell’Arte na literatura das primeiras décadas do século XX era uma constante não apenas na obra de Álvaro Moreyra: em 1919, Manuel Bandeira havia publicado o seu “Carnaval”, repleto de Arlequins, Pierrots e Colombinas; em 1920, foi Menotti Del Picchia que publicou o seu “Máscaras”, igualmente calcado no triângulo amoroso entre os personagens. Olegário Mariano, amigo de Álvaro, Homero e Felipe desde os encontros na casa de Mario Pederneiras, também recorreu à tríade em sua obra “Água corrente”, de 1917. Felipe d’Oliveira, por sua vez, recorria aos três personagens, e ainda a outros ligados ao circo – como o clown, o Hércules etc – em seu livro “Lanterna Verde”, publicado em 1926 e dedicado a Álvaro Moreyra. Esse fenômeno não se restringia ao Brasil. O interesse pelos personagens da Commedia Dell’Arte foi marcante entre o fim do século XIX e começo do século XX, ao redor do mundo, tanto nas artes plásticas quanto na literatura.⁴⁰⁰

Em “A cidade mulher”, de Álvaro Moreyra, publicado em 1923, as novidades europeias, os automóveis, a velocidade, os produtos de beleza, os cinemas, repletos de nomes estrangeiros, e as drogas de todos os tipos, passam a compor as novas experiências que o habitante cosmopolita da cidade moderna tem à sua disposição. As pessoas, contudo, são as mesmas. Algumas são Pierrots, outras são Arlequins; o cenário onde se movimentam é que mudou. Não é difícil imaginar o profundo impacto das alterações da vida moderna sobre as pessoas que haviam conhecido o mundo ainda no longo século XIX – que, como vimos, para Álvaro Moreyra havia durado até 1914, quando se iniciou a Primeira Guerra

³⁹⁷ MOREYRA, Álvaro. “Do mestre ao discípulo”. In: *Um sorriso para tudo*. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1915. p. 104.

³⁹⁸ MOREYRA, Álvaro. Ibidem. p. 110.

³⁹⁹ MOREYRA, Álvaro. Ibidem. p. 106.

⁴⁰⁰ GREEN, Martin; SWAN, John. *The triumph of pierrot: the Commedia dell’Arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

Mundial. O surgimento constante de novidades, numa velocidade então desconhecida, parecia estar alterando a simplicidade da vida, na qual se podia, quem sabe, descobrir timidamente a felicidade. Arlequins, Colombinas e Pierrots agora passeavam pelas avenidas reconstruídas por Pereira Passos, no Rio de Janeiro, tomando sorvetes e comparecendo a exposições de arte. Eram chamados a opinar sobre as novas estéticas: Mario de Andrade era o novo e era preciso saber do novo, tudo era novo no século XX que recém se dava a conhecer:

Serenamente, Arlequim acabou a pequena xícara de café. Pediu a conta. Pôs-se a pensar que o pobre Eclesiastes não tinha razão... Tudo é novo sob o sol... [...] E logo o espelho ao lado da mesa mostrou-o dentro do terno de *palm beach*, em pleno século XX, depois da grande guerra na Europa e do Centenário da Independência no Brasil... Treze mil e duzentos o almoço... A vida está cada vez mais interessante... Arlequim saiu para o asfalto a reluzir, refrescado. Caminhou. Parou diante das vitrinas. Continuou. Na Avenida, os cinemas retiniam. Jack Holt, Mary Miles Minter, Constance Talmadge, Shirley Mason... Paramount, Fox, Realart, First National... A França deu de presente o Petit Trianon da Exposição à nossa Academia de Letras... – Boa Tarde! – Oh! – Que belas porcelanas de Copenhague! – E as sedas que chegaram de Paris!... Parou a chuva. Sol. Mulheres, automóveis. Uma exposição de quadros. Bondes, carros de mão, muitos rapazes. – Você já leu a *Paulicea Desvairada*, de Mario de Andrade? Arlequim pensou ainda que, na verdade, tudo é novo sob o sol... E estremeceu. Colombina vinha pela calçada; Colombina, de vestido leve em cima da carne branca; boneca do *Ba-Ta-Clan* dançando a dança do lindo andar... Pobre Eclesiastes! Houve algum dia outra Colombina assim?... Os lança-perfumes sorriam, na claridade úmida, anunciando o Carnaval... Colombina passou por eles e eles sorriam mais...

- De onde vens, para onde vais?
- Venho da manicura e vou tomar um sorvete...
- Então, vamos...
- Então, vamos...
Pobre Eclesiastes!
Pobre Pierrot!...⁴⁰¹

O mundo moderno não deixava espaço ao pobre Pierrot, o apaixonado e sensível personagem da Commedia Dell'Arte, sempre passado pra trás pelo malandro Arlequim. Álvaro Moreyra parecia dizer que esse mundo novo, de automóveis e velocidade, era um mundo talhado para o Arlequim, ao mesmo tempo em que excludente para o Pierrot. O título do texto de Álvaro Moreyra também é intrigante. “Tudo é novo sob

⁴⁰¹ MOREYRA, Álvaro. “Tudo é novo sob o sol”. In: *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis. p. 30.

o sol” faz referência ao livro bíblico *Eclesiastes*, no qual se diz que “nada é novo sob o sol”:

Que proveito tem o homem de toda a fadiga a que se sujeita debaixo do sol? Uma geração passa, outra geração entra, mas a terra permanece sempre. O sol se levanta, o sol descamba, anelando pelo lugar donde novamente se levantará. O vento sopra para o sul, volta-se para o norte; num contínuo vaivém sopra o vento. Todos os rios desembocam no mar, sem que o mar transborde. Para onde os rios correm, para lá correm sem cessar. Tudo é tedioso. Ninguém pode dizer quanto é tedioso; o olho não sacia de ver, o ouvido não se enche de tanto ouvir. O que foi é o que será. O que foi feito será refeito: nada de novo sob o sol.⁴⁰²

O livro *Eclesiastes* contém uma crítica às vaidades mundanas, aproveitadas por uma minoria, e ao pouco proveito que tem o homem do trabalho que exerce sob o sol. Ele contém ainda uma série de temas constantes na literatura de Álvaro Moreyra: trata-se da história de um rei de Israel a quem Deus teria legado a tarefa de observar o que há sob o sol e que teria descoberto que tudo era “vaidade e busca de vento. O que é torto não pode ser endireitado, o que falta não pode ser levado em conta”.⁴⁰³ O tom geral é desesperançoso. O rei, diante desta primeira constatação, decidiu observar a sabedoria e a ciência, a tolice e a loucura, e acabou por chegar à mesma conclusão de que tudo era “busca de vento. Porque muita sabedoria é muito desgosto e aumentar a ciência é aumentar a dor”.⁴⁰⁴ Após esta segunda constatação, o rei decidiu experimentar o prazer, somente para constatar que isso também era vaidade. Considerou o riso absurdo e não compreendeu para que servia a alegria. Resolveu então realizar grandes obras:

edifiquei casas, plantei vinhas, construí jardins e pomares, nos quais plantei toda a sorte de árvores frutíferas; construí reservatórios de água para irrigar os bosques de tenras árvores. Adquiri escravos e escravas, possuí escravos nascidos em casa. Tive grande número de gado, rebanhos de bois e ovelhas, mais do que todos os que me precederam em Jerusalém. Acumulei prata e ouro, os tesouros dos reis e províncias. Arranjei cantores e cantoras, e as delícias dos filhos dos homens, mulheres em abundância. Tornei-me poderoso e ultrapassei todos quanto me precederam em Jerusalém. Também a sabedoria permanecia comigo. De tudo que meus olhos desejavam, nada lhes neguei, nem privei meu coração de gozo algum.⁴⁰⁵

Após todas essas realizações, o rei constatou que tudo era vaidade e busca de

⁴⁰² BÍBLIA Mensagem de Deus. A.T. *Eclesiastes*. São Paulo: Edições Loyola, 1983. p. 677.

⁴⁰³ *Ibidem*. p. 677.

⁴⁰⁴ *Ibidem*. p. 677.

⁴⁰⁵ *Ibidem*. p. 677.

vento. Não havia nenhum proveito sob o sol. Brevemente, pensou na sabedoria como superior à loucura, mas logo se deu conta de que o destino do insensato seria o mesmo seu, a morte. Assim, a sabedoria também era apenas vaidade: “Não há lembrança durável, quer seja do sábio, quer seja do insensato; já nos dias seguintes, os dois são esquecidos: o sábio morre como o tolo”.⁴⁰⁶ O rei detestou a vida. Para ele, tudo sob o sol era aborrecido e tudo era vaidade e busca do vento. De tudo o que ele havia feito, não havia desfrutado de nada e as vantagens daquilo que erigiu não seriam usufruídas por ele, mas por alguém que o sucedesse, fosse sábio ou fosse louco. Ele, que havia penado sob o sol, com fadiga, ciência e êxito, havia de deixar todo o fruto de seu trabalho a alguém que não penou. Tudo era desgraça para os homens, “todos os seus dias são dores, e aborrecimentos o seu trabalho”.⁴⁰⁷ Após essas conclusões desiludidas, o rei percebeu que havia um tempo para cada coisa sob o sol:

Um tempo para nascer,
Um tempo para morrer,
Um tempo para plantar,
Um tempo para arrancar o plantado,
Um tempo para matar,
Um tempo para curar,
Um tempo para destruir,
Um tempo para edificar,
Um tempo para chorar,
Um tempo para rir,
Um tempo para lamentar,
Um tempo para dançar,
Um tempo para espalhar pedras,
Um tempo para ajuntá-las,
Um tempo para abraçar,
Um tempo para abster-se de abraços,
Um tempo para procurar,
Um tempo para perder,
Um tempo para guardar,
Um tempo para jogar fora,
Um tempo para rasgar,
Um tempo para costurar,
Um tempo para calar,
Um tempo para falar,
Um tempo para amar,
Um tempo para a guerra,
E um tempo para a paz.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ BÍBLIA Mensagem de Deus. A.T. *Eclesiastes*. São Paulo: Edições Loyola, 1983. p. 677.

⁴⁰⁷ Ibidem. p. 678.

⁴⁰⁸ Ibidem. p. 678.

Concluiu também que não havia como descobrir os desígnios divinos para o futuro e, por isso, o homem deveria “gozar e folgar durante a sua vida”.⁴⁰⁹ O rei observou a iniquidade, a injustiça e a opressão praticada sob o sol e considerou ser melhor estar morto do que viver tal vida, e melhor ainda nem mesmo ter nascido diante dos desgostos trazidos pelo mundo. O homem era aquilo que os animais eram, tinham o mesmo destino e o mesmo hálito, e o homem não tinha vantagem nenhuma sobre um animal. Sendo assim, não havia nada melhor para o homem além de se alegrar do que fez em vida. Para o rei, o homem devia aproveitar cada dia de sua vida, enquanto houvesse vida, gozando e aproveitando os frutos de seu trabalho.

As relações entre a ética exposta no “Eclesiastes” com a obra de Álvaro Moreyra são evidentes: a desesperança diante do mundo, diante dos empreendimentos vãos pelos quais os homens lutam tão arduamente, apenas para esperar de forma pacata pela hora incerta da morte. No texto “Tudo é novo sob o sol”, contudo, Álvaro Moreyra apresenta a lógica oposta. No século XX tão recente, nesse novo mundo que se originava do aprofundamento das relações no capitalismo, nada mais era como no princípio. À pergunta filosófica “de onde vens, para onde vais?”, a Colombina respondeu, superficialmente, que vinha da manicura e que ia tomar um sorvete. Definitivamente, este não era um mundo para o sensível Pierrot. O Pierrot é o homem do mundo antigo, o Arlequim, o homem do mundo novo. A Colombina, a imagem da mulher moderna, uma variação de Salomé.⁴¹⁰

Mas qual é a distância que separa Pierrot de Arlequim, o mundo antigo do mundo novo? Sem dúvida, as transformações ocorridas entre o fim do século XIX e o começo de século XX não foram as primeiras sentidas pelos homens na era moderna. Também não foi a primeira vez que os homens tiveram a sensação de que o mundo que conheceram ao nascerem não era mais o mesmo quando adultos e que a mudança havia sido deveras rápida. Mas o período entre o fim do século XIX e o começo do século XX é um desses momentos de tomada de consciência, quando os homens são chamados a lidar com uma nova escala de transformações, com uma nova escala de aceleração do tempo. Se havia uma certa sensação de que tudo o que podia ser feito já havia sido feito, diante do

⁴⁰⁹ BÍBLIA Mensagem de Deus. A.T. *Eclesiastes*. São Paulo: Edições Loyola, 1983. p. 678.

⁴¹⁰ Não por acaso, Álvaro Moreyra assinava uma coluna na revista *Fon-Fon!* como Arlequim, assumindo para si não a identidade do sensível Pierrot, mas do Arlequim, atento às inovações da vida moderna.

ritmo frenético com que novas invenções e modos de vida eram incorporados ao cotidiano – ao menos ao cotidiano de certas classes sociais –, também havia um desejo pelo novo, o novo sempre premente, sempre à espreita, pronto para emergir. Patrick McGuinness assim define as contradições que marcavam o fim do século XIX e o começo do século XX:

Talvez a sensação de que nada havia de novo era, em si, um necessário prelúdio à criação do novo. Eis um dos grandes paradoxos do fim do século XIX: essas visões contraditórias – de decadência e de renovação, de começos e de fins, de exaustão e de inovação – podiam ser abraçadas simultaneamente e, com frequência, pelas mesmas pessoas.⁴¹¹

Essa talvez seja uma forma de compreender os textos produzidos naquele período não segundo classificações em que eles necessariamente devem ser encaixados, quando são muitas vezes tratados como textos pertencentes a uma “fase de transição” ou “zona intermediária”. O período que vai do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX era um período por si só repleto de contradições – como, de resto, todo tempo histórico o é. A literatura refletia, a seu modo, as ambiguidades dos homens que tentavam interpretar seu cotidiano. Não há como exigir dela coerência a princípios que sequer existiam. A literatura desse período reflete o processo de criação do novo, um processo longo, que não tem uma única direção e um único sentido. É feito de experimentos que dão alguns passos inovadores enquanto abusam da tradição. A história, literária ou não, não é uma linha reta na qual estão inscritos diversos períodos, cada um agregando novidades ao anterior, o passado ficando irremediavelmente para trás. O novo não provém de uma ruptura absoluta com o velho; ele deriva do que já existia. Nada é novo sob o sol, mas tudo pode ser sempre novo sob o sol. Os escritores não podem ser classificados a partir de suas insuficiências – por aquilo que eles *não têm* para poderem ser classificados como modernistas, por exemplo –, ou pelo que têm em excesso – para poderem ser classificados como simbolistas, por exemplo – mas por aquilo que de fato fizeram. Era apenas à sua própria época que eles deviam coerência e foi nos limites das possibilidades ditados pela sua época que escreveram seus livros. Além disso, modernismo e simbolismo não são categorias de classificação isentas de contradições, mesmo quando são utilizadas como

⁴¹¹ MCGUINNESS, Patrick. Introdução. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011. p. 37.

referenciais de identidade pelos próprios escritores.

Em 1927, Álvaro Moreyra lançou “A boneca vestida de arlequim”, pela editora Pimenta de Mello & C., do Rio de Janeiro. A obra foi dedicada a Eugênia Moreyra, sua esposa, e à cidade de Porto Alegre. O livro traz textos curtos com temáticas bem particulares: a vida e a morte, não como opostos, mas quase como uma mesma coisa; o carnaval e seus personagens, como o Arlequim, a mulher que não mais voltou do carnaval; o circo; personagens andróginos, melancólicos, entediados e resignados; cocaína, loucura, vontade de suicídio, champagne com éter; a felicidade que só se encontra na hora da morte, a vida que só aparece quando está prestes a deixar de existir; a tristeza e a solidão das relações que consomem o amor; a arte do cinema e as mulheres que se tornam ou que querem se tornar atrizes; a solidão. Todas essas temáticas lembram muito a história contada no *Eclesiastes*: tudo sob o sol leva ao tédio. Ao mesmo tempo, parecem estar relacionadas com as mudanças ocorridas na vida moderna, os novos modos de existência, as formas atuais de fruir a vida. Enquanto o *Eclesiastes* anunciava que “tudo é tedioso. Ninguém pode dizer quanto tudo é tedioso; o olho não sacia de ver, o ouvido não se enche de tanto ouvir”⁴¹², no novo livro de Álvaro Moreyra fica a pergunta: “Quem foi que inventou que a vida é monótona?... Pois não é tão linda a vida, tão diferente, tão depois de amanhã?... E o homem entrou num automóvel e foi jantar com champagne...”.⁴¹³ Ao mesmo tempo em que Moreyra contesta a permanência do mundo antigo e afirma a prevalência da cultura e da vida moderna, as opções de fruição da vida na modernidade parecem ser questionadas pela sua superficialidade e vaidade. Ao mesmo tempo em que há a constatação de que o Brasil finalmente deve seguir o curso das “nações civilizadas” e encontrar a modernidade – a Monarquia já ia longe, o sentimento de decadência nacional devia ser “superado” – há o completo silêncio sobre a imensa maioria da população nacional, inteiramente excluída de qualquer processo de modernização – do automóvel, do champagne – e, inclusive, sofrendo cada vez mais com a marginalização social advinda justamente desses processos de modernização.⁴¹⁴

⁴¹² BÍBLIA Mensagem de Deus. A.T. *Eclesiastes*. São Paulo: Edições Loyola, 1983. p. 65. 1, 8.

⁴¹³ MOREYRA, Álvaro. *A boneca vestida de Arlequim*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. p. 107.

⁴¹⁴ Basta lembrar da intensa exclusão e violência sofrida pela população do Rio de Janeiro quando da reforma

Outro aspecto correlato que merece análise é a temática do uso de drogas, recorrente na obra do autor. Já tratei, no capítulo 2, das experiências realizadas com substâncias psicotrópicas por escritores e é sabido que muitos utilizavam largamente desse recurso. Não sei nada sobre a presença de drogas na vida real de Álvaro e é enquanto temática de suas poesias que trago o assunto à análise. Talvez tenha sido o livro *Cocaína*, de 1924, aquele mais exemplar nesse aspecto. Nele, sobre esse assunto, além do título, há o pequeno texto que abre e que fecha a obra: trata-se de um texto que se fragmenta e que, após abrir o volume, apenas tem sua história retomada quando o volume é finalizado. Mais do que uma história sobre uso de drogas, o texto de Álvaro traz uma história que nasce da modernidade e que serve para compreendermos melhor alguns de seus pontos de vista. Assim ele começa:

Branca, esguia, ondulante. Parecia a fumaça de um cigarro. Chegou de repente, andando como se não pousasse no chão, envolta em seda cor de violeta morta: com as mãos nuas, os cabelos curtos, um longo sono em todo o corpo. Pela sala imensa o espanto correu. “Aquele número não constava do programa.” detive-me junto ao piano. Enquanto o acompanhador ia tirando os primeiros compassos da melodia, ela esgarçava a sombra dos olhos tristes sobre as poltronas, onde os espectadores esperavam, transidos e curiosos. Cantou, depois, versos de Verlaine em música de Reynaldo Hahn:
*La lune blanche
luit dans les bois...*⁴¹⁵

A descrição é, outra vez, de uma mulher. Não há como não lembrar da Salomé de Oscar Wilde, descrita já no primeiro ato da peça como uma mulher pálida, semelhante à lua daquela trágica noite em que arrancou-se a cabeça do profeta Yokanaan – lua que por sua vez se parecia com uma mulher doente...⁴¹⁶ A mulher retratada por Álvaro Moreyra no trecho acima, além disso, cantava versos do poeta Paul Verlaine, versos que falavam da lua branca. Quando ela terminou, o narrador deseja saber quem ela era: “Um cavalheiro ruivo me informou: ‘Essa mulher tem vícios horríveis. Bebe *champagne* dom éter e cheira

efetuada pelo prefeito Pereira Passos. Em várias cidades brasileiras, reformas do mesmo tipo ocorreram, mais cedo ou mais tarde. Convém também lembrar do modo como métodos higienistas eram impostos sobre populações inteiras. Por fim, cabe lembrar da exclusão do dever do Estado brasileiro de prover educação básica a seus habitantes a partir da primeira Constituição da República, de 1891.

⁴¹⁵ MOREYRA, Álvaro. *Cocaína*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1924. p. 19-21.

⁴¹⁶ WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

cocaína com doida.’ Nunca mais me esqueci dessa mulher...”.⁴¹⁷ O narrador, no pequeno texto, foi marcado pela presença daquela mulher, com tantos signos de uma certa literatura – e também de uma certa visão de mundo – a ponto de se tornar irresistível.

Ao final do volume, Álvaro Moreyra, que havia interrompido a história, retorna com o desfecho dos dois personagens:

Com uma carícia assustada, ela apertava ao peito o pequeno vidro, tão pequeno que parecia um brinquedo. E sorria na boca. E tinha nos olhos a alegria triste de quem vai repetir um prazer.
O nariz muito branco. Os cabelos muito negros. Toda vestida de branco e negro. Era uma andorinha grande, que parara ali, cansada, sobre a poltrona.⁴¹⁸

Ao observar a mulher assim, tão apegada ao pó branco que guardava no pequeno frasco apertado contra o peito, o narrador faz um apelo: “Se não pensasses mais, e visses a beleza e a harmonia de tudo, e aspirasses a essência luminosa que anda entre o céu e a terra... Se a tua boca reencontrasse aquele sabor das tuas manhãs de há muito tempo... Se ouvisse as palavras dos deuses ondulando no ar... Se a tua carne estremecesse ainda no enleio da natureza... Se voltasses a ser bem simples, de corpo e alma... Como ficarias contente junto de ti!... Envenenaste o instinto. Abusaste da inteligência. É maravilhosa a vida. Entanto, por um instante de êxtase procurado, foges da vida, perdes a vida...”.⁴¹⁹ É um apelo romântico para que a mulher retorne à natureza, reencontre os prazeres simples da vida, presentes no ar da manhã, na harmonia da terra. É um apelo para que ela abandone o prazer que a torna uma criatura tão moderna, mas tão artificial. A resposta da mulher aos pedidos do narrador apela à intertextualidade: “Ela apertou mais contra o peito o vidro pequeno. Respondeu como se não falasse para mim: - Você mesmo me ensinou que o que estraga a vida é o estado normal... E você não sabe, nunca sentiu a felicidade que isto dá...”.⁴²⁰ Em *Um sorriso para tudo*, de 1915, Álvaro Moreyra havia escrito que “principalmente o que estraga a vida é o estado-normal”⁴²¹. Em *Cocaína*, quase dez anos mais tarde, a referência ao seu próprio texto é clara. O fim da história é ambíguo:

Derramou o pó branco na saia entre os joelhos. Com a unha do dedo fino apanhou um pouco. Foi sorvendo, longamente, longamente... Amparou a cabeça, devagar,

⁴¹⁷ MOREYRA, Álvaro. *Cocaína*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1924. p. 21.

⁴¹⁸ Ibidem. p. 103.

⁴¹⁹ Ibidem. p. 103.

⁴²⁰ Ibidem. p. 103.

⁴²¹ MOREYRA, Álvaro. *Um sorriso para tudo*. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1915.

num braço. Murmurou:

- Tão bom! É como se eu estivesse longe... e me lembrasse de mim mesma... É como se eu fosse em música... Como se eu fosse a minha saudade... A vida... a bela adormecida no bosque... o príncipe... um dia... um dia... o príncipe... tão bom!

E eu pedi:

- Põe um bocado aqui, na palma da minha mão...⁴²²

Nesse ponto, quero comparar os caminhos trilhados por Álvaro Moreyra e por Felipe d'Oliveira ao longo da década de 1920. De todos os sete amigos da Praça da Misericórdia, eles parecem ser aqueles que tiveram sua produção estética ao mesmo tempo mais próxima e mais distante. Em primeiro lugar, de todos os sete amigos, eles foram aqueles que se mantiveram escrevendo literatura e em cujas produções se observa certa continuidade temática: enquanto Carlos Azevedo e Francisco Barreto jamais mantiveram uma produção artística, Eduardo Guimaraens parece ter abandonado a vida literária após a publicação, em 1916, de sua obra máxima, *A Divina Quimera*, já analisada neste capítulo naquilo em que ela se aproxima da estética soturna e decadente que é capaz de vincular todos os integrantes do grupo. Homero Prates, por sua vez, se aproxima de uma nova estética, com igualmente nova temática, e por isso merecerá um capítulo à parte.

Álvaro e Felipe, ao contrário, mantiveram suas publicações – se bem que Álvaro tenha sido um escritor bem mais produtivo do que Felipe. As aproximações temáticas entre eles na década de 1920, como já foi referido, dão-se sobretudo no âmbito da *Commedia Dell'Arte*, bem como na aproximação de personagens circenses e da cultura popular:

O arlequim da manhã, caindo do alto,
desarticulou os pedaços da roupa policrômica
e foi esmaltar os toraces e os ventres
com o arco-íris decomposto dos losangos⁴²³

Se há a permanência de elementos da *Commedia Dell'Arte* na obra de Felipe d'Oliveira, ainda que marginalmente, o ritmo de sua escrita foi alterado completamente desde sua última publicação, o já longínquo e juvenil “Vida extinta”, de 1911. “Lanterna

⁴²² MOREYRA, Álvaro. *Cocaína*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1924. p. 103.

⁴²³ d'OLIVEIRA, Felipe. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1933 [1926]. p. 17.

Verde” era um livro que assumia a linguagem da vanguarda futurista:

Núcleo de convergência no bojo da noite oval.
Lanterna verde
(amêndoa fosforescente
dentro da casa carbonizada)
Longitudinal, centrífugo,
o trem racha em duas metades
a espessura do escuro
e, cuspendo pela boca da chaminé
as estrelas inúteis à propulsão,
atira-se desenfreado
nos trilhos livres.

Mas si o maquinista fosse daltônico
a locomotiva teria parado.⁴²⁴

A lanterna verde é a que dá permissão de passagem à locomotiva. Os versos também evocam velocidade, como se a locomotiva avançasse rapidamente. Tanto Álvaro Moreyra quanto Felipe d’Oliveira, portanto, tratam da vida moderna em suas obras. A diferença parece estar no modo como cada um apresenta essa modernidade e no lugar que a modernidade ocupa no mundo como ele é sentido e pensado por cada um. Se em Felipe d’Oliveira o foco está no avanço da modernidade, arrasador e inadiável, rachando em duas metades a escuridão, em Álvaro Moreyra o foco está no modo de vivenciar as possibilidades do mundo moderno, em tom crítico à superficialidade reinante.

Como vimos, no mesmo período, outros poetas também recorreram às temáticas da *Commedia dell’Arte* na criação de suas poesias. Olegário Mariano, do grupo da *Fon-Fon!* recheou o seu “Água corrente”, de 1917, de Pierrots, Colombinas e Arlequins. Manuel Bandeira, que não pertencia ao mesmo grupo, mas que parece ter tido certas afinidades temáticas, com um percurso literário bastante semelhante ao de Álvaro, também se aproxima da *Commedia dell’Arte* com seu livro “Carnaval”, de 1919. Bandeira, assim como Felipe d’Oliveira, sofreu uma transformação formal entre o fim da década de 1910 e o começo da década de 1920. Já vimos um de seus noturnos mais antigos, escrito em 1912. O que segue também recebeu o nome de noturno, mas, escrito em 1921, já traz uma escrita num ritmo mais acelerado e frenético:

A noite... O silêncio...

⁴²⁴ d’OLIVEIRA, Felipe. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1933 [1926]. p. 11-12.

Se fosse só o silêncio!
Mas esta queda d'água que não pára! que não pára!
Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade?...
A minha vida foge, foge – e sinto que foge inutilmente!

O silêncio e a estrada ensopada, com dois reflexos intermináveis...

Fumo até quase não sentir mais que a brasa e a cinza em minha boca.
O fumo faz mal aos meus pulmões comidos pelas algas.
O fumo é amargo e abjeto. Fumo abençoado, que és amargo e abjeto!

Uma pequenina aranha urde no peitoril da janela e teiazinha levíssima.

Tenho vontade de beijar essa aranhazinha...

No entanto em cada charuto que acendo cuido encontrar o gosto que faz esquecer...

Os meus retratos... Os meus livros... O meu crucifixo de marfim...

E a noite...⁴²⁵

Nesta poesia, assim como nos textos de Álvaro e de Felipe, é possível perceber as permanências de uma escrita do início da carreira – todos começaram a escrever quase na mesma época – e as transformações temáticas e formais que o passar do tempo lhes trouxe. O novo e o velho fundem-se e a transformação é constante. A década de 1920 traz, ainda, uma escolha mais aberta de temáticas ligadas à cultura popular. Há uma parte de “Vida Extinta” intitulada “O circo”. Ela se divide em capítulos com nomes de personagens que circundam o imaginário circense: o clown, o domador, os krupinos, o héracles, o equilibrista. Há outra parte chamada “números de music-hall com o luar e o silêncio” que se subdivide em “prestidigitação”, “malabarismo” e “salto da morte”. Por outro lado, Álvaro Moreyra publica, em 1929, o seu “O Circo”, dedicado a Tarsila do Amaral e a Oswald de Andrade, indicando a amizade ou a admiração que nascera entre eles. “O Circo” assumiu uma temática e uma escrita bem mais popular. A prosa de Álvaro Moreyra passou a seguir de perto os ensinamentos de seu pai, Areimor. Seus personagens se tornaram ainda mais populares: é o preto velho, o bugre velho, o “seu” Firmino. Seus

⁴²⁵ BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 161. Entre os noturnos de Bandeira ainda estão o “Noturno da parada Amorim” e o “Noturno da rua da Lapa”, ambos de 1924.

mundos giram em torno de rezas, passarinhos em cima de igrejas, carnavais e realejos.
Pensando sua trajetória poética, Álvaro Moreyra a definiu assim:

Foi o seguinte:

Em 1905 eu fiz um soneto.

Todo mundo lá em casa e nos vizinhos achou uma beleza.

Meu pai leu o soneto para dona Andradina de Oliveira, diretora do “Escrínio – órgão da mulher rio-grandense”.

Dona Andradina também achou uma beleza e o “Escrínio” imprimiu o soneto.

Começava assim:

“Desde a primeira vez em que te vi,

Bela, tão bela como os anjos são...”

Você nem imagina o sucesso.

Dato daí...

De 1905 até hoje tenho feito outras coisas.

Nunca mais consegui nenhum sucesso igual...

Continuo...

Profissão é folhetim...

A obra-completa é a vida...

Quem sabe se não vou arranjar para a última página um desfecho que agrade tanto como o soneto inicial?

É nessa esperança que vagueio de óculos postos deliciadamente sobre o mundo e os seus moradores.

O que importa é a perspectiva... ⁴²⁶

⁴²⁶ MOREYRA, Álvaro. *O Circo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989 [1929]. p. 71.

6. Um tempo para a guerra: literatura e envolvimento político

I.

A primeira parte deste capítulo volta no tempo para analisar um fato marcante na vida literária do Rio Grande do Sul no começo do século XX: a visita do escritor maranhense, há muito tempo vivendo no Rio de Janeiro, Henrique Coelho Netto. Com esse evento, pretendo discutir uma dimensão da organização literária no Brasil até o presente momento pouco tratada neste trabalho: suas relações com a política. A seguir, volto a tratar da obra do grupo da Praça da Misericórdia, desta vez me detendo sobre o livro *História de D. Chimango*, de Homero Prates, cujo estilo se afasta daquele desenvolvido pelo escritor até o ano de sua publicação, em 1927. Ainda desta vez, as relações entre literatura e política serão evocadas.

Embora sua obra tivesse muitos críticos⁴²⁷, Coelho Netto ainda era um escritor que empolgava o público, em particular nas suas peregrinações pelo Brasil, realizando conferências. De caráter genérico e temáticas populares (como “a palavra”, ou “a arte de ser bela”, dirigida a um público feminino), as conferências já ocorriam no Brasil desde o século XIX. Entretanto, somente na primeira década do século XX elas se tornaram remuneradas, passando a representar uma boa fonte de rendimentos aos mais ilustres escritores. Há controvérsias sobre o introdutor desta “mania” entre os brasileiros: Medeiros e Albuquerque afirma ter sido ele, no ano de 1906, quando retornou de viagem à Paris; contudo, Brito Broca sugere a existência de conferências custando dois mil réis a entrada desde, pelo menos, o ano de 1905.⁴²⁸ No Rio Grande do Sul, o primeiro registro deste tipo de entretenimento que localizei data de maio de 1906, quando Alcides Maya, então o

⁴²⁷ LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Netto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997. Ver especialmente o capítulo 1.

⁴²⁸ BROCA, José Brito. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 137. MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim. *Minha Vida: da mocidade à velhice (1893-1934)*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

“sumo pontífice da literatura gaúcha”⁴²⁹, ao viajar a Porto Alegre (ele já vivia no Rio), proferiu conferência literária no Clube Caixeiral.⁴³⁰ Seguiram-se outras de Fábio Barros⁴³¹, Marcello Gama⁴³² e José Picorelli⁴³³. João Neves da Fontoura lembra que tais conferências constituíam “um gênero frívolo”, não se restringindo em sua avaliação àquelas que ocorriam nas províncias. Para ele,

a conferência literária, por mais eminente que fosse o conferencista, dava sempre a impressão de cuidadosa colheita num fichário. Os oradores reproduziam sobre o Amor, a Ilusão, a Morte, a Esperança, a Mulher e outros temas semelhantes tudo quanto Dante, Shakespeare, Dickens, Goethe haviam escrito a favor ou contra. Lá estavam os mais belos versos vernáculos ou estrangeiros misturados com algumas historietas leves e inúmeros paradoxos, para alívio e repouso do auditório⁴³⁴

Elas não eram, no entanto, apenas feitas de amenidades sem importância. Brito Broca defende que muitas boas obras da literatura brasileira surgiram justamente de conferências apresentadas neste período, depois tornadas livros – e nos dá exemplos: as palestras de Alfredo Pujol sobre a obra de Machado de Assis; aquelas de Afonso Arinos a respeito das lendas e tradições brasileiras; o *Conferências Literárias*, de Olavo Bilac; sem esquecer das exposições de Gilberto Amado versando sobre “A chave de Salomão” e as de Manuel Cícero Peregrino realizadas na Biblioteca Nacional. No fim das contas, porém, Broca tende a concordar com João Neves ao confirmar o caráter majoritariamente frívolo destes debates, caracterizando-os como “divagações de pura forma, floreios literários inconsequentes, realçados pelo jogo cromático das antíteses”. Uma das explicações que este autor fornece para esta banalização da escrita literária, apresentada de modo tão superficial pelos conferencistas, está ligada ao gosto do público, “geralmente fútil, corrompido pela ênfase, o rebuscado, a literatice”.⁴³⁵ Apesar de ter um fundo de verdade, na medida em que o público destes entretenimentos não necessariamente estaria interessado tanto nos conteúdos das palestras quanto em sua forma, que reproduzia modos “civilizados” de ser, é

⁴²⁹FONTOURA, João Neves da. *Memórias: Borges de Medeiros e seu tempo*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. Volume. p. 73.

⁴³⁰ALMEIDA, Marlene Medaglia. *Na trilha de um andarengo: Alcides Maya (1877-1944)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994. p. 274.

⁴³¹Em 04 de julho de 1906. “Conferências literárias, *Correio do Povo*, 05/07/1906, p. 1.

⁴³²A coluna “O Dia”, do Petit Journal informa que Marcello Gama realizava conferências para garantir a subsistência, embora não informe as datas. C. “O Dia”, *Petit Journal*, 27/02/1907, p. 1.

⁴³³Em 11 de Março de 1908. “Palestra literária”, *Jornal da Manhã*, 15/03/1908, p. 1.

⁴³⁴FONTOURA, João Neves da. Op. Cit. p. 73.

⁴³⁵BROCA, José Brito. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 139.

preciso levar em conta também a posição dos escritores, facilmente persuadidos a palestrar livremente sobre temas variados, sem a profundidade com que muitas vezes detinham-se em suas obras mais acabadas.

As conferências literárias, tão em moda na primeira década do século XX, foram, assim, um meio da “boa sociedade” brasileira, desde a Capital Federal, que dava-se os ares de civilizada metrópole, tendo Paris como referência, até os mais esquecidos vilarejos do interior do país, sofisticar-se, requintar-se, experimentar um pouco do estilo de vida de que se julgavam merecedores: aquele dos grandes centros econômicos e literários mundiais; era um meio de esta “boa sociedade” distinguir-se, destacar-se do comum das gentes, tanto a seus próprios olhos, quanto ao parecer-se diferente aos olhos do outro. E era também um meio de os escritores, que, tendo poucas chances de viver de letras tão somente com a publicação de seus livros, aumentarem seus orçamentos familiares. Tal situação era ainda mais verdadeira fora do centro do país, onde escasseavam as possibilidades de publicação e onde o público para a literatura era mais restrito. Carlos de Araújo, o Cavaco, escritor e militante do movimento operário gaúcho, assim entendia a situação dos homens de letras no Rio Grande do Sul:

Não é somente o burguês de ventre empanturrado o que deve viver descansado sobre os coxins fofos e cômodos arrançados pelo ouro.

A fome não deve ser o prêmio para os que se dedicam ao cultivo da Arte.

Bem sabemos, infelizmente, que a prosa cantante e o verso sonoro não fornecem o pão aos que a esse gênero artístico se dedicam. As provas surgem de instante a instante. Zeferino Brasil é empregado público para não sofrer necessidades; Marcello Gama realiza conferências para obter meio de subsistência; Sousa Lobo tem o desconsolo de olhar para a plateia, na noite de sua festa artística, e vê-la quase deserta; Alencarino Porto Alegre procurou garantir o seu pão numa repartição de fazenda; Ribeiro Tacques vai para fora da capital, garantindo-se num emprego e Pedro Velho recebe às vezes o ultraje da turba maldosa.

E são rio-grandenses, esses sonhadores de almas torturadas!⁴³⁶

⁴³⁶CAVACO, “O Dia”, *Petit Journal*, 27/02/1907, p. 1. Cavaco foi um dos biografados por Benito Bisso Schmidt em *Em busca da terra da promessa*. O autor argumenta que Cavaco, ao chegar em Porto Alegre no ano de 1904, vindo do interior do estado, foi competente ao inserir-se nas rodas literárias do período, a fim de adquirir reconhecimento como escritor. Ele colaborou com o *Petit Journal* – mesmo jornal a que primeiro vinculou-se Álvaro Moreyra, já em 1907 – e tornou-se próximo de Zeferino Brazil, um dos grandes escritores do período, como vimos no capítulo 1. Para Schmidt, o prefácio que Zeferino Brazil escreve para o primeiro livro de Cavaco, *Rosicler*, é visto como uma forma de apadrinhamento, corroborando a hipótese que lancei no primeiro capítulo. A julgar pela quantidade de dedicatórias oferecidas e recebidas por Brazil, é de se pensar que o contato com este autor era mesmo essencial a quem desejasse se tornar escritor no Rio Grande do Sul. Do mesmo modo, o *Petit Journal* parece ter sido um jornal para iniciantes na literatura. SCHMIDT, Benito

De fato, tal e qual nos tempos do Imperador, o emprego público ainda trazia o ganha pão para a maioria dos escritores, mesmo aqueles que, como Zeferino Brasil, obtinham reconhecimento da crítica. A vida desregrada e boêmia que os homens de letras costumavam levar era, muitas vezes, consequência também da falta de dinheiro e de sua decorrente instabilidade. É o que nos conta o próprio Coelho Netto, no seu já mencionado *A Conquista*, de 1899. A possibilidade de viver apenas do trabalho como escritor era extremamente remota e era sempre preciso conciliar esta atividade com algum emprego público, do mesmo modo que ocorria também nos estados, conforme nos contou Cavaco. As conferências apareciam, neste contexto, como a fonte de rendas capaz de fornecer alguma esperança no sustento obtido tão somente por meio do trabalho intelectual. Alguns escritores, como Coelho Netto, Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque, foram extremamente bem sucedidos em tal empreitada, tendo viajado o Brasil todo realizando palestras, invariavelmente pagas. Obviamente, no caso deles, o prestígio intelectual havia chegado antes, e garantia um público cativo. Mas foi na esteira destes “grandes” escritores do país, que aqueles “menores”, ainda vivendo em seus estados de origem, podiam tentar a sorte com seus próprios cursos.

Coelho Netto esteve no Rio Grande do Sul, a fim de proferir conferências, em 1906, às vésperas do natal. Meses antes, a imprensa gaúcha já noticiava sua possível chegada com respeito e algum receio. Era um momento glorioso, esperado e que precisava ser muito bem aproveitado:

Dizem telegramas que virá a este Estado, proximamente, o brilhante prosador Coelho Netto, o literato brasileiro que melhor fala aos corações, ora numa linguagem toda estilo oriental, fundo e forma belíssimos; ora numa simplicidade tocante, fazendo-se compreender por todos, e por todos se fazendo estimar. Em aqui chegando o notável homem de letras, estudará, por certo, o nosso progresso intelectual (pois ele é intelectual), verificando, de viso, a decantada fama da literatura sul-rio-grandense. Não devemos, pois, consentir que a nossa popularidade literária, tão estragada hoje, se transforme, aos olhos do príncipe da palavra escrita, numa mísera enfeitada...⁴³⁷

Bisso. *Em busca da terra da promessa: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre: Palmarinca, 2004. p. 110.

⁴³⁷“O Dia”, *Petit Jornal*, 06/07/1906, p. 1. O artigo foi possivelmente escrito por Carlos Araújo, o Cavaco, que assinou inúmeras vezes esta coluna.

A principal preocupação manifestada cinco meses antes da chegada do escritor maranhense dizia respeito ao que pensaria da literatura gaúcha homem tão respeitável e ilustre. Sinônimo de civilização e progresso, a literatura era artigo fundamental na valorização do estado sulino diante do restante do Brasil. Além disso, este era um período no qual os escritores gaúchos procuravam desvincular a imagem do povo rio-grandense daquela em que sua maior qualidade viria do caráter guerreiro, por associação com as muitas lutas de defesa de fronteira ocorridas desde o século XVIII no sul do Brasil. A literatura, assim, poderia trazer outras formas de reconhecimento, que associassem a sociedade gaúcha com a polidez e a urbanidade. Traria, também, uma maneira de entender o período guerreiro como parte da história digna de um povo bravo, que fez de tudo para defender o país – e não com a desconfiança com que muitas vezes se olhava para os gaúchos, cuja imagem poderia ser vinculada à dos castelhanos, causando dúvidas e precauções quanto à sua real pertença à nacionalidade brasileira.⁴³⁸ O artigo prossegue solicitando que “saia de sua imortalidade a Academia Rio-Grandense” e, num tom quase desesperado, que a intelectualidade gaúcha faça alguma coisa, qualquer coisa, a fim de receber Coelho Netto à altura do que, julgavam, ele merecia.

A ideia da vinda do ilustre escritor ao Rio Grande do Sul surgiu de uma conversa entre Carlos Araújo e Alcides Maya.⁴³⁹ Outra versão informa que a iniciativa veio de Alcides Maya e Gregório da Fonseca, militar e escritor nascido no Rio Grande do Sul,

⁴³⁸ A condição de “hibridismo” do Rio Grande do Sul vinha, segundo Luciana Murari, não só de sua proximidade com o Prata, mas também de sua história de separatismo (particularmente ligada à Guerra dos Farrapos) e do fato de ser território de colonização estrangeira. O projeto regionalista do período realista-naturalista, iniciado em fins do século XIX, ao qual Alcides Maya se vinculava, pressupunha uma integração entre todas as regiões brasileiras a partir da valorização das particularidades regionais. Era um projeto totalizante e unificador que, por meio da escrita literária, procurava sedimentar a unidade nacional. A literatura regionalista gaúcha desta fase, a qual Maya já havia projetado em artigos veiculados pela imprensa, tentava rediscutir a posição do Rio Grande do Sul no Brasil e promover seu amplo reconhecimento em âmbito nacional: “Sua argumentação baseia-se no pressuposto de uma ‘psicologia comum’, criada pela unidade linguística, jurídica e histórica e, simultaneamente, numa tradição de antagonismo face aos países platinos, durante as batalhas seculares dos rio-grandenses na proteção das fronteiras do império luso – o que comprovaria não apenas o caráter brasileiro da história do Rio Grande do Sul, como o heroísmo de sua atuação em prol da nacionalidade”. MURARI, Luciana. “‘Um plano superior de pátria’: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha”. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008. p. 7.

⁴³⁹ “O Dia”, *Petit Journal*, 05/12/1906, p. 1.

que, na época, vivia com Maya no Rio de Janeiro.⁴⁴⁰ Divergências à parte, o motivo que encetou a empreitada é digno de ser explorado, para que possamos compreender melhor a dinâmica do meio intelectual gaúcho no período. Segundo Carlos Cavaco, Alcides Maya aprovou a ideia, entre outras coisas, porque a visita de Coelho Netto seria importante para divulgar, no restante do país (“lá fora”, conforme expressão utilizada por Cavaco, que indica o modo de representar geograficamente a pertença do seu estado ao restante do Brasil), os vultos e os costumes gaúchos. De fato, o próprio Alcides Maya, ao aproximar-se a data de chegada do autor de *A Conquista* às terras sulinas, redigiu um artigo publicado no *Petit Journal*, em que sugere que o povo rio-grandense apresente seu grau de cultura e de produção artística. Este projeto de “remodelagem da cultura regional”, Maya já esboçava desde o início de sua carreira jornalística. Seu objetivo, tanto em muitos de seus artigos publicados na imprensa gaúcha, quanto ao trazer Coelho Netto ao Rio Grande do Sul, era o mesmo: a “remissão da vida intelectual do estado”.⁴⁴¹ Em *Através da Imprensa*, coletânea de artigos publicados em jornais, editada em 1900, Alcides Maya esboça seu pensamento sobre esta questão, ao propor que a integração gaúcha na unidade cultural brasileira estava atrelada a “uma mudança radical da imagem que o Brasil possuía do estado, e de sua própria auto-imagem, ambas associadas ao belicismo que definiu sua história”.⁴⁴² De acordo com Maya, Coelho Netto em pessoa teria dito que desejava escrever sob inspiração dos pampas e coxilhas. Maya, contudo, mostrava-se descrente diante das possibilidades de o Rio Grande do passado ser encontrado – e narrado – pelo maranhense. Para ele,

o passado é o passado: o gaúcho vai-se; dissipa-se dia a dia na realidade dos progressos sociais, o prestígio poético dos fogões; a “chimarrita” só existe em vagas reminiscências de cancionero; os “farroupilhas” são apenas medalhões de jornalismo; diminui com o atropelo energizante das “canchas” animados o gênio guerreador dos “guascas”; a nota festivamente tumultuária das lides campeiras desaparece na regulamentação utilitária do trabalho; o alambrado retalha a campanha, peiando-a; vulgariza-a, fazendo-a progredir o trem de ferro; e o Rio Grande, filho dos acampamentos abarbarados e das estâncias caudilheiras,

⁴⁴⁰ FONTOURA, João Neves da. *Memórias*: Borges de Medeiros e seu tempo. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. Volume. p. 73.

⁴⁴¹ MURARI, Luciana. “‘Água parada’: o olhar da modernidade na ficção de Alcides Maya”. *Estudos ibero-americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, dez. 2008. p. 155.

⁴⁴² MURARI, Luciana. “‘Um plano superior de pátria’: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha”. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008. p. 7.

dobrada a página da adolescência belicosa, entra pacatamente, com juízo e calma, no regime econômico das sociedades modernas, policiadas e industriais.⁴⁴³

Aquele tempo heróico, de glórias e conquistas militares, que, para Coelho Netto, dava o “traço de aventura” às tradições gaúchas, já não mais existia.⁴⁴⁴ O progresso havia deixado no passado, na visão do escritor rio-grandense, os dias belicosos de seu estado. Assim, o Rio Grande precisava conquistar o aplauso de Coelho Netto com “as realidades úteis do presente” e “os sonhos fecundos do porvir”. Se, por um lado, o heroísmo e a bravura já não seriam mais parte do presente rio-grandense, por outro, também os tempos de barbárie, saques, degolas e caudilhos estariam afastados: segundo Alcides Maya, os gaúchos já não eram mais “nômades de ‘chiripá’” e também amavam a beleza das letras.⁴⁴⁵

O projeto de receber Henrique Coelho Netto no Rio Grande do Sul passava, portanto, pelo propósito de apresentar ao restante do Brasil de que modo particular o estado se integrava à nacionalidade.⁴⁴⁶ Para que este projeto de integração fosse bem sucedido, seria preciso deixar para trás a imagem caudilhesca e bárbara, e consolidar uma outra, ligada à ordem e ao progresso, seguindo o espírito positivista. Uma primeira barreira a ser transposta, nesse sentido, era a dos conflitos entre diferentes facções políticas, que identificavam pessoalmente seus rivais, e se valiam de todas as oportunidades para injuriá-los. Essa prática poderia comprometer a recepção de Coelho Netto no Rio Grande do Sul, já

⁴⁴³MAYA, Alcides. “Croniqueta”, *Petit Journal*, 04/12/1906, p. 1.

⁴⁴⁴Tal temática é recorrente na literatura de Alcides Maya. Sua obra ficcional, iniciada apenas em 1910 com a publicação de *Ruínas Vivas*, preserva algumas continuidades em relação a sua produção jornalística anterior. Sua base, o “declínio do mitológico universo da Campanha, a partir de um momento em que se acelera o ritmo da transformação social e econômica da região”, promove a “‘negativação’ de valores tradicionais tidos como prejudiciais ao progresso do estado”. MURARI, Luciana. “‘Água parada’: o olhar da modernidade na ficção de Alcides Maya”. *Estudos ibero-americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, dez. 2008. p. 153. O passado, na literatura de Alcides Maya, tem caráter ambivalente: ainda que seja algo que merece ser cultivado pela tradição intelectual, é também uma “etapa superada” para o Rio Grande do Sul, um momento na vida do estado que deve ser ultrapassado pela modernização. Assim, são constantemente tematizados em suas obras a exclusão dos indivíduos que se prendem ao passado e a tradição como um estorvo. Ver ainda: ALMEIDA, Marlene Medaglia. *Na trilha de um andarengo*: Alcides Maya (1877-1944). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

⁴⁴⁵MAYA, Alcides. “Croniqueta”, *Petit Journal*, 04/12/1906, p. 1.

⁴⁴⁶A integração de cada região, em suas particularidades, à unidade nacional era temática privilegiada do regionalismo realista-naturalista do período, em cujo projeto a produção jornalística e ficcional de Maya se conecta. Ver: CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982; PAES, José Paulo. “Arcádia revisitada”. In: PAES, José Paulo. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985; MURARI, Luciana. “‘Água parada’: o olhar da modernidade na ficção de Alcides Maya”. *Estudos ibero-americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, dez. 2008.

que Alcides Maya, tendo feito forte oposição ao governo castilhista⁴⁴⁷, não era figura bem-quista aos olhos da situação no estado. Além disso, entre os próprios escritores havia grande rivalidade, desunindo-os por questões frívolas. Em carta a Carlos Cavaco, Maya manifesta esta sua preocupação:

A sua ideia de conferências, aí, pelos artistas e literatos de cá, foi, portanto, muito boa. Mas, note a responsabilidade! Coelho Netto tem sido recebido como um príncipe em todos os Estados do Norte. Já foi até o Amazonas e sempre e por toda a parte, governos, jornalistas e povo o apoteosaram, pode-se dizer. Imagine o desastre de uma recepção vulgar no Rio Grande, dados os infelizes antagonismos de pessoa e de ideia que extremam os melhores elementos da intelectualidade gaúcha!⁴⁴⁸

Certamente alheio a todo este clima apreensivo, no dia 15 de dezembro, Coelho Netto chegou ao Guaíba no paquete *Itapacy*. Foi recebido com vivas e bandas de música. E com vivas e bandas de música, em meio a uma multidão de manifestantes, foi conduzido até o Hotel Brasil, onde ficaria hospedado. Da intelectualidade gaúcha, sabe-se que o receberam logo na chegada o coronel Aurélio Viríssimo de Bittencourt, na condição de representante do governo do Estado⁴⁴⁹, e Caldas Júnior, diretor do *Correio do Povo*, que já conhecia o escritor maranhense.

A agenda de Coelho Netto foi logo totalmente preenchida. Com o interesse de demonstrar como viviam os gaúchos, o ilustre escritor, recém chegado aos pagos do sul, foi prontamente sendo convidado a comparecer a churrascos e outras atividades do gênero. No dia seguinte à sua chegada, por exemplo, compareceu, na companhia de Caldas Júnior, a um churrasco na chácara do tentente-coronel Antonio Urbano Pereira, no Teresópolis, arrabalde de Porto Alegre. O objetivo deste entretenimento era “ter com o eminente homem de letras para dar-lhe uma ideia do que era, entre nós, uma reunião de *guasas*”. Serviu-se um churrasco de terneiro holandês, acompanhado de vinho e cerveja, enquanto dois

⁴⁴⁷Em sua atuação jornalística do final do século XIX, quando o Rio Grande do Sul ainda se recuperava da crise após a Guerra Federalista, Maya condenou fortemente o castilhismo, em particular pela crítica contumaz do escritor aos traços belicistas da cultura rio-grandense. Esta condenação, mais tarde revista, pode ser encontrada em MAYA, Alcides. *Através da imprensa (1898-1900)*. Porto Alegre: Editores Octaviano Borba & C. /Livraria A Nacional, 1900. Ver ainda: MURARI, Luciana. “‘Água parada’: o olhar da modernidade na ficção de Alcides Maya”. *Estudos ibero-americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, dez. 2008.

⁴⁴⁸Alcides Maya, citado na coluna O Dia. “O Dia”, *Petit Journal*, 05/12/1906, p. 1.

⁴⁴⁹Aurélio Viríssimo de Bittencourt era um antigo funcionário público, braço direito da administração pública estadual desde os tempos do império. Na segunda metade do século XIX, chegou a pertencer à maior associação literária do período, a *Sociedade Parthenon Litterario*.

gaúchos tocavam viola. A seguir, Coelho Netto dirigiu-se ao *Grêmio Gaúcho*, que realizou sessão solene para recebê-lo. Lá chegando, foi-lhe oferecido, mais uma vez, “um gordo churrasco”, ao som da *chimarrita* e do *boi barroso*.⁴⁵⁰ Provavelmente saciado, após dois churrascos em sequência, Coelho Netto foi levado, por alunos da Escola de Engenharia, até a Praça dos Touros, onde se realizaria uma corrida de touros, organizada especialmente em sua honra. Seu quarto no Hotel Brasil foi visitado diariamente, inclusive por escritores locais a lhe oferecer livros, os seus próprios e aqueles que forneceria subsídios para que o maranhense escrevesse uma obra sobre o Rio Grande. Coelho Netto, durante sua estada no Rio Grande do Sul, foi convidado para assistir à matança de bois em charqueadas, conheceu a Escola de Guerra, visitou redações de jornais e gabinetes políticos, recebeu presentes, assistiu corridas, participou de caçadas, saraus e diversos outros festejos. Peregrinou por todo o estado proferindo conferências e atendendo às demandas de seus admiradores, sendo um legítimo e respeitável “hóspede ilustre”.

Mas já Arthur Azevedo alertava para as mazelas de ser “hóspede ilustre” em certas localidades, coisa que ele também já havia sido:

No Brasil não há maior tormento que o de ser ‘hóspede ilustre’, sobretudo para aqueles que, aceitando o conselho do velho Hugo (‘Poete, cache ta vie’), não gostam de exhibir a sua pessoa, nem possuem um estômago capaz de resistir aos comes e bebes dos famosos ‘copos d’água’.

Como em geral os ‘manifestantes’ são, principalmente na província, desconfiados e suscetíveis, o ‘hóspede ilustre’ deve andar com mil cuidados para não os melindrar. Uma palavra, um gesto, um sorriso pode provocar as iras de uma população inteira e transformar o triunfo em agressão.⁴⁵¹

Tal comentário, suscitado por um incidente ocorrido por ocasião da chegada de Coelho Netto à cidade de Santana do Livramento, na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, no Rio Grande do Sul, procura dar conta de tudo o que teria vivido o ilustre escritor de *A Conquista* e *Sertões* quando passou por este estado. Após percorrer o interior, de norte a sul, participando de todos os eventos organizados para recebê-lo, Coelho Netto chegou a Santana do Livramento completamente anônimo, sem ninguém a esperá-lo na estação de trem local. Aparentemente, o caso se deu por conta de um desencontro entre a comissão que ficara encarregada de receber o escritor e a sua chegada. É o que se lê, no dia

⁴⁵⁰“Coelho Netto – algumas manifestações”, *Petit Journal*, 17/12/1906, p. 2.

⁴⁵¹AZEVEDO, Arthur. “Coelho Netto”, *Petit Journal*, 02/04/1907, p. 1.

10 de fevereiro de 1907, no jornal *O Maragato*, com redação na cidade de Rivera, no Uruguai, na fronteira com Santana do Livramento:

Toda essa boa disposição do nosso povo [de Santana do Livramento] e de todos os planos arquitetados esbarraram-se, porém, com a dificuldade de saber-se, ao certo, o dia e a hora da chegada do sr. Coelho Netto, que sendo esperado quarta-feira, somente na quinta às onze e meia da manhã, aportou as plagas santanenses indo hospedar-se no Hotel do Comércio⁴⁵²

Sabendo do paradeiro do escritor, a comissão de recepção e sua banda de música resolveu, então, visitá-lo no hotel, onde, segundo foi relatado no referido jornal, Coelho Netto, com cumprimentos frios àqueles que lhe desejavam boas-vindas, teria respondido que “não era homem de manifestações, que havia chegado cansado e que voltassem às quatro horas da tarde”. Retornando às quatro horas da tarde, um certo dr. Moysés Vianna convidou Coelho Netto para visitar o Clube Comercial local, mas teve seu convite recusado pelo ilustre hóspede, que alegou doença de um de seus companheiros de viagem. O dr. Agostinho Campos, Presidente do Conselho Municipal, também considerou grosseiro e brusco o modo como foi tratado pelo maranhense quando apareceu no hotel para visitá-lo. Tais acontecimentos em uma cidade pequena logo ganham grande repercussão, e neste caso não foi diferente. A população teria ficado com uma péssima impressão do escritor e decidiu devolver os camarotes já comprados para assistir a sua conferência.

À vista dessa nobre repulsa do povo às repetidas desatenções de Coelho Netto, a comissão de festejos resolveu disso avisá-lo, por meio de atenciosa carta, e deu por finda a sua missão, dissolvendo-se em seguida – conduta muito digna, que mereceu os mais francos e decididos aplausos, e que tem também os nossos.⁴⁵³

Os adjetivos utilizados pelos redatores do jornal (a *nobre* repulsa, a *atenciosa* carta, a conduta muito *digna*) já fornecem ao leitor atento as pistas necessárias para suspeitar da parcialidade com que o fato foi narrado. Esta parcialidade também foi percebida por outros indivíduos na época, que, segundo sua própria (e também parcial) visão, revidaram tais comentários. Uma prova disso foi a nota que saiu do *Petit Journal* logo no dia 25 de fevereiro:

Estamos autorizados a declarar ser completamente inverídica a notícia propalada

⁴⁵²CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988. p. 132.

⁴⁵³Ibidem. p. 132.

de haver o ilustrado literato patricio Coelho Netto desconsiderado a sociedade do Livramento. O nosso amigo Carlos de Araujo (Cavaco) que viajava em companhia de Coelho Netto, fez publicar naquela cidade um boletim desmentindo a noticia.⁴⁵⁴

O panfleto que Carlos Cavaco fez circular em Santana do Livramento trazia uma nova versão da história, que nos trará novos elementos para compreender o que ocorreu com a recepção a Coelho Netto nesta cidade. Segundo Cavaco, os motivos que levaram aos boatos sobre a grosseria do escritor maranhense eram pessoais e o envolviam diretamente. Na versão de Cavaco, a ofensa sentida pela população de Santana do Livramento teria sido provocada por boatos acerca de suas próprias atitudes com relação à cidade. Deixemos que ele mesmo explique:

Cavalgando o corcel da Calúnia, ganha terreno no escrito público uma notícia: “Cavaco ofendeu Santana”! [...] A fatalidade preparara, entretanto, um espinho de mágoa para a minh’alma. Coelho Netto chegou a Santana do Livramento sem que ao seu encontro saísse, falando em agasalho, um só dos meus conterrâneos! Informaram-me mais tarde: houve desencontro e equívoco na hora designada para a recepção. Não duvido, nem duvidei.

O que é verdade, porém, é que ele, o distinto patricio, que em todo o Rio Grande recebeu o mais franco acolhimento, atravessou a pé, sob a ardência de um sol impiedoso, o areal que avança até próximo às ruas da cidade. E foi no hotel buscar um quarto para descanso, pois que ninguém indicara o local preparado para o agasalar.

Não teve, mesmo assim, o patricio, uma palavra de desgosto, uma frase contra os habitantes da minha terra. Cumpria a mim, - santanense e jornalista – e que ignorava a causa da indiferença, a expansão do sofrimento, e assim me expressei, sem o intuito de ofensa: se se tratasse de um contrabandista, ou de um moedeiro falso, justa seria esta recepção; mas Coelho Netto!...⁴⁵⁵

Sendo Cavaco natural de Santana do Livramento, teriam sido intrigas particulares, dirigidas à sua pessoa, as razões dos boatos que acabaram por maldizer também a Coelho Netto. Não é possível conhecer o que exatamente levou Carlos Cavaco a formar este pensamento, mas ele certamente conhecia desafetos capazes de provocar tamanha balbúrdia. Ao contrário do que o jornal *O Maragato* denota sobre a insatisfação do povo santanense contra Coelho Netto, o panfleto distribuído por Cavaco em Santana faz pensar que a insatisfação não era contra o escritor ilustre, mas contra ele próprio. Tanto é que o referido panfleto circula com o objetivo de limpar a honra de Cavaco, não de Coelho

⁴⁵⁴ *Petit Journal*, 25/02/1907, p. 1.

⁴⁵⁵ CAVACO, Carlos. “Coelho Netto”. *Petit Journal*, 26/02/1907, p. 1.

Netto:

Agora, famílias de minha terra, lembro-vos uma cousa: este conterrâneo que tão mal julgais, é o mesmo que em certa noite, na linha divisória, ofereceu seu peito às balas inimigas para desafrontar a população santanense maltratada física e moralmente por indivíduos que pretendiam separar pelo ódio a família brasileira, que é a minha, e a gentil e distinta família uruguaia, que é a nossa melhor amiga; este que acusais foi quem abriu pela imprensa, em Porto Alegre (como o dirá o digno moço Victor Vargas) a campanha em defesa dos interesses de Livramento, na questão do ponto de partida do ramal férreo; este que acusais sabe honrar o nome santanense em qualquer parte; este que acusais tem a sua família santanense, e seu pai, como bem sabem, semeou aqui benefícios e defendeu até existências. [...] A minha reputação está defendida, por uma couraça resistente que saberá evitar os golpes vindos da treva anônima. Essa couraça é o meu nome de família.⁴⁵⁶

O incidente tornou-se tão popular que chegou ao Rio de Janeiro, onde foi narrado de maneira peculiar, bem ao gosto carioca da época, por Carmen Dolores.⁴⁵⁷ Ela mantém no enredo da história toda a parte sobre o escritor maranhense ter chegado em data diferente da esperada pela comissão de festejos, e também aquela em que a dita comissão decide saudá-lo no hotel, onde, segundo Dolores, “o brilhante homem de letras recusara recebê-la, alegando incômodo físico; e então – vejam que delicadeza patricia! – um do grupo empurrou a porta do quarto e ali penetrou contra a vontade do seu dono...”. O incômodo, que na versão de *O Maragato* era de um companheiro de viagem – tornando gritante a recusa do escritor em receber a comunidade santanense – nesta versão é do próprio Coelho Netto, tornando o incidente mais digno para o escritor. Além disso, segundo Carmen Dolores a indelicadeza dos locais chegou ao cúmulo de alguém ingressar, inconvenientemente, no quarto de Coelho Netto sem sua permissão, tendo forçado a porta. Esta parte do relato é melhor explorada pela escritora, que opõe a civilização do Rio de Janeiro, onde “semelhante atentado [...] levantaria uma grita feroz em toda cidade”, ao barbarismo da província. Comparando o ocorrido com Coelho Netto com uma situação hipotética na qual coisa do gênero se desse com Campos Salles, ela sugere a leitura mais conveniente da situação utilizando um linguajar que esboçava, ao mesmo tempo, a surpresa e o desagrado de quem observa uma indelicadeza, e a civilidade e a modernidade deste desagrado: “Forçar-se indiscretamente a porta inviolável do aposento privado, onde sua

⁴⁵⁶ CAVACO, Carlos. “Coelho Netto”. *Petit Journal*, 26/02/1907, p. 1.

⁴⁵⁷ Carmen Dolores era um dos pseudônimos usados por Emilia Moncorvo Bandeira Melo, cronista brasileira nascida em 1852, que escreveu para os jornais *Correio da Manhã* e *O Paiz* durante muitos anos.

excelência estivesse a descansar o corpo moído pela exaustiva viagem – oh! 'shocking!' três vezes, e convencidamente, 'shocking'!...»⁴⁵⁸

Apesar de todo o esforço empreendido pelos rio-grandenses na vinculação de sua cultura com a hospitalidade e a civilidade que somente o progresso traria aos povos, o que parece é que o acontecimento envolvendo Coelho Netto em Santana do Livramento, ironicamente última cidade gaúcha visitada pelo escritor, levou uma reputação bárbara do estado ao Rio de Janeiro. Mas teria sido esta a única imagem divulgada sobre o estado?

A jornada de Coelho Netto no Rio Grande do Sul esteve permeada por inúmeras disputas, muitas delas sequer envolviam o escritor. Como vimos, havia aqueles que tentavam mudar a imagem do Rio Grande e de sua intelectualidade perante o restante do país; havia as pequenas e locais disputas pessoais envolvendo Carlos Cavaco e seus desafetos em sua cidade natal; e havia, ainda, os esforços de um certo coronel por mudar sua própria imagem em nível nacional. Trata-se do coronel João Francisco Pereira, comandante do regimento do Cati, em Santana do Livramento.

João Francisco era figura temida no estado e fora dele. A ele eram atribuídos crimes perversos, chacinas e as mais terríveis crueldades, tanto que fora apelidado, por Rui Barbosa, de “hiena do Cati”, em referência à sua fama de degolador. O biógrafo Ivo Caggiani relata da seguinte forma a fama nefasta que cercava tanto o coronel quanto o próprio estado do Rio Grande do Sul:

No início do século o Rio Grande era visto pelas outras unidades da Federação como um território onde imperava o caudilhismo, representado pela figura sinistra de João Francisco, que Ruy Barbosa alcunhara de 'hiena do Cati'. A campanha aberta que então se fazia contra o estado sulino era a de que o comandante da cidadela do Cati adquirira tão grande poder que praticamente superava o do presidente Borges de Medeiros, nessa altura incapaz de tomar qualquer medida para terminar com as atrocidades de toda a ordem que se praticavam não só contra a vida, como contra os bens dos cidadãos que viviam nos seus domínios.⁴⁵⁹

Esta desconfiança em relação ao Rio Grande causou impacto negativo nos acordos e alianças tramados pelo senador Pinheiro Machado, representante do estado e figura política proeminente durante a Primeira República. No ano de 1905, por exemplo,

⁴⁵⁸DOLORES, Carmen APUD “Coelho Netto”, *Petit Journal*, 02/04/1907, p. 1.

⁴⁵⁹CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988.p. 98.

ele teve graves problemas ao tentar estabelecer um acordo para a sucessão do presidente Rodrigues Alves, em decorrência da imagem de terror associada ao coronel João Francisco e, conseqüentemente, atrelada ao Partido Republicano Rio-grandense. A partir daí, diversas estratégias de reverter a má fama do estado começaram a ser empreendidas, entre elas, a própria presença de João Francisco, bravo e civilizado, no Rio de Janeiro, em 1905.

Com o incidente envolvendo Coelho Netto em sua jurisdição, o coronel não se fez de rogado. Após receber um telefonema (de Carlos Cavaco? De Coelho Netto?), tratou de encarregar seus amigos de efetivar os festejos, já, então, desorganizados, para a recepção ao escritor. Ou por amizade, ou por medo, o fato é que muitas pessoas realmente participaram das festas de recepção que, enfim, ocorreram para dar boas-vindas ao literato. João Francisco fez, ainda, distribuir um panfleto no qual gentilmente solicitava à população que comparecesse à conferência agendada:

Não devem, pois, ficar nessa manifestação grandiosa as homenagens ao distinto intelectual; é necessário ouvi-lo em uma conferência. Nesse sentido, apelo para a culta sociedade do meu torrão natal, tão estremecido, solicitando-lhe concorrer a conferência que der, hoje, 9 de fevereiro, no Teatro 7 de Setembro, o avantajado homem de letras dr. Coelho Netto.

E, como a ilustre comissão, a quem pedira, oportunamente, para se encarregar de todas as manifestações de apreço ao prestimoso patrício e hóspede, se haja desobrigado de seu cometido, por motivos que não me cabe ventilar, resolvi nomear outra comissão [...] para se encarregar de trabalhar para o êxito completo da conferência, cumulando o ilustre hóspede de todas as distinções de que é justa e merecidamente digno.

Confio que a culta sociedade santanense prestigiará novamente o meu patriótico apelo, concorrendo à conferência e levando ao distinto dr. Coelho Netto, uma vez mais, as homenagens de seu apreço e admiração pelo seu notável talento.

Ao comércio, peço também para, ao escurecer, cerrar as portas de suas casas comerciais.⁴⁶⁰

O tom gentil convive com a sugestão de que os pedidos são, na verdade, ordens. Até mesmo o comércio da cidade o coronel sabia-se em posição de abrir ou de fechar, conforme sua conveniência. A repercussão de sua intervenção sobre a estada de Coelho Netto na cidade também chegou ao Rio de Janeiro. Carmen Dolores mesmo, na sequência de seu artigo acima citado, situa a atuação do coronel como o ponto alto da visita do literato ao Rio Grande do Sul:

Felizmente que surgiu em cena o coronel João Francisco Pereira, comandante das forças estaduais do Caty, para salvar a situação; e o escritor fez a sua conferência,

⁴⁶⁰PEREIRA, João Francisco APUD CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988. p. 134.

foi obsequiado, como devia sê-lo, e até recebeu das níveas mãos de certa senhorita uma rosa (uma só?...), que lhe provocou a espirituosa pergunta, se teria espinhos...⁴⁶¹

Mas se o depoimento da escritora a respeito de João Francisco já contribuiria para a melhora de sua imagem na Capital Federal, o que não dizer de um artigo publicado por Coelho Netto em pessoa, na revista carioca *Renascença*, sobre o coronel? Foi o que aconteceu. Após descrever a inclemência do calor “de forno” do verão do sul do Brasil, ele relata como foi sua chegada à residência de João Francisco no Cati, onde ficou hospedado antes de se dirigir a Santana do Livramento. A primeira impressão não foi das melhores, e se coaduna com a imagem popularmente difundida sobre o coronel:

A lenda que faz a auréola dos santos, fez a anguicoma das gorgonas. Estava ali, a dois passos de mim, um dos 'horrores', da minha terra, a sinistra mansão da morte. Ói os ergastulos, cavados até as úmidas profundezas, as grossas correntes, os cepos vermelhos de sangue, os facalhões de fino gume, os machados, as adagas, os borseguins para a trituração dos pés, os guantes férreos para o esfacelamento das mãos, as gargalheiras apuadas, os leitos com estrados de ponta, todas as maquinações infernais de um imenso solar dos suplícios e montes d'ossos, caveiras tabidas, múmias ressequidas em troncos... o horror! O horror!⁴⁶²

A imaginação do escritor motivou seu relato, recheado de referências romanceadas associadas aos mitos que rodeavam a figura do coronel João Francisco, “o grande corredor dos pampas”, homem “mais temeroso que Átila”, que deixava após a sua passagem “um rasto de sangue”. Quando conta ao restante do país, porém, o seu convívio com o homem na fazenda, o que conversaram e o modo como foi recebido no Cati, Coelho Netto altera o registro com que o coronel comumente era visto na capital brasileira. Ao invés de ser apresentado como um violento e cruel caudilho de fronteira, Coelho Netto tratou de representá-lo como “um cabo de guerra de grande tino e de indomável bravura”, responsável pela paz na divisa entre o Brasil e o Uruguai. A ordem mantida em sua propriedade foi destacada como característica de um “administrador criterioso, de muito zelo e capricho”.

⁴⁶¹DOLORES, Carmen APUD “Coelho Netto”, *Petit Journal*, 02/04/1907, p. 1.

⁴⁶²COELHO NETTO, Henrique APUD CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988. p. 136. As palavras finais do escrito de Coelho Netto Fazem referência a Joseph Conrad, em seu *Coração das Trevas*. Neste livro, que se passa em plena era neo-colonial no Congo, o protagonista Marlow deve encontrar Kurtz, um europeu que vivia entre os “selvagens”. Antes de morrer, Kurtz expressa, em suas palavras finais, a colonização europeia na África: “O horror! O horror!”.

Coelho Netto, após o incidente vivido na cidade gaúcha de Santana do Livramento, foi um dos agentes responsáveis por melhorar a imagem de João Francisco no restante do Brasil (lembrando que jornais e revistas do Rio de Janeiro eram largamente distribuídos pelos estados), evidenciando no coronel um caráter ordeiro, disciplinador e astuto. Sua atuação nas guerras, geralmente associada a degolas e outras atrocidades contra os inimigos, além de saques a cidades e vilarejos, passou a ser tratada como parte de uma personalidade abnegada e dedicada à defesa da Pátria:

Em toda a fronteira ele é considerado como a garantia da ordem, o zelador dos campos, o defensor dos lares. Pelejando pelos seus princípios, deixando a família, a tranquilidade doméstica, todo o encanto da sua residência felicíssima, trocou o descanso pela sorte aventureira do acampamento e durante anos crueis, sem repouso, dormindo sobre os arreios, a lança a mão, guardou a fronteira debandando algaras ou acudindo a combater onde sua presença era reclamada. Fartou-se o boquejo de o caluniar com acusações mas falharam todas as provas e do libelo infame o homem saiu imaculado em uma auréola de gratidão feita pelos que lhe devem a segurança em que vivem, a fortuna de que gozam.⁴⁶³

Não pretendo afirmar que Henrique Coelho Netto “inventou” um novo João Francisco, mais adequado a ser compreendido pelas elites cariocas. A bem da verdade, ambos parecem ter se tornado amigos, já que mantiveram, ao longo dos anos, uma cordial correspondência.⁴⁶⁴ Minha intenção é evidenciar o quanto os episódios mais aparentemente restritos à esfera literária, como é o caso da conferência – frívola, adaptada aos gostos das elites – a ser proferida por um grande escritor, podem ser permeados por uma série de interesses de outras ordens. Diferentes agentes se apropriam de eventos literários de diferentes maneiras e, muitas vezes, dão a eles contornos que ultrapassam esta esfera. Episódios tipicamente literários, que supostamente diriam respeito tão somente à vida intelectual do país, podem ter repercussões bem mais amplas e inusitadas. Não é possível compreender o mundo das letras no Brasil sem levar em conta estes entrelaçamentos, as mútuas influências entre a arena literária e outras (política, econômica etc). Dito de outro modo, esta divisão entre distintas esferas serve à análise unicamente de modo heurístico, mas não chega a ter uma existência real. A visita do popular escritor Henrique Coelho Netto ao Rio Grande do Sul talvez sirva de mote para a compreensão das intrincadas

⁴⁶³ COELHO NETTO, Henrique APUD CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988.p. 138-139.

⁴⁶⁴ CAGGIANI, Ivo. Op. Cit. p. 139 et passim.

relações da literatura com interesses diversos, inclusive por parte de outros escritores, como é o caso de Alcides Maya (e de sua obra). Também serve de prelúdio a outros acontecimentos semelhantes que se desenrolaram anos depois do incidente envolvendo Alcides Maya, Carlos Cavaco e Coelho Netto. Trata-se, como veremos agora, da atuação política de Homero Prates por meio de seus escritos literários.

II.

Homero Prates nasceu no Rio Grande do Sul em 1890. Ainda jovem, tornou-se jornalista em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde redigiu, respectivamente, a revista *Panóplia* (1917-1918) e o jornal *O País* (1884-1934). Nos tempos de estudante, porém, quando viveu em Porto Alegre, Homero Prates aventurou-se pela vida literária, e foi autor de alguns livros de poesia de inclinação simbolista, que continuou a publicar até 1923.

Foi uma publicação de 1927, entretanto, que mudou temporariamente o rumo de seu estilo: trata-se do poema regional *História de Dom Chimango*, impresso no Rio de Janeiro, onde então residia. Tal obra já havia sido concluída no começo de 1925, com o fim da chamada Revolução Assisista (1923-1924)⁴⁶⁵ no Rio Grande do Sul. Prates inspirara-se no médico e político Ramiro Barcelos⁴⁶⁶ que, anos antes, com o pseudônimo de

⁴⁶⁵ A Revolução Assisista, na verdade uma guerra civil, ocorrida em 1923, foi a guerra travada entre os maragatos, união de toda a oposição, e o exército de Borges Medeiros, que então governava o estado. A luta foi travada em decorrência da posse no quinto mandato consecutivo do presidente do estado do Rio Grande do Sul. As frações oligárquicas do Rio Grande do Sul alijadas do poder desde a ascensão do Partido Republicano Rio-grandense, em 1889, se tornaram especialmente insatisfeitas com o governo de Borges após o fim da Primeira Guerra Mundial, quando uma profunda crise econômica atingiu em cheio os pecuaristas do estado, sem receber nenhum tipo de auxílio por parte de Borges. ANTONACCI, Maria Antonieta. *RS: as oposições & a revolução de 23*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981. Para uma síntese a respeito do conflito, ver: ANTONACCI, Maria Antonieta. “A revolução de 23: as oposições na República Velha”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979; e WASSERMAN, Claudia. “O Rio Grande do Sul e as elites gaúchas na Primeira República: guerra civil e crise no bloco de poder”. In: GRIJÓ, Luiz Alberto; KÜHN, Fábio; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos. *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.

⁴⁶⁶ Ramiro Barcelos pertenceu aos quadros do antigo Partido Liberal, mas tornou-se republicano ainda sob o regime monárquico, conformando a “plêiade histórica da propaganda” no estado. Foi jornalista do periódico republicano *A Federação* desde sua fundação, em 1884. PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens ilustres do Rio*

Amaro Juvenal, publicara longo poema satírico ridicularizando Borges de Medeiros, presidente do estado do Rio Grande do Sul, apelidando-o de Antonio Chimango – este, aliás, o título de seu popular poema. Mais uma vez, agora com Prates empunhando a pena, Borges sofria ferinos ataques, desta vez com o mote da sua quinta eleição consecutiva na presidência do estado – o que o levaria a trinta anos no poder –, e da guerra que mais uma vez dividiu o Rio Grande do Sul em maragatos e chimangos. O que pretendo analisar é a referida obra de Homero Prates em diversos aspectos, enfocando como o próprio eixo narrativo do qual se utiliza, compartilhado por muitos outros escritos gauchescos, dá a tônica de sua interpretação acerca da relação estabelecida entre o povo rio-grandense e Borges de Medeiros e sobre o papel da guerra Assisista no restabelecimento de um antigo temperamento mítico próprio do gaúcho, valente e sempre em luta pela liberdade.

No ano de 1915, após as controversas eleições senatoriais na qual concorreram o ex-presidente Hermes da Fonseca (candidato apoiado pelo senador gaúcho Pinheiro Machado e pelo presidente do Rio Grande, Borges de Medeiros) e o ex-senador do Rio Grande do Sul, Ramiro Barcelos, este redigiu um ataque em forma de poema contra seu adversário político. Sobre o episódio, Joseph Love nos conta que

Pinheiro [Machado] [...] [tornou pública] a evidência de que Barcelos tinha-se envolvido em negociatas financeiras corruptas como funcionário público, e as notícias foram largamente publicadas em *A Federação*. De qualquer modo, concluía-se antecipadamente a vitória do último Presidente [Borges de Medeiros se reelegia], pois os coronéis do Partido mantiveram-se a favor de Borges. [...] No final de 1915, Barcelos escreveu um poema épico-satírico *Antonio Chimango*, dirigido a Borges e sua máquina. O trabalho baseava-se vagamente no *Martin Fierro* de José Hernandez e, tal como o épico argentino, pretendia ser uma estória da vida no campo contada em dialeto gauchesco. Seu protagonista é um capataz de estância cujo único interesse é dominar seus peões. O chimango, um pássaro esquelético comedor de carniça do Sul do Brasil, representa o fraco e pescoçado Borges de Medeiros – ‘magro como lobisome / mesquinho como o demônio’, - a estância e seus peões, o Rio Grande do Sul e seus cidadãos.⁴⁶⁷

Na verdade, a forma de narrativa gauchesca já havia sido apropriada do modelo argentino por outros escritores antes da publicação do livro de Barcelos, mais ou menos no mesmo período em que, na Argentina, ocorria uma revalorização de *Martín*

Grande do Sul. Porto Alegre: Erus, s/d.

⁴⁶⁷ LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 183.

Fierro.⁴⁶⁸ Alcides Maya e Simões Lopes Neto – embora com estilos distintos – foram dois dos precursores, no Rio Grande do Sul, da utilização, na década de 1910, do mesmo tipo de linguagem pampeira propagada por José Hernández.⁴⁶⁹

Este início do movimento regionalista no Rio Grande do Sul, contudo, é considerado bastante pessimista. Com trabalhos redigidos após o término da Guerra Federalista (1893-1895), as temáticas giram em torno das transformações ocorridas no Rio Grande moderno, no qual o gaúcho-herói agonizaria, estando prestes a desaparecer.⁴⁷⁰ É neste contexto que Ramiro Barcelos aparece com o seu *Antonio Chimango*: o Rio Grande do Sul, em sua obra, estaria vivendo um período de malogro e infortúnio, com a decadência de antigos valores e de graves restrições à liberdade, um dos mais importantes valores do gaúcho mítico. O passado mitológico dos grandes feitos farroupilhas é apenas uma evocação nostálgica, sem relação com o presente.⁴⁷¹

Na década de 1920 o ambiente cultural no Rio Grande do Sul ainda era limitado. Foi a partir de 1922-23, contudo, que os intelectuais gaúchos começaram a repensar as antigas gerações de escritores que viam com pessimismo a história do estado. Nesta época foi refundado o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul – que já havia existido no século XIX – , onde passaram a se reunir intelectuais interessados em escrever uma história gaúcha vinculada ao conceito de nacionalidade, com o objetivo de apresentar o estado ao restante do país. Já nos últimos anos da década de 1920, este período de otimismo entre os intelectuais tornara-se um imenso esforço político por parte do Rio

⁴⁶⁸ ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a La vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

⁴⁶⁹ Antes deles houve algumas tentativas, no Rio Grande do Sul, de criar narrativas deste tipo, especialmente com Bernardo Taveira Júnior, ainda no século XIX. Este escritor é considerado um precursor do regionalismo literário gaúcho, embora não encontrasse, em sua época, um grupo maior que tornasse seu estilo algo próximo de um “movimento”.

⁴⁷⁰ LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. Simões Lopes Neto constitui-se em uma exceção neste contexto, talvez por isso sua obra tenha sido resgatada na década seguinte, com o avanço do otimismo acerca do Rio Grande do Sul. Vale fazer uma relação entre o pessimismo encontrado nesta primeira fase do regionalismo, baseado numa ideia de decadência do gaúcho-herói, mítico, e o pessimismo igualmente baseado na ideia de decadência presente em outros gêneros literários na mesma época. De certa forma, tal ideia perpassava o modo de pensar o mundo de vários homens e mulheres no mesmo período, muitos dos quais registraram seu ponto de vista por meio da literatura.

⁴⁷¹ Alcides Maya se inscreve numa tendência semelhante de avaliação.

Grande do Sul a fim de alçar-se a liderança nacional.⁴⁷² Por volta de 1925, havia se formado o assim chamado “grupo da livraria do Globo”: um grupo de intelectuais que se reunia em frente à Livraria do Globo, no centro de Porto Alegre, para discutir questões literárias e políticas prementes. A sala de Mansueto Bernardi, proprietário da Livraria do Globo, tornara-se ponto de encontro de políticos e intelectuais como Flores da Cunha, João Neves da Fontoura, Getúlio Vargas, Osvaldo Aranha, João Pinto da Silva, Rubens de Barcelos, entre outros. Todos eles crentes na necessidade de projetar o Rio Grande do Sul para o Brasil. Como vimos, esse projeto não era novidade; precisava, apenas, de oportunidades reais de se tornar concreto.

O clima de otimismo e fortes expectativas da década de 1920 em parte fora criado pela Guerra Assisista de 1923, que conformou uma atmosfera propícia a se pensar o Rio Grande do Sul como estado promissor, com uma missão histórica fundamental no Brasil. Foi este ambiente de entusiasmo geral entre os intelectuais gaúchos que contribuiu para uma transformação na literatura regionalista gauchesca. Ao menos até 1930, há, em todas as obras deste gênero, um tema comum: a valorização do gaúcho-herói. Entretanto, tal temática poderia aparecer de duas formas: no primeiro caso, comum nas obras escritas mais no começo do século, o herói está agonizante em função das transformações ocorridas com a modernização do estado – é o caso do poema satírico de Ramiro Barcelos, *Antonio Chimango* e da obra regionalista de Alcides Maya. No segundo caso, porém, surgido a partir da segunda metade da década de 1920, há a persistência do herói, seu renascimento, sua resistência, apesar de todas as transformações sociais, diante de qualquer infortúnio.⁴⁷³ É o caso da obra de Homero Prates.

Historia de Dom Chimango inicia com uma dedicatória que já indica qual posicionamento o autor tem diante da situação instituída pela Guerra Assisista, iniciada após a quinta reeleição de Borges de Medeiros. Prates pede desculpas a seu “tio Lauterio” (este é o nome do personagem principal da obra de Barcelos, o homem que conta o “caso” a respeito de Antonio Chimango) se o imita neste livro, mas lembra-o de que ele mesmo

⁴⁷² GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

⁴⁷³ LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. p. 36. A autora explica, ainda, que, a partir de 1925 há uma intensificação do regionalismo gaúcho, agora em contato com o verde-amarelismo do restante do Brasil.

sugeriu que alguém terminasse de contar a história do Chimango, já que em 1915 ela ainda estava inacabada:

Porém, si estou bem lembrado,
Tu mesmo é que imaginaste,
Quando um dia o terminaste,
Que um outro – o que agora faço –
Viesse emendar o laço
No ponto em que o rebentaste.⁴⁷⁴

Desta forma, Homero Prates se coloca como tributário de uma certa tradição não apenas literária, mas também política. Ele é o continuador da obra e da crítica de Ramiro Barcelos, falecido em 1916. Com seu trabalho literário, faz uma crítica política que, ao mesmo tempo, institui um modelo de gaúcho – bem como seu contra-modelo, o anti-herói. É ainda na dedicatória que Prates se posiciona como alguém legitimado a falar sobre o Rio Grande do Sul e sua atual condição, mesmo estando distante de sua terra há muito tempo:

Perdi tempo nos estudos
Pra aprender arte e ciência
Mas nunca esqueci na ausência
Os meus pagos⁴⁷⁵ bem amados;
Sempre andei de olhos voltados
Lá pras bandas da querência^{476 477}.

Tal argumento é reiterado ao longo de toda a narrativa, especialmente em trechos que soam como reminiscências de sua infância em São Gabriel (cidade no interior do Rio Grande do Sul, próxima à fronteira com o Uruguai), quando, conta ele, tinha uma vida como a de todo gaúcho: troteava com seu pingo⁴⁷⁸, participava de fandangos⁴⁷⁹, vivia livre e em contato com a natureza da campanha. O autor, assim, é um intelectual – indivíduo em geral colocado na posição de anti-herói em textos regionalistas, pelo seu não-telurismo – , mas um intelectual que se justifica ao leitor – ou ouvinte, já que a narrativa é

⁴⁷⁴ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 9.

⁴⁷⁵ Pago: Lugar em que se nasceu, o lar, o rincão, a querência. NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 2007. Doravante, os significados de termos regionais que forem indicados em nota foram extraídos do mesmo dicionário.

⁴⁷⁶ Querência: o mesmo que “pago”.

⁴⁷⁷ PRATES, Homero. Op. Cit. p. 10.

⁴⁷⁸ Pingo: cavalo bom, corredor, bonito, vistoso, fógoso, árdego.

⁴⁷⁹ Fandango: denominação genérica de antigos bailes campestres.

toda baseada na oralidade, como se fosse cantada ao pé de um fogo de chão – como alguém que pertence à sua terra, que ainda se acha integrado a ela, conhece seus códigos e é capaz de conviver bem ao lado do homem do campo.

A própria estrutura do poema pode ser analisada como uma parte da justificativa do autor sobre sua legitimidade para falar sobre o estado: entre os versos do “caso” contado por João Valério, personagem que revive o tio Lauterio de Barcelos, Homero Prates descreve também, de forma bastante pormenorizada, a paisagem da campanha gaúcha. Embora esta seja uma estrutura comum nas obras regionalistas gauchescas⁴⁸⁰, neste caso em especial ela pode ter um outro significado: com estas longas descrições, o autor “prova” que conhece não só a estrutura narrativa tipicamente gauchesca, como também que é conhecedor da própria paisagem, enquanto testemunha, enquanto pessoa que já viveu “na querência” – já que estes trechos descritivos sempre são iniciados como uma reminiscência.

A forma como o poema irá se estruturar também é anunciada na dedicatória ao tio Lauterio. Prates nomeia o Rio Grande do Sul de “Estância”, rememorando o modo como Barcelos o estruturou: metaforicamente, o Rio Grande passa a ser uma estância, na qual o capataz, homem encarregado pelo dono de cuidar das terras, se apossou do local como se fosse sua propriedade – assim se formula a crítica aos sucessivos mandatos de Borges. O Brasil passa a ser a “Estância Grande” e o povo gaúcho, a peonada que trabalha para que a estância cresça. Borges de Medeiros é o capataz que quis se apropriar indevidamente da estância.

Por fim, é na dedicatória que Homero Prates afirma seu objetivo ao escrever o poema:

E pra que voassem mais longe,
Como as garças que, à distância,
Nos céus se somem nu’ância
De liberdade e infinito,
reduzi depois a escrito
O que cantei lá na Estância.

Que assim irão pelos céus
De todo o nosso país,

⁴⁸⁰ É a chamada “mancha” descritiva da qual fala Ligia Chiapini. LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. p. 41.

Conforme o destino quis,
Minhas trovas, como um bando
De quero-queros cantando
A nossa terra infeliz.⁴⁸¹

Imbuído de um sentimento semelhante ao de seus conterrâneos que, naquele momento, desejavam afirmar a bravura e o poderio do Rio Grande diante de todo o país, Prates também pretendia – com sua publicação a partir de uma editora carioca – cantar sua “querência” para o Brasil – e não apenas para os gaúchos. Assim como Ramiro Barcelos (e, de resto, como é comum aos textos regionalistas), Homero Prates também institui uma oposição entre o presente e o passado em sua obra. O passado, igualmente, é visto como melhor do que o presente, já que nesse passado mítico o gaúcho vivia em plena liberdade:

Antes, porém, que comece,
A todos peço licença
Pra dizer o que inda pensa
Daquele gaúcho velho [Ramiro Barcelos],
- Que foi padrão e evangelho
- De valor, tino e sabença,

A Terra que ele cantou
Com tanta alma e propriedade
Ao recordar com saudade
Outros tempos mais felizes
Em que aqui tinha raízes
A árvore da Liberdade.⁴⁸²

Observa-se, assim, a continuidade de um projeto antigo que almejava falar do Rio Grande do Sul para o Brasil. No começo do século XX, como vimos, esse era o interesse de Alcides Maya, que não parecia se importar que fosse o maranhense Coelho Netto o portador da palavra sobre o estado. A trajetória desse projeto conduz ao discurso propagado pela campanha política de Vargas, nas eleições de 1930, e dos membros gaúchos da Aliança Liberal. O discurso assumido sobre o Rio Grande do Sul no contexto do fim dos anos 1920 é tributário principalmente do seu caráter no decurso desta década, o caráter de um discurso otimista, que apresentava o gaúcho como um povo bravo, ordeiro e que lutava em nome dos mais altos princípios pela pátria brasileira. A década de 1920, assim, conseguia finalmente projetar ao Brasil uma imagem satisfatória do estado, valendo-se de

⁴⁸¹ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 8.

⁴⁸² Ibidem. p. 18.

narrativas de um passado mítico e do gaúcho heróico – lembremos que a estratégia de Alcides Maya fora outra, alguns anos antes, quando, em sua avaliação, o melhor seria deixar o passado pra trás e mostrar ao Brasil o povo civilizado – num sentido mais cosmopolita – de que se compunha o Rio Grande do Sul.

Em Homero Prates, a oposição entre o passado mítico, em que as raízes da “árvore da liberdade” seriam profundas e sólidas na terra gaúcha, e o tempo presente, teria um responsável óbvio: Borges de Medeiros. Em sua caracterização das personagens, seguindo a mesma lógica binária típica da narrativa regionalista⁴⁸³, Homero Prates opõem o herói, telúrico, com atributos físicos e morais valorosos e em equilíbrio (o “equilíbrio cavaleiresco”, em que os valores físicos e morais advêm da boa relação com a terra), ao anti-herói, não-telúrico, com atributos físicos e morais destituídos de valor e equilíbrio:

Mas é caso verdadeiro
Este que lhes vou contar,
Isto é, vou só continuar
- Não ponho nisso mistério –
A história que o tio Lauterio
Não chegou a terminar

De um tal Antonio Chimango
Que, com trabalho de sapa,
Levando a rebenque e a tapa
O que não ia sem zanga
Foi mudando em boi de canga
Toda aquela gente guapa⁴⁸⁴

Que em *São Pedro* deixou fama
De ter vergonha e bravura,
- E o pior é que inda dura
O tal regime do laço
Da mania e do relhaço,
Do tempo da escravatura.⁴⁸⁵

Da forma como Homero Prates colocou a situação do Rio Grande, foi unicamente em razão do regime instituído por Borges de Medeiros que o povo gaúcho se transformou em “boi de canga”. Não era o próprio temperamento do gaúcho que mudara, mas sim a situação e sua condição. Não fosse o duro regime instituído por Borges, o povo

⁴⁸³ LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. p. 55.

⁴⁸⁴ Guapo: forte, vigoroso, valente, bravo.

⁴⁸⁵ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 16-17.

gaúcho, quem sabe, ainda manteria sua bravura tão conhecida.⁴⁸⁶ A oposição entre presente e passado proposta por Prates, também se caracteriza pela presença do próprio Ramiro Barcelos como parte daquele passado de lutas e de glórias:

Ninguém como ele [Ramiro Barcellos] cantou
Com mais ternura os seus pagos
Nem mais enleios e afagos
Teve então pela querência
Pois foi só na sua ausência
Que lá em S. Pedro houve estragos.

No seu tempo dava gosto
Ver a Estância que era um brinco:
Gado bom, galpões de zinco,
Agora na mão de uns “*cuéras*”⁴⁸⁷;
Foi um gaúcho às deveras
Daquele de Trinta e Cinco.⁴⁸⁸

Não só, na visão de Homero Prates, Ramiro Barcelos mantinha a Estância de São Pedro em ordem, com riqueza e prosperidade, como também era transformado no típico gaúcho, no gaúcho exemplar, como eram exemplares os gaúchos da época da Guerra dos Farrapos, iniciada em 1835. Há muito os farroupilhas eram considerados gaúchos exemplares, pois teriam lutado pela liberdade. Aqui, Prates recupera tal imaginário trazendo esse modelo até um passado mais próximo, quando Ramiro Barcelos ainda vivia.⁴⁸⁹ Entretanto, não chega a mencionar os objetivos separatistas da Guerra dos Farrapos, já que, no momento em que escrevia, era crucial construir a imagem do Rio Grande do Sul como um estado perfeitamente unificado ao Brasil, disposto a tudo pela grande pátria. A saudação a Ramiro Barcelos se torna ainda mais explícita quando Homero Prates afirma que ele, naquele momento, seria lembrado “como um gaúcho perfeito”. Esta transposição de um passado mítico melhor e mais glorioso para um passado muito próximo do presente vai se

⁴⁸⁶ Ao povo gaúcho é atribuída a qualidade da valentia, típica do herói regionalista. Na verdade, ao ser convertido em “boi de canga” pelo regime de Borges de Medeiros, o povo gaúcho soa quase como o “herói degradado”, que Ligia Chapini caracteriza: um indivíduo que foi heróico, mas, em decorrência principalmente de circunstâncias do meio, perde os atributos do herói. LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. p. 78.

⁴⁸⁷ Cuera: homem ruim, malevo. Cuéra aparece como uma caracterização do anti-herói, que em tudo se difere do herói, tanto em seus atributos físicos quanto morais.

⁴⁸⁸ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 19. Itálicos no original. Negrito meu.

⁴⁸⁹ Ligia Chiapini sustenta que a Guerra dos Farrapos era uma referência constante na posituação do gaúcho perante a situação política nacional durante a década de 1920. LEITE, Ligia Chiappini Lopes. Op. Cit.

tornar, como teremos ocasião de ver, ainda mais contundente, chegando a trazê-lo para o próprio presente outra vez.

No caso em questão, Homero Prates parece querer criar uma distância entre o Partido Republicano Rio-grandense (PRR) daquele momento, do qual Borges era o representante máximo, e o PRR do passado, fundado, entre outros por Ramiro Barcelos. Nesse sentido, Prates pretendeu instituir uma tradição republicana rio-grandense que não estivesse ligada ao nome de Borges de Medeiros, e à qual ele próprio se vincularia. Para tanto, como já foi dito, colocou-se como tributário de Ramiro Barcelos tanto literária quanto politicamente. Mas não só: também colocou-se como tributário de Júlio de Castilhos, um dos mais importantes chefes do PRR, falecido no início do século XX, e do qual Borges de Medeiros fora o braço direito: “- Quem ia assim continuar / A historia do tio Lauterio / Era um tal de João Valério / Cria do Coronel Prates”.⁴⁹⁰ O Coronel Prates citado é Júlio Prates de Castilhos.⁴⁹¹ Homero Prates configurou, assim, uma possível cisão entre o PRR de fins do Império e começo da República, e o PRR da década de 1920, recaindo, mais uma vez, a responsabilidade sobre o estado das coisas no Rio Grande do Sul sobre Borges de Medeiros. Tal estratégia evitaria culpabilizar a própria República pela “tirania” borgista, reconfigurando uma nova matriz republicana:

Como a estância de S. Pedro
Não tinha dono e não tem,
Porque aos herdeiros convêm
Que seja assim dirigida
- Pois que é, sem ser dividida,
De todos e de ninguém –

Concordaram lá entre eles
Que se devia escolher
Pelo voto e se eleger
Dos peões e capatazes
Aquele dos mais capazes
Para as rédeas do poder.

Assim de modo que o eleito
Na opinião da maioria
É quem tudo dirigia
Como se fosse o patrão,
Como diz o Doutor João

⁴⁹⁰ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 20.

⁴⁹¹ Como veremos no próximo capítulo, o entusiasmo por Júlio de Castilhos demonstrado por Homero Prates era fruto mais do que dos alinhamentos políticos, mas também de laços de sangue.

Isto é que é democracia.⁴⁹²

A tradição democrática, na visão de Homero Prates, não precisa ser construída, mas sim recuperada. Em primeiro lugar, porque a própria “estância” já guardaria tal tradição, sendo “de todos e de ninguém”. Mas a “estância” não-metafórica, a estância enquanto unidade produtiva, também guardava, na opinião de Prates, uma tradição democrática subjacente, que seria muito bem conhecida pelo povo gaúcho: “Como o tempo estava lindo, / E era noite de verão, / Toda a gente do “Rincão”, / *Os patrões e a peonada*, / Foi ali para a ramada / Tomar mate chimarrão”.⁴⁹³ Além da liberdade, valor máximo do gaúcho, Homero Prates também recuperava em seu texto um antigo mito de democracia da estância, onde patrões e peões reúnem-se para comer churrasco e beber chimarrão.⁴⁹⁴ A tradição democrática – para a qual o Rio Grande do Sul já teria uma “natural” predisposição – que Homero Prates desejava constituir, tinha uma vinculação bastante clara:

Já lo creio que dá ponto
Esse tal sistema novo,
Que é uma espécie de retovo⁴⁹⁵
Que se põe pra disfarçar
Quando se quer governar
E dirigir bem um povo.

Conforme já me informaram
Com ele é que se governa
Agora a nação moderna
Que escolhe o seu presidente
Por uns quatro anos somente
E não para a vida eterna.

Dizem que esse é que é o regime
Da Justiça e da Igualdade,
Segundo ouvi na cidade
Ele é amigo e foi copiado
De um país adiantado
Que é berço da Liberdade.⁴⁹⁶

⁴⁹² PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 56. Seria o Dr. João mencionado João Neves da Fontoura, que já apareceu no primeiro capítulo de nossa história e que foi fundamental na Revolução de 30?

⁴⁹³ Ibidem. p. 74. Grifos meus.

⁴⁹⁴ Referências a esta suposta “democracia da estância” já se encontram em livros de viajantes desde o século XVIII.

⁴⁹⁵ Retovo: Envólucro, cobertura de couro que é costurada sobre alguns objetos campeiros, como sejam cabos de relho, bolas, cabos de faca etc.

⁴⁹⁶ Ibidem. p. 57.

Tal democracia republicana servia para reafirmar a necessidade de manutenção do regime, muito embora sem as conotações positivistas que firmaram lugar no Rio Grande do Sul. Assim, era necessário, também, redefinir a República como um regime “democrático”, isento de responsabilidades sobre a tirania instituída por Borges de Medeiros:

Foi um verdadeiro carche⁴⁹⁷
Que a meio mundo assombrou,
Pois nunca ninguém pensou
- E é vexado que eu lhes conto –
Que ele chegasse a tal ponto,
De ficar, como ficou,

Num cargo que então sabia
Já não mais lhe pertencer!
Mas isso tinha que ser:
Assim faz todo o tirano
Que se diz republicano
Ha trinta anos no poder!⁴⁹⁸

A oposição que Homero Prates constrói entre o presente e o passado rio-grandenses também está fundada no comportamento do povo. Com o regime de Borges de Medeiros, o povo gaúcho fora transformado em um povo submisso, que não se revoltava contra o tirano que o dominava – um “herói degradado”. No passado, ao contrário, esse mesmo povo fora valente, defendendo a todo custo sua liberdade:

Com o sistema agora em uso
O povo se vê petiço,
Entra no relho submisso...
E o que mais intriga a gente
É ver que vive contente!
Até parece feitiço.
[...]
Outro qualquer já teria
Sido posto campo fora;
Ele, não; a laço e espora
Foi fazendo o que bem quis...
Onde está, Terra infeliz,
*A tua gente de outr’ora?*⁴⁹⁹

Sua nostalgia, portanto, também é a nostalgia de um passado mítico no qual

⁴⁹⁷ Carche: Furto, roubo, praticado quase sempre nos tempos de revolução.

⁴⁹⁸ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 66. Grifos meus.

⁴⁹⁹ Ibidem. p. 21-22. Grifos meus.

o povo se revoltava contra regimes injustos. Entretanto, Prates deixa subentendido que a razão desta transformação está na dureza do regime de Borges de Medeiros, e não em uma transformação de caráter do povo. A forma como Borges instituiu sua ditadura é tomada como uma das razões para a postura do povo gaúcho:

A coisa foi de mansinho,
Co'aquele jeito e maneira
Com que se p'õe gado em mangueira⁵⁰⁰
Gado chucro em marcação;
Não se fez de supetão
Que podia haver porqueira.

Amansando os mais manhêros,
De outros guardando distância,
Sem nunca mostrar ganância,
Pra todos rasgava seda...
Mas um dia, de vereda,
Se fez o dono da Estância.⁵⁰¹

O povo rio-grandense seria comparável ao gado chucro, que não se deixa domar, que resiste a tudo. Mas, como todo gaúcho sabia, até mesmo para o gado chucro havia formas de amansar. Não fosse este método utilizado por Borges, a opinião de Homero Prates era a de que “podia haver porqueira”. Devido à transformação do povo em “petiço” sem, contudo, haver mudança no seu caráter mítico, o retorno à antiga tradição ainda era possível. É desta forma que Prates liga o passado com o presente, trazendo o passado mitológico, onde vivia o verdadeiro gaúcho, até o presente, conforme foi anunciado anteriormente:

Mas isso foi ha bem pouco;
Hoje já lhe tira o sono
A ideia de vir o dono
E o botar de lá pra fora.
Quem governa a relho e espora
Não se aguenta nem num trono.

Já não dorme bem as noites.
Vive escondido, assustado,
De D. Perpétuo é chamado
Por entre risos e mofa
Já o comparam por galhofa
A um palanque banhado.

⁵⁰⁰ Mangueira: grande curral construído de pedra ou de madeira, junto à casa da estância, destinado a encerrar o gado para marcação, castração, cura de bicheiras, aparte, e outros trabalhos.

⁵⁰¹ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 23.

Pra dizer bem a verdade,
Já quase ele andou no chão.
Foi do pessoal do galpão
Que partiu a voz de alarme:
*“Quem for bem guapo que se arme
Que o home está valentão...”*

Assim começou a coisa
Que esteve preta e bem feia [...].⁵⁰²

Neste trecho, Homero Prates anuncia que algo aconteceu contra Borges de Medeiros; o povo gaúcho não teria aceitado passivamente sua dominação contínua, tendo se preparado para a guerra, como se pode depreender da terceira estrofe citada. Ligia Chiappini Moraes Leite afirma que, na narrativa regionalista gauchesca, a estrutura comum, como já vimos sinteticamente, é dada por dois paradigmas: os do herói, que comportaria certos atributos-padrão, e os do anti-herói, que comportaria atributos contrários a este. Entre os atributos do herói estariam os atributos físicos da virilidade e valentia, e os morais da honra, lealdade, bondade, franqueza, pureza e desprendimento. Já entre os atributos do anti-herói, estariam os atributos físicos da impotência, da covardia, e os atributos morais da falta de honra, da traição, da maldade, da dissimulação, da corrupção e da ambição.⁵⁰³ Os atributos do herói são “eminentemente telúricos, mesmo que o telurismo não venha marcado diretamente neles”,⁵⁰⁴ podendo aparecer numa íntima relação do homem com a natureza, conhecendo seus segredos; numa íntima relação do homem com os animais; ou aproximando a paisagem do homem, participando, também ela, das aventuras do herói.

De fato, o herói telúrico é forte e valente, porque a terra lhe dá vida suficiente para isso. E, com a pujança vital, a pujança sexual. O machismo é, em grande parte, símbolo dessa ligação e, como tal, está tingido de todos os atributos decorrentes do telurismo. [...] A outra ponta da ligação do machismo é a honra. O herói tem obrigação de defender a sua reputação de macho. Por isso, virilidade, honra e valentia vão ser as principais motivações do *desafio*, núcleo funcional da fábula da maior parte dos textos em que se desenvolve um mínimo de ação.⁵⁰⁵

Com personagens construídos a partir destes dois paradigmas do herói e do

⁵⁰² PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 27-28. Grifos no original.

⁵⁰³ LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. Ver capítulo IV, “Um ‘caso’ contra o conto”. A autora coloca virilidade e valentia e seus opostos como atributos físicos porque eles se manifestam de forma física, em gestos e ações.

⁵⁰⁴ Ibidem. p. 59.

⁵⁰⁵ Ibidem. p. 68.

anti-herói, a autora localiza a estrutura básica dos textos gauchescos: sua fábula é marcada por um herói, portador das qualidades do herói telúrico, que em certo momento se torna vítima de algum dano, em geral cometido pelo anti-herói. A partir daí, o herói precisa vencer o desafio de limpar sua honra ferida, cobrando do adversário a afronta que lhe foi feita. Herói e anti-herói se envolvem em uma luta, ou duelo, culminando, em geral, na vitória do herói.⁵⁰⁶

Utilizando-se deste modelo narrativo típico da literatura regionalista gauchesca em prosa, Homero Prates contou a história da relação do povo gaúcho com o governo de Borges de Medeiros. Desta forma, a linha narrativa dá a própria explicação para a condição submissa do Rio Grande do Sul no período. Vejamos, na sequência, como ele caracteriza a guerra ocorrida em 1923 contra o então presidente do estado:

Até que alguns dias antes
De terminar de direito
Seu prazo legal de eleito,
A findar mais uma vez,
Chamou assim dois ou três
Dos mais de casa, de jeito,

A que, não dando na vista,
Ele fosse o preferido
Dentre todos o escolhido
Pra o lugar que já ocupava;
E não pedia, ordenava,
Pois foi sempre obedecido.

Mandou espalhar depois
Que só muito a contra gosto
Aceitava aquele posto
Que o povo lhe oferecia!
E fez crer, Ave-Maria!
Que até lhe dava desgosto!

Todo o pessoal lá da Estância
Achou isso um desaforo;
Houve escarcéu e um estouro
Naquela boiada mansa,
Mas cessou logo a lambança,
Quando o guasca foi-lhe ao couro.⁵⁰⁷

Segundo Homero Prates, foi quando Borges de Medeiros considerou-se

⁵⁰⁶ LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978. Ver capítulo IV.

⁵⁰⁷ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 59.

automaticamente reeleito para o governo do estado, ainda considerando isto um “desgosto”, que o povo gaúcho considerou sua atitude “um desaforo”, fazendo o anti-herói – Borges de Medeiros – criar o dano contra o herói – o povo gaúcho. Muito embora, em certo sentido, o povo gaúcho como um todo possa ser entendido como herói na narrativa de Homero Prates, o autor ainda recorre a uma série de outras personagens que possuem atributos igualmente heróicos, capazes, quem sabe, de resgatar o herói degradado em que se convertera o povo gaúcho. Essas personagens, contudo, eram de carne e osso, a saber, os líderes da Guerra Assisista de 1923:

Mas D’Chimango que tinha
A faca e o queijo na mão
Ficou fula e fez pressão
Pra que o povo sossegasse
E o sono não lhe tirasse
Com barulhos de galpão.

Ninguém lhe deu importância
E escolheram pra o tal pleito
Um gaúcho de respeito
Com Brasil no sobrenome [Assis Brasil]
Que tendo a Pátria no nome
Sentia-a também no peito.⁵⁰⁸

Joaquim Francisco de Assis Brasil, oponente de Borges de Medeiros, era configurado não só em herói, em oposição a Borges, mas também em homem que afirmava sua nacionalidade brasileira, importante de ser reconhecida no período. Apesar desta inclinação patriótica, a construção de Assis Brasil como herói passa principalmente pela afirmação de suas qualidades gauchescas, as características típicas do homem do pampa:

Homem guapo como há poucos
Entre os nossos patriotas,
Que usa bombachas e botas
Mas fez figura na estranja
E agora tem uma granja
Lá pras bandas de Pelotas.

Este, sim, é que podia
Transformar aquela estância
Sem relho nem arrogância,
Só com capricho e com zelo
Nalguma granja modelo.
Assim pensei desde a infância.⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 60-61

⁵⁰⁹ Ibidem. p. 61.

Em oposição a essas características atribuídas a Assis Brasil, Borges de Medeiros nem bem gaúcho era considerado por Homero Prates, sendo, afinal, “um guasca⁵¹⁰ que nunca soube / o que foi vestir bombacha”.⁵¹¹ O ponto crucial para caracterização do dano ao herói ocorreu, entretanto, com a apuração das eleições em que, pela quinta vez consecutiva, Borges se elegia presidente do Rio Grande do Sul:

Depois de muita tramóia
Chegou-se à ocasião do pleito
Onde não houve respeito
Nem por gente dos pés-juntos!
Amigos, que até defuntos,
Votando a torto e a direito,

Carregaram no Chimango
Que já não tinha mais gente,
Pois a que havia, descrente,
Aos poucos ia mermando
Como gado magro quando
Chega o inverno de repente.

Apesar das violências
E abusos da bambochata
Que foi essa luta ingrata
O povo ganhou de mão,
Mas o homem fez questão
De não largar a mamata.

Com toda a sem-cerimônia
Mandou que se descontasse,
Para que a sua aumentasse,
A votação dos contrários
E usou de expedientes vários
Com tanto que ele ficasse.

Mas ninguém se conformou
Com a conta de chegar
Que ele então fez espalhar
Ser a expressão da verdade
Mandando um próprio à cidade
Soltar foguete e gritar

Que ele tinha sido eleito
Por enorme maioria.
Mas o caso é que existia

⁵¹⁰ Guasca: denominação dada aos rio-grandenses pelos filhos de outros estados, pelo fato de que neste, em vista da predominância da indústria pastoril e da carecia de outros materiais, haver sido generalizado o emprego do couro para as mais diversas finalidades. Tira, correia, corda de couro cru, isto é, não curtido.

⁵¹¹ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 26.

Em favor da oposição
Uma regra ou condição
Que, segundo a lei, dizia:

“No caso do capataz,
Por dirigir bem o gado,
Ser o escolhido e votado
Pra o mesmo lugar, de novo,
Carece ter no seu povo
Três quartos do eleitorado”⁵¹²

Foi com a quinta eleição de Borges que o desafio foi lançado ao povo gaúcho. A caracterização de Borges de Medeiros como anti-herói fica cada vez mais clara, sendo marcante a narrativa da fraude eleitoral, da violência e dos demais desaforos desferidos contra os rio-grandenses. Além disso, mais uma vez Júlio de Castilhos é redimido do governo tirânico de Borges, quando da menção da lei, por ele formulada, que presumia que, em caso de reeleição, o candidato precisaria alcançar 75% dos votos:

O próprio coronel Prates
Que essa tal lei tinha feito
Dizia que esse preceito
É que era o certo e legal,
Era esta a opinião geral
Que o tinha em grande conceito.

Mas o nosso D’Chimango,
Que sempre alardeou amores
Aos princípios, fez horrores
Pra convencer toda a gente
Que a lei dizia somente
“Três quartos dos eleitores”...

Que fossem, de fato, à urnas! [...] ⁵¹³

Após tantos desaforos, ainda por cima interpretando de forma supostamente errônea e maldosa a legislação castilhista, “o povo que era um boi manso / Já escarvava como um touro...”.⁵¹⁴ E, antecipando a renhida luta que haveria de ser travada contra o anti-herói Borges de Medeiros, Prates acrescenta: “Pois não se roga de joelhos, / - É o velho Gaspar que ensina – / O mesmo que qualquer china⁵¹⁵, / Nossa própria liberdade; /

⁵¹² PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 63-64.

⁵¹³ Ibidem. p. 65.

⁵¹⁴ Ibidem. p. 67.

⁵¹⁵ China: Mulher de vida fácil. Provavelmente deriva do quíchua “xina”, que significa “aia”.

Conquista-se de verdade / À faca e de relancina”.⁵¹⁶ Apenas uma luta árdua seria capaz de recompor a ordem, de cobrar a ofensa que fora desferida contra o povo rio-grandense e reconquistar a valiosa liberdade, tão cara ao “verdadeiro” gaúcho. É no momento em que parte para a luta, após ser tantas vezes desafiado pelo anti-herói, que o povo rio-grandense comunga, outra vez, com seu passado mítico, de lutas e de bravura:

Até que um dia – foi quando
D’Antonio tomou posse –
(Aqui João Valério tosse
Como quem diz, com espanto
Foi homem capaz de tanto!)
“Quem tem arma que se coce

Pra evitar que se pratique
Mais esse enorme atentado”
Grita o povo que, cansado
De ir pra estaca ou pra o tronco,
Se ergueu de um salto, num ronco
De tigre novo acuado;

E sacudindo os arreios
Lá se foi coxilha fora,
Como nos tempos de outrora,
Pra botar tudo nos eixos,
- Que o sofrenço nos queixos
A todo o momento e a espora

Já tinham mudado em potro
Esse pilungo⁵¹⁷ paciente –
Foi assim que aquela gente,
Que parecia tão mansa,
Fez luzir uma esperança
Nos dias de antigamente.⁵¹⁸

A recuperação do espírito do tempo mítico traz esperança: ainda é o mesmo Rio Grande de sempre, já cansado de ser desafiado. O decorrer da guerra, porém, também traz infortúnios, já que os opositores dos “descendentes dos farroupilhas”, como anti-heróis que eram, não faziam uma guerra justa. A luta, a honra durante a peleia, também foi fator utilizado por Prates para definir as características do herói e do anti-herói. O grupo de

⁵¹⁶ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 68. É possível que o “velho Gaspar” citado seja Gaspar Silveira Martins, líder liberal gaúcho atuante principalmente no período imperial.

⁵¹⁷ Pilungo: cavalo velho, ruim, imprestável.

⁵¹⁸ *Ibidem*. p. 77.

Borges de Medeiros não conheceria as premissas da boa guerra e um dos aspectos mais criticados por Homero Prates foi a utilização, por parte de Borges, de um exército de mercenários chefiado por Nepomuceno Saraiva, caudilho uruguaio da fronteira, líder do partido Blanco: “Da gente de D’Chimango, / Que já estava na coxilha, / Repontava uma tropilha / Um bom índio, um tal Claudino, / E um Saraiva, um teatino⁵¹⁹ / Que chefiava uma quadrilha”.⁵²⁰ Segundo Homero Prates, Borges de Medeiros havia equipado tal exército com o que de mais moderno havia em termos de armamentos e apetrechos bélicos, ao passo que a oposição, sem contar com as mesmas vantagens, assim mesmo partia para a luta movida apenas pela coragem e pelo ideal de restauração da liberdade perdida. Desta forma, Prates marcava a honra que movia os oposicionistas, enquanto os que lutavam por Borges de Medeiros eram caracterizados pela covardia e pela falta de comprometimento com a peleia. Além disso, Borges teria cometido grave erro ao se utilizar dos cofres públicos, onerando o estado e, conseqüentemente, o povo que estaria lutando contra o tirano, a fim de arcar com os custos da guerra:

Além disso, não podiam
Vencê-lo, como pensavam,
Os recursos lhes faltavam,
As armas e as munições,
Ao passo que até canhões
As suas tropas usavam.

Mas qual o quê, gente guapa
Co’a cincha⁵²¹ pela virilha,
Mesmo de a pé, maltrapilha,
Até os milicos enfrenta
E nem um tirano a aguenta
Quando vai para a coxilha.

Com pistola de dois canos
Que nem mata capivara,
E até lanças de taquara,
Nenhum combate refuga
E é só chimanguista em fuga
Que volta e meia dispara.

Que apesar de bem armada
E ter bem seguro o couro

⁵¹⁹ Teatino: diz-se do cavalo ou outro animal, ou de objeto, que não tem dono, ou de que não se conhece o dono. Aplica-se à pessoa que anda fora de sua terra, longe de sua querência, como animal sem dono.

⁵²⁰ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 83.

⁵²¹ Cincha: peça dos arreios que serve para firmar o lombinho ou o serigote sobre o lombo do animal.

- Tudo a custa do tesouro
Da Estância, que foi rapado –
A sua gente era gado
Que ia pra um matadouro.

Sem ardor, sem entusiasmo,
Repontada a bola e laço,
O que queria era espaço
Pra correr mais à vontade
Não peleia de verdade
Quem vai pra luta a relhaço.⁵²²

A verdadeira guerra seria motivada pelos nobres sentimentos, não pelo dinheiro. Além disso, ao criar uma oposição entre os revoltosos e o exército mercenário uruguaio utilizado por Borges de Medeiros, Prates forja para o rio-grandense – ao menos para o “verdadeiro” rio-grandense, ou seja, aquele que se mantinha fiel aos preceitos da Guerra dos Farrapos, de 1835 – uma identidade nacional brasileira. O próprio estilo de luta tipicamente platino, que incluía a degola do inimigo passando-lhe a faca de orelha a orelha (a conhecida “gravata colorada”), tão largamente utilizada no Rio Grande do Sul em guerras anteriores (particularmente na Guerra Federalista de 1893, famosa pelo número de pessoas degoladas, na qual se destacou o coronel João Francisco, como vimos) fora colocado por Prates como uma característica estrangeira da guerra, que não se coadunava com o espírito justo do gaúcho rio-grandense:

Passando logo a gravata
Colorada no inimigo
Que, sem saber o perigo,
Se deixa prender com vida;
Gente frouxa, mas bandida
Era aquela, é o que lhes digo.
[...]
Com ódio - e o sangue que escorre –
É uma bandeira vermelha! –
Passavam de orelha a orelha
A faca no prisioneiro,
Matando-o aos poucos primeiro
Como se sangra uma ovelha!

Outras vezes arrastando
O infeliz pra uma restinga
Mostram-lhe a faca que pinga
Do seu sangue generoso,
Lambendo-a depois com gozo

⁵²² PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 86.

Como quem bebe uma pinga!⁵²³

O modo de fazer guerra de Borges de Medeiros seria desonroso, pois não respeitaria a morte do adversário. Além disso, o caudilho gaúcho teria instituído uma forma de criar estratégias de guerra que também era externa ao Rio Grande do Sul: não apenas se valia de um exército estrangeiro, mas também contava com uma tática aprendida na Europa e com equipamentos bélicos adquiridos igualmente fora do estado. Tudo na guerra de Borges de Medeiros era contrário ou externo ao Rio Grande. Além de demonstrar a total falta de comprometimento do governante com sua terra (característica que afasta o herói dos bons valores), Prates também afirmava o desconhecimento de Borges a respeito das melhores armas a serem utilizadas no pampa: uma das principais delas seria a própria comunhão do homem com a natureza onde vivia, sua plena adaptação ao meio.

Com o dedo em riba de um mapa
D'Chimango acompanhava,
No quarto em que se fechava,
O movimento da tropa;
Segundo leu, lá na Europa
Era assim que se guerreava.

[...]

Também usava essa gente
- Pra que aguentasse repuxo –
Um'arma que só no buxo
Levava mais balas de aço
Que os tiros, que deu, de laço
Um bom, um velho gaúcho.

[...]

Mas nas mãos da chimangada
Não passava de brinquedo
Que a imagem mais dava medo.
Como armamento é perfeito,
Mas não é qualquer sujeito
Que lhe conhece o segredo.

[...]

Mas não deu ponto; primeiro
Porque a tropa que o empregava
Já sestrosa, só cuidava
Em correr, na desconfiança
De que uma carga de lança
Lhe vinha em riba e avançava.

Depois, porque errando o alvo
A sua fuzilaria
Somente os campos varria

⁵²³ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 91-92.

Ou os capões de mais perto;
Era tiro no deserto
Porque mortos não havia.

Não é arma pras coxilhas
Onde o gaúcho se entoca
Em qualquer sanga ou biboca
O mesmo que em sua casa
Como um cão ao pé da brasa,
Um sorro dentro da toca.⁵²⁴

Homero Prates finaliza seu poema falando sobre o armistício que levou ao fim da guerra. Ainda que o término da peleia tenha vindo com um acordo, proposto pelo então presidente da República Artur Bernardes, Borges de Medeiros permanecera no poder, o que impediria Prates de finalizar sua sátira com a vitória do “heróico” povo gaúcho. Mesmo assim, não perdeu a chance de afrontar seu adversário apontando a humilhação que este teria sofrido a fim de se manter no poder: “D’Chimango só governa / Porque vive acolherado / A D’Bernardes, coitado! / Que ele tanto combateu! / Sina braba Deus lhe deu / Pra ser assim humilhado”.⁵²⁵

Na tentativa de redigir um poema que apresentasse positivamente o Rio Grande do Sul para o Brasil, Homero Prates, já há muitos anos vivendo no Rio de Janeiro, capital do país, escreve uma continuação ao popular poema satírico de Ramiro Barcelos. Valendo-se de uma estrutura narrativa típica dos textos gauchescos, Prates resolve o problema de narrar positivamente um estado que não possuía feitos heróicos para cantar e louvar; a longa submissão do Rio Grande do Sul à ditadura borgista é contada por ele com período de afastamento, devido à dureza do regime, do passado glorioso – passado este que não se encontrava tão distante assim. Ao colocar o foco do problema na quinta eleição seguida de Borges, Prates consegue instituir o começo do dano neste momento; é apenas aí que o desafio é de fato lançado. Assim, o gaúcho, que não perdera seu espírito guerreiro, não deixa pra trás tamanha desonra, convocando o “tirano” para a luta.

O desafio da luta é dado pela diferença nos modos de fazer guerra de cada lado: o lado borgista é desleal e injusto, ao passo que o lado dos revoltosos é franco e ligado a um ideal valoroso. Deste modo, cria-se a oposição entre os heróis e os anti-heróis

⁵²⁴ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 108-110.

⁵²⁵ Ibidem. p. 156.

da narrativa, os primeiros ligados à antiga tradição mítica farroupilha, os segundos sem nenhuma vinculação com o estado do Rio Grande do Sul. A fim de não concluir a narrativa de forma pessimista, Prates faz troça da humilhação sofrida por Borges de Medeiros, já se comportando “como uma moça”, sem a arrogância de outros tempos: “E meio igual ao Lauterio / Aqui termino esta historia; / Crendo firme na Vitória / Que um dia há de ter meu povo / Nessa luta em que de novo / Se está cobrindo de glória!”.⁵²⁶

História de D. Chimango, obra de Prates que se diferencia enormemente das demais publicações do grupo da Praça da Misericórdia, exigiu um capítulo aparentemente apartado das discussões que vinham dando a tônica deste trabalho até aqui. A posição que o Rio Grande do Sul ocupava no cenário nacional, desde pelo menos o início do século XX, precisou ser evocada para que houvesse melhor compreensão da mudança tão “abrupta” no estilo de Prates. Os entrelaçamentos que se davam entre literatura e política naquele período, também. Mas por que, de todos os membros do grupo da Praça da Misericórdia, foi Prates aquele que escolheu fazer uso do estilo regionalista em um de seus livros? Talvez a explicação para essa excepcionalidade possa conter outras explicações sobre o estilo próprio e característico do grupo da Praça da Misericórdia, que temos visto até aqui, e sobre a geração da qual faziam parte. Mas isso é assunto para o próximo e último capítulo.

⁵²⁶ PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927. p. 159.

7. Um tempo para arrancar o plantado: família e outras relações sociais

I.

As origens da família de Felipe d'Oliveira, pelo lado materno, remontam à Alemanha.⁵²⁷ Seus bisavós maternos, Barbara Schumacher e Johann Daudt, nascidos na região do Reno, na cidade de Mainz, em fins do século XVIII, chegaram ao Rio Grande do Sul no ano de 1824 e estabeleceram-se na Feitoria Velha, cidade de São Leopoldo, colônia alemã próxima a Porto Alegre. Foi em São Leopoldo que um de seus quatro filhos, João Daudt, nasceu, no ano de 1832. Não sabemos exatamente o motivo, mas, ainda em meados do século XIX, a família Daudt mudou-se para a cidade de Santa Maria, no centro da então Província de São Pedro do Sul, atual estado do Rio Grande do Sul, cidade que também era um vilarejo de colonização alemã. Talvez lá contassem com mais parentes ou outros conhecidos; talvez desejassem afastar-se mais de Porto Alegre no conturbado período de dez anos durante o qual desenrolou-se a Revolução Farroupilha, entre 1835 e 1845.

João Daudt foi oficial da Guarda Nacional do Império, tendo chegado ao posto de capitão. Talvez esta posição estratégica no meio rural brasileiro do século XIX tenha lhe conferido as vantagens que tornaram possível a seu filho cursar a Faculdade de Farmácia no Rio de Janeiro.⁵²⁸ Os fortes elos que ligavam a comunidade alemã no estado – marcada por uma sólida endogamia – e os benefícios concedidos pelo Estado que lhes possibilitaram

⁵²⁷ O relato a seguir, sobre as origens da família Daudt, foi construído com base nas informações encontradas no livro de memórias de João Daudt Filho, tio de Felipe d'Oliveira. DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003.

⁵²⁸ A Guarda Nacional, criada durante o período regencial, era uma instituição crucial para os elos que ligavam o Estado aos proprietários rurais. Seus oficiais constantemente se encarregavam de arregimentar a população local como base miliciana, arcando pessoalmente com os custos de vestimentas e armamentos. Não é objeto de discussão, aqui, as diferentes perspectivas a respeito do papel da Guarda Nacional, que implicam em diferentes visões sobre o funcionamento do Estado brasileiro no período imperial. Entretanto, cabe salientar a importância desta instituição para a formação e consolidação de poderes e autoridades locais, como deve ter sido o caso de João Daudt. Para uma discussão profunda a esse respeito, consultar: FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008; GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997; URICOECHEA, Fernando. *O minotauro imperial: a burocratização do estado patrimonial brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Difel, 1978; CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

granjear lugares privilegiados política e economicamente na província também podem ser fatores explicativos das conquistas da família Daudt em tão poucas gerações, após se estabelecerem em terras brasileiras.⁵²⁹

A esposa de João Daudt, Dona Catarina, também descendia de alemães, imigrantes chegados ao Rio Grande do Sul no ano de 1826. Segundo João Daudt Filho, Dona Catarina, sua mãe, foi uma “grande dama na sociedade em que viveu”⁵³⁰, e lhe dava conselhos para se tornar um homem bem sucedido que envolviam a manutenção de bons relacionamentos com as pessoas certas, eliminando dos círculos de amigos aqueles indivíduos que não contassem com boa reputação.

João Daudt Filho mesmo nos expõe como as relações que mantinha na infância foram substituídas, na adolescência, por outras mais estratégicas:

Quando muito menino, meus companheiros prediletos eram os ‘moleques’, subordinados a tudo quanto eu queria, inclusive servirem de cavalos de minha montaria e puxadores do meu tosco carroção de duas rodas. Pouco a pouco minha mãe me foi indicando melhor rumo; quando cheguei à adolescência, já não me aprazia essa camaradagem. Juntava-me, então, somente a rapazes de educação igual à minha e nesse meio, daí por diante, fui adquirindo os melhores amigos. Muitos destes se tornaram, mais tarde, homens de grande projeção social no parlamento, nos altos postos militares, na medicina, na engenharia, na indústria e no comércio.⁵³¹

Não seria surpreendente se a base de suas redes futuras tenha sido construída entre esses amigos conquistados na juventude, no colégio ou na faculdade. João Daudt Filho, tio de Felipe d’Oliveira, nascido em Santa Maria no ano de 1858, relata coloquialmente como suas relações pessoais lhe auxiliaram em diversos momentos da vida, entre elas, num dos momentos cruciais para a vida futura de Felipe d’Oliveira, ocorrido alguns dias antes de seu nascimento.

Naquela época, era delegado de polícia na pequena cidade de Santa Maria o pernambucano Felipe Alves de Oliveira, pai do nosso conhecido Felipe d’Oliveira.⁵³²

⁵²⁹ Apenas a título de ilustração, o cunhado de João Daudt, Valentim Diehl, foi um dos responsáveis pela administração dos primeiros barcos a vapor no Rio Grande do Sul. Quando Valentim faleceu, a irmã de Daudt casou-se novamente, desta vez com o Sr. Hasslocher, avô do importante político e advogado gaúcho Germano Hasslocher.

⁵³⁰ DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003. p. 24.

⁵³¹ *Ibidem*. p. 25.

⁵³² José Murilo de Carvalho chama a atenção para o caráter político de posições como a de delegado, juiz de

Felipe veio para o Rio Grande do Sul quando de sua nomeação como Juiz Municipal. Provavelmente Felipe estivesse, com isso, cumprindo uma das etapas de construção de sua carreira política, mas não podemos afirmar com certeza.⁵³³ Estabelecendo-se em Santa Maria, casou-se com a irmã de João Daudt Filho, Adelaide, e com ela teve o primeiro filho, João Daudt de Oliveira. Foi um pouco antes do fim da Monarquia que Felipe entrou em grave desavença com o caudilho local, o coronel Martin Hoehr, que também era chefe do Partido Republicano em Santa Maria. De comportamento violento, o coronel teria desferido tiros contra o redator de um jornal de oposição⁵³⁴, segundo relatos, por pouco não atingindo a cabeça de uma criança.⁵³⁵ Felipe Alves de Oliveira, delegado e partidário dos liberais, instaurou processo contra o coronel.

A história que narro a seguir foi contada pelo cunhado de Felipe, o farmacêutico João Daudt Filho, já nosso conhecido. Em seu livro de memórias, ele nos presta um relato – parcial e comprometido, sem dúvida – bastante esclarecedor das relações políticas estabelecidas por sua família no interior do Rio Grande do Sul, entre o fim da Monarquia e o começo da República. A história de sua família, assim como a história das famílias dos demais escritores do grupo dos sete, é capaz de nos ajudar a compreender alguns dos significados subjacentes às adesões culturais destes indivíduos, como veremos mais adiante. Segundo ele, e faço aqui uma reconstituição sucinta de seu depoimento, o coronel Martin Hoehr era um “criminoso” que havia se tornado desafeto de seu cunhado, o pai de Felipe, por ter sido preso por ele. Tornou-se um desafeto seu por extensão da rivalidade com o delegado. Desde sua prisão, contudo, Felipe Alves de Oliveira teria passado a receber muitas ameaças de vingança, para as quais não dava a devida atenção.

paz, juiz municipal ou coletor de impostos durante o Império. Ver: CARVALHO, José Murilo de. “Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual”. *Dados*, vol. 40, n. 2, Rio de Janeiro, 1997.

⁵³³ José Murilo de Carvalho argumenta que durante o século XIX as carreiras políticas eram construídas por meio de um longo caminho que começava com a conclusão de um curso de Direito e passava pela nomeação para certos cargos em locais distantes. CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁵³⁴ O jornal era o *A província*, ligado ao Partido Liberal. Felipe Alves de Oliveira, aliás, fundou e dirigiu este jornal entre 1886 e 1890, e nele publicou inúmeros artigos. MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 404.

⁵³⁵ DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003. p. 81.

Preocupado com a família (sua irmã Adelaide estava, novamente, grávida, desta vez de Felipe d'Oliveira), João Daudt Filho teria se dirigido a Porto Alegre a fim de conversar com o então Presidente da Província, Gaspar Silveira Martins, cobrando-lhe alguns favores pessoais.⁵³⁶ O favor desejado por João Daudt Filho era a transferência de seu cunhado a outra comarca da província, na posição de Juiz de Direito, pedido que foi, segundo seu próprio relato, prontamente atendido. Felipe Alves de Oliveira seguiu, então, com a família, para São Borja, cidade localizada na fronteira do Rio Grande do Sul com a Argentina. Sob a proteção do poderoso líder dos Liberais, Felipe estava a salvo e o coronel, preso. Mas a República foi proclamada alguns meses depois...

Com a proclamação da República e a reorganização da política nacionalmente, o coronel Martin Hoehr foi libertado e retornou a Santa Maria. Felipe Alves de Oliveira, por sua vez, foi removido para o Mato Grosso. A gravidez de sua esposa, contudo, fez com que Felipe decidisse fixar-se por algum tempo em Santa Maria antes de partir. Foi durante esse período de espera que Felipe foi baleado em plena rua, quando passeava com a esposa. João Daudt Filho foi encarregado, no leito de morte do cunhado agonizante, a procurar por “justiça” pela sua morte. Nunca por vingança, apenas por justiça.

Grosso modo, foi assim que relatou a morte de Felipe Alves de Oliveira, em seu livro de memórias, o farmacêutico João Daudt Filho. Trata-se sem dúvida de um relato interessado, mas que nos traz um pouco da trama política do Rio Grande do Sul no período em que nasceram os integrantes do “grupo dos sete”. O tipo de relações constituídas, bem como as atividades desempenhadas por seus familiares, são capazes de nos revelar a posição que ocupavam nas hierarquias da sociedade brasileira. Por sua vez, a posição ocupada pelo Rio Grande do Sul, local onde nasceram, nas disputas políticas e por ampliação de influência, que ocorriam nacionalmente na passagem da Monarquia à República, também nos revela a dimensão de suas possibilidades individuais no contexto nacional, fossem seus interesses literários, econômicos, políticos, ou todos eles. Trataremos destas questões de modo mais pormenorizado ao longo deste capítulo. Por ora, voltemos às origens familiares de Felipe d'Oliveira.

O que podemos inferir dos relatos de João Daudt Filho sobre sua família e

⁵³⁶ DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003. p. 81

sobre sua própria atuação, é que tanto ele quanto seu cunhado possuíam um círculo de relações bastante importante e influente. O fato de ter podido contar com a ajuda de uma das principais lideranças liberais do país, Gaspar Silveira Martins, quando das ameaças sofridas por Felipe, já nos diz muito não só sobre seus vínculos, mas também sobre a qualidade deles. Possivelmente, com o casamento de Adelaide com o pernambucano Felipe Alves de Oliveira, a família Daudt estaria em vias de alcançar uma posição política mais, digamos, oficial. Considerando a formação de Felipe e as posições que ocupava em Santa Maria, não seria surpreendente se ele em breve tentasse alguma candidatura política (quem sabe representando a colônia alemã, ou parte dela, em Santa Maria?). Além disso, a formação acadêmica de João Daudt Filho, que cursou Farmácia na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, pressupõe condições financeiras suficientes para os custos do curso e também do aluno na capital do Império, mas não a ponto de fazer-se este investimento para o curso de Medicina – o curso de Farmácia tinha duração mais curta, e tornava-se menos dispendioso. Ou a própria família tinha condições de arcar com estas despesas, ou João Daudt Filho foi capaz de obter algum apadrinhamento, o que é uma possibilidade forte a ser considerada, tanto mais em vista do período em que obteve sua formação acadêmica e dos fortes laços que uniam a comunidade alemã.⁵³⁷ Ou sua família tinha plenas condições financeiras, ou tinha muito boas relações, que podiam ser agenciadas com diversas finalidades. Ou as duas coisas. De todo modo, no contexto de uma sociedade predominantemente analfabeta e muito empobrecida, onde cursar o secundário já era para poucos privilegiados, como era a sociedade brasileira do Segundo Reinado, a formação superior do tio e do pai de Felipe d'Oliveira são indicadores de pertencimento a uma família abastada. Não posso dizer seu nível de riqueza, contudo. A suposição de que Felipe Alves de Oliveira buscava lugar numa carreira política, embora não passe de uma hipótese, faz bastante sentido para a época, e reforça o argumento de que as origens familiares de Felipe d'Oliveira estão vinculadas às elites políticas da Província de São Pedro. Ainda que a carreira política não fosse um interesse concreto de seu pai, esta era uma possibilidade real, pois ele possuía as condições necessárias para segui-la. Talvez a morte prematura do

⁵³⁷ João Daudt Filho sugere esta possibilidade em suas memórias, quando fala de seu tio, Pantaleão Pinto, médico, que muito teria influenciado seu pai a conduzi-lo à carreira médica.

pai e o advento da República tenham sido reveses duros, especialmente no caso de os vínculos mais fortes da família serem mantidos com lideranças do período monárquico. É possível. O fato é que João Daudt Filho transferiu-se para Porto Alegre, onde abriu sua farmácia e um laboratório, responsável pelo preparo de duas fórmulas inventadas por ele: o *Bromil*, xarope para a tosse, e *A Saúde da Mulher*, para desconfortos femininos. Só após estar estabelecido há alguns anos em Porto Alegre é que João Daudt Filho resolveu trazer sua família de Santa Maria, inclusive seus sobrinhos, agora órfãos de pai, para junto de si.⁵³⁸ Em 1894, foi um dos fundadores da União Farmacêutica de Porto Alegre, que deu origem, em 1897, à Escola Livre de Farmácia e Química Industrial, de Porto Alegre, onde João Daudt Filho foi professor de química biológica e microscópica. Em 1898, a Escola de Farmácia deu origem à Faculdade de Medicina de Porto Alegre⁵³⁹, onde Felipe d'Oliveira formou-se em Química.⁵⁴⁰ Fato digno de ser observado é que o primeiro diretor da Faculdade de Medicina foi Protásio Antonio Alves, justamente um dos amigos que João Daudt Filho cuidou de manter perto de si após os conselhos de sua mãe.⁵⁴¹

O caso de Álvaro Moreyra é um pouco diferente. Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Vellinho Rodrigues Moreira da Silva, seu nome completo, era filho de João Moreira da Silva, ator de teatro e cronista porto-alegrense, vinculado às tradições intelectuais da cidade⁵⁴², e de Maria Rita da Fonseca Moreira, de quem não tenho nenhuma informação mais concreta. Em todo caso, João Moreira da Silva, o Areimor, era muito bem relacionado com os homens de imprensa e de teatro do estado, desde sua juventude. Quando menino, estudou no colégio do professor Hilário Ribeiro, que foi um dos homens

⁵³⁸ DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003. p. 105. João Daudt Filho chega a afirmar que decidiu retirar-se de Santa Maria por considerar o ambiente local “perigoso”. Mesmo em Porto Alegre, a situação política era tensa, e João Daudt Filho chegou a passar por situações desconfortáveis, narradas em suas memórias, em que precisou assumir, diante de um pica-pau (partidário governista), uma suposta adesão ao PRR.

⁵³⁹ Dicionário histórico e biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz. <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/P/verbetes/esclifargupa.htm>, acessado em 08/07/2010.

⁵⁴⁰ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 404. Não descobri onde Felipe d'Oliveira cursou o secundário e os preparatórios.

⁵⁴¹ DAUDT FILHO, João. Op. Cit. p. 25.

⁵⁴² João Moreira da Silva chegou a vincular-se ao Partenon Literário, a mais importante sociedade literária do Rio Grande do Sul no século XIX, que durou mais de dez anos.

proeminentes da *Sociedade Partenon Literário*, fundada em 1868, juntamente com os irmãos Aquiles, Apeles e Apolinário Porto Alegre. Profissionalmente, começou como caixeiro, em 1871⁵⁴³, marcando seu começo de vida com fortes ligações com o comércio. As sociedades dramáticas onde atuava como amador, a *SDP Romeiros do Progresso* e a *SDP Luso-brasileira*, também são conhecidas por agregarem os homens de negócios da capital do estado. Além disso, seu primeiro livro, *Alinhavos*, foi publicado em 1896 (dois anos após estabelecer casa comercial própria em Porto Alegre) pela Tipografia do Jornal do Comércio – reforçando sua característica de comerciante.⁵⁴⁴

É possível que Areimor tenha acabado por se tornar um comerciante muito bem sucedido, já que mandou Álvaro estudar no Colégio Nossa Senhora da Conceição, de orientação jesuíta, localizado em São Leopoldo – mesma colônia alemã próxima a Porto Alegre onde a família Daudt primeiro se estabeleceu ao chegar no Brasil.⁵⁴⁵ Esse internato foi responsável pela formação de alguns dos homens de destaque na política regional e nacional – como João Neves da Fontoura e Jacinto Godói, já mencionados no capítulo 1. Depois do internato, Álvaro cursou alguns anos da Faculdade de Direito em Porto Alegre, seguindo, depois, para o Rio de Janeiro, onde concluiu o curso.⁵⁴⁶ Além de Álvaro, o primogênito, seu irmão, Raul Moreira, também concluiu curso superior, desta vez de Medicina, tornando-se, posteriormente, professor da Faculdade de Medicina de Porto Alegre.⁵⁴⁷ As duas irmãs de Álvaro, por sua vez, fizeram bons casamentos: uma delas casou-se com um advogado de Porto Alegre; a outra casou-se com um indivíduo designado no inventário de João Moreira da Silva apenas como “proprietário”, residente em São Paulo.⁵⁴⁸ É de se supor que se tratava de um homem de posses, quem sabe ligado aos ruralistas paulistas.

A família de Álvaro mostrou ter suas redes situadas principalmente na

⁵⁴³ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 383.

⁵⁴⁴ Ibidem. p. 383.

⁵⁴⁵ João Daudt Filho também informou ter estudado neste mesmo Colégio, além de outras duas escolas igualmente de tradição alemã e do Colégio Gomes, do renomado professor Fernando Gomes, em Porto Alegre. Tudo isso reforça a tese do alto investimento em sua educação, desde os bancos escolares.

⁵⁴⁶ Ibidem. p. 381.

⁵⁴⁷ A mesma da qual João Daudt Filho foi um dos fundadores.

⁵⁴⁸ Inventário de João Moreira da Silva. Porto Alegre, 1º. Cartório de Órfãos, 1942. Doc. n.: 452.

região urbana de Porto Alegre. Como comerciante e como homem de fortes laços com a imprensa local, Areimor era certamente bastante conhecido e possivelmente estabelecia relações de confiança com muitas pessoas em função de seu trabalho. Não descarto seu contato com os políticos da zona urbana, inclusive pela sua posição de comerciante e de homem de letras. Também é possível que tivesse um projeto de carreira para seu filho Álvaro, talvez até um projeto bastante tradicional, já que o encaminhou na carreira de Direito. A família de Álvaro não parece ter fortes vinculações com as áreas rurais do interior do estado, concentrando-se mesmo no meio urbano. Seria preciso ter maiores informações genealógicas para confirmarmos, por exemplo, a ausência de propriedades rurais, o que indicaria o pertencimento a uma família abastada, sem dúvida (a educação superior de Álvaro o confirma), mas sem o caráter tradicional que os proprietários dos latifúndios rurais possuíam. Quando de sua morte, no ano de 1942, aos 86 anos de idade, Areimor deixou aos filhos três propriedades na cidade de Porto Alegre, duas delas localizadas na região central, e a terceira no arrabalde da Tristeza, junto ao rio Guaíba, tratando-se, nesse caso, de uma chácara. Todas as três propriedades pertenciam, originalmente, à mãe de Álvaro, Maria Rita. Talvez ela tenha recebido em herança de sua família, talvez tenha assumido as propriedades quando de seu casamento.⁵⁴⁹ De qualquer forma, o pertencimento à Maria Rita dos três únicos imóveis da família indica uma origem um pouco mais abastada da parte dela do que da parte de Areimor. Mesmo assim, observando a localização das propriedades, Maria Rita também manteve seus vínculos principalmente ligados ao meio urbano. A não participação de Areimor na vida política rio-grandense e o fato de não possuir diploma superior nos indica a pertença a uma família de menos posses, ou a vivência de algum revés (como a morte do pai) que implicaria na interrupção dos projetos familiares. Mesmo assim, é de se supor que Areimor pertencesse, no mínimo, às camadas médias urbanas, em vias de ascensão econômica.

Família de aspecto bastante semelhante a este é a de Eduardo Guimaraens. O pai de Eduardo, Gaspar da Costa Guimaraens, português de nascimento e guarda-livros em

⁵⁴⁹ A família de Álvaro já desfrutava da chácara na Tristeza desde, pelo menos, a juventude do poeta. É o que podemos concluir de uma foto publicada na revista *Fon-Fon!* no ano de 1914, na qual aparece o poeta lendo na beira do rio, com uma de suas irmãs mais novas.

Porto Alegre⁵⁵⁰, chegou a participar da *Sociedade Partenon Literário*, sendo que seu nome pode ser encontrado nas atas das reuniões de 1872 e de 1873.⁵⁵¹ O perfil socioeconômico dos sócios desta agremiação era bastante diversificado, mas a participação de Gaspar, ainda que nada tenha publicado na revista do grupo, é um indicativo de seu lugar entre a intelectualidade da província. Provavelmente, inclusive, Gaspar e Areimor se conhecessem e frequentassem os mesmos círculos. Não seria surpresa descobrir que Gaspar cuidava das contas do negócio de Areimor.

No caso da família de Eduardo, contudo, é de se supor menores possibilidades econômicas. Não sabemos se o principal diferencial entre eles era a ausência de maior riqueza no lado materno, ou se a família de Gaspar viveu uma maior instabilidade com o advento da República⁵⁵², mas o fato é que Eduardo, embora tenha recebido boa educação primária e secundária, jamais veio a frequentar um curso superior.⁵⁵³ Continuou a manter boas relações com indivíduos ligados à intelectualidade do Rio Grande do Sul – vimos que era um dos assíduos frequentadores dos saraus de dona Otília Braga Barreto, tendo se casado com uma de suas filhas, Etelvina (irmã de Antonius e de Francisco Barreto) –, mas acabou vivendo de seu cargo público como funcionário, e depois diretor, da Biblioteca Pública do Estado. Ao que parece, Eduardo pertencia a uma família ligada às

⁵⁵⁰ Assinação de dez dias. Réu: Gaspar Eduardo da Costa Guimarães. Autor: Antonio Jacinto Pereira. Comarca de Porto Alegre, 1876. Processo no. 4976.

⁵⁵¹ Gaspar compareceu a, pelo menos, 1/3 das 74 reuniões ocorridas nos anos de 1872 e de 1873 da *Sociedade Partenon Literário*. ATAS da Sociedade Partenon Literário (1872). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: I e II trimestres, ano IV, 1924. pp. 197-252; ATAS da Sociedade Partenon Literário (1873). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: III e IV trimestres, ano IV, 1924. pp.251-262.

⁵⁵² Um dos grandes amigos de João Daudt Filho, e aparentado de sua esposa, o advogado Germano Hasslocher, chegou a abrir processo contra o pai de Eduardo, logo no começo da República. Sabe-se que muitos daqueles que participavam do grupo do *Partenon Literário*, muitos dos quais republicanos, sofreram severas perseguições após a posse de Júlio de Castilhos na presidência do Rio Grande do Sul. Talvez as rivalidades políticas surgidas durante o primeiro período da República, um momento de grande instabilidade e de redefinição profunda de cargos e posições, tenham deixado a família de Gaspar da Costa Guimarães de certa forma à margem, impossibilitando-os de contar com vantagens que talvez tivesse no passado, em decorrência de boas relações com políticos e autoridades. O *Partenon Literário*, sob a forma de associação que visava o cultivo das letras, também tinha profundas vinculações político-partidárias, sobretudo com membros do Partido Liberal, atuando em diversas frentes em conjunto com este partido. Ver: SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008.

⁵⁵³ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 264.

camadas médias urbanas, com alto nível intelectual, mas sem formação acadêmica que lhes permitissem alçar voos mais altos.

Sua esposa, Etelvina, era filha de um militar, o Coronel Carlos da Fontoura Barreto, marido de Dona Otília. Não era uma família de muitos bens, contudo. O inventário de Carlos da Fontoura Barreto aponta apenas para partes em pequenos imóveis urbanos localizados na cidade de Santana do Livramento, na fronteira com o Uruguai.⁵⁵⁴ Isso nos leva a concluir que os irmãos Antonius e Francisco Barreto igualmente não tiveram uma vida de muitos privilégios, se comparada com aquela das famílias mais abastadas da região, muito embora sua família contasse com condições suficientes não apenas para viver com tranquilidade, como também para dar-se aos luxos da organização de saraus artísticos na cidade de Porto Alegre. Apesar da vinculação com a região da fronteira (Antonius inclusive nasceu em Santana do Livramento), creio que o mais provável é que os laços mais fortes da família tenham sido criados entre as elites e as classes médias urbanas, de hábitos europeizados e bom acesso à cultura. É de se pensar que os imóveis em Santana do Livramento estejam relacionados à atividade militar, tanto de Carlos da Fontoura Barreto, quanto de seu sogro, o Coronel Joaquim Braga. Pelo menos o primeiro serviu no 6º. Regimento de Cavalaria naquela cidade; não sabemos se seu pai, Joaquim da Fontoura Barreto, de quem herdou sua parte nos imóveis, foi militar, mas, em caso positivo, bem poderia também ter servido na oficialidade local. Isso indicaria uma vida de mobilidade geográfica (a família Braga Barreto também viveu em Dom Pedrito, outra cidade do interior do Rio Grande do Sul, onde nasceu seu filho mais moço, Frederico) levada pelas transferências militares, mas não à criação de vínculos fortes nas regiões em que fixaram residência temporariamente.

Na hipótese de a família do Coronel Carlos da Fontoura Barreto ser originária, de fato, da fronteira, sem, contudo, pertencimento ao Exército, ainda assim não é de se crer que se tratasse de família de posses; a região da fronteira é bastante conhecida por seus grandes latifúndios, de modo que as pequenas propriedades urbanas divididas entre todos os herdeiros, quando do falecimento de Joaquim Barreto, não representam um pecúlio

⁵⁵⁴ Dona Otília não deixou bens que pudessem ser levados à partilha. Inventário de Carlos Frederico Barreto. Porto Alegre, 1o. Cartório de Órfãos, 1905. Doc. n. 89.

significativo. O fato de a parte que cabia aos filhos de Dona Otília nestes imóveis ter sido vendida pouco tempo após o falecimento de seu esposo igualmente indica a inexistência de elos expressivos com a região.⁵⁵⁵ Outra vez: trata-se de uma família eminentemente urbana, sem propriedade de terras rurais, com acesso a bens culturais e às redes intelectualizadas da cidade de Porto Alegre, mas sem a possibilidade de garantir a seus filhos a conclusão de um curso superior.⁵⁵⁶ É possível que a morte prematura do pai tenha-lhes tirado esses planos.

Sobre Carlos de Azevedo, tudo que sei é que cursou a Faculdade de Direito de Porto Alegre com Álvaro Moreyra.⁵⁵⁷ Nenhuma informação obtive a respeito de suas origens familiares e tudo o que podemos fazer é inferir que provinha de uma família de posses, já que concluiu o curso superior. É difícil inferir outros marcadores de origem a partir unicamente da formação superior obtida por Azevedo. Segundo Grijó, cerca de 50% dos formados na Faculdade de Direito de Porto Alegre entre 1904 e 1937 – isso supondo-se que Carlos de Azevedo chegou a se formar – provinham ou tinham fortes laços com o “mundo da estância”. Os outros 50% dividiam-se entre os estrangeiros ou oriundos de outros estados da federação, aqueles nascidos em cidades de características sobretudo comerciais, como Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas, ou aqueles vindos das zonas de colonização alemã ou italiana, como São Leopoldo e Caxias do Sul.⁵⁵⁸ Não é possível saber, assim, se Carlos de Azevedo provinha de família com mais vinculações no meio urbano ou da estância – se bem que, em vista de seu afastamento do mundo da literatura, não seria de se duvidar a sua procedência vinculada a uma família da estância, cujos investimentos na educação foram bem sucedidos permitindo a Carlos de Azevedo dar

⁵⁵⁵ Autos de petição de alvará de licença para venda de bens dos filhos menores do finado Coronel Carlos da Fontoura Barreto. Processo no. 429. Requerente: Othilia Braga Barreto. Comarca de Porto Alegre, 1907. Dona Otília alega, inclusive, ao solicitar permissão para venda da parte que cabia a seus filhos nos referidos imóveis, que um de seus motivos para desfazer-se deles eram os desentendimentos com os demais proprietários, com quem os bens eram partilhados desde o falecimento de Joaquim da Fontoura Barreto.

⁵⁵⁶ Francisco Barreto, bem como um seu irmão, cuja única referência é um documento datado de 1932 (desde o inventário de Carlos Barreto, de 1905, a viúva alegava ter com o falecido esposo apenas cinco filhos, sem nunca listar este, que seria o mais velho), tinha patente militar, mas isso não chega a significar gastos financeiros para os pais. Processo judicial / Declaração de pobreza. Número 7040. Requerente: Frederico da Fontoura Barreto; requerido: Otília Braga Barreto. 1932, APERS.

⁵⁵⁷ MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. p. 40.

⁵⁵⁸ GRIJÓ, Luiz Alberto. *Ensino jurídico e política partidária no Brasil: a Faculdade de Direito de Porto Alegre (1900-1937)*. Niterói, Tese de Doutorado em História UFF, 2005. p. 203.

outros rumos, menos artísticos, à sua vida.

Por fim, resta-nos analisar as origens familiares de Homero Menna Barreto Prates da Silva, último integrante do grupo dos sete. Homero nasceu em São Gabriel, cidade localizada próxima à fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, e, como dispomos de poucas informações a respeito de seus progenitores⁵⁵⁹, só posso criar hipóteses fundamentadas em seus sobrenomes e local de nascimento. A mãe de Homero, Alice Menna Barreto Prates da Silva, conta com o sobrenome de uma tradicional família de estancieiros do sul do estado, que obteve grande reputação junto ao governo central devido aos seus feitos militares na fronteira. O primeiro registro do sobrenome Menna Barreto é encontrado em João de Deus Menna Barreto, nascido em Rio Pardo, no ano de 1769, que teria homenageado sua esposa, Rita Bernarda Cortes de Figueiredo Menna, “constituindo, assim, a notável árvore genealógica da família Menna Barreto”.⁵⁶⁰ João de Deus Menna Barreto era militar e, em 1812, como coronel, fixou-se em São Gabriel, “quando adquiriu algumas sesmarias na linha da fronteira, estabelecendo-se com estâncias e residindo por algum tempo nesse povoado”.⁵⁶¹ O pesquisador Osório Santana chega a atribuir a ele a fundação da atual cidade de São Gabriel, já que ele teria sido responsável pela transferência da vila para a margem esquerda do rio Vacacaí, sua localização atual. Em 1846, João de Deus Menna Barreto recebeu o título de Visconde de São Gabriel, com honras de grandeza, por meio de Carta Imperial. Seu filho, João Propício Menna Barreto, também militar, recebeu do governo Imperial, por sua vez, o título de Barão de São Gabriel, após a guerra contra o Uruguai, iniciada em 1864. É de se supor que Dona Alice pertença aos mesmos Menna Barreto em questão, até em função do local de nascimento de seu filho, a cidade de São Gabriel. É possível que o avô de Homero Prates, pai de dona Alice, o coronel João Manoel Menna Barreto⁵⁶², morto na Guerra do Paraguai, seja outro dos filhos do Visconde de São Gabriel. Sabe-se que este município era um forte reduto da família, especialmente por contar com localização estratégica junto à fronteira do país. Considerando este possível

⁵⁵⁹ Não consegui nenhum registro nominal de seus pais, Tito Prates da Silva e Alice Menna Barreto Prates da Silva.

⁵⁶⁰ FIGUEIREDO, Osório Santana. *São Gabriel desde o princípio*. Santa Maria: Palotti, 1984. p. 223. O mais usual era que a esposa incorporasse o sobrenome do marido, e não o contrário.

⁵⁶¹ Ibidem. p. 223.

⁵⁶² *Ilustração Brasileira*, nov. 1920. Na poesia “O último farroupilha”, Homero Prates fala de seu avô.

estatuto da mãe de Homero, seria de se supor que Dona Alice não se casaria com homem de reputação duvidosa ou que de alguma forma tornasse a união um motivo de desgosto para sua família. Osório Santana é quem nos informa que o pai de Homero, Tito Prates da Silva, era primo-irmão de Júlio Prates de Castilhos, presidente do estado do Rio Grande do Sul desde o começo da República.⁵⁶³

Tito Prates da Silva, desembargador, vinha de uma família de ricos criadores de gado nas cidades de São Gabriel e de Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul. Quando da morte do pai de Tito, João Raymundo da Silva, no ano de 1899, este deixou um inventário de quase 900 reses, além de mais de 300 outros animais entre bois, éguas, burros, mulas e cavalos, distribuídos nas propriedades das cidades citadas. Além de alguns imóveis urbanos, João Raymundo deixou uma légua de sesmaria no Lageado, 43 quadras quadradas “de terras situadas em vários pontos dos terrenos onde se acham as chácaras existentes no lugar denominado Bom Fim, entre os campos da ‘casa branca’, a estrada que de São Gabriel vai a São Sepé e as margens direita do rio Taquari e as quedas do arroio Mudadomo”.⁵⁶⁴ No município de Cruz Alta, ele deixou duas léguas de sesmaria “na fazenda denominada do Cadeado, entre a serra deste nome, a estrada que vai de Cruz Alta a São Borja e o rio Ijuizinho”, além de 1.838.817 braças quadradas “de terras de matos de cultura na serra denominada do Cadeado, no fundo da fazenda acima descrita, as quais constituem a metade das terras ali medidas e legitimadas, com área total de 3.677.634 braças quadradas”.⁵⁶⁵ Considerando as análises de Thiago Araújo para a mesma região, no período compreendido entre os anos de 1834 e 1879, os rebanhos de João Raymundo da Silva são bastante expressivos. No período estudado por Araújo, os proprietários que possuíam mais de 500 reses correspondiam a pouco mais de 10% do montante dos inventários analisados.⁵⁶⁶ Mesmo levando em conta os mais de 20 anos entre o período estudado por Araújo e o falecimento de João Raymundo, trata-se, sem dúvida, de um

⁵⁶³ FIGUEIREDO, Osório Santana. *São Gabriel desde o princípio*. Santa Maria: Palotti, 1984. p. 196.

⁵⁶⁴ Inventário de João Raymundo da Silva. Comarca de São Gabriel, 1900. APERS.

⁵⁶⁵ Inventário de João Raymundo da Silva. Comarca de São Gabriel, 1900. APERS.

⁵⁶⁶ Vide a Tabela I – Posse média de escravos dos criadores de gado por faixa de tamanho do rebanho. ARAÚJO, Thiago Leitão de. *Escravidão, fronteira e liberdade: políticas de domínio, trabalho e luta em um contexto produtivo agropecuário (vila da Cruz Alta, província do Rio Grande de São Pedro, 1834-1884)*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008. p. 42. Agradeço ao autor pelas referências e pelo auxílio na análise desta fonte.

criador com um número considerável de posses.

A carreira seguida por Homero Prates parece corroborar a ideia de que ele provinha de uma família abastada: cursou a Faculdade de Direito de Porto Alegre, tornando-se, logo a seguir, Juiz Distrital na cidade de Dom Pedrito, no Rio Grande do Sul, onde permaneceu por cerca de dois anos. A seguir, transferiu-se para São Paulo, onde se estabeleceu como advogado. Homero manteve, ao longo da vida, uma prodigiosa carreira jurídica, conquistando importantes colocações nesta área.⁵⁶⁷ É de se pensar que, de todos os integrantes do grupo dos sete, Homero Prates é aquele com origem familiar mais próspera, ligada às poderosas elites rurais da fronteira sul, família de latifundiários talvez expandindo seus domínios a outros setores com a educação de Homero. Seu irmão, Alcides Prates, formado em Medicina, deu seguimento aos negócios rurais da família, mantendo as fazendas que possuíam no Rio Grande do Sul.⁵⁶⁸

A presença de muitas ligações familiares destes escritores com a região da fronteira não é de surpreender: as cidades localizadas na divisa entre Brasil e Uruguai ou Argentina tiveram grande importância militar até o século XIX. Talvez chame a atenção a forte presença de militares entre os familiares dos integrantes do grupo, mas o comércio também é bastante bem representado.⁵⁶⁹ O grupo dos sete que se encontravam na Praça da Misericórdia não se originou de um único grupo social, economicamente falando. De certo ponto de vista, há raízes familiares um tanto diversificadas para um grupo tão pequeno. Contudo, não há, nele, representantes de camadas mais populares da população. Na segunda metade do século XIX, na mesma cidade de Porto Alegre onde o grupo dos sete se formou, a geração da *Sociedade Partenon Literário* contava com integrantes de origem humilde: Afonso Luís Marques era filho de uma costureira abandonada pelo marido; Aurélio Veríssimo de Bittencourt, negro, era filho de um militar com, possivelmente, uma escrava. Ambos haviam contado com a ajuda de membros da Igreja a fim de concluir os

⁵⁶⁷ MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978. p. 457.

⁵⁶⁸ “Acha-se no Rio, em viagem de recreio, o Dr. Alcides Prates, médico e fazendeiro, residente em São Gabriel, no Rio Grande do Sul, e irmão do nosso crítico literário e colaborador Homero Prates em cuja residência se acha hospedado”. *O Paiz*, 04/09/1922, p. 5.

⁵⁶⁹ Seria importante investigar o papel dos militares como parte importante da intelectualidade brasileira durante a Primeira República, o que seria capaz de explicar a origem “cultura”, no sentido de vinculada a uma cultura letrada oficial, de muitos dos escritores aqui analisados.

estudos secundários. Jamais fizeram curso superior. A *Sociedade* também contava com uma mulher, Luciana de Abreu. Muito embora houvesse uma série de hierarquias internas que segregavam os indivíduos – nenhum dos três integrantes citados jamais publicou um livro, por exemplo – havia a possibilidade de que eles participassem do grupo de intelectuais mais importante e atuante na cidade no período.⁵⁷⁰ Mesmo em se tratando do grupo de boêmios do jornal *Correio do Povo*, atuante durante a juventude do grupo da Praça da Misericórdia, como Zeferino Brazil, Marcello Gama e Pedro Velho, não se pode dizer que pertencessem ao mesmo tipo de segmento social que seus jovens discípulos. Zeferino, funcionário público, era um militante que atuava junto a grupos socialistas gaúchos;⁵⁷¹ Marcello Gama era caixeiro e só foi para o Rio de Janeiro devido a uma oportunidade concedida por João Daudt Filho;⁵⁷² e Pedro Velho, já um homem adulto, ainda vivia com a mãe num bairro de tradição africana de Porto Alegre. Obviamente o grupo da Praça da Misericórdia não é representativo do conjunto dos escritores do Rio Grande do Sul na primeira década do século XX, como o *Parthenon* o era na segunda metade do século XIX. Fora deste grupo, certamente encontraremos indivíduos com origens sociais mais pobres e também mulheres atuando como escritoras. Mas talvez o grupo da Praça da Misericórdia seja representativo do tipo de escritor provinciano que é capaz de deixar o seu estado de origem e mudar-se para o Rio de Janeiro. Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira e Homero Prates (não sei dizer se Antonius também o fez) deixaram Porto Alegre no começo da década de 1910 – se excluirmos Francisco Barreto e Carlos de Azevedo, que não mantiveram nenhuma atividade artística, apenas Eduardo Guimaraens permaneceu em Porto Alegre, apesar de ter mantido estreita relação com todos os empreendimentos dos companheiros no Rio de Janeiro ou mesmo fora do país, como no caso da revista *Orpheu*. É possível que, se analisássemos o caso de Raul Bopp, gaúcho de Santa Maria, nascido mais ou menos na mesma época que os amigos da Praça da Misericórdia, encontraríamos uma trajetória social equivalente em certos aspectos. A posição socialmente intermediária que ocupavam e o alto

⁵⁷⁰ SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008.

⁵⁷¹ SCHMIDT, Benito Bisso. *Em busca da terra da promessa: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre: Palmarinca, 2004. p. 116.

⁵⁷² DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003. p. 119.

nível educacional de todos eles, mesmo quando não chegaram ao ensino superior, é muito eloquente.

II.

As disposições familiares de Homero Prates talvez possam explicar sua adesão, já na década de 1920, à estética regionalista, como no caso analisado no capítulo anterior. A década de 1920 foi de grande mobilização política em todo o país, mas no Rio Grande do Sul foi marcada por mais uma guerra que opôs maragatos e chimangos, em 1923, iniciada em virtude da quinta eleição consecutiva de Borges de Medeiros à presidência do estado. Como vimos no capítulo 6, Homero Prates se valeu da estética regionalista para marcar sua firme posição contrária a Borges de Medeiros e favorável a Joaquim Francisco de Assis Brasil. Tal posição não é aleatória: a família de Prates tinha raízes profundas entre os estancieiros que fizeram oposição a Borges – e que chegaram a lançar um manifesto dos estancieiros, no ano de 1922 (antes da eleição fraudada que reelegeu Borges, portanto), encabeçado por outro dos irmãos de Homero, João Raimundo da Silva Neto:

Publicamos na respectiva seção o manifesto-apelo dos estancieiros gaúchos para que apóiem a candidatura Assis Brasil, oposta à candidatura Borges de Medeiros. É uma disputa que dará ao povo sul-rio-grandense, de tão belas tradições democráticas, ensejo para se pronunciar sobre a ação do governo que têm tido. O que convém assinalar nesse manifesto, além do valor político, é a forma lapidar em que vazou o primeiro dos seus signatários, o Dr. João Raimundo da Silva, uma das inteligências mais lúcidas do Brasil de hoje, irmão do nosso companheiro e crítico literário desta folha, Homero Prates. O manifesto é de castilhistas que ora divergem do Sr. Borges de Medeiros, resolvendo combater a sua reeleição. E não há dúvida que encontraram para lançar esse documento uma figura excepcionalmente brilhante.⁵⁷³

Não foi só por meio da literatura que Prates fez oposição a Borges. Valeu-se também de sua coluna no jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro, para defender a posição que era sua, de sua família, e de sua classe social:

Tenhamos fê no futuro do Rio Grande do Sul. Cerremos fileiras em torno da figura de Assis Brasil, que por si só vale um programa. Está lançada a ideia nova

⁵⁷³ *O Paiz*, 29/10/1922, p. 4.

do “Partido dos fazendeiros”, únicos e legítimos senhores daquela terra heróica e lendária. Já a agitou em um vibrante e lapidar manifesto-apelo aos estancieiros gaúchos – entre outras figuras de responsabilidade e inteligência – um dos mais nobres espíritos do meu tempo, João Raymundo da Silva Neto. São palavras que hão de ficar gravadas na história política do Rio Grande do Sul, em um relevo de ouro, como uma lição perene, como um protesto vivo a clamar contra o abuso e a inépcia dos maus governos. Tenhamos a coragem de afirmar. Abramos clareiras no indiferentismo lorpa dos acomodaticios e dos neutros. [...]

Não confundamos esse movimento libertário do Rio Grande do Sul com as triviais agitações populares, sem significação, de todos os dias.

Cerca-o alguma coisa de místico e de sagrado que lhe põe em torno um esplendor de auréola: a salvação, a liberdade, a saúde, a alegria do povo rio-grandense.⁵⁷⁴

O autor toma o cuidado, inclusive, em distanciar o movimento criado pelos estancieiros gaúchos das “triviais agitações populares” que ocorriam no mesmo período – lembremos da afirmação do movimento operário ao longo de toda a Primeira República e das marcantes greves gerais que se sucederam à Primeira Guerra Mundial, bem como da fundação do PCB, no mesmo ano em que os estancieiros também se organizaram partidariamente.

É notável, por outro lado, a adesão, por parte dos escritores sem os mesmos tipos de laços com as oligarquias regionais, a uma estética mais autocentrada, que só devia satisfações a si mesma, a uma “arte pela arte”: Homero Prates foi o único dos sete amigos que produziu obras de caráter regionalista, como a analisada no capítulo 6. Não tenho condições de afirmar a existência de uma relação direta e imediata entre as disposições de origem destes escritores e suas opções estéticas, nem tampouco de propor que outros escritores com disposições similares provavelmente fariam opções semelhantes. Contudo, é de se supor que a falta de vínculos tão estreitos com as oligarquias, como foi o caso de Homero Prates, deu a esses indivíduos maior liberdade de transitar por gêneros e por estéticas menos comprometidos – como, de resto, Homero Prates também fez sempre que não estava no papel de defensor dos interesses familiares. Não há, além disso, uma relação necessária entre a estética regionalista e o comprometimento político de qualquer ordem, mas sem dúvida se trata de um estilo em que se torna mais plausível tratar de temas políticos do que, por exemplo, no “penumbrismo” dos outros integrantes do grupo da Praça da Misericórdia. A própria estrutura formal dos textos regionalistas, que opõem um herói a

⁵⁷⁴ *O Paiz*, 28/10/1922, p. 3.

um anti-herói, que atribui valores positivos ou negativos a cada um deles, mexendo com os sentimentos mais profundos de identidade do público leitor, favorece a este tipo de investida mais, digamos assim, “engajada”.

Sérgio Miceli estudou escritores do mesmo período dos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia, os chamados “anatolianos”, em referência ao escritor francês Anatole France. Para ele, “o acesso à posição de escritor aparece, nessa conjuntura, como o produto de uma estratégia de reconversão que se impõe por força do desaparecimento do capital de que a família dispunha outrora, ou ainda pela impossibilidade de herdar esse capital em toda a sua extensão”.⁵⁷⁵ Não é esse o caso dos escritores aqui estudados, mais vinculados às camadas médias. Eles não parecem ser oriundos de famílias em decadência, nem tampouco impossibilitados de herdar o capital da família. Parecem, mais (com excessão de Homero Prates), ser originários de famílias em vias de ascensão. Homero Prates, ao contrário, pertencia a uma família que, se não se encontrava em decadência econômica – o que sou incapaz de afirmar – encontrava-se alijada das estruturas formais de poder. Prates era parte de uma fração subordinada das oligarquias gaúchas, ligada aos pecuaristas da região de Cruz Alta, que, com a crise econômica do pós-Primeira Guerra Mundial, passou a oferecer forte oposição à oligarquia dominante ligada ao PRR.⁵⁷⁶ Talvez ele, de alguma forma, possa ser explicado segundo os critérios oferecidos por Miceli. Além de uma literatura reclusa à “torre de marfim” que usualmente produzia, não hesitou em produzir um poema que representava fortemente os interesses de sua família, quando

⁵⁷⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 23.

⁵⁷⁶ Maria Antonieta Antonacci argumenta que a crise econômica do período pós-guerra criou as condições concretas para que as oligarquias dissidentes passassem a fazer oposição, fazendo do período entre os anos de 1921 e 1923 o ápice da luta no interior da classe dominante gaúcha: “Os produtores – principalmente pecuaristas – que, no período da guerra, fizeram investimentos para expandir a produção agro-mercantil que se desenvolvia no RS, no período do pós-guerra lutaram para conseguir que a estrutura jurídico-administrativa da área garantisse esses investimentos. Para tanto, solicitaram ao Estado: redução das tarifas ferroviárias para fazerem frente à concorrência nacional no mercado interno; elevação da taxa de importação devido à concorrência platina; diminuição dos impostos e criação de um Banco Hipotecário ou Carteira Agrícola. Basicamente, invocaram amparo e proteção ao Estado a fim de que este assegurasse a lucratividade dos investimentos e mantivesse as condições de reprodução das relações sociais dominantes”. Sem o esperado retorno por parte do governo de Borges de Medeiros, diferentes formas de compreender o papel do Estado se evidenciaram, levando ao conflito armado liderado por Assis Brasil em 1923. ANTONACCI, Maria Antonieta. “A revolução de 23: as oposições na República Velha”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 233.

necessário. Sendo assim, somente agora o sentido mais amplo de *História de D. Chimango* pode ser compreendido: trata-se de um poema regional que visava, além de contar uma história da Guerra de 1923 para todo o Brasil, contar o ponto de vista que sua família – e que ele próprio, como membro do clã – tinha a respeito da guerra e do conflito político que ela veio resolver. De fato, com o pacto de Pedras Altas o controle exclusivo do Rio Grande do Sul pelo PRR entrou em declínio e a Constituição Castilhistas de 1891 foi revista, a fim de superar as rivalidades intra-oligárquicas.⁵⁷⁷

Os demais escritores do grupo, com vinculações familiares sobretudo urbanas, ligadas ao comércio e ao Exército, também afastados da cena política em decorrência de perseguições familiares após o advento da República – como é o caso da família Daudt – não parecem se encaixar perfeitamente no modelo de Miceli. Evidentemente, a República desorganizou os modos pelos quais as pessoas usualmente se relacionavam com a política – os favores, os cargos ocupados, as expectativas de sucesso. As relações políticas, por sua vez, eram cruciais para o bom desenrolar de algumas carreiras, que dependiam de colocações públicas. Nesse sentido, o afastamento temporário – como o que ocorreu com a mudança para o Rio de Janeiro – podia ser estratégico. Qual o papel da opção pela literatura por parte de pessoas com tal trajetória de vida? Uma das consequências que a vida literária lhes trouxe sem dúvida foi a ampliação de suas redes de relações sociais.

Além das disposições de origem, os escritores do grupo aqui estudado se integraram em círculos distintivos no Rio de Janeiro. Foram frequentadores habituais de uma série de “instituições formais da elite”, como salões em residências importantes, banquetes em hotéis elegantes e no Jockey Club. Tais reuniões ocorriam sob variados argumentos, mas predominantemente devido a questões de ordem literárias. O mais

⁵⁷⁷ ANTONACCI, Maria Antonieta. “A revolução de 23: as oposições na República Velha”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979. p. 352. Seria importante analisar o envolvimento político de outros escritores do grupo da Praça da Misericórdia, como Álvaro Moreyra – que de certa forma chegou a participar do PCB, ainda na década de 1920 – e Felipe d’Oliveira, cuja família apoiou a candidatura de Getúlio Vargas ao governo federal em 1930. Infelizmente, as limitações desta tese me permitiram analisar mais pormenorizadamente apenas o envolvimento político de Homero Prates e de sua família, que tomo aqui como caso paradigmático, que demonstra que o grupo – e, por vezes, sua literatura – não estavam isentos de engajamento. Num trabalho futuro, pretendo dar continuidade a este estudo.

importante, no meu ponto de vista, dos encontros deste tipo, está na possibilidade de ampliação das relações sociais, um dos mais importantes capitais a serem acionados pelos escritores da Primeira República.⁵⁷⁸ De fato, um dos principais trunfos dos escritores do grupo da Praça da Misericórdia era sua rede de relações sociais. Não sendo procedentes, em geral, de famílias com grande capital econômico com o qual pudessem contar, como herdeiros, nem possuindo grande inserção familiar em redes de cunho mais político, é a articulação das relações sociais familiares herdadas, assim como aquelas adquiridas ao longo da vida, que se sobressai como a mais expressiva possibilidade de ascensão – seja social, seja na carreira das letras. Mais do que isso, a rede ampliada, formada pela amizade que mantinham, deu sustentação a muitos de seus projetos: sozinhos, cada um deles tinha um certo número de relações importantes; juntos, possuíam um número considerável dessas relações, a serem acionadas em momentos decisivos de suas trajetórias. Ainda assim, não pretendo concluir que a literatura servia basicamente a razões interesseiras, de formação de vínculos e de ampliação das relações sociais; provavelmente essa foi uma consequência secundária, e não o objetivo principal daquele grupo de amigos. Em todo caso, vale a pena explorar ainda um pouco mais as vinculações que foram adquiridas não apenas individualmente, mas, ainda uma vez, pelo grupo. O mais importante nessa história, talvez seja mesmo a história desta amizade, nascida ainda na juventude de cada um deles, e tão profícua de recursos sociais. Manterem-se unidos foi essencial para o sucesso na distribuição de seus textos, na vontade de fazer-se publicar e na divulgação de suas obras, inclusive no além-mar. Mesmo quando Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira e Homero Prates foram para o Rio, não esqueceram os amigos que ficaram no Rio Grande do Sul: estes foram agregados às novas relações formadas na Capital Federal. Eduardo Guimaraens é o caso mais paradigmático: tendo permanecido no Rio Grande do Sul e não possuindo os mesmos recursos econômicos, sociais e culturais dos seus amigos, casou-se com uma moça de família igualmente proveniente das camadas médias urbanas, mas com fortes inclinações para as atividades culturais, mas, assim mesmo, teve suas relações estendidas na medida em que as relações de seus companheiros o eram. Eduardo Guimaraens, sem sair do Rio Grande do Sul, colaborou na revista *Fon-Fon!*, do Rio de Janeiro, e na revista *Orpheu*, de

⁵⁷⁸ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 79.

Lisboa. Antonius, de igual modo, colaborou com ilustrações para a revista *Fon-Fon!*. Ou seja, a força das relações sociais que este grupo de amigos podia acionar estava na força de sua amizade e de sua coesão. Quanto mais unidos, de mais relações dispunham.

De todos os integrantes do grupo dos sete, aqueles que mais localizei participando de encontros e reuniões em salões, hotéis e afins foram Homero Prates e Álvaro Moreyra, que muitas vezes iam juntos. Alcides Maya também foi localizado em algumas reuniões, como é o caso da recepção na casa de D. Gaby Coelho Netto⁵⁷⁹ e da Sra. Coelho Lisboa.⁵⁸⁰ O grupo da Praça da Misericórdia mais completo e coeso foi encontrado em homenagens a escritores, como naquelas prestadas ao poeta francês Paul Fort⁵⁸¹ e a Elísio de Carvalho⁵⁸², ambas no ano de 1921. Ironicamente, o mesmo Osório Duque Estrada que criticou ostensivamente o primeiro livro de Álvaro Moreyra – como dissemos logo no começo deste trabalho – ofereceu uma recepção em seu palacete mais de quinze anos após a fatídica crítica, para a qual estava convidado à seção literária o mesmo Álvaro Moreyra...⁵⁸³ Na Primeira República, os salões e banquetes tão típicos do Segundo Reinado continuavam sendo instituições de sociabilidade tipicamente literária, para trocas de referências, conversas informais sobre autores e livros e também um *locus* privilegiado para conquistar boas oportunidades de trabalho, de redação em uma ou em outra revista (os salões permitiam que os escritores mostrassem seus trabalhos), ou outras do gênero.

Frequentar os mesmos espaços que outros indivíduos importantes podia render, ainda, bons casamentos. Já vimos, no capítulo 3, que desposar uma das moças do clã “fonfônico” era uma possibilidade aventada. De fato, o irmão de Felipe d’Oliveira, João Daudt de Oliveira, casou-se com Stella Gasparoni, filha de Alexandre Gasparoni, diretor da revista *Fon-Fon!*, em 10 de julho de 1915.⁵⁸⁴ No dia 10 de janeiro do ano de 1915 deu-se, na estrada da Gávea, no Rio de Janeiro, um “lamentável desastre” que de certa forma selou

⁵⁷⁹ Da qual também participaram Homero Prates e Mario Pederneiras. *O Paiz*, 17/06/1913, p. 3.

⁵⁸⁰ Da qual também participaram Homero Prates, Olegário Mariano e Aníbal Teófilo. *O Paiz*, 07/10/1913, p. 3.

⁵⁸¹ Desta homenagem participaram Ronald de Carvalho, Homero Prates, Álvaro Moreyra, Rodrigo Octavio Filho, Felipe d’Oliveira e o mecenas Freitas Valle. *O Paiz*, 21/07/1921, p. 4.

⁵⁸² Desta homenagem participaram Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Rodrigo Octavio Filho, Felipe d’Oliveira, Homero Prates e Di Cavalcanti. *O Paiz*, 13/08/1921, p. 5.

⁵⁸³ *O Paiz*, 02/10/1925, p. 4.

⁵⁸⁴ *O Paiz*, 10/07/1915, p. 5.

o amor entre os dois. Stella Gasparoni, uma sua amiga, a senhorinha Brito, o Sr. Adolpho Amaral e o Dr. João Daudt de Oliveira foram juntos assistir a batalha dos confetes, realizada naquela noite, na avenida Rio Branco. Após os divertimentos, decidiram fazer um passeio de automóvel na Tijuca, indo pela Gávea. O automóvel, entretanto, desgovernou-se e caiu numa ribanceira, precipitando-se contra um atoleiro à beira da estrada. O local estava deserto e os amigos, feridos. Após longo tempo, alguém que passava ouviu os gritos das vítimas e parou para socorrê-los, levando, a fim de buscar ajuda, a senhorinha Brito e o Sr. Adolpho Amaral. Algum tempo depois, uma ambulância voltou ao local e resgatou Stella e João Daudt.⁵⁸⁵

Pouco menos de um mês após o desastre, as famílias Gasparoni e Daudt de Oliveira já recebiam felicitações pelo casamento entre Stella e João, que ocorreria alguns meses depois.⁵⁸⁶ Não sei dizer se o noivado já estava acordado antes do acidente de automóvel na estrada da Gávea, ou se o tal acidente, ao fim e ao cabo, foi auspicioso ao casal, que decidiu, enfim, firmar casamento. De todo modo, é possível que tenham se conhecido em algum dos inúmeros salões e festas que frequentavam, permitindo, assim, a um jovem gaúcho, a integração – inclusive familiar – aos círculos cariocas.⁵⁸⁷ O matrimônio encetado por Álvaro Moreyra parece ter sido menos convencional, no sentido de que a noiva não era uma mulher “típica”, como se esperava que as jovens damas da boa sociedade fossem. Eugênia Brandão, nascida em Juiz de Fora, Minas Gerais, no ano de 1898, não era uma mocinha bem comportada, ao menos não para os padrões e expectativas quanto ao comportamento feminino que predominavam na época. Em nossa história repleta de homens, na qual até mesmo a amizade masculina – com suas regras, permissões e limitações – tem um papel essencial na explicação de suas trajetórias, a presença de uma jovem com as características de Eugênia é inusitada. Se sabemos muito pouco sobre as esposas dos demais integrantes do grupo da Praça da Misericórdia, mesmo após investigação em jornais da época, Eugênia se sobressai porque se tornou bastante falada na

⁵⁸⁵ *O Paiz*, 12/01/1915. p. 2.

⁵⁸⁶ *O Paiz*, 07/02/1915, p. 5.

⁵⁸⁷ Como se vê, o casamento não se deu com uma moça de família tradicional, de uma das oligarquias dominantes do centro do país, o que confirma a relação dos integrantes do grupo principalmente com outros setores.

imprensa carioca da década de 1910, devido ao fato de ter sido a primeira repórter brasileira.

Em 1914, com apenas 16 anos, Eugênia se tornou repórter do jornal *A Rua*, no Rio de Janeiro. Segundo a revista *Fon-Fon!*, a história de Eugênia na imprensa começou assim:

Aí tem os senhores a situação d'*A Rua*, a popularidade em que se encontra Eugenia Brandão – uma linda rapariga que precisava lançar-se como repórter e que, para isso, relacionou-se nos centros de imprensa, fez amizades, consentiu que a admirassem e, um belo dia, declarou que ia para o convento.

Quase toda a gente acreditou, talvez por preguiça, e os jornais lamentaram com adjetivos nostálgicos o *triste fim de Eugeninha*... Mas Eugenia, se fora para o Asilo do Bom Pastor, em todo caso não levava ideias tristes; nem tristes, nem monásticas, mas simplesmente uma grande curiosidade nervosa – a curiosidade de surpreender o que o público não conhece, mas surpreender tudo isso como um repórter do Rio...

Agora anda ela a contar o que viu e o que soube lá dentro. Foi a reportagem sensacional da semana.⁵⁸⁸

Eugênia internou-se num convento, o Asilo do Bom Pastor, a fim de tentar entrevistar a irmã de uma mulher que fora assassinada, em crime que emocionou o Rio de Janeiro. Se a revista *Fon-Fon!* não demonstrou uma opinião negativa sobre a atitude de Eugênia, outros jornais da época não tiveram a mesma compreensão do fato e abusaram de adjetivos que infantilizavam⁵⁸⁹ suas decisões e desmereciam seu trabalho. O jornal *O Paiz*, por exemplo, mesmo após congratular as feministas tão pouco violentas brasileiras (em comparação com as inglesas), que se contentavam em apenas exercer atividades até pouco tempo relegadas ao público masculino, citando o exemplo de Eugênia⁵⁹⁰, noticiou a respeito de uma reportagem do jornalista Julio Rocha sobre a Santa Casa, por comparação com a reportagem realizada por Eugênia no Asilo do Bom Pastor da seguinte forma:

É uma reportagem curiosa do Sr. Julio Rocha sobre coisas da Santa Casa. Não se trata, ao que parece, das fantasias infantis da Sra. Eugênia Brandão, mas do que o repórter pôde observar, como internado que foi na enfermaria dos sífilíticos daquele velho e pio estabelecimento de beneficência pública.⁵⁹¹

⁵⁸⁸ *Fon-Fon!*, 23/05/1914

⁵⁸⁹ A infantilização feminina não era privilégio do jornalista do jornal *O Paiz*. Na verdade, segundo June Hahmer, o próprio Código Civil Brasileiro vigente no ano de 1914 considerava as mulheres “menores perpétuos sob a lei”. O Código de 1916 não chegou a alterar esse modo de ver as mulheres. HAHMER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 28.

⁵⁹⁰ *O Paiz*, 14/02/1914, p. 3.

⁵⁹¹ *O Paiz*, 26/05/1914, p. 2.

A reportagem do Sr. Julio Rocha, publicada no mesmo jornal *A Rua* em que Eugênia publicara a sua própria sobre o Asilo do Bom Pastor, foi qualificada positivamente pelo jornal *O Paiz*, que, no mínimo, concedeu foros de profissionalismo ao repórter responsável. Ao contrário, aquilo que Eugênia realizou – ao que parece, bastante semelhante, formalmente, ao que o Sr. Julio Rocha fez na Santa Casa – foi qualificado pelo mesmo jornal como meras “fantasias infantis”. Como se não bastasse a ausência de reconhecimento profissional a Eugênia como repórter, o jornal *O Paiz*, poucos dias depois, desqualifica também os trajes escolhidos por Eugênia – ditos “masculinizados”:

Vendo, por exemplo, no último número do *Fon-fon*, as fotografias da gentil mocinha “repórter” que foi para o Asilo Bom Pastor a fim de ver o que lá dentro se passava, num delírio menos de máscula reportagem, que de bisbilhotice feminina... não pode deixar de reparar que ela está muito bem no traje de asilada e ainda muito mais gentil de vassoura em punho, parecendo uma “spinster” inglesa presa da mania do arranjo caseiro...

Mas... o quadro do meio, aquele que a representa em trajes *masculinizados*, na redação de *Fon-fon*, qual! não fica bem, não, não lhe fica bem!

[...]

Em todo caso... filosofemos: eu prefiro a Eugenia Brandão de avental e vassoura à mesma senhorita de chapéu de homem e usando com a maior “gaucherie” os trajes de repórter de saias.⁵⁹²

O autor do texto, que não o assina, deixou bem clara sua posição: o traje típico feminino é o avental e a vassoura – arranjando a casa. Pois foi essa moça de chapéu masculino e fumante de charutos, por quem Álvaro Moreyra decidiu terminar um noivado que já havia firmado. Talvez o noivado rompido por Álvaro Moreyra fosse com Izar Pederneiras – a mesma Izar Pederneiras de que tratei no capítulo 3 – a quem Álvaro dedicava poesias na revista *Fon-Fon!* ainda no ano de 1912.⁵⁹³ Mas isso não posso afirmar com certeza.

Eugênia e Álvaro Moreyra se casaram em algum momento entre os anos de 1914 e 1916. Em 1916, as correspondências do casal mostram, até mesmo, que sua filha mais velha, Yzia, já havia nascido. É possível que tenham casado logo após a reportagem que colocou Eugênia em evidência na imprensa carioca, logo após, também, o retorno de Álvaro Moreyra da Europa. Como foi dito, Eugênia não era uma moça típica, que adotasse

⁵⁹² *O Paiz*, 30/05/1914, p. 3.

⁵⁹³ *Fon-Fon!*, 02/11/1912.

comportamentos conforme as expectativas sociais que sua época reservava às mulheres: chegou a se tornar uma das primeiras sufragistas brasileiras no século XX e militou pelo PCB. Nesse sentido, Eugênia serve como contraste aos padrões de gênero predominantes até agora nesta pesquisa: num estudo a respeito de um grupo de jovens homens, cuja amizade se iniciou em encontros que ocorriam em uma praça, à noite, que viajaram à Europa juntos e que organizavam sua intimidade, seu modo de pensar e de ver o mundo a partir desta amizade, escolhendo juntos os temas e os adornos para seus livros, debatendo juntos seus interesses literários primordiais, trocando cartas sempre que estiveram afastados um do outro, a marcante existência de uma mulher como Eugênia nos permite que vejamos como era possível uma amizade tão forte, concreta e duradoura, tão repleta de signos e de símbolos distintivos, tão cheia de marcos, existir entre homens sem a presença de uma única mulher. Eugênia Brandão, que veio a se tornar esposa de Álvaro Moreyra, foi lembrada pelo repórter do jornal *O Paiz* de que seu lugar não era propriamente na redação de um jornal, mas sim de vassoura em punho, cuidando da casa. Essa era a visão predominante sobre o papel feminino em sociedade, um papel com grandes limitações e a partir do qual saídas ocasionais do “rumo” poderiam levar a sanções sociais bastante duras e humilhantes, mesmo em uma sociedade “cosmopolita” como a do Rio de Janeiro.

Figura 25:

Eugênia Brandão na redação da revista *Fon-Fon!*



Se os papéis de gênero são relacionais, construídos um em relação ao outro⁵⁹⁴, a ausência quase absoluta de mulheres nesta história até o último capítulo parece nos mostrar um lugar social feminino ainda muito marcado pela separação gritante dos espaços por onde transitavam homens e mulheres, por uma separação gritante das possibilidades de convívio entre homens e mulheres solteiros – os salões parecem ser uma excessão – levando a amizades masculinas muito sólidas e a muito restritas possibilidades de existência de amizades de tipo semelhante entre pessoas de sexos diferentes. Não pretendo afirmar que essas amizades não existiam, ou que as mulheres e os homens frequentavam espaços completamente distintos, criando uma cisão que seria certamente irreal. Mesmo na existência de normas tácitas que permitiam ou restringiam a participação de mulheres e de homens em certos locais, sempre há que se considerar a possibilidade de rompimento com a norma – é o caso da própria Eugênia. O que estou afirmando é que ainda eram precários os espaços de convivência e de sociabilidade mistos, onde homens e mulheres pudessem solidificar relações de mera amizade, ao menos entre as camadas mais abastadas da população.

Se Eugênia vem nos mostrar os limites dos espaços mistos na sociedade brasileira do começo do século XX, ela também vem nos mostrar que as possibilidades de criação desses locais estavam abertas, bastando, para isso, a coragem e a ousadia que ela demonstrou ao desejar se tornar repórter. Seu ingresso na imprensa não foi totalmente sem máculas, já que sofreu ataques ferinos por parte de outros jornalistas menos afeitos à participação de mulheres em lugares onde, a princípio, apenas homens circulassem. Mas seu lugar na história do jornalismo e do feminismo brasileiro está assegurado.

Após esta incursão pela vida familiar e matrimonial de João Daudt de Oliveira e de Álvaro Moreyra, voltemos à pergunta que deixei em aberto anteriormente: se, ao contrário do que ocorre no estudo de Sérgio Miceli, o grupo da Praça da Misericórdia não pode ser pensado como tendo ingressado na vida literária a partir de uma tentativa de reconversão do capital herdado de uma família em decadência, como podemos pensar seu

⁵⁹⁴ SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez., 1990.

ingresso na vida literária?

É o mesmo Miceli que nos traz as pistas para responder a essa pergunta. Para este autor, os escritores “anatolianos”

constituem o produto de uma primeira forma de diversificação de papéis no âmbito do trabalho de dominação. Os integrantes desse grupo prefiguram um tipo novo de intelectual profissional, assalariado ou pequeno produtor independente, vivendo dos rendimentos que lhes propiciam as diversas modalidades de sua produção, desde a assessoria jurídica, as conferências, passando pelas colaborações na imprensa, até a participação nos acontecimentos mundanos e nas campanhas de mobilização em favor do serviço militar, da alfabetização, do ensino primário etc.⁵⁹⁵

Não sei se esse contexto é representativo de todos os escritores aqui estudados, mas provavelmente o é no caso de Álvaro Moreyra – dentre todos eles, o que mais pode ser chamado de um “escritor”, no sentido de que se manteve produzindo ao longo de toda a vida, procurando viver dos rendimentos que percebia como redator dos diversos jornais e revistas em que colaborou. Álvaro Moreyra conseguiu, no começo do século XX no Brasil, ocupar uma nova posição no mundo das letras, uma posição que lhe permitiu dedicar-se sobretudo ao que desejava, a escrita. Ao contrário de seu amigo Manuel Bandeira, cujo caso é analisado por Miceli, Moreyra não provinha de uma família oligárquica em decadência, não se tornou órfão, não contraiu tuberculose. Moreyra também não era gago e não tinha, até onde se sabe, nenhum outro *handicap* que pudesse lhe restringir o acesso aos postos mais elevados na hierarquia social da época. Ao que parece, Álvaro Moreyra *escolheu* a literatura, como mais uma das possibilidades abertas a alguém da sua posição social.

A reflexão sobre as escolhas estéticas feitas pelos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia também podem nos conduzir, outra vez, a uma reflexão sobre a noção de geração. No capítulo 5, procurei acompanhar o que unificava o grupo em termos de sua produção escrita, sobretudo poética, indicando outros escritores – como Manuel Bandeira ou o português João de Barros – que, ao menos em certo momento da vida, mantiveram uma produção de caráter similar à de Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Homero Prates e Eduardo Guimaraens. Sugerir que, se seguirmos a sugestão de Michel Winock, talvez essas características mais gerais que de certa forma unificam o grupo

⁵⁹⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 54.

podem ser pensadas como parte de uma certa “comunidade de sistema ideológico”. No capítulo 6, contudo, analisei a escrita aparentemente excepcional de Homero Prates, em comparação com o rol de publicações dele e de seus compaheiros, quando publica *História de D. Chimango*, em 1927. Neste capítulo, fiz um resgate pontual da literatura regionalista gaúcha por meio do evento envolvendo Alcides Maya e Coelho Netto – dei a ver ao menos uma parte do sentido político que a literatura poderia ter no Rio Grande do Sul. Demonstrei, a seguir, que aquela escrita poderia ser explicada por vários fatores relativos à história do Rio Grande do Sul e também das vinculações familiares de Homero Prates, ele próprio membro das oligarquias gaúchas. Não encontrei, porém, nenhuma possibilidade de compreensão de *História de D. Chimango* vinculada à relação de seu autor com o grupo da Praça da Misericórdia. Aquela dita “comunidade de sistema ideológico”, se é que podemos chamar assim, não está presente nesta obra, em momento algum: *História de D. Chimango* parece ser um empreendimento de outro tipo, em nada vinculado ao seu grupo de amigos. Talvez isso ocorra porque os sistemas ideológicos são mais complexos do que um conjunto de características comuns que certos autores apresentam em certas obras, ou mesmo do que certo conjunto de práticas que possam caracterizar engajamento ou posicionamento de qualquer tipo por certo conjunto de indivíduos. É claro que podemos encontrar diversas similaridades intelectuais presentes em certo conjunto de autores; podemos mesmo chamar essas similaridades de “comunidade de sistema ideológico”, se assim desejarmos. Mas é preciso relativizar a abrangência desses ditos sistemas, mesmo entre o conjunto de escritores analisados. Não havia uma única “comunidade de sistema ideológico” da qual os escritores da Praça da Misericórdia fizessem parte; tendo a afirmar que nenhum conjunto de escritores possa ser incluído em apenas uma comunidade deste tipo. O livro *História de D. Chimango* demonstra outras redes às quais Homero Prates estava vinculado e, conseqüentemente, a outras tramas de interesses e a outros “sistemas ideológicos”. Os escritores não respondem apenas a um sistema desse tipo ao longo de suas vidas e sistemas diferentes são acionados em momentos diferentes de suas trajetórias (poderíamos mesmo denominar algo assim de “sistema”?). O livro *História de D. Chimango* poderia muito bem compor outra pesquisa, sobre escritos regionalistas gaúchos, em que o(a) pesquisador(a) buscasse unificar uma dada geração de autores a partir dessa opção estética. Mas, diante

disso, ainda é possível pensar a ideia de “comunidade de sistema ideológico” como frutífera para refletir sobre gerações intelectuais?

Eu tendo a pensar, a partir desta pesquisa, que uma “comunidade de sistema ideológico” é um conjunto de similaridades encontradas nos escritos ou nas práticas de um dado conjunto de escritores ou intelectuais, que, no entanto, não se constitui num modo unívoco de pensar – que pressuporia adesão unicamente a certos princípios e não a outros. Pensar a existência de uma “comunidade de sistema ideológico” não implica assumir que havia apenas uma única “comunidade” da qual a população estudada fizesse parte. Eu acredito na importância de se compreender as características de pensamento e de ação que unificam certos grupos, que lhes dão coesão, que lhes convertem em um grupo; contudo, eu resisto a aceitar que a existência de uma coesão leva à ausência de contradições por parte dos indivíduos estudados. A própria “comunidade de sistema ideológico” não é necessariamente “encontrada” pelo pesquisador em suas fontes, mas sim é obra, em grande parte dos recortes que ele ou ela dão à sua pesquisa. É um modo de olhar para os indivíduos que se escolhe estudar, um modo de olhar atento a certas características e não a outras.

Um tempo para costurar ou uma tentativa de conclusão:

Quando um grupo de escritores constitui uma geração literária? Esta é uma questão de difícil resolução, sem dúvida, mas que proporciona um debate frutífero acerca do mundo intelectual. Há consenso na historiografia de que as gerações são sociais e não demográficas; do mesmo modo, a conceituação do que seria uma geração literária é social, transitória e de finalidades meramente heurísticas, nunca de descrição fiel de uma dada realidade. As gerações estão intimamente ligadas à passagem do tempo e a passagem do tempo leva a transformações nos costumes, nos modos de pensar e também, no que nos toca mais especificamente, nos modos de escrita e na construção das identidades sociais dos escritores. Pensar as gerações que se sucedem é pensar em como a própria passagem do tempo processa essas mudanças, na atuação de homens e mulheres concretos. Pensar as gerações que se sucedem é, de igual modo, pensar na relação, direta ou indireta, entre escritores e as tradições intelectuais que os precederam. Foi o que procurei analisar com a pesquisa aqui apresentada: como se organizam os grupos de escritores? Como se relacionam com as tradições literárias? Que tipo de oposição cria diferenças substantivas entre um grupo de contemporâneos e seus predecessores?

Certamente, embora as gerações literárias não possam ser definidas unicamente como classes demográficas, a idade interfere significativamente em sua composição, na medida em que são definidas, as gerações, por meio de eventos marcantes compartilhados – e compartilhados numa idade imprecisa e nebulosa, vagamente localizada na juventude dos indivíduos que os vivenciaram. Como Michel Winock, não posso dizer onde começa e onde termina esse “período de receptividade” dos escritores, mas confio na sua existência. A coexistência entre indivíduos pertencentes a uma mesma geração está, sem dúvida, ligada a uma dimensão temporal, constituidora de identidades e dos modos variados de se relacionar com uma época. Mas como definir com certeza e precisão qual acontecimento foi marcante a ponto de constituir uma dada geração literária? É preciso que este evento seja um acontecimento concreto, com começo, meio e fim? Não posso responder a essas perguntas de forma desconectada do meu objeto. Para definir um evento marcante, fundador da

geração literária da qual fazem parte os integrantes do grupo da Praça da Misericórdia, parti das referências estabelecidas pela produção literária aqui analisada. Procurei compreender quais temáticas estavam entre as preferidas pelos autores do grupo e a que tipo de processos sociais e culturais mais amplos estavam relacionadas. O interesse pela Bélgica e pela cidade belga de Bruges, pelos noturnos poéticos, pela morte, pela doença, pelo vício, pelo crepúsculo, pelo outono, pela queda, pelo fim: inventariei essas temáticas e procurei compreendê-las no contexto social que tornou possível a opção por elas, desde as tradições literárias que as exploraram antes do grupo que estudei, até os modos possíveis de ver o mundo naquele período marcado pelo neo-colonialismo e pelo intenso e massivo imperialismo dos países do norte. Somente a partir dessa compreensão pude tentar rastrear o evento – seja ele um acontecimento ou um processo, tenha ele tido um fim ou não – que marcou essa geração e que possibilitou a mudança de rumos na literatura que caracteriza aquele momento.

Entendo geração literária, antes de mais nada, como uma comunidade ideológica, nascida de um acontecimento que marcou uma época. Assim, uma geração literária poderia ser composta por escritores que sequer se conheceram, mas que partilham de um interesse conjunto pelas mesmas questões. Ela poderia ser composta, entre outros indivíduos, por um escritor regionalista da cidade de Porto Alegre e por outro escritor regionalista da cidade de Santana do Livramento, que, para além da estética e por um conjunto de questões partilhadas, sequer se conhecessem e nada mais tivessem em comum. Poderia, do mesmo modo, ser composta unicamente por um conjunto de quinze pessoas que se encontrassem regularmente num café – o que vai importar é o que o pesquisador entende que unifica esse grupo e qual a abrangência desses fatores de unificação. Uma geração literária, segundo o modo como a vejo neste trabalho, pode ser composta por escritores que deram múltiplas respostas – políticas, estéticas – às questões de um mesmo tempo – o seu próprio tempo. A geração literária dependerá, também, do recorte (espaço-temporal, de grupo etc) utilizado no trabalho.

Os escritores do grupo da Praça da Misericórdia, segundo as palavras de Álvaro Moreyra, estavam apartados do Brasil; teriam sido uma “geração estrangeira”. Seus temas, no mais das vezes, eram temas passíveis de serem compartilhados por escritores europeus,

situando-os mais confortavelmente ao lado de escritores estrangeiros – como o português João de Barros – do que de outros escritores nacionais, como os contemporâneos Euclides da Cunha e Lima Barreto. Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, Homero Prates, Antonius e Francisco Barreto, Eduardo Guimaraens e Carlos de Azevedo foram marcados pela ideia de Europa nascida de um mundo neo-colonial, uma Europa que deveria ser referência de civilização.

Por outro lado, os temas tratados por esses escritores em geral abordam a vivência do mundo moderno; um mundo moderno e civilizado, que muitas vezes poderia ser tedioso, mas ao qual desejava-se pertencer. Como viver a modernidade? Como escrever a modernidade? Essas foram questões com as quais os integrantes do grupo da Praça da Misericórdia se depararam e, desde muito cedo, fizeram experiências múltiplas de escrita nesse sentido. A própria escrita decadente é uma tentativa de escrever a modernidade. Entretanto, é uma escrita que diz a modernidade pela ausência do que é conhecido: é uma escrita que fala do fim mais do que do começo. É uma escrita que marca todo um conjunto de experimentos no sentido de dizer, de narrar as vivências modernas, mas que ainda está muito conectada ao passado que agora deixa (ou deseja-se/receia-se que deixe), lenta ou abruptamente, de existir. As expectativas quanto ao mundo civilizado, repleto de obras de arte e de cidades remodeladas, geram tensão, na medida em que ao mesmo tempo espera-se que o Brasil possa estar entre as nações que “civilizam-se” e o medo do que pode ser para sempre perdido com a modernização. Na dupla acepção do termo “modernidade” oferecida por Monica Velloso, que podia ser compreendido, no período, a partir de um ponto de vista de crença no progresso e na ciência e também a partir de um ponto de vista de dúvida quanto aos reais benefícios desse mesmo progresso, acredito que o grupo da Praça da Misericórdia oscilava ora entre aqueles que acreditavam e desejavam os avanços tecnológicos e de outros tipos, ora entre os que temiam o preço cobrado pela veloz locomotiva. Não deixa de ser um modo de pensar o Brasil: um modo de refletir sobre o lugar do país após o fim da Monarquia, o lugar no mundo aberto a um país que estava entre as possibilidades de modernização que a República, eventualmente, poderia trazer, e as tradições deixadas pra trás com a queda do Império; e um modo de se pensar em um país no qual novas possibilidades sociais eram criadas com a República, e antigos privilégios

advindos da escravidão e da nobreza eram questionados.

A Primeira Guerra Mundial, nesse sentido, foi um evento transformador para toda aquela geração. Mario de Sá Carneiro cometeu o suicídio quando seu pai exigiu que ele retornasse de Paris quando a guerra começou. A guerra acabou com um mundo conhecido, definitivamente, tornando ainda mais concreta a ruptura entre um mundo antigo e um mundo moderno. Essa foi, certamente, uma ruptura difícil a quem estava acostumado a uma certa ordem. O que esperar deste novo mundo? Que lugar restará para quem viver e habitar nesse novo mundo? A modernidade, em última análise, é o centro das temáticas das poesias do grupo da Praça da Misericórdia, a modernidade e a nostalgia de um mundo que não mais existia. Talvez se possa pensar nesse como sendo o paradoxo da poesia do período, mas ao mesmo tempo é esse paradoxo que tenta dar conta de processos muito complexos sendo vivenciados pelos primeiros homens e mulheres a se depararem com um mundo completamente novo, e os primeiros homens e mulheres a tentar escrever, dizer e pensar como se sentiam nesse mundo. A modernidade não foi algo que aconteceu de uma vez por todas. Foi um longo processo de aprendizado. Muitas experiências precisaram ser feitas até a opção por um tipo de escrita, por uma forma de interpretar o mundo. Seria mesmo um paradoxo viver a um só tempo a expectativa quanto ao futuro e a nostalgia do passado? Não seria esse o paradoxo de todos os tempos?

Se pensarmos na própria experiência de viver a modernidade como um evento marcante – tendo na Primeira Guerra Mundial seu ápice e seu ponto de virada – então podemos pensar nos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia como parte de uma geração que primeiro tentou dizer a modernidade na literatura. Sua forma de expressão foi a que estudei ao longo deste trabalho: poesias e outros textos curtos que registram como foi a dura experiência de viver esse período de tantas rupturas. Mas pensar a própria experiência de viver a modernidade como um evento que marcou uma geração intelectual faz com que tenhamos de admitir que indivíduos com produções muito díspares, em termos estéticos, pertençam a uma mesma geração: os modernistas paulistas Mario e Oswald de Andrade, por exemplo, também encontraram suas próprias formas de narrar a modernidade, num processo que não foi unívoco e que não ocorreu subitamente. As estéticas pelas quais ficaram conhecidos, após a consolidação do movimento modernista paulista, são também

parte de um processo de construção de uma escrita que levou algum tempo para acontecer. Manuel Bandeira, com interesses temáticos tão semelhantes aos dos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia, também aponta para os modos pelos quais essa convergência de interesses é capaz de expressar os próprios modos possíveis de pensar as transformações pelas quais o mundo – e o Brasil – passava. Cada um desses escritores respondeu à sua própria maneira à grande questão que aquele começo de século colcava: como escrever a modernidade? Como tornar o mundo moderno, com suas máquinas, sua velocidade, suas novas formas de relações entre as pessoas, tema de poesias? A sociabilidade masculina, assim, favorecia as práticas de vida experimentais, que testavam a modernidade e seus limites, que gozavam de seus benefícios e temiam a sua força. Mulheres como Eugênia Brandão experimentou, a seu modo, esses limites, e lutou pelos direitos que julgava próprios às pessoas de seu sexo naquele mundo novo.

Também os escritores regionalistas, mesmo aqueles menos conectados a uma estética modernista – como o gaúcho Roque Callage, por exemplo –, em seu pessimismo e sua vontade de preservar um passado mítico a ponto de ser roubado pelo progresso, compartilhavam em alguma medida certas características da escrita dos integrantes do grupo da Praça da Misericórdia. Sua narrativa, que integrava tão fielmente o homem à terra, a ponto de personificar animais e plantas e de converter homens em componentes da paisagem, a bem da verdade se aproxima daqueles clássicos belgas, como o foi *Bruges, a morta*, de Georges Rodenbach, em que o homem e a cidade entram em profunda simbiose, sendo indispensável que esta simbiose seja mantida para que o equilíbrio heróico possa ser sustentado. Os valores morais e físicos que a cidade de Bruges guarda se assemelham, em parte, àqueles que a campanha gaúcha guarda, na medida em que são ambos lugares onde o passado, aquele passado romântico, lento, repleto de outros valores, parece ter firme conexão com o presente.

Trago esses exemplos de coincidências temáticas com a finalidade de mostrar o quanto a definição de um grupo que possa compor uma geração é imprecisa e depende mais do recorte eleito pelo pesquisador ou pela pesquisadora, do que propriamente de alguma característica inerente à própria noção. Para este trabalho, para o modo como eu observei os escritos do grupo da Praça da Misericórdia, para o modo como eu elegi as características

unificadoras do grupo, tendo na vivência da modernidade um ponto central, eu tendo a acreditar na possibilidade de existência de uma geração ampla e capaz de unificar autores tão distintos quanto os citados. Mas eu sei que esta é uma visão parcial e que constitui apenas uma tentativa de lançar questões acerca de uma noção tão vastamente utilizada. Talvez fosse preciso, ainda, considerar outros fatores que podem auxiliar na reflexão sobre as gerações literárias, como a própria memória social que se constitui sobre os grupos de escritores e como essa memória consolida certas gerações no imaginário histórico de algumas sociedades, apagando-se dessa mesma memória outras possíveis gerações. Igualmente, pode-se pensar como certos indivíduos são facilmente associados a determinadas gerações, enquanto outros têm sua participação nos mesmos grupos esquecida. São questões a serem avaliadas, mas que transcendem os esforços desse trabalho.

Pensar uma geração de escritores do modo como penso aqui significa analisar não somente seus textos, mas também suas ações, suas práticas cotidianas, a fim de compreender um sentido social mais amplo para os versos que publicaram. Com esta finalidade, procurei encontrar uma lógica social que norteasse as ações dos grupos de escritores, procurei analisar aquilo que existe para além de suas individualidades. Ao fim e ao cabo, encontrei interesses compartilhados por escritores em partes muito distintas do globo, apontando para um universo simbólico comum, que pode ser compreendido como um modo mais geral de ver o mundo naquele período. No caso de escritores que viviam e escreviam na periferia do capitalismo mundial, essa modernidade foi vivenciada em uma época de intenso imperialismo, e foi com esse filtro que a modernidade foi compreendida, inicialmente, pelos escritores aqui descritos. Obviamente, diante do grande fosso que separava o mundo das elites do mundo dos populares, nossas elites – inclusive intelectuais – podiam viver tal período repleto de transformações desfrutando delas. Foi uma vivência parcial, de classe, que não representa um modo de tentar dizer o país. Apenas anos mais tarde alguns escritores, formados no pré-guerra, tentaram começar a se aproximar de uma nova virada em sua escrita, desta vez tentando, também, dizer o povo – é o caso de Álvaro Moreyra.

No período em que o grupo da Praça da Misericórdia formou sua concepção de

escrita literária, incorporaram-se a uma tradição de escritores que modificou o modo de conceber a arte literária no Rio Grande do Sul: o próprio livro, segundo essa concepção, tornou-se um objeto estético. No Rio de Janeiro, igualmente, vincularam-se a uma tradição similar, aquela da qual Mario Pederneiras era figura central. Manifestar-se não apenas pelo texto, mas pelo entorno do texto, passava a ser, agora, um modo de mostrar valores. Os escritores expressavam, pelo texto e pelo formato do livro, tanto uma filiação cultural mais ampla, que ultrapassava em muito as fronteiras nacionais, quanto um sentido mais arraigado ao contexto de publicação de seus livros que suas escolhas definiam: seus livros eram, também, signo de distinção – em relação a outros escritores, que operavam outras escolhas estéticas, e em relação a todos aqueles para quem um livro era um objeto de realidade distante e de compreensão rara.

Do mesmo modo, a tradição à qual o grupo da Praça da Misericórdia se vinculou começou a tentar diferenciar os escritores de outros tipos de intelectuais por meio do seu estilo de vida. Se, na virada do século XIX para o XX, aqueles indivíduos que se envolviam diretamente nas disputas político-partidárias no Rio Grande do Sul começavam a incorporar novos valores culturais, como o recurso à educação formal, para a ocupação dos mais elevados postos políticos, criando uma nova necessidade na esfera política, talvez o segmento intelectual menos capacitado a esta sorte de disputa entre as oligarquias regionais gaúchas – por razões de nascimento, de estrato econômico etc — como Pedro Velho, Zeferino Brazil e Marcello Gama que, ademais, não possuíam curso superior – tenha sentido, pela primeira vez, a necessidade de demonstrar diferença em relação ao que eles próprios faziam culturalmente e ao que faziam culturalmente indivíduos como Getúlio Dornelles Vargas e João Neves da Fontoura. Do mesmo modo, frustrados com os rumos que tomou a Academia Brasileira de Letras tão logo foi fundada, coisa semelhante se pode dizer do grupo de Mario Pederneiras.

Reconhecer a intensa permeabilidade entre os mundos da literatura e os mundos da política no Brasil da Primeira República não implica a negação de qualquer tentativa de distinção entre os diversos segmentos intelectuais então existentes. A identificação destes escritores com uma certa boemia decadente pode ter sido, assim, um meio de instituir um mundo literário com certas diferenças marcadas em relação ao mundo

da política – ambos constituídos pelas raras elites intelectuais do período. Era a tentativa de estabelecimento de uma arte de viver característica dos artistas. Pedro Velho, Marcello Gama e Zeferino Brasil, que não eram parte das oligarquias gaúchas, mas que tinham cultura suficiente para integrarem os principais periódicos do Rio Grande do Sul e para publicarem seus livros, viraram boêmios. Eles não tinham satisfações a prestar a grupos politicamente mais engajados pela própria estrutura política da Primeira República. Por mais que tivessem envolvimento político – como é o caso de Zeferino Brasil – sua posição social mais geral era muito distanciada daquela dos intelectuais que podiam se lançar a pretensões políticas mais tradicionais. Devido a este lugar social, de certa forma, intelectualmente menos interessado nas questões da política oligárquica, puderam conformar novas possibilidades de atuação aos escritores que os sucederam.

A sucessão das gerações literárias também está ligada, assim, à ideia de tradição, enquanto herança deixada pelos escritores do passado aos novos escritores. A tradição literária, nesse sentido, é o espaço que norteia as possibilidades de escrita e de movimentação social dos agentes. As tradições intelectuais, além disso, são parte constituinte de uma dada comunidade de sistema ideológico. Se uma geração literária se forma a partir de uma comunidade de sistema ideológico, e se esta comunidade, por sua vez, é fruto de experiências comuns compartilhadas, aquelas experiências advindas do espaço social e ideológico legado pela geração anterior, que conformam uma tradição, não devem ser desprezíveis. O novo papel que Zeferino Brasil, Pedro Velho e Marcello Gama, consciente ou inconscientemente, procuravam criar para o escritor, diferenciando-o de grupos mais estritamente políticos, foi parte deste legado ao grupo da Praça da Misericórdia. Os referenciais literários que podem ser descritos como decadentes, também. Foi a partir deste “filtro” que o grupo procurou ler a nova realidade, moderna, que a eles era apresentada – ao menos num primeiro momento de suas carreiras.

Também tentei demonstrar o importante papel constituído pelas relações sociais dos escritores, já anteriormente afirmado por Sérgio Miceli. Desejei, neste trabalho, compreender como, exatamente, funcionavam as “igrejinhas” dos escritores durante a Primeira República no Brasil. Ficou evidente que a amizade profunda e duradoura entre os escritores aqui estudados criou possibilidades que eles não teriam de outra forma. Tais

possibilidades se abriram, inclusive, àqueles que não chegaram a deixar o Rio Grande do Sul, como é o caso de Eduardo Guimaraens, e que, por meio dos amigos, e dos amigos de amigos, conseguiu colaborar para algumas importantes publicações literárias no Brasil e em Portugal. Do mesmo modo, os lugares de circulação dos escritores também eram lugares de circulação de editores, políticos e outros homens e mulheres importantes no período – isso poderia lhes possibilitar edições, divulgação de obras (inclusive no exterior) ou mesmo casamentos.

Se existe um tempo para tudo nesse mundo, existe o tempo para lamentar a ausência do passado e existe o tempo para saudar o futuro. Como, exatamente, a Primeira Guerra Mundial foi capaz de dividir tão radicalmente os pontos de vista, eu não saberia dizer. Mas certamente há, aí, um ponto de virada. A literatura de Álvaro Moreyra e sua participação em outras iniciativas literárias – como é o caso da revista *Dom Casmurro*, não analisada aqui –, é um ótimo exemplo de como os escritores, no período posterior à Primeira Guerra, mas sobretudo ao longo da década de 1920, passaram a fazer novas escolhas, estéticas ou temáticas. A obra de Felipe d'Oliveira nesse período, claramente modernista, também deixa evidente o que quero dizer. A década de 1920, do mesmo modo que permite que esses escritores transformem significativamente sua escrita, também lhes traz de volta o desejo de envolvimento político. Se, no período anterior, dominava um sentimento geral de “decadência”, “degeneração”, muito influenciado pelas teorias médicas e científicas da época, o período posterior à Primeira Grande Guerra permitiu uma nova forma de pensar o mundo, de pensar o lugar dos intelectuais no mundo e de pensar suas possibilidades de ação. Talvez o período posterior à Primeira Guerra tenha sido aquele de efetiva maturidade da “geração” da qual fizeram parte os membros do grupo da Praça da Misericórdia, o tempo em que eles puderam de fato se diferenciar das gerações anteriores, um tempo de afirmação. Um tempo que permitiu a Álvaro Moreyra, finalmente, levantar-se e dizer: “Tudo é novo sob o sol”.

Referências bibliográficas:

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Marcelo Gama*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

AGULHON, Maurice. “Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XIXe siècle”. In: POUJAL, G.; LABOURIE, R. *Les cultures populaires*. Paris: Privat, 1979.

ALMEIDA, Marlene Medaglia. *Na trilha de um andarengo: Alcides Maya (1877-1944)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

ALONSO, Angela. “Arrivistas e decadentes: o debate político-intelectual brasileiro na primeira década republicana”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 89, nov. 2009.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a La vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972 [1942].

ANTONACCI, Maria Antonieta. *RS: as oposições & a revolução de 23*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

ANTONACCI, Maria Antonieta. “A revolução de 23: as oposições na República Velha”. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Economia & política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1979.

ARAÚJO, Thiago Leitão de. *Escravidão, fronteira e liberdade: políticas de domínio, trabalho e luta em um contexto produtivo agropecuário (vila da Cruz Alta, província do Rio Grande de São Pedro, 1834-1884)*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008.

ATHAYDE, Tristão de. *Contribuição à história do modernismo: o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1939. Vol. I.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL; EDIPUCRS, 1997.

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain (1750-1830): essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: José Corti, 1973.

BERMANN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*.

São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

BERNARDI, Mansueto. “Vida e obra de Eduardo Guimaraens”. In: GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944.

BITTENCOURT Jr., Iosvaldir Carvalho. *Relógios da Noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1995.

BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas, Papirus, 1996.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: Guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BRAGA, Joaquim Teófilo Fernandes. *As theocracias litterarias: relance sobre o estado actual da litteratura portugueza*. Kindle Edition.

BRITO, Mario da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 [1958].

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

BURNETT, Judith. *Generations: the time machine in theory and practice*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2010.

CAGGIANI, Ivo. *João Francisco: a hiena do Cati*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1988.

CALDAS, Breno. *Meio século de Corrio do Povo: glória e agonia de um grande jornal*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madri: Tecnos, 1991.

CANO, Jefferson. *O fardo dos homens de letras: o orbe literário e a construção do império brasileiro*. Tese de Doutorado em História, Unicamp. Campinas, 2001.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos Editora/INL, 1980.

CARVALHO, José Murilo de. “Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual”. *Dados*, vol. 40, n. 2, Rio de Janeiro, 1997.

CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial; Teatro de sombras: política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Simões Lopes Neto: regionalismo e literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

CLÚA GINÉS, Isabel. “La morbilidad de los textos: literatura y enfermedad en en fin de siglo”. *Frenia*, Vol. IX-2009, 33-53.

COLE, Sarah. *Modernism, male friendship, and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Kindle Edition.

COOPER, Barbara; DONALDSON-EVANS, Mary (Ed). *Modernity and revolution in late nineteenth-century France*. Cranbury: Associated University Presses, 1992.

CORREA, Mariza. *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*. Bragança Paulista: EDUSF, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Vol. III.

COUTINHO, Julia Alves. “O Festival Amador do Centro Artístico nas crônicas de Artur Azevedo.” In: *Língua, literatura e ensino*. v. 4, 60. Seminário de Pesquisas da Graduação, Unicamp, maio, 2009.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DOSSE, François. *La marche des idées: histoire des intellectuels, histoire intellectuelle*. Paris: Éditions de La découverte, 2003.

- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008.
- FERREIRA, Athos Damasceno. *Palco, salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1996.
- FIGUEIREDO, Osório Santana. *São Gabriel desde o princípio*. Santa Maria: Palotti, 1984.
- FISCHER, Antenor. *A literatura dramática do Rio Grande do Sul (de 1900 a 1950)*. Tese de doutorado, PPG Letras, PUCRS. Porto Alegre, 2007. Vol. 2.
- FONSECA, Joaquim da. *Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FREITAS E CASTRO, Ênio de. “A Música no RGS na primeira metade do século XX”. In: BECKER, Klaus (org.). *Enciclopédia Rio-grandense*. 4º vol. Canoas: ed. Regional, 1957.
- FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
- GALLO, Ruben. *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2005. Kindle Edition.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. Dissertação de Mestrado. PPGH/UFRGS, Porto Alegre, 1999.
- GLUCK, Mary. *Popular bohemia: modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*. Cambridge: Harvard University Press, 2005. Kindle Edition.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de Doutorado em Música, UFRGS. Porto Alegre, 2007.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo: o primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Em família: a correspondência de Oliveira Lima e Gilberto Freyre*. Campinas: Mercado das Letras, 2005. Coleção Letras em Série.

GOMES, Ângela de Castro. “Essa gente do Rio: o Modernismo e os intelectuais cariocas.” *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, p. 62-77, 1993.

GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

GREEN, Martin; SWAN, John. *The triumph of pierrot: the Commedia dell’Arte and the Modern Imagination*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1993.

GRIJÓ, Luiz Alberto. *Origens sociais, estratégias de ascensão e recursos dos componentes a chamada 'Geração de 1907'*. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado UFRGS, 1998.

GRIJÓ, Luiz Alberto. *Ensino jurídico e política partidária no Brasil: a Faculdade de Direito de Porto Alegre (1900-1937)*. Niterói, Tese de Doutorado em História UFF, 2005.

GRYNSZPAN, Mario. *Os idiomas da patronagem: a trajetória de Tenório Cavalcanti*. Revista brasileira de ciências sociais, n. 14, p. 73-90, out., 1990.

GUTFREIND, Ieda. *A historiografia rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1992.

HACKING, Ian. *Múltipla Personalidade e as Ciências da Memória*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

HACKING, Ian. *Ontologia Histórica*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

HAHMER, June. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HIGONNET, Patrice. *Paris, capital of the world*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. Kindle Edition.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do ‘Prefácio de Cromwell’*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HUSTVEDT, Asti (Ed). *The decadent reader: fiction, fantasy and perversion from fin-de-siècle France*. Nova York: Zone Books, 1998.

JARESKI, Krishnamurti. “A inspiração poética no Íon de Platão”. In: *Kínesis*, Vol. II, n. 3, abril-2010. p. 284-305.

JUNIOR, Alvaro Santos Simões. *A sátira do parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. *Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920)*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1998.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Lopes. *Regionalismo e modernismo*. Editora Ática: São Paulo, 1978

LEVENSON, Michael. *Modernism*. Michigan: Yale University Press, 2011. Kindle Edition.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

LLOYD, Rosemary. *Mallarmé: the poet and his circle*. Ithaca: Cornell University Press, 1999.

LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, UNICAMP. Campinas, 1997.

LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOVE, Joseph. *O regionalismo gaúcho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCAS, Maria Elizabeth. "Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização". In: *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

MACKINTOSH, Alastair. *O simbolismo e o art nouveau*. Barcelona: Editorial Labor, 1977.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MATONTI, Frédérique. “Quelques hypotheses sur les cafés littéraires”. In: *Les cahiers de L’IHTP: sociabilites intellectuelles: lieux, milieux, réseaux*. N. 20, mar 1992. p. 101-111.

MATTOS, Jane Rocha de. *Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)*. Dissertação de Mestrado. PUCRS. Porto Alegre, 2000.

MCGUINESS, Patrick. Introdução. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011.

MENCARELLI, Fernando. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICELI, Sérgio. *Nacional Estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix: Editora da USP, 1984.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

MURARI, Luciana. “‘Um plano superior de pátria’: o nacional e o regional na literatura brasileira da República Velha”. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: USP, 2008.

MURARI, Luciana. “‘Água parada’: o olhar da modernidade na ficção de Alcides Maya”. *Estudos ibero-americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, dez. 2008.

NEEDEL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Zeno Cardoso; NUNES, Rui Cardoso. *Dicionário de regionalismos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 2007.

OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas:*

representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ORY, Pascal; SIRINELLI, Jean-François. *Les intellectuels en France: de l'affaire Dreyfus à nos jours*. Paris: Perrin, 2002.

PAES, José Paulo. *Gregos e baianos: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Leonardo. "Literatura e história social: a 'geração boêmia' no Rio de Janeiro do fim do Império". In: *História social*, Campinas, Unicamp, n. 1, 1994.

PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002.

PINHO, Adeitalo Manoel. O sistema literário de A Conquista: nomes, leituras e números para um romance de Coelho Neto. *Revista Literatura em Debate*, v. 3, n. 4, p. 109-128, 2009.

PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do grupo clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit: le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.

RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o estudo e para a história de suas relações*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCHMIDT, Benito Bisso. *Em busca da terra da promessa: a história de dois líderes socialistas*. Porto Alegre: Palmarinca, 2004.

SCHOLES, Richard. *Modernism in the magazines: an introduction*. Michigan: Yale University Press, 2010. Kindle Edition.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul/dez., 1990.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa. 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SHARPE, William. The nocturne in *fin-de-siecle* Paris. In: COOPER, Barbara; DONALDSON-EVANS, Mary (Ed). *Modernity and revolution in late nineteenth-century France*. Cranbury: Associated University Presses, 1992.

SILVA, Josiane Abrunhosa da. *Bambas da Orgia: um estudo sobre o carnaval de rua de Porto Alegre, seus carnavalescos e os territórios negros*. Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1993.

SILVEIRA, Cássia. *Dois pra lá, dois pra cá: o Parthenon Literário e as trocas entre literatura e política no século XIX*. Dissertação de Mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. “Le hasard ou la nécessité? Une histoire en chantier: l’histoire dès intellectuels”. In: *Vingtieme siècle. Revue d’histoire*, année 1986, v. 9, n. 1. p. 103.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

SIRINELLI, Jean-François. *Deux intellectuels dans le siecle, Sartre et Aron*. Paris: Fayard, 1995.

SIRINELLI, Jean-François. *Génération intellectuelle: khâneux et normaliens dans l’entre-deux-guerres*. Paris: Fayard, 1988.

- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- URICOECHEA, Fernando. *O minotauro imperial: a burocratização do estado patrimonial brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Difel, 1978
- VARGAS, Jonas Moreira. *Entre a paróquia e a corte: uma análise da elite política do Rio Grande do Sul (1868-1889)*. Dissertação de mestrado em História, UFRGS. Porto Alegre, 2007.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *História & modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes*. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- WASSERMAN, Claudia. “O Rio Grande do Sul e as elites gaúchas na Primeira República: guerra civil e crise no bloco de poder”. In: GRIJÓ, Luiz Alberto; KÜHN, Fábio; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos. *Capítulos de história do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004.
- WILLIAMS, Raymond. “A fração Bloomsbury”. *Plural*, Sociologia, USP, São Paulo, 6: 139-168, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Política do modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel (estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930)*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- WINOCK, Michel. “Les générations intellectuelles”. In: *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*. No. 22, Numero special: Les générations (Apr.-Jun.), p. 17-38.
- XAVIER-GUERRA, François. *Modernidad e independencias: ensayos sobre las revoluciones hispanicas*. Cidade do México: Editorial Mapfre, 1993.

Fontes:

a) Compêndios bibliográficos:

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto Estadual do Livro, 1978.

PORTO ALEGRE, Aquiles. *Homens ilustres do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Erus, [1980?].

b) Compêndios de textos:

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora da Unicamp, 2006. 3 volumes.

c) Correspondência:

Correspondência de Felipe d'Oliveira. Arquivo de Felipe d'Oliveira. Biblioteca Municipal Henrique Bastide, Santa Maria.

Correspondência de Rodrigo Otavio Filho. ROF Cp BR FCRB.

Correspondência entre Álvaro Moreyra e Eugenia Brandão. Arquivo Álvaro Moreyra. Documentos textuais. Arquivo da Academia Brasileira de Letras.

PESSOA, Fernando. *Correspondência (1905-1922)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

SÁ CARNEIRO, Mário de. *Cartas de Mário de Sá Carneiro a Luís de Montalvor, Cândida Ramos, Alfredo Guisado, José Pacheco*. Porto: Limiar, 1977.

d) Diários:

DUQUE, Gonzaga. Meu jornal. Um diário de Gonzaga Duque. 1900-1904. In: LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

PEDERNEIRAS, Mario. "Notas em prosa". 1900. ROF Pit. BR FCRB.

e) Documentos e escritos pessoais:

Fundo Fernando Pessoa, BNP, ACPC

Fundo Rodrigo Octavio Filho, FCRB

f) Documentos referentes aos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, Tabelionatos e Registro Civil:

Assinação de dez dias. Réu: Gaspar Eduardo da Costa Guimarães. Autor: Antonio Jacinto Pereira. Comarca de Porto Alegre, 1876. Processo no. 4976.

Autos de petição de alvará de licença para venda de bens dos filhos menores do finado Coronel Carlos da Fontoura Barreto. Processo no. 429. Requerente: Othilia Braga Barreto. Comarca de Porto Alegre, 1907.

Inventário de Carlos Frederico Barreto. Porto Alegre, 1o. Cartório de Órfãos, 1905. Doc. n. 89.

Inventário de João Moreira da Silva. Porto Alegre, 1º. Cartório de Órfãos, 1942. Doc. n.: 452.

Inventário de João Raymundo da Silva. Comarca de São Gabriel, 1900. APERS.

Processo judicial / Declaração de pobreza. Número 7040. Requerente: Frederico da Fontoura Barreto; requerido: Otilia Braga Barreto. 1932, APERS.

g) Literatura:

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. Disponível em www.dominipublico.gov.br, acessado em 03/07/2013.

ARTAGÃO, Mario de. *Música sacra*. Pelotas: [s/e], 1901.

BANDEIRA, Manuel. *A cinza das horas, Carnaval e O ritmo dissoluto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS CASSAL, Armando. *A palmeira da serra*. Porto Alegre: Tipografia da Livraria Universal de Carlos Echenique, 1909.

BARROS, João de. *Humilde plenitude: poemas escolhidos*. Lisboa: Livros do Brasil Ltda, 1951.

BARROS, Tito de. *Vibrações*. Porto Alegre: Livraria Cosmos, 1907.

BELÉM, João. *Aerólitos*. Porto Alegre: Tipografia de Gundlach & Becker, 1901.

BÍBLIA Mensagem de Deus. A.T. *Eclesiastes*. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BOTELHO, Antonio Pinto. *Sarçaes*. [s/l]: [s/e], 1907.

BRAHE, Tycho. *Minha terra*. Rio Grande: Alfredo Rodrigues de Oliveira / Eco do Sul, 1907.

BRAZIL, Zeferino. *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1975.

BRAZIL, Zeferino. *Juca, o letrado*. Porto Alegre: Oficinas Tipográficas do Correio do Povo, 1900.

BRAZIL, Zeferino. *Na torre de marfim*. Porto Alegre: Globo, 1910.

BRAZIL, Zeferino. *Visão do ópio*. Porto Alegre / Santa Maria: L.P. Barcelos & Cia / Livraria do Globo, 1906.

BRAZIL, Zeferino. *Visão do ópio*. Porto Alegre: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1974 [1906].

BRAZIL, Zeferino. *Vovó musa*. Porto Alegre: Divisão Cultural Sport Club Internacional, 1973 [1903].

BRAZIL, Zeferino. *Vovó musa*. Porto Alegre: Editora Brazil Meridional, 1903.

CALLAGE, Roque. *Escombros*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

CALLAGE, Roque. *Prosas de ontem*. Porto Alegre / Santa Maria: L.P. Barcelos & Cia, 1908.

CARMO, Manuel do. *Caminho da luz*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

CASTRO, César de. *Frutos do meu pomar*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

CASTRO, César de. *Péan*. s/l [Porto Alegre]: s/e [Livraria Americana], s/d [1910].

CAVACO, Carlos. *A carta anônima*. Porto Alegre: Gazeta do Comércio, 1909.

COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *A Conquista*. Porto: Livraria Lello & Irmãos Editores. s/d.

COLLOR, Lindolfo. *Caminho de flores*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908.

COLLOR, Lindolfo. *Poemas dos matizes*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1909.

- COSTA, Lydio Regis. *Alguns versos*. Pelotas: Tipografia da Casa Maciel, 1903.
- d'OLIVEIRA, Felipe. *Lanterna Verde*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1933 [1926].
- d'OLIVEIRA, Felipe. *Vida extinta*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1911.
- FILHO, Ferdinando Martino. *O caloteiro*. [s/l], [s/d].
- FILHO, Luiz Araújo. *Recordações gaúchas*. Porto Alegre: Tipografia de Echenique Irmãos & Comp., 1905.
- FURASTÉ, Francisco. *Velhos versos*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.
- GAMA, Marcello. *Avatar*. Porto Alegre / Pelotas / Rio Grande: Livraria Americana, 1905.
- GAMA, Marcello. *Noite de insônia*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1907.
- GAMA, Marcello. *Via sacra*. Porto Alegre: Tipografia de Octaviano Borba, 1902.
- GAUTIER, Theophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo editorial, 2001.
- GÓES, Oliveira. *A aldeia*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.
- GOMES, Euclides. *A ceia dos estudantes*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1905. 4ª edição.
- GONZAGA DUQUE, Luís. *Mocidade Morta*. São Paulo: Editora Três, 1973.
- GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre: Globo, 1944 [1916].
- GUIMARAENS, Eduardo. *Caminho da vida*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908.
- GUSMÃO, Carlos. *Urna de sonhos*. Porto Alegre: Tipografia da Livraria do Globo, 1906.
- LEAL, Isolino. *Rosas de Arapehn*. Livramento: Tipografia do Marechal de Ferro, 1905.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Os Bruzundangas*. S/L: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, S/D. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000023.pdf>, acessado em: 27/06/2013.
- LISBOA, Ana Aurora do Amaral. *A culpa dos pais*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902.

LISBOA, Ana Aurora do Amaral. *Preitos à liberdade*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902.

LOBO, José Carlos de Sousa. *Meu coração*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1902.

MAGALHÃES, Sabino. *Heras*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908.

MAGALHÃES, Sabino. *Poema da saudade*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

MARCONDES, Victrúvio. *Musa selvagem*. Porto Alegre / Santa Maria: Livraria do Globo, 1909. 4ª. Edição.

MAYA, Alcides. *Ruínas vivas. Romance gaúcho*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmãos Editores, 1910.

MILLER, Alcides. *Em surdina*. Rio Grande: Tipografia da Livraria Rio-grandense, 1904.

MILLER, Alcides. *Sons e tons*. Rio Grande: Pintos & C. / Livraria Americana, 1908.

MORAES, Afonso. *Sonatas*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

MORAES, Antenor. *O crime da aldeia*. Santa Maria: s/e, 1910.

MOREYRA, Álvaro. *A boneca vestida de Arlequim*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927.

MOREYRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis, 1923.

MOREYRA, Álvaro. *A lenda das rosas*. Rio de Janeiro: Apollo, 1916.

MOREYRA, Álvaro. *Casa desmoronada*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

MOREYRA, Álvaro. *Cocaína*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & C., 1924.

MOREYRA, Álvaro. *Degenerada (poema de um doudo)*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1909.

MOREYRA, Álvaro. *Legenda da luz e da vida*. Rio de Janeiro: Liga Marítima Brasileira, 1911.

MOREYRA, Álvaro. *O Circo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989 [1929].

MOREYRA, Álvaro. *Um sorriso para tudo*. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1915.

NETTO, João Simões Lopes. *Cancioneiro guasca*. Pelotas / Rio Grande: Livraria Universal Echenique & C., 1910.

OLIVEIRA, Andradina de. *Cruz de pérolas*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908.

OLIVEIRA, Andradina de. *O perdão*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.

PEDERNEIRAS, Mario. *Ao léu do sonho e à mercê da vida*. Rio de Janeiro: Gráficas da Fon-Fon!, 1912. Edição Brasileira, USP. Disponível em: www.brasiliana.usp.br, acessado em: 27/06/2013.

PEDERNEIRAS, Mario. *Histórias do meu casal*. Rio de Janeiro: Companhia Tipográfica do Brasil, 1906. Edição Brasileira, USP. Disponível em: www.brasiliana.usp.br, acessado em: 27/06/2013.

PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas noturnas*. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1901. Edição Brasileira, USP. Disponível em: www.brasiliana.usp.br, acessado em: 27/06/2013.

PERFUMO, Horácio. *Chafalonia*. Uruguaiana: Livraria e bazar comercial de Eduardo Palma, 1903.

PICORELLI, José. *Jasmins ao vento*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1905.

PINTO DA ROCHA, Arthur. *Thalita*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmãos, 1909. 2ª Ed.

PINTO DA ROCHA, Arthur. *Visão de Colombo*. Porto Alegre: Livraria Americana, 1908.

PIRES, Francisco de Paula. *De moço a velho*. s/l, s/d.

POGGI, Oswaldo. *Taça de fel*. Porto Alegre: Tipografia e Livraria d'A Nacional, 1900.

PORTO ALEGRE, Alencarino. *Nuvens*. Porto Alegre: Tipografia de Carlos Echenique, 1910.

PORTO ALEGRE, Apolinário. *Flores da morte*. Porto Alegre: Tipografia Marinoni, 1904.

PORTO ALEGRE, Aquiles. *Contos e perfis*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1910.

PORTO ALEGRE, Aquiles. *Val de lírios*. Porto Alegre / Santa Maria: Tipografia da Livraria do Globo, 1910.

PRATES, Homero. *As horas coroadas de rosas e de espinhos*. Rio de Janeiro: Tipografia Progresso, 1912.

- PRATES, Homero. *História de Dom Chimango*. Rio de Janeiro: Livraria Machado, 1927.
- PRATES, Homero. *No jardim dos ídolos e das rosas*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1920.
- PRATES, Homero. *Orpheu*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.
- PRATES, Homero. *Torre encantada*. São Paulo: Oficinas do Estado de São Paulo, 1917.
- PRATES, Homero. *Torre encantada*. São Paulo: Oficinas do Estado de São Paulo, 1917.
- RIBAS, João Fanfa. *O bracelete*. Porto Alegre / Santa Maria: Livraria do Globo, 1903. 2ª. Ed.
- RIBAS, João Fanfa. *O fantasma branco*. Santa Maria: Oficinas Tipográficas da Livraria do Globo, 1902.
- RIBEIRO TACQUES, Carlos Alberto. *Loucuras*. Porto Alegre: Tipografia Marinoni, 1902.
- RIBEIRO, Alarico. *O tributo das árvores*. Porto Alegre: Souza & Barros Editores / Livraria do Comércio, 1903.
- RODENBACH, Georges. *Bruges, a morta*. Clube do Livro: São Paulo, 1960.
- ROSA, Othelo. *Canções da mocidade*. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1909.
- ROSA, Othelo. *Evangelho de amor*. Porto Alegre: Livraria do Comércio, 1910.
- SÁ, Augusto. *Intruso*. Porto Alegre / Pelotas / Rio Grande: Pinto & C. Editores / Livraria Americana, 1907.
- SILVA, Irineu Trajano da. *Mosaicos*. [Porto Alegre], 1908.
- SILVA, João Moreira da. *Prosa alegre*. Porto Alegre: Tipografia W. Rotermond, 1908.
- SILVA, João Pinto da. *Estalactites*. [s/l]: Livraria Echenique, 1910.
- TORRES, Joaquim Alves. *O dever*. Porto Alegre: Tipografia da Livraria do Globo, 1901.
- VELHO, Pedro. *Ocasos*. Porto Alegre: Tipografia da Livraria Americana, 1906.
- VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: Léon Vanier Éditeur, 1888. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72580r>. Acessado em 19/07/2013.
- VERLAINE, Paul. *Selected poems*. Berkeley / London: University of California Press

/Cambridge University Press, 1948

VICTOR, Nestor. *Paris* (impressões de um brasileiro). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1913 [1911].

WILDE, Oscar. *Salomé*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

h) Livros de crítica e análise literária:

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

FILHO, Rodrigo Octavio. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Ltda, 1970.

MAYA, Alcides. *Através da imprensa (1898-1900)*. Porto Alegre: Editores Octaviano Borba & C. /Livraria A Nacional, 1900.

i) Livros de memórias:

DAUDT FILHO, João. *Memórias*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2003.

FONTOURA, João Neves da. *Memórias: Borges de Medeiros e seu tempo*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Editora Globo, 1958. 1º. volume.

GONZAGA, Alcides. *Homens e coisas de jornal*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

TEIXEIRA, Múcio. *Os gaúchos*. Tomo II. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Mautillo, 1921.

j) Outros escritos:

FILHO, Rodrigo Otavio. Conferência: Reflexos do simbolismo na poesia brasileira. Rof Pi, BR FCRB.

GUIMARAENS, Eduardo. O registro da plêiade. AMLB Avulsos. Doc. n. 2332. BR FCRB.

FILHO, Rodrigo Octavio. Ensaio: Velhos amigos. Rof Pi. BR FCRB.

l) Periódicos:

A Águia, Porto

Correio do Povo, Porto Alegre

Fon-Fon!, Rio de Janeiro

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro

Jornal da Manhã, Porto Alegre

Le Figaro, Paris

Mercure de France, Paris

O Mercúrio, Rio de Janeiro

O Paiz, Rio de Janeiro

Orpheu, Lisboa

Petit Journal, Porto Alegre

Revista da Academia Rio-grandense de Letras. Memórias Acadêmicas. Porto Alegre, n. 9, 1989.

Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: I e II trimestres, ano IV, 1924.

Anexo 1

Quadro de escritores e obras (Rio Grande do Sul, 1900-1910)

1	Afonso Moraes	1. Sonatas (Porto Alegre, Livraria Americana, 1910)
2	Alarico Ribeiro	1. O tributo das árvores (Porto Alegre, Livraria do Comércio, 1903)
3	Alcides Maya	1. Ruínas vivas (Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmãos Editores, 1910)
4	Alcides Miller	1. Em surdina (Rio Grande, Tipografia da Livraria Rio-grandense, 1904) 2. Sons e tons (Rio Grande, Livraria Americana, 1908)
5	Alencarino Porto Alegre	1. Nuvens (Porto Alegre, Tipografia de Carlos Echenique, 1910)
6	Álvaro Moreyra	1. Casa desmoronada (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909) 2. Degenerada (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909)
7	Ana Aurora do Amaral Lisboa	1. Preitos à liberdade (Rio Pardo, s/e, 1900) 2. A culpa dos pais (Porto Alegre, Livraria Americana, 1902)
8	Andradina de Oliveira	1. Cruz de pérolas (Porto Alegre, Livraria Americana, 1908) 2. O perdão (Porto Alegre, Livraria Americana, 1910)
9	Antenor Moraes	1. O crime da aldeia (Santa Maria, s/e, 1910)
10	Antônio Pinto Botelho	1. Sarçaes (s/l, s/e, 1907)
11	Apolinário Porto Alegre	1. Flores da morte (Porto Alegre, Tipografia Marinoni, 1904)
12	Aquiles Porto Alegre	1. Val de lírios (Porto Alegre, Livraria do Globo, 1910) 2. Contos e perfis (Porto Alegre, Livraria do Globo, 1910)
13	Armando Barros Cassal	1. A palmeira da serra (Porto Alegre, Tipografia da Livraria Universal de Carlos Echenique, 1909)
14	Arthur Pinto da Rocha	1. Visão de Colombo (Porto Alegre, Livraria Americana, 1908) 2. Thalita (Porto, Livraria Chardron de Lello & Irmão, 1909)

15	Augusto Sá	1. Intruso (Porto Alegre/Pelotas/Rio Grande, Livraria Americana, 1907)
16	Carlos Alberto Ribeiro Tacques	1. Loucuras (Porto Alegre, Tipografia Marinoni, 1902)
17	Carlos Cavaco	1. A carta anônima (s/l, Gazeta do Comércio, 1909)
18	Carlos Gusmão	1. Urna de sonhos (Porto Alegre, Tipografia da Livraria do Globo, 1906)
19	César de Castro	1. Frutos do meu pomar (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909) 2. Péan (s/l, s/e, 1910)
20	Eduardo Guimaraens	1. Caminho da vida (Porto Alegre, Livraria Americana, 1908)
21	Euclides Gomes	1. A ceia dos estudantes (Porto Alegre, Livraria Americana, 1905)
22	Francisco de Paula Pires	1. De moço a velho (s/l, s/e, 1906)
23	Francisco Furasté	1. Velhos versos (Porto Alegre, Livraria Americana, 1910)
24	Horácio Perfumo	1. Chafalonia (Uruguaiana, Livraria e Bazar Comercial de Eduardo Palma, 1903)
25	Irineu Trajano da Silva	1. Mosaicos (s/l, s/e, 1908)
26	Isolino Leal	1. Rosas de Arapehn (Livramento, Tipografia do Marechal de Ferro, 1905)
27	João Belém	1. Aerólitos (Porto Alegre, Tipografia de Gundlach & Becker, 1901)
28	João Moreira da Silva	1. Prosa alegre (s/l, Tipografia W. Rotermund, 1908)
29	João Pinto da Silva	1. Estalactites (Porto Alegre, Livraria Echenique, 1910)
30	João Fanfa Ribas	1. O fantasma branco (Santa Maria, Oficinas Tipográficas da Livraria do Globo, 1902) 2. O bracelete (Porto Alegre/Santa Maria, Livraria do Globo, 1903)
31	João Simões Lopes Netto	1. Cancioneiro guasca (Pelotas/Rio Grande, Livraria Universal Echenique & C., 1910)
32	Joaquim Alves Torres	1. O dever (Porto Alegre, Tipografia da Livraria do Globo, 1901)
33	José Carlos de Sousa Lobo	1. Meu coração (Porto Alegre, Livraria Americana, 1902)
34	José Picorelli	1. Jasmins ao vento (Porto Alegre, Livraria Americana, 1905)

35	Lindolfo Collor	1. Caminho de flores (Porto Alegre, Livraria Americana, 1908) 2. Poemas dos matizes (Porto Alegre, Livraria do Globo, 1909)
36	Lydio Regis Costa	1. Alguns versos (Pelotas, Tipografia da Casa Maciel, 1903)
37	Luiz Araújo Filho	1. Recordações gaúchas (Porto Alegre, Tipografia de Echenique Irmão & Comp., 1905)
38	Manuel do Carmo	1. Caminho da luz (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909)
39	Marcello Gama	1. Via sacra (Porto Alegre, Tipografia de Otaviano Borba, 1902) 2. Avatar (Porto Alegre/Pelotas/Rio Grande, 1905) 3. Noite de insônia (Porto Alegre, Livraria Americana, 1907)
40	Mário de Artagão	1. Música sacra (Pelotas, s/e, 1901)
41	Oliveira Góes	1. A aldeia (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909)
42	Oswaldo Poggi	1. Taça de fel (Porto Alegre, Tipografia e Livraria d'A Nacional, 1900)
43	Othelo Rosa	1. Canções da mocidade (Porto Alegre, Livraria do Comércio, 1909) 2. Evangelho de amor (Porto Alegre, Livraria do Comércio, 1910)
44	Pedro Velho	1. Ocasos (Porto Alegre, Livraria Americana, 1906)
45	Roque Callage	1. Prosas de ontem (Porto Alegre/Santa Maria, Livraria do Globo, 1908) 2. Escombros (Porto Alegre, Livraria Americana, 1910)
46	Sabino Magalhães	1. Heras (Porto Alegre, Livraria Americana, 1908) 2. Poema da saudade (Porto Alegre, Livraria Americana, 1909)
47	Tycho Brahe	1. Minha terra (Rio Grande, Editado por Alfredo Rodrigues de Oliveira, proprietário do Eco do Sul, 1907)
48	Tito de Barros	1. Vibrações (Porto Alegre, Livraria Cosmos, 1907)
49	Victrúvio Marcondes	1. Musa selvagem (Porto Alegre / Santa Maria, Livraria do Globo, 1909)
50	Zeferino Brazil	1. Juca, o letrado (Porto Alegre,

		Oficinas Tipográficas do Correio do Povo, 1900) 2. Vovó musa (Porto Alegre, Brazil Meridional, 1903) 3. Visões do ópio (Porto Alegre/Santa Maria, L.P. Barcelos & Cia/ Livraria do Globo, 1906) 4. Na torre de marfim (Porto Alegre, Livraria do Globo, 1910)