

Arte moderna em Curitiba: formas de narrar

“Escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas.”¹

Em meio a um período de incertezas conceituais, epistemológicas e terminológicas inaugurado, sobretudo, com Lyotard² e sua teoria da “pós modernidade”, o próprio arcabouço teórico fundamental do que se configurou como “modernidade” foi insistentemente questionado e revisto. Assim como o foi também a noção de “modernismo” (aplicada à literatura, arquitetura, música e nas artes plásticas em geral) em suas relações com os elementos substantivos da modernidade (adensamento populacional e consequente expansão das cidades, processos migratórios, fortalecimento da máquina administrativa estatal, aumento do nível educacional da população, desenvolvimento dos meios de comunicação, transporte e etc.). Nesse movimento de revisão e reescritura, alguns elementos intrínsecos aos discursos sobre os “tempos modernos” foram problematizados e recolocados de maneira crítica na esteira da história da modernidade. Dentre os infundáveis questionamentos, podemos citar as críticas ao eurocentrismo, ao falocentrismo, à segmentarização dos saberes, à homogeneização cultural advinda do mercado global e tantos outros.

À luz de tal proposta revisionista, a presente comunicação tem como finalidade apresentar duas narrativas históricas que versam acerca do início da “arte moderna” em Curitiba até a metade do século XX. Interessa-nos especificamente assinalar como os diferentes autores, ao escolherem momentos históricos específicos como centro ao redor do qual suas narrativas se organizam, apresentam leituras pautadas em esquemas explicativos causais-processuais análogos, porém, com conclusões distintas sobre as condições de insurgência e perpetuação da arte moderna no meio artístico-literário curitibano.

Segundo Frederic Jameson, a palavra modernidade e suas derivações (moderno, modernismo, modernização) só adquirem pleno significado quando em contexto enunciativo - exercendo a função de um dêitico -, isto é, de uma palavra cujo conteúdo

¹ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005, p. 58

² LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1980

semântico varia no tempo e no espaço. Entretanto, como observa Jameson, distintamente dos outros dêiticos temporais e espaciais - tais quais: eu, aqui, onde, agora, etc - a complexidade e profusão de valores associados ao termo “moderno” faz com que a história particular dos seus usos possa ser lida como sintoma das mudanças na própria percepção que os indivíduos têm sobre a história. Todavia, longe da pretensão de operar numa escala tão ampliada como essa, nos restringimos aqui a realizar uma breve análise historiográfica sobre o “moderno” no meio artístico de Curitiba. Por que e como os autores que serão indicados no decorrer desse estudo descreveram trajetos diferentes para o que chamaremos genericamente de uma “produção da arte moderna”³ no âmbito literário ao longo da primeira metade do século XX?

Vale lembrar que o movimento dialético que define rupturas e estabelece continuidades (gerando sempre novas categorias)⁴ é justamente comandado pelas mudanças de percepção que os indivíduos têm da própria história. Nesse sentido, especialistas e críticos de arte, sociólogos e historiadores não estão imunes à tais mudanças. Também eles produzem narrativas que podem ser tomadas como objeto de estudo e interrogadas sobre como a reunião de diferentes espécies de fontes documentais, a partir de diferentes pontos de vista, produzem maneiras alternativas de contar a história.

Assim, voltamos às elucidações de Jameson, para destacar que o emprego da palavra “modernidade” produz um tipo de efeito retórico, uma vez que, “o próprio conceito é moderno e dramatiza suas próprias pretensões.”⁵ Em outras palavras, a pluralidade semântica do conceito de modernidade (e por conseguinte, de moderno) permite que o próprio produtor de um discurso sobre o passado possa sempre identificar modernidades em diversos momentos. Manifestamente, reassalta o autor, a percepção

³ Optamos por uma nomenclatura genérica para tentar dar conta da complexidade que envolve a própria conceituação de "arte moderna". No caso específico do objeto de estudo aqui apresentado, estabelecemos duas principais chaves de entendimento sobre as variações do termo:

1) seu emprego pelos produtores das narrativas históricas sobre determinada produção artística (especialistas e historiadores das artes e literatura paranaenses).

2) seu emprego entre os próprios atores dos períodos sobre os quais ocupam-se as narrativas.

⁴ JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 35

⁵ *Ibidem*, p. 46

que o futuro terá sobre a maneira como julgamos nosso próprio passado e como compreendemos o nosso presente poderá definir outros “modernos” e “modernidades”.⁶

Mesmo figuras retóricas tão comuns nos discursos sobre a modernidade como a locução “pela primeira vez”, normalmente empregada para descrever eventos circunscritos a grupos definidos ou indivíduos (enquanto o termo “moderno” costuma receber uma carga mais universal, na visão de Jameson⁷), dependem da construção narrativa elaborada a partir de pontos de vista específicos sobre determinada circunstância histórica. A título de exemplo, todos os índices de modernidade amplamente debatidos⁸ “constituem em si mesmos meros pretextos para a operação da reescritura e para assegurar o efeito de assombro e de convicção adequado ao registro de uma mudança de paradigma.”⁹, nas palavras de Jameson. Todavia, o autor não nega a viabilidade em se aceitar tais índices como exemplos da modernidade, apenas, salienta a centralidade da narrativa - ou seja, da relação causal conferida pelo narrador -, capaz de atribuir maior ou menor destaque a determinados elementos no processo de escritura da história.

Vale destacar que no caso das histórias traçadas em torno de *topoi* mundiais ou supostamente universais, a centralidade da narrativa é mais difícil de ser percebida por conta da repetição das mesmas causalidades conferidas a alguns "fatos históricos", tais como a relação entre a ascensão do protestantismo e o desenvolvimento econômico no Atlântico Norte¹⁰. Já quando as histórias dizem respeito à objetos locais, as múltiplas formas de apresentar os fatos e suas causalidades coexistem de modo mais denunciado.

Segundo Rancière, essa pluralidade de arranjos de narrativas históricas é possibilitada na medida em que o regime de historicidade moderno abandona o compromisso com o relato da "sucessão empírica"¹¹ das grandes realizações por grandes homens e se aproxima da percepção de que a "'razão das histórias' (inclusive as que contamos a partir de rastros deixados no passado) e a capacidade de agir como agente

⁶ Ibidem, p. 91

⁷ Ibidem, p. 27-31

⁸ O autor analisa as narrativas mais notórias sobre a modernidade ocidental, alguns dos exemplos empregados por Jameson são: na dimensão filosófica, a autoconsciência do ser heideggeriano; na epistemológica, a centralidade aferida à linguagem a partir da segunda metade do século XX; na artística, o valor aferido à materialidade da superfície plana das telas. Ibidem. p.43-47

⁹ Ibidem, p. 48

¹⁰ Como exemplo de “verdade histórica”. Para outros exemplos: Ibidem, p. 49-50

¹¹ RANCIÈRE. Op. Cit. p. 57

histórico (produtor de uma narrativa sobre o passado) andam juntas."¹². Ou seja, sem por em questão valores relacionados à "realidade" ou "veracidade" de determinada narrativa sobre o passado, o que Jameson e Rancière observam é a permanente conexão entre a história e a historicidade.

Sob tal prisma, o "início" ou despontar da arte (incluindo a literatura) moderna no Paraná já foi situado encontrados em momentos do passado por historiadores e teóricos das artes como Adalice Araújo, Regina Saboia Iorio, Marilda Binder Samways, Miguel Sanches Neto, Artur Freitas, Maria José Justino, Geraldo Leão Camargo e Elizabeth Seraphim Prosser¹³. Logo, em concordância com o pensamento de Jameson, o presente estudo sustenta que a escolha entre continuidade e ruptura presentes nos discursos e debates sobre a produção de arte "moderna" ou sobre o "atraso" das artes no meio cultural curitibano não pode ser fundamentada apenas pela substância do material analisado, pois, é precisamente ela (a escolha) que distribui e classifica este material. Cada escolha entre a ruptura e continuidade (isto é, entre diferença e identidade) tem a faculdade para funcionar como o que Jameson chama de "começo historiográfico absoluto", ou seja, capaz de "reconstruir-se como um simples fato que requer a sua própria pré-história e que gera suas próprias causas e efeitos [...]".¹⁴

Logo, o método escolhido para a elaboração de nossa própria narrativa sobre as narrativas do moderno no meio artístico curitibano se pautou em escolher pesquisas históricas entre os autores acima citados que descrevessem situações de incipiente modernidade, ou seja, que de alguma maneira tentassem localizar a "origem" do moderno. Pois, como bem define Jameson, escrever sobre a "modernidade" significa sempre estabelecer e postular uma data e um começo."¹⁵ Para tanto, tomamos ainda a

¹² Ibidem, p. 59

¹³ ARAÚJO, Adalice. Arte paranaense moderna e contemporânea em questão 3000 anos de arte paranaense. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974; IORIO, Regina Saboia. Novela e Intrigas - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920, Tese de Doutorado em História. UFPR, 2003; SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988; FREITAS, Arthur. "A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60." *Revista de História Regional* 8 (2). Inverno de 2003, p. 87-124; JUSTINO, Maria José. "Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60". In: *Tradição/Contradição*. MAC, PR: Curitiba, 1986; CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. Escolhas abstratas-Arte e Política no Paraná (1950-1962). Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002; PROSSER, Elizabeth S. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004; SANCHES NETO, Miguel. "Joaquim: Modernidade periférica e dupla ruptura" *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, 857-874

¹⁴ JAMESON, Op. Cit., p. 35

¹⁵ JAMESON, Frederic. *Modernidade singular* - ensaio sobre a ontologia do presente. Trad. Roberto Franco Valente, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 43

ideia de “situação” proposta pelo autor. Segundo Jameson, pensar em “situação” de modernidade corresponde a um método operativo que visa a reunir num mesmo conjunto “aspectos contraditórios de pertencimento e inovação”.¹⁶ Elegemos como a primeira situação de modernidade descrita, o estudo realizado por Regina E. Saboia Iorio - “Intrigas e Novelas - literatos e literatura em Curitiba na década de 1920” - em razão da extensão do acervo documental manejado pela autora, e evidentemente, por encontrarmos em sua narrativa, “um lugar de início” para arte moderna na cidade (ainda que seu estudo se restrinja às produções literárias). Como contraponto, definimos o trabalho Miguel Sanches Neto reservado a narrar as situações iniciais de modernidade nos anos 1940.¹⁷ Salientamos, todavia, que o próprio deslocamento das narrativas históricas realizada nesse artigo

[...] mimetiza sua produção mesma: obriga-nos a selecionar e a omitir, produzindo um texto, uma leitura, que é colagem espacial ou montagem temporal de fragmentos, enxertados em relações provisórias ou aleatórias que, no entanto, reafirmam o motor mesmo do moderno: a experiência do descontínuo.¹⁸

“A vitória do espírito moderno” - anos 1920

Ao examinar a ordenação narrativa resultante da pesquisa de doutorado da historiadora Regina Elena Saboia Iorio (2003), não podemos discordar da coerência entre as relações causais estabelecidas pela autora que sublinha as ações dos jovens artistas e intelectuais no cenário cultural dos anos 1920 como o despontar da arte moderna em Curitiba. O glossário utilizado em sua tese é repleto de termos significativos no que diz respeito à descrição da evolução processual da arte rumo à modernidade. Palavras como: “passadista”, “futurista”, “acadêmico”, “renovação estética”, “vanguarda”, “modernista” ou mesmo, “espírito moderno” aparecem inúmeras vezes ao longo da narrativa. Vale lembrar, que tais termos não são “introduzidos” pela

¹⁶ Ibidem, p. 71

¹⁷ A breve pesquisa já realizada indica que as narrativas historiográficas sobre os anos 1940 em diante tendem a abandonar o termo “início” e seus correlatos para descrever as situações de modernidade. Como exemplo de produção historiográfica sobre o período posterior aos anos iniciais da década de 1960 citamos: FREITAS, Artur. *Contra-Arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973*. Tese de Doutorado em História. UFPR, Curitiba, 2007; GASSEN, Lilian Holanda. *Mudanças culturais no meio artístico de Curitiba entre as décadas de 1960 a 1990*. Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2007

¹⁸ ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2004, p. 27.

autora, mas, selecionados a partir dos vestígios documentais¹⁹ disponíveis. Mesmo que o enfoque de pesquisa de Iorio não abarque uma reflexão filosófico-terminológica sobre os significados do “moderno” naquele determinado contexto histórico, os modos escolhidos por ela para explicar aquela realidade histórica social, não deixam dúvidas: na visão da autora, a situação inicial de uma produção de arte moderna em Curitiba estava ali.

Na segunda parte da tese, após a apresentação dos principais espaços de reunião de artistas e literatos, como clubes, cafés, agremiações e instituições, Iorio reproduz uma série de fontes documentais que autenticam a existência de um ideário moderno entre artistas e intelectuais naqueles anos:

[...]

Creio nos homens novos que andam a se esgoelar para os espaços pregando a guerra braba nas coxilhas da Estética, e intimando, com destempero aos outros:

Renovação ou Morte! Bandeiras soltas, tremulando ao vento, anunciam a febre e a valentia dos que andam a semear as sementes fecundas de que hão de vir às searas de amanhã! Ah! Lancemos de vez ao abandono os cacarés dos velhos pensamentos corroídos pelo uso, e as velhas formas que não seduzem mais o nosso espírito. E *elevemos ao alto o amanhecer batuta das concepções modernas*, tecidas com a elegância sem entraves.

Formas livres! Libérrimas idéias!

Muita gente dirá que não fazemos mais do que escrever bobices... Não faz mal! Basta que nós, unicamente nós, saibamos que o que lançamos ao papel, convictos, e publicamos nos livros, nos jornais e nas revistas é *arte moderna*, macamura, cutubaça, bem brasileira, bem do nosso tempo!²⁰

A autora nos conta sobre todo um movimento de renovação e libertação entre artistas e escritores em relação aos elementos estéticos como a métrica e a linguagem. Iorio menciona também a transfiguração temática que tomaram as obras literárias curitibanas naqueles anos iniciais do século XX . “[...] Os temas deixavam de ser clássicos e se voltavam para o registro do momento, do cotidiano e do instantâneo. Na verdade, este grupo procurava criar uma nova estética [...] no Paraná.”²¹ Nos rastros do moderno, Regina E. S. Iorio naturalmente se mostra interessada pela questão das origens. Na nota abaixo reproduzida, a autora indica como os textos futuristas chegaram na cidade:

[...] pouco tempo depois da publicação do Manifesto Futurista, em 1909, as propostas de Marinetti chegaram ao Paraná. Veio com os visitantes que

¹⁹ Composto por obras literárias e por textos críticos veiculados nos principais periódicos da cidade entre os anos de 1922 a 1930.

²⁰ RODRIGO JUNIOR. Paisagem Modernista (poemas de 1922 – 1925) Curitiba : Escola de artífices, 1941, (grifo nosso) Apud. IORIO, Op. Cit, p. 125

²¹ IORIO, Op. Cit. p. 100

chegavam dos grandes centros da Europa e do país e na bagagem de paranaenses que retornavam das férias ou de estudos. As revistas e livros com as novas idéias que traziam circulavam rapidamente entre os jovens intelectuais locais, ávidos por novidades. De qualquer maneira, nos parece que a publicação desta série de livros comprova a repercussão do Futurismo na cidade e, nesse sentido, Nuvem que passa... de Octávio de Sá Barreto adquire *especial importância por se tratar da primeira obra publicada no Paraná considerada futurista pelos próprios literatos.*²²

Dessa forma, o Futurismo italiano assume papel fulcral no enredo traçado por Iório. Ele é a faísca propulsora para a deflagração do moderno no meio cultural paranaense. Com efeito, são abundantes as fontes que reiteram a compreensão da autora:

Nas renovações estéticas surgidas nestes últimos dez anos se não verifico fatos de extraordinária e original importância que vêm concorrendo sobremaneira para a construção de *um momento imperecivelmente moderno*, bizarro, mas de um modernismo e de uma bizzaria à toda prova. [...] O Futurismo por exemplo,[...] a sua influência no Brasil tem sido bastante sensível.[...] Também aqui em Curitiba, [...], se tem feito sentir a intenção das forças transformadoras. Dia a dia surgem temperamentos exquis, cheios de nevroses originais, a explodir de emotividades berrantes, *porque se sente estrangeiro na pacatas burguesas e comilona da província.*²³

O terceiro capítulo da tese é inaugurado com o seguinte subtítulo - “A vitória do espírito moderno”²⁴. Nesse trecho da narrativa, a autora discorre sobre como o futurismo tão bem aceito após a passagem do italiano Marinetti (exponente do movimento) por Curitiba, foi refutado pelos modernos da cidade devido à vinculação da vanguarda artística com o fascismo de Mussolini. No esquema de Iório, essa mudança fez com que os modernos das artes curitibanas se voltassem para o modernismo paulista à moda andradiana.²⁵ O comentário do escritor Odilon Negrão (1927) ilustra o embate moderno narrado pela autora:

A *arte moderna* não tem nada a ver com os lunáticos desvarios de Felippo Thomaso Marinetti: ela é, antes de mais nada, o oxigênio vivificador que veio expulsar das lindes estéticas brasílicas, o carbono nefasto das influências estrangeiras. [...] No Brasil, nunca tivemos uma escola literária que fosse genuinamente nossa, brasileira brasileira!...[...] Nós queremos uma arte atual, uma arte do nosso tempo, da nossa gente e da nossa terra. *Nós não queremos destruir, queremos reconstruir*; não queremos por fora, queremos aproveitar! Até ontem, no meio artístico brasileiro, *germinavam os mais exóticos cogumelos dos quintais europeus.*[...] Não replantamos: deixamos a boa terra, morena e gorda, produzir por si mesma o que fosse seu. Foi o que

²² Ibidem, p. 105

²³ MUNHOZ, Laertes. (Paulo Bravo). O futurismo no Paraná. Gazeta do Povo, Curitiba, 3 abr. 1923. p. 2. (grigo nosso), Apud. IORIO, Op. Cit., p. 114

²⁴ Ibidem, p. 170

²⁵ Ibidem, p. 150-200

fizemos. E o que ainda estamos fazendo. [...] A terra está produzindo capim barba de bode, tiririca... Não faz mal, é nosso.²⁶

Se resta dúvida quanto amplitude das mudanças propostas para além do círculo de personagens que as protagonizam, a autora nos fornece dados sobre o principal meio midiáticos da época, o jornal *Gazeta do Povo*.

A *Gazeta do Povo*, [...] em sua edição de aniversário, em fevereiro de 1927, dedicou duas páginas aos “Expoentes do Modernismo” no Paraná, publicando poemas, ladeados de fotos, de Alceu Chichorro, Alcindo Lima, Ada Macaggi, Octávio de Sá Barreto, Correia Júnior, Carlos de Bonhome, I. do Serro Azul, Heitor Stockler e Odilon Negrão. Segundo o editorial, o jornal não tinha “cores literárias” mas “recebia simpaticamente todos os movimentos de *rebelião mental* [...]”. Acentuava que os escolhidos não necessitavam de grandes apresentações, pois todos participavam do “momento glorioso que está vivendo a literatura paranaense, entreverada pelo tropel feroso das inteligências trepidantes da renovação, que arrastam belicosamente pela planície mental a flâmula do modernismo”.²⁷

Todavia, insistimos que por mais que a recorrência de termos ou locuções associados ao moderno (destacados nas citações reproduzidas) não advenha diretamente da própria Iorio - e sim da ordenação que ela confere aos rastros históricos -, a autora sê vê obrigada a tomar posição sobre seu próprio entendimento por “moderno”, “modernidade”, “modernismo” e “vanguarda”. Diferente do que poderia se pensar, tendo em vista a importância que tais conceitos adquirem em sua narrativa, a explanação de Iorio não toma mais do que umas poucas linhas escondidas entre as notas de rodapé.

Frequentemente se usam os termos vanguarda, moderno, modernismo, modernidade como sinônimos. No entanto, existem distinções entre eles. *Neste estudo* “Vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a *vanguarda corrompe-se e é assimilada a algo de mais familiar que nós aplicamos o rótulo de moderno. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado a uma paisagem familiar, dizemos que é parte do modernismo*, uma palavra ampla. No entanto *modernidade é um tema diverso* que sugere o presente em contraste com um passado histórico. Vanguarda, moderno e modernismo *sugerem um processo*, assim como o fato de se estar chegando em algum lugar, *enquanto modernidade é estático*”.²⁸

É interessante notar como a explicação (que aparece de maneira quase desimportante, muito rápida e concisa) diferencia claramente a dimensão processual do “tornar-se”: - tonar-se extremo, no caso dos futuristas que depois “tornaram-se”

²⁶ YBERÁ POYTAN (Odilon Negrão) Debates e polêmicas. Diário da Tarde, 18 jul. 1927. p. 2 Apud. Ibidem. p.188 (grifo nosso)

²⁷ *Gazeta do Povo*, Curitiba, 3 fev. 1927. p.3, (grifo nosso) Apud., Ibidem, p. 170

²⁸ IORIO, R. Op. Cit., p. 105, Nota 178. (grifo nosso) A autora concebe esse quadro conceitual explicativo a partir da interpretação que faz das teorias de KARL, Frederick R. O moderno e o modernismo – a soberania do artista – 1885-1925. Rio de Janeiro : Imago Ed. 1988 e BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. Modernismo Guia Geral (1890 – 1930). São Paulo : Companhia das Letras, 1989

familiar, “quando o moderno deixou de ser estranho”, para então “tornarem-se” modernistas (?) - da dimensão “estática” associada à modernidade. Será que os futuristas-modernistas curitibanos viviam a mesma modernidade dos italianos, ou lá chegariam? Ou Iorio estaria operando sua narrativa apoiada sobre teorias do tipo “modernismos sem entrave” de Andrea Huyssen²⁹. Perguntas que não cabem em sua tese. De toda forma, Iorio executa uma estratégia que a isenta de maiores acusações no campo teórico quando especifica que suas conceituações sobre “moderno”, “modernismo”, “modernidade” e “vanguarda” só ganham significado “neste estudo”.

Saindo da periferia - o despontar da arte moderna nos anos 1940

A próxima situação de início de modernidade apresentada foi narrada por Miguel Sanches Neto. O assunto principal de seu trabalho é a atuação do escritor Dalton Trevisan frente à Revista *Joaquim*, periódico cultural editado entre 1946 e 1948. Em seu trabalho “Modernidade periférica e dupla ruptura”, Sanches Neto dispõe trechos de textos literários e críticos presentes na revista associando-os a aspectos socioculturais concretos disponíveis na Curitiba dos anos 1940. A operação realizada pelo autor serve para fundamentar sua afirmação de que tal período não corresponde apenas a um momento de mudança no padrão artístico-literário do Paraná, “[...] como também da própria identidade do estado. É como uma *certidão de nascimento do Paraná moderno* que temos que compreender o surgimento desta revista”³⁰

Segundo o autor, acompanhar a transformação poética e a evolução estética de Trevisan desde seus textos na revista *Tingui* (primeiro periódico fundado por Trevisan que circulou entre 1940 e 1943) até sua produção “efetivamente moderna” já apresentada nas páginas de *Joaquim* funciona como um meio de perceber o próprio trajeto de deflagração da arte moderna no Paraná. Assim, dentre as muitas pautas presentes nos editoriais e matérias veiculados na *Joaquim*, Sanches privilegia, num

²⁹ Este autor defende a necessidade se pensar os modernismos a partir de “geografias alternativas”, isto é, por um viés que relativiza temporal e espacialmente as macro condições (economia, tecnologia e política) usadas como ferramentas para a compreender as contingências artísticas de um determinado lugar. Huyssen propõe que nos estudos sobre os modernismos, em lugar da autoridade conferida ao eixo Atlântico-norte como centro produtor dos “modernismos” e as demais regiões, fora do eixo, como “produções das localidades”, pensemos em “localidades produtoras” de forma horizontal. HUYSSSEN, Andreas. “Geografias do modernismo em um mundo globalizantes” in: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004, p. 19-38

³⁰ SANCHES, Op. Cit, p. 867 (grifo nosso)

primeiro momento de sua história, a recusa dos “moços da *Joaquim*” (como eles se auto-intitulavam) em reconhecer a importância ou mesmo qualquer mérito do legado artístico-literário deixado pelos agentes culturais dos anos 1920. O trecho abaixo não figura entre as fontes textuais empregadas pelo autor, mas resume a posição de Trevisan no que diz respeito aqueles futuristas (que depois se tornaram modernistas) apresentados por Iorio na segunda parte do presente artigo:

É um imenso claro na história literária do Paraná esse da revolução modernista... que não houve. Aqui se fechou o ciclo da escolas, como nas províncias em geral no ano da graça de 1922. [...] As gerações seguintes se sacrificaram por esse estados de coisas e hoje reforçam as fileiras dos lírios da rua 15.”³¹

Para Sanches Neto, na medida em que Dalton Trevisan se cercou de “mentalidades mais progressistas, como os artistas Poty Lazzarotto e Guido Viaro, o poeta José Paulo Paes e os críticos Wilson Martins e Temístocles Linhares”³², o escritor passou a encarar a renovação artística de Curitiba como a necessária atualização das produções locais em relação aos grandes centros do mundo. Dessa maneira deixou de lado o tom laudatório sobre a história da literatura paranaense, tão recorrente nos seus anos de *Tingui*. Para atingir seus objetivos, além da rejeição ao modernismo dos anos 1920, tornou-se crucial também questionar a noção de cultura vigente naquele período que tinha como principais baluartes o simbolismo de Emiliano Pernetta e a pintura de Alfredo Andersen. Na visão de Sanches Neto, ambos são execrados pelos colaboradores da *Joaquim* não tanto por serem considerados “os sujeitos de um provincianismo, mas como objetos dele”³³

Assim, o autor relata que os modernizadores envolvidos na revista foram os responsáveis por colocar Curitiba em diálogo com o global “mediante a justaposição do fora e do dentro, que atualiza as artes paranaenses pelo contato com os melhores textos do país e do mundo.”³⁴ De fato, a apreciação dos números de *Joaquim* comprova que quantidade de manifestos artísticos promulgados nos meios internacionais, além da tradução e divulgação das obras de autores internacionais como André Gide, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, James Joyce e tantos outros grandes nomes da cena literária internacional eram algumas das atividades principais dos editores do periódico.

³¹ TREVISAN, Danton. “A geração dos vinte anos na ilha”, Curitiba: *Joaquim*, n. 9, mar. 1947, p. 3

³² SANCHES NETO, Op. Cit, p. 865

³³ Ibidem, p. 866

³⁴ Ibidem, p. 867

Todos estes autores eram editados com um certo alarde, pois figuravam como novidade numa tradição literária *absolutamente refratária* ao novo. Cada nome moderno representava, no índice da revista, a decapitação de algum talento local, por isso a sua divulgação tinha, por si só, um tom iconoclasta, que era a tônica geral da revista e principalmente a de seu diretor.³⁵

Nesse mesmo sentido, o “nítido anseio de universalização”³⁶ apontado por Sanches Neto advém, sobretudo, da transformação na percepção do que significava a modernidade entre os jovens curitibanos após a Segunda Guerra Mundial. O comentário de Trevisan corrobora com tal argumento:

Nós, filhos da Segunda Guerra, não fomos poupados pelos acontecimentos e aprendemos na própria carne que somos parte íntimas deles. O mundo é um só; os nossos problemas estéticos ou vitais, são já os mesmos dos moços de Paris ou dos moços de Moscou.³⁷

A guerra foi vivida no Paraná de amplas formas. Desde 1942 até o fim do conflito comícios comemorativos eram realizados nas praças centrais de Curitiba para comemorar a entrada oficial do Brasil no combate. Jovens foram convocados para às frentes de batalha.³⁸ Além disso, por ter recebido grande contingente de imigrantes vindos da Itália e da Alemanha, nações que, portanto, se tornaram inimigas brasileiras, as tensões e hostilidades contra pessoas oriundas desses países eram mais fortemente sentidas no estado se comparada às demais regiões do país.

Outros aspectos substantivos registrados na narrativa do autor cuja coerência não pode ser negada dizem respeito ao enriquecimento do Paraná em razão do despontar da economia cafeeira no norte do estado. No enredo de Sanches Neto, tal circunstância alterou o perfil da classe dominante e proporcionou condições para que o centro de inteligência, até então, centralizado na capital, fosse questionado.³⁹ Na descrição do autor, o início dessa modernidade, que tem sua marca impressa na *Joaquim*, decorre

³⁵ Idem. (grifo nosso) “Absolutamente refratária ao novo”? Ora, mas o que dizer dos debates ocorridos em 1924 como esse depoimento de Rodrigo Júnior: “Preconizava ele (o Futurismo) uma nova estética baseada na energia, na audácia, na revolta, [...] e convidava as almas moças a celebrarem as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta, as revoluções, os arsenais, os estaleiros, as gares, as usinas, os transatlânticos, as locomotivas, os aeroplanos, em suma toda a formidável dinâmica da vida moderna. Este programa artístico era comentado, em palestras vivas [...]” RODRIGO JÚNIOR. O nosso inquérito sobre o futurismo. Comércio do Paraná, Curitiba, 27 dez.1924. p. 1 e 4. Apud. IROIO, Op. Cit., p. 116

³⁶ SANCHES NETO, Op. Cit., p. 872

³⁷ TREVISAN, Op. Cit.

³⁸ DUARTE; GUINSKI. “Nos dias da Grande Guerra”. In, *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002, p. 140-145

³⁹ SANCHES NETO, Op. Cit., p. 864

ainda dos “reflexos do desenvolvimento da era Vargas, a maior integração do país com a construção de estradas, um aumento do índice de escolaridade do brasileiro.”⁴⁰

Usando do mesmo artifício narrativo de Iorio, Sanches Neto providencia então, evidências acerca do amplo alcance e protagonismo das atitudes modernas dos “moços” curitibanos em relação as demais cidades brasileiras. Primeiramente, cita o renomado intelectual brasileiro, Antonio Candido, que ao comparar a empreitada crítico-literária dos jovens curitibanos com a de jovens cariocas e mineiros, também fundadores de similares revistas na mesma época, afirma que se no Rio de Janeiro, “lugar em que tudo já foi conquistado”⁴¹ os moços podem “se dar os luxos que julgarem convenientes”⁴², e em Belo Horizonte “alguma coisa já tenha sido conquistada”⁴³, “*Joaquim* vem de *onde tudo parece estar por fazer*, devendo os rapazes despende a maior parte de sua energia em derrubar os fósseis e educar o gosto dos leitores”⁴⁴

Em seguida, Sanches Neto ressalta o pionerismo (atributo que a essa altura aparentar ser essencial para as narrativas sobre a modernidade artística) no cenário nacional das revistas literárias:

[...] contando com o êxito da *Joaquim*, começam a aparecer por todas as *províncias* revistas de jovens, criando uma malha de relacionamento de uma geração nova que empreende a leitura moderna do periférico, não a partir de conceitos regionais, e sim universais.

Ody Fraga e Silva, um dos componentes da Sul (Revista do Círculo de Arte Moderna, de Florianópolis, Santa Catarina), [...] credita à publicação de Dalton Trevisan a paternidade deste movimento de revivescência da província [...].⁴⁵

Dessa forma, pontuar o aceno crítico dos moços da *Joaquim* como momento inicial de um pensamento moderno sobre as artes a partir da demanda por mais autonomia do meio das artes em relação à política⁴⁶ ou interpretando os contos de Trevisan⁴⁷ como angústias próprias de um intelectual expectador de uma cidade em

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ CANDIDO, Antônio. “Joaquim - a irreverente e a heroica”, Curitiba: *Joaquim*, n. 3, jul. 1946, p. 11

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem. (grifo nosso) Apud, SANCHES NETO. Op Cit, p. 867

⁴⁵ SANCHES NETO, Op. Cit., p. 871 Esse trecho tem valor fundamental para nossa análise, pois ele denota que o próprio produtor do discurso histórico aqui referido foi convencido por seu material de que aqueles moços viviam na “província”, embora nunca fique claro em relação a que metrópole a condição de província era determinada. Seria Curitiba uma “província” de São Paulo? Ou “província” de Paris? Ou de Nova York?

⁴⁶ Os “donos da arte no Paraná” nas palavras de Trevisan, cuja acusação era de consagrar os já consagrados. Op. Cit, 1946, p. 3

⁴⁷ presentes em todos os números da revista - tratando sobretudo, de temas como o sofrimento na vida mundana da cidade, o trabalho, a morte, o preconceito da sociedade curitibana.

franco processo de modernização⁴⁸; e mesmo elencar as muitas referências na revista à nomes estrangeiros expoentes da modernidade, são todos caminhos muito viáveis para se enxergar a modernidade artística se instaurando naquele período.

Contudo, na esteira de Jameson, situamos o problema geral da narrativa de Sanches sobre a modernidade estética: ele descreve “o que obtém dentro de um dado sistema, de um momento histórico”, mas não o inclui “para análises confiáveis daquilo que nega.”⁴⁹ Ou seja, é como se existisse uma modernidade à espera de todos.⁵⁰

Queiramos ou não, o ‘modernismo’ é também, necessariamente, uma categoria de periodização e, quer seja ele afirmado ou negado por alguma leitura conclusiva, ele necessariamente vem, junto ao texto individual modernista, como uma dimensão alegórica fantasmática, em que cada texto surge diante de nós tanto em si mesmo quanto como uma *alegoria* do moderno como tal.⁵¹

Considerações finais.

“Todo” é o que possui começo, meio e fim. “Começo” é o que em si não é, por necessidade, antecedido de outro, mas após o qual algo de diferente naturalmente existe ou se manifesta, ao contrário “fim” é o que naturalmente é antecedido por necessidade ou na maior parte dos casos, de outro, mas após o qual nada advém, “meio” é o que em si vem após outro e após algo de diferente advém. Assim, os enredos bem compostos não devem nem começar nem terminar em função de um ponto escolhido ao acaso, mas se conformar às ideias aqui mencionadas.⁵²

Tomando a simples e brilhante definição de Aristóteles sobre as partes de um “enredo bem composto” podemos afirmar sem hesitação que todas as histórias aqui apresentadas cumprem satisfatoriamente seu objetivo: explicar uma dada realidade histórica social. Elas somente conseguem explicar, pois, como bem distingue Aristóteles, “há muita diferença em dizer que tal acontecimento ocorre por causa de outro ou meramente depois de outro.”⁵³ A “ficção” no sentido aristotélico pode ser definida então, justamente como o exercício de “coordenação entre atos”,⁵⁴ o

⁴⁸ A dissertação de Roberto Nicolato também apresenta o escritor como um *flâneur*, cujo projeto literário pretendia dissolver a hegemonia do simbolismo através da linguagem mais literal da crônica como estrutura narrativa. NICOLATO, Roberto. *Literatura e Cidade: o universo urbano de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras e linguística) – Universidade Federal do Paraná, 2002

⁴⁹ *Ibidem*, Op. Cit., p. 109-110

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20-23

⁵¹ JAMESON, Op. Cit., p. 133

⁵² ARISTÓTELES. *Poética*, 384-322 a. C; edição bilíngue; tradução e notas de Paulo Ribeiro, São Paulo: Editora 34, 2015, p. 91

⁵³ *Ibidem*, p. 105

⁵⁴ RANCIÈRE, Op. Cit., p. 54

estabelecimento de nexos causais para torna-los inteligíveis. Dessa forma, destacamos que dimensões relacionadas à falsidade e à verdade não fazem parte de tal conjunto de conceitos (início, meio e fim). Isto é, qual dos enredos apresentados é mais “real” ou “verdadeiro”? A “realidade” é que produção de arte moderna em Curitiba começa com os “futuristas-modernistas” nos anos 1920? Ou verdadeiras são as narrativas que começam a identificar a presença de realizações artísticas modernas na segunda metade da década de 1940? Quem sabe não estariam mais próximos da realidade os agentes históricos que asseguram que a existência de um “verdadeiro” ideário moderno na cidade somente pode ser datada a partir do período posterior ao ano de 1950? Afinal, por que se importar com o começo?

Porque conforme explica Aristóteles, todo enredo necessita de um começo sem o qual não é possível se contar uma história. Portanto, o ponto central desse artigo não é determinar qual enredo sobre o moderno no meio artístico-literário está mais próximo da realidade. A “realidade” é que todos são ficções. Visto que, “a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência.”⁵⁵ Em outras palavras, a consciência sobre tal impossibilidade é fruto da mudança na percepção que os indivíduos tem da própria história. E é precisamente essa mudança o maior dos índices de “modernidade”.

Em nosso entendimento, “a indistinção entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos”⁵⁶, apontada por Rancière, não deve ser tomada ao extremo. A “ordenação literária de signos não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem”⁵⁷ é antes estar ciente da relação de interdependência “entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.”⁵⁸ Fazendo uso das elucidações de Rancière, queremos dizer que não há uma história real ou verdadeira sobre o início da arte moderna em Curitiba porque qualquer história precisa de um narrador para ser contada. E contar uma história no âmbito da pesquisa acadêmica não pode ser mais do que fabricar arranjos materiais, isto é, dispor vestígios e rastros deixados pelas pessoas do passado de forma a torna-los cognoscíveis para as pessoas do presente. O manejo dos rastros de “novelas e intrigas”

⁵⁵ Idem

⁵⁶ Ibidem, p. 53

⁵⁷ Ibidem, p. 55

⁵⁸ Idem.

realizado por Regina Iório nos transporta diretamente para seus clubes, cafés e praças onde os jovens escritores recitavam com fervor poesias decididamente modernas. De forma análoga, somos convencidos por Sanches Neto, através de sua leitura dos textos de Trevisan, que o carregado e sufocante ambiente cultural curitibano dos anos após a Segunda Guerra precisava ser atualizado com o que havia de mais moderno acontecendo no período. Afinal, os produtores dos discursos sobre uma determinada realidade social do passado são os “sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível.”⁵⁹

Assim, nosso próprio gesto ao exibir a ficcionalização e destacar que o interior da máquina produtora de verdades históricas está vazio, é uma forma de recolocar em questão o lugar sempre errante das artes entre as atividades humanas. Os sentidos estéticos e éticos atribuídos à arte moderna são frutos de um longo descolamento histórico da própria percepção que os indivíduos tem acerca da produção de objetos simbólicos. No texto intitulado “Artes”, Hubert Damisch examina a trajetória desses objetos. Máscaras, ídolos, poesias, ferramentas, música, arquitetura, entre tantos outros produtos do fazer humano foram concebidos por todas as sociedades.⁶⁰ A ideia de arte, como nós entendemos, no entanto, carregada de tensões políticas é inseparável daquela substância de impossível definição que é modernidade em si. Finalizamos a presente discussão com as palavras da filósofa Marie-José Mondzain com o intuito de sugerir um “motivo” comum para toda a natureza de gestos poéticos e/ou narrativos.

Que se nos dê de comer quando temos fome é uma coisa, e esse desejo é uma necessidade que precisa da presença de objetos que nutram, e não apenas suas imagens ou signos que ali tenham lugar. Ao contrário, o desejo que anima a circulação de signos só se sustenta com a separação entre sujeitos que trocam esses signos na ausência da coisa em si.⁶¹

⁵⁹ Ibidem, p. 60

⁶⁰ DAMISCH, Hubert. Artes. Enclopedia Einaudi (vol. 3). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984

⁶¹ MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação” in. *Pensar a imagem*. ALLOA, Emmanuel (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 47

Referências Bibliográficas:

ARAÚJO, Adalice. Arte paranaense moderna e contemporânea em questão 3000 anos de arte paranaense. Tese (concurso de livre docência) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 1974

ARISTÓTELES. *Poética*, 384-322 a. C; edição bilíngue; tradução e notas de Paulo Ribeiro, São Paulo: Editora 34, 2015

CAMARGO, Geraldo Veiga Leão. Escolhas abstratas- Arte e Política no Paraná (1950-1962). Dissertação de Mestrado em História. UFPR, Curitiba, 2002

DAMISCH, Hubert. Artes. Enclopedia Einaudi (vol. 3). Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984

DUARTE; GUINSKI. “Nos dias da Grande Guerra”. In, *Imagens da evolução de Curitiba*. Curitiba: Quadrante Editorial, 2002

FREITAS, Arthur. “A consolidação do moderno na história da arte do Paraná: anos 50 e 60.” *Revista de História Regional* 8 (2). Inverno de 2003, p. 87-124

HUYSSSEN, Andreas. “Geografias do modernismo em um mundo globalizantes” in: *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004

IORIO, Regina Saboia. Novela e Intrigas - Literatos e Literatura em Curitiba na década de 1920, Tese de Doutorado em História. UFPR, 2003

JAMESON, Frederic. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005

JUSTINO, Maria José. “Modernidade no Paraná: do Andersen impressionista aos anos 60”. In: *Tradição/Contradição*. MAC, PR: Curitiba, 1986

LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition*, Minneapolis: Minnesota University Press, 1980

MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação” in. *Pensar a imagem*. ALLOA, Emmanuel (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015

PROSSER, Elizabeth S. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005

SAMWAYS, Marilda Binder. *Introdução à literatura paranaense*. Curitiba: Livros HDV, 1988

SANCHES NETO, Miguel. “Joaquim: Modernidade periférica e dupla ruptura” *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núms. 208-209, Julio-Diciembre 2004, 857-874