

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA REGIONAL

Julia Darol Dall'Alba

A POESIA DE ERNANI FORNARI : UM MAPEAMENTO

Orientador: Flávio Loureiro Chaves

Caxias do Sul – RS
2009

Julia Darol Dall'Alba

A POESIA DE ERNANI FORNARI: UM MAPEAMENTO

Dissertação apresentada à Universidade
de Caxias do Sul como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em
Letras e Cultura Regional.

Orientador: Flávio Loureiro Chaves

Caxias do Sul – RS
2009

**a Violeta
poesia
todo dia**

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo apoio logístico, e incansável incentivo.

Ao Rodrigo pelo companheiro que é.

Ao professor Flávio Loureiro Chaves pelo exercício de alteridade constante, grande Mestre.

Às professoras do Programa Heloísa Feltes e Luciana Murari pela gentileza e sensibilidade.

Ao professor Luís Augusto Fischer por compartilhar saberes.

Um agradecimento especial aos colegas: Antonio, grande irmão; Dangelo, consultor de mitos; Neca, pela alegria diária, e generosa parceria, e, por fim a Adri, pela delicadeza constante.

**"A literatura de um país pobre
não pode ser pobre de idéias.
Pobre da arte de um país
pobre de idéias.
Pobre da ciência de um país
pobre de idéias.
Num país pobre,
não se pode desprezar
nenhum repertório.
Muito menos
os repertórios mais sofisticados.
Os mais complexos.
Os mais difíceis de aceitar à primeira vista.
Lembrem-se de Santos Dumont.
Sempre haverá quem diga
que num país pobre
não se pode ter energia nuclear
antes de resolver o problema
da merenda escolar.
Errado.
Num país pobre,
movido a carro de boi,
é preciso pôr o carro na frente dos bois."
(Paulo Leminski)**

Resumo

Este trabalho apresenta um mapeamento da poesia de Ernani Fornari. Abrange a totalidade da poética do autor: *Missal da Ternura e da Humildade* (1923), *Trem da Serra* (1928), *Praia dos Milagres* (1932) e *Quatro Poemas Brasileiros* (inédito). Mostra, ainda, a relação dessas obras com a literatura sul-riograndense e brasileira, e suas interfaces com o Simbolismo e Modernismo.

Abstract

This work presents a study of Ernani Fornari's complete poems, *Missal da Ternura e da Humildade* (1923), *Trem da Serra* (1928), *Praia dos Milagres* (1932) e *Quatro Poemas Brasileiros* (unpublished), in their relation to Rio Grande do Sul and Brazilian literature, as well as to the Symbolist and Modernist movements.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO/ 09

PARTE I ERNANI FORNARI

- 1.1 Notícia Biográfica/ 13
- 1.2 Fortuna Crítica/ 16

PARTE II O ITINERÁRIO POÉTICO

2.1 *MISSAL DA TERNURA E DA HUMILDADE* (1923)

- 2.1.1 Contexto do Simbolismo/ 19
- 2.1.2 Simbolismo de Ernani Fornari: herança e ruptura/ 27
- 2.1.3 Religiosidade, Misticismo e Espiritualismo/ 31
- 2.1.4. Sinestesias e Aliteraões: a musicalidade/ 34

2.2 *TREM DA SERRA* (1928)

- 2.2.1 Panorama: paulistas, gaúchos e o trem/ 37
- 2.2.2 O Percurso Etnopoético/ 50
- 2.2.3 O Poema Filme/ 56
- 2.2.4 *Trem da Serra* e *Canaã*: aproximações/ 61

2.3 *A PRAIA DOS MILAGRES* (1932)

- 2.3.1 *Praia dos Milagres*/ 69
- 2.3.2 O Bovarismo de *A Praia dos Milagres*/ 73
- 2.3.3 *Praia dos Milagres*: a prosa poética e Pompéia/ 75
- 2.3.4 Da escravidão e a Crônica Social/ 78
- 2.3.5 Fausto e a Modernidade/ 83
- 2.3.6 Da Divindade e o Fim da Metafísica Católica./ 88
- 2.3.7 Da Solidão e a Melancolia do Poeta Urbano/ 92

2.4 *QUATRO POEMAS BRASILEIROS* (INÉDITO)

- 2.4.1 O Estado Novo e os intelectuais/ 95
- 2.4.2 A Obra/ 101

PARTE III 3.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS/ 120

REFERÊNCIAS/ 124

ANEXOS/ 132

Apresentação

Este estudo brota de três grandes motivações: a primeira nasce da minha busca por uma pesquisa inédita, por entender que o espaço acadêmico é um espaço de criação, de busca aos temas inexplorados; a segunda emerge da paixão pelo gênero poético (um pouco abandonado nos estudos literários contemporâneos), principalmente os poemas contagiados pelo espírito simbolista-modernista; e, por fim, o desejo de estudar a literatura sul-riograndense das décadas de 1920/30, por acreditar que se conseguiu atingir, nesse período, uma expressão de alto valor literário nas Letras Gaúchas, valor muitas vezes desconsiderado na Historiografia Brasileira.

No ano de 2002, enquanto cursava a disciplina de Literatura Sul-Riograndense, ministrada pelo professor Luís Augusto Fischer, no Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fui apresentada à obra de Ernani Fornari, mais precisamente a *Trem da Serra*. Fiquei bastante impressionada com a quantidade de literatura produzida no RS nas primeiras décadas do século, na passagem do Simbolismo/Modernismo. Impressionei-me, também, com a alta qualidade alcançada por poetas como Felipe d'Oliveira, Tyrteu da Rocha Viana e Augusto Meyer e, mais ainda, com o desconhecimento geral que tínhamos, na turma, sobre a produção literária desse período. Na época, o professor, sabendo da minha proximidade com a Serra, observou o grande potencial de estudo do *Trem da Serra*, despertando-me à pesquisa da obra. Anos mais tarde, o professor escreve:

Ernani Fornari, em 1928 – grande ano para a literatura modernista brasileira, ano de Macunaíma – lança um livro interessantíssimo, *Trem da Serra*, que só a cegueira mental impede de ser publicado e festejado como um belo exemplar de poesia ousada, e mais ainda, feita sobre a experiência local, neste caso a vida dos italianos imigrantes (FISCHER, 2004, p. 76).

O interesse por Ernani Fornari estava colocado; tomei, então conhecimento da extensão da produção literária do autor na prosa, poesia e teatro. Optei, assim, por estudar a produção poética que compreende, em linhas gerais, a aproximação do Simbolismo com o Modernismo.

Grandes expoentes literários da lírica universal surgem na passagem do século XIX para o século XX. Germina-se na França um movimento estético que se opõe à industrialização, ao pensamento tecnocrata e ao materialismo exacerbado. Resgata-se o subjetivismo romântico e o antirracionalismo, e instaura-se, dentro desse processo histórico, uma revolução fundamental na literatura ocidental, que conduz todo caminho seguinte da estética moderna, o Simbolismo.

Há um abalo sísmico no século passado que fende o velho e o respeitável templo da cultura ocidental: subverte os valores, perturba a linguagem, abre sulcos entre o homem e o mundo, afasta a sensibilidade, dilacera internamente o homem. É neste instante que desponta a modernidade e gera entre outras o Simbolismo (SCHÜLLER, 1987, p. 41).

Dentro desse contagiante, cenário aterrissamos no cárcere cultural intelectual da sociedade brasileira¹, que, em consonância à trajetória francesa (berço do Simbolismo), produz uma literatura permeada pelas experiências neoverbais.

No Rio Grande do Sul, embora por vezes esquecido, o Simbolismo alcançou grande êxito com Eduardo Guimaraens e teve uma importante resplandecência com o livro inaugural de Ernani Fornari, *Missal da Ternura e da Humildade*, publicado em 1923 e reeditado dez anos depois. Essa obra já antecipava a modernidade do autor, que chegaria com o livro seguinte, em 1928.

Ernani Fornari (1899 -1964) fez parte da chamada “geração modernista”, poeta pouco prestigiado, obteve sucesso com a dramaturgia. Figura intelectual importante na Porto Alegre dos anos 20, foi editado pela Editora Globo, com a qual foi colaborador. Participou ativamente da consolidação do movimento modernista no estado, tanto ideológica como culturalmente, no entanto sempre atentou para a não uniformização e dogmatização do movimento. Com Getúlio Vargas, migrou para o Rio de Janeiro, ocupando o cargo de Secretário Geral do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural), que em 1939

¹ O Cárcere Intelectual ao qual me refiro não remete apenas à importação de modelos estéticos, junto com um pensamento intelectual. Refere-se ao atraso de uma problematização aos conceitos de cultura, sociedade e política.

tornar-se-ia o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), do qual pediu afastamento após discordar das posturas ditatoriais do governo Vargas.

Ocupo-me em desenvolver, com este trabalho, um mapeamento da poesia de Ernani Fornari, mostrando o itinerário de um conjunto de obras poéticas que é desigual, mas nem por isso menos interessante. Parto desde o Simbolismo, com o *Missal da Ternura e da Humildade*, de 1923, livro permeado da espiritualidade simbolista, das construções poéticas musicais e que já apresentava o rompimento formal, mostrando uma interlocução com os preceitos Modernistas. Passando pelo espírito moderno do *Trem da Serra*, de 1928, obra-prima que congregou as mais cristalinas características da estética Modernista. A construção em *Pathé Baby*, o poema-filme conduzido pelo trem animalizado, espaço onde se percebe a integração das raças – Percurso Etnopoético. “Obra de modernidade, mensageira de uma nova estética” (GOULART, 1929). Publicado em 1928, ano em que são publicados livros-marco do novo movimento, como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, O *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, expoentes do Modernismo paulista e ainda *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de Paulo Prado.

Em 1932, o poeta inova mais uma vez, construindo a prosa poética *Praia dos Milagres*, com similaridade à prosa de Baudelaire, rompendo drasticamente com o espírito conservador formal e formulando um novo conceito de poesia. O livro compreende uma reunião de prosas poéticas já publicadas na imprensa, as quais tratam de questões diversas, desde temas sociais (como a escravidão) a temáticas existenciais, individuais. E, apresentando, por fim, o inédito *Quatro Poemas Brasileiros*, resultado da concepção de Fornari sobre a realidade brasileira, modificada após o autor constituir a base governista do getulismo. Nessa obra Fornari descreve a situação do país em tom de pastiche e ironia.

O objetivo maior deste trabalho é demover as obras do “limbo” em que se encontram. Trata-se de quatro livros, quatro percepções diferentes de poesia, mas com elementos que, por vezes, se reiteram em uma obra e outra, Essa multiplicidade faz com que as obras sejam apresentadas a partir de uma

visão panorâmica, destacando os pontos de análise mais relevantes à minha leitura. Conseqüentemente, serão produzidos, por vezes, alguns ensaios independentes que tratarão exatamente dessas especificidades poéticas.

Após a apresentação das obras, as quais constituirão um capítulo cada, constará um fechamento, no qual desenvolverei as considerações finais a partir de uma visão integrada das obras com o Simbolismo e o Modernismo.

Os livros, bem como os poemas, serão apresentados a partir de uma análise crítico-interpretativa dos elementos estéticos que os compõem, dialogando sempre com uma perspectiva sócio-histórica, de correspondência entre literatura e sociedade, que, em maior grau, ocupará as análises. Assim, serão considerados os elementos estéticos componentes e caracterizadores da arte poética, sem dissociá-los de uma perspectiva materialista.

Antonio Candido, com sua lente formativa, aponta teoricamente essa dinâmica dialógica, considerando as impropriedades que podem por vezes surgir em toda tentativa de análise:

A tentativa de focalizar simultaneamente a obra como realidade própria, e o contexto como sistema de obras, parecerá ambiciosa a alguns, dada a força com que se arraigou o preconceito do divórcio entre história e estética, forma e conteúdo, erudição e gosto, objetividade e apreciação. Uma crítica equilibrada não pode, todavia, aceitar estas falsas incompatibilidades, procurando, ao contrário, mostrar que são partes de uma explicação tanto quanto possível total, que é o ideal do crítico, embora nunca atingido em virtude das limitações individuais e metodológicas (CANDIDO, 2007, p. 81).

Mostrarei, desse modo, a trajetória de um poeta na sociedade brasileira dos anos 1920/30 que imprime à poesia a transição cultural, social e histórica desse início do século, sem, no entanto, afastar-se de suas concepções estéticas e ideais artísticos. Concomitantemente, realizarei uma reflexão e uma contextualização sobre a literatura sul-riograndense e brasileira a partir da poética de Ernani Fornari.

PARTE I

Ernani Fornari

1.1 NOTA BIOGRÁFICA*

1899 - Nasce Ernani Guadagna Fornari, na cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, em 15 de dezembro de 1899, filho dos imigrantes italianos Maria do Carmo Guadagna e Aristides Fornari. Ernani - assim como seus irmãos Othelo, Norma e Fausto - fora batizado com nome de ópera. O pai era intenso apreciador das Artes, tendo trabalhado com circo, música e teatro, e foi o grande incentivador das atividades artísticas do filho. Aristides era, também, militante anarquista e abandonou a família para lutar pelo movimento na Itália, fato que gerou bastante mágoa ao filho mais velho, Ernani.

Seus estudos foram realizados em Rio Grande (RS), no seminário Santo Antônio, em Garibaldi (onde teve contato com a paisagem da serra e com a cultura italiana que inspirariam o *Trem da Serra*) e em Porto Alegre.

1920 - Trabalha no Almojarifado da Viação Férrea de Carlos Barbosa e Alfredo Chaves, em Bento Gonçalves. Essa função lhe permitiu o contato direto com a estrada de ferro e com a nova dinâmica cultural propiciada pelo encurtamento das distâncias. Provavelmente, é a partir dessa experiência que, mais adiante, adotará o Trem como condutor da narrativa poética em *Trem da Serra*.

1922 - Inicia seus trabalhos com literatura e jornalismo, dirige a Biblioteca Pública de Pelotas. Fornari, nesse período, dedicou-se ao desenho e à ilustração, assinando seus trabalhos profissionais com os pseudônimos de Xisto, Fabius e Neno.

1923 - Incorpora-se à equipe redacional do Correio Mercantil de Pelotas. Influenciado pelo Simbolismo, musical e espiritualista, inaugura sua carreira literária com o livro de poesias *Missal da Ternura e da Humildade*, funde desde o título a idéia contrastante de um Missal - partindo de um vocabulário litúrgico católico em consonância a uma religião dura, imponente e regrada - transitando ao terno e humilde. O livro carrega as marcas simbolistas de religiosidade/misticismo/espiritualismo acompanhando a alma branda do poeta. A obra já antecipava o iminente espírito moderno de Fornari, exatamente por trabalhar e absorver o tom de mesclagem do Simbolismo/Modernismo no Rio Grande do Sul.

1924 - De volta a Porto Alegre, Ernani dirige a revista *Máscara*, na qual trabalha também como ilustrador, permanecendo nessas funções até 1934. Figura intelectual de destaque na sociedade portoalegrense dos anos 20,

* Os dados desta biografia foram fornecidos pelos filhos de Ernani Fornari, Zoé e Cláudio, em entrevista concedida à Julia Darol Dall'Alba na cidade do Rio de Janeiro, em fevereiro de 2008. Algumas informações foram colhidas no depoimento de Dona Lorena Fornari a Iris Körbes, em 1984, e nas gavetas de Ernani Fornari na Biblioteca Nacional.

Fornari colaborou com diversos veículos informativos da época: *Diário de Notícias*, *Jornal da Manhã*, *Revista do Mês* e na *Revista Globo*, veículo este de fundamental importância à formação da cena cultural na época. Ainda em Porto Alegre, fez parte da importante *Geração Modernista do Globo*, ao lado de grandes figuras intelectuais como Mansueto Bernadi, Augusto Meyer, Erico Verissimo, Athos Damasceno Ferreira, Vargas Netto, Olmiro de Azevedo, Rui Cirne Lima, Tirteu Rocha Viana.

1925 - Casa-se, aos 26 anos, com Lorena Aguiar Pereira, de Santa Vitória do Palmar, no dia 30 de abril.

1926 - Nasce sua filha Zoé, a 26 de julho, em Porto Alegre.

1927 - Nasce seu filho Cláudio Rubens, a 23 de outubro, em Porto Alegre.

1928 - Contagiado pelo espírito modernista, lança o *Trem da Serra*. No mesmo ano são publicados livros-marco do movimento: *Macunaíma*, de Mário de Andrade, *O Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade (expoentes do Modernismo paulista) e, ainda, *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira, de Paulo Prado. Fornari insere na literatura um novo espaço geopolítico, a região colonial italiana da serra gaúcha. Apresenta 32 poemas, inseridos numa narrativa lírica conduzida por um viés étnico, mostra o papel do imigrante e do caboclo na formação da nova identidade nacional.

1932 - Publica os poemas em prosa de *Praia dos Milagres* à moda baudelairiana, e o livro de contos *Guerra das Fechaduras*.

1933 - É aclamado o terceiro autor publicado pela Editora Globo mais lido no ano de 1932. No ritmo do sucesso, lança a 2ª edição do livro de poemas *Missal da Ternura e da Humildade*.

1934 - Inicia a carreira pública como Secretário do Interior do estado do Rio Grande do Sul.

1935 - Muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Na trilha de Getúlio Vargas, assume o cargo de Secretário Geral do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) que, em 1939, tornar-se-ia o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Publica o romance *O homem Que Era Dois* e a peça *Nada*, representada com grande êxito e publicada em três edições.

1937 - Publica a obra paradidática *O que os brasileiros devem saber*. A obra consistia num manual de civismo, compartilhando os ideais do estado novo.

1939 - Publica *Iaiá Boneca*, a peça foi encenada pela Companhia Brasileira de Comédia com direção de Oduvaldo Vianna, e apresentada em todo país. O

sucesso fora tão grande que, em 1940, Ary Barroso fez uma música de carnaval com o nome de *Iaiá Boneca*. Com Getúlio Vargas, Fornari estabeleceu uma estreita relação de lealdade - tanto que, mesmo discordando das práticas ditatoriais do presidente e decepcionando-se com as mesmas, preferiu a transferência de órgão público, indo trabalhar como Secretário do Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura (Comissão Nacional da Unesco).

1940 - Publica a peça *Sinhá Moça Chorou*, seu maior sucesso, estreada por Dulcina de Moraes e premiada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. A peça foi, afinal, a grande responsável pelo triunfo financeiro da família Fornari, e tem sido encenada até os dias de hoje.

1945 - Funda a revista *Cocktail*, da qual é o primeiro diretor. Prossegue com suas atividades como jornalista.

1947 - Publica a peça *Quando se vive outra vez*.

1951 - Publica a peça *Sem Rumo*.

1954 - Assume o cargo de secretário cultural da Embaixada do Brasil em Lisboa, na gestão de Olegário Mariano.

1960 - Aposenta-se do serviço público e publica a biografia *O "Incrível" Padre Landell de Moura*. O padre havia batizado seus filhos e era muito próximo da família. Fornari havia recebido a documentação de Landell após a morte do padre, quando inicia uma pesquisa historiográfica que culmina no lançamento da biografia.

1964 - Fornari falece, no Rio de Janeiro, a 8 de junho. Dedicara-se, nesses últimos anos, à revisão de sua obra literária. Deixa quatro obras inéditas: *Teoria da Bengalada*, uma reunião de contos, *Quatro Poemas Brasileiros*, uma seleção de poesia, além de *Os Filhos Julgam* e *Veranico de Maio*, peças de teatro.

2002 - É publicada pela EDIPUCRS, a reunião de contos *Teoria da Bengalada*, organizada por Samir Machado.

1.2 FORTUNA CRÍTICA (NOTAS)

O Autor carece de estudos críticos e interpretativos, fato que motiva a elaboração deste trabalho. Entre os poucos trabalhos dedicados a sua obra, destacam-se os que seguem aqui, em ordem cronológica :

* 1929 - GOULART, Jorge Salis. Trem da Serra. In: *Revista do Globo*. Porto Alegre, Globo, Ano I: nº III. Fevereiro (s/p).

O artigo invoca o *Trem da Serra* como símbolo do Modernismo da *nova corrente literária*. É apresentado ao público como rompendo com a temática pampeana e introduzindo a "vitalidade do Rio Grande" através do novo espaço que é a serra. A apropriação da dinâmica do cinema é elogiada também, a "literatura moderna é filha direta do cinema", conferindo um movimento renovador à obra. Goulart diz ainda que é um livro forte, "é um livro essencialmente de mentalidade moderna". Percebe-se o entusiasmo com que a obra foi recebida pela crítica por inovar na temática e linguagem, "romper com o saudosismo, cantar a esperança do Rio Grande".

* 1967 - SPALDING, Walter. *Ernani Fornari*. Porto Alegre: [s. ed.].

O autor apresenta uma biografia do escritor, ressaltando aspectos importantes da sua trajetória intelectual. Insere Fornari no contexto literário dos anos 20, mostrando sua produção bibliográfica e a de seus contemporâneos. Cita alguns textos e realiza uma espécie de "crítica geral" das obras.

* 1984 - KÖRBES, Íris. *Trem da Serra uma viagem de desvendamento* Dissertação de Mestrado, UFRGS, Instituto de Letras. Porto Alegre, p.116.

A autora concebe o conjunto de poemas como um enredo à *Pathé Baby*. Acompanhado do aporte crítico de Luiz Espinal. O movimento de cinegrafista une-se à condução geográfica, na qual cada estação é uma cena. "A viagem é

uma busca de si mesmo, a revelação do outro é alcançada e o ser atinge sua totalidade e identidade quando chega ao seu destino (Caxias do Sul)”.

* 1988 - COSTA, Amanda. Uma sessão de Cinema com Ernani Fornari. *Letras de Hoje*, v. 23, n. 3, p. 87-97.

Sobre o *Trem da Serra* (2ª edição)². A escritora apresenta uma proposta de adaptação cinematográfica para o conjunto de poemas de *Trem da Serra*. O trabalho evidencia a densa carga imagética dos versos de Fornari, que, via de regra, caracteriza toda a linhagem modernista na literatura brasileira dos anos 20. Para Amanda Costa “cada poema é uma cena, ou múltiplas cenas, numa sucessão de planos e perspectivas, como os milhares de fotogramas que compõem um filme”. Partindo da imagem protéica do “trem” – que perdura como símbolo prototípico, tanto para a Literatura modernista, quanto para o cinema. Amanda menciona duas linhas a serem trilhadas no livro: os poemas que apontam o percurso do trem, servindo como fio condutor para o possível roteiro, e os poemas focados em imagens mais particularizadas, em que imagina centrar os recursos fílmicos com maiores possibilidades plásticas a serem trabalhadas pela câmera.

* 1999 - BENVENUTTI, Raquel Cima. *A máscara e o fantoche: A presença da temática pirandelliana em Erico Verissimo e Ernani Fornari*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Instituto de Letras. Porto Alegre, p. 168.

A autora comenta o teatro de Ernani Fornari como sendo de tendência pirandelliana, observando a temática como ocorrente, também, na obra de Erico Verissimo.

* 2003 - GODOY, Ana Boff de. Viagens de Viagem. In: *Organon* 34, Porto Alegre, UFRGS, v. 17, p. 228-250.

² Optei por realizar este estudo a partir da 1ª edição de 1928; a obra foi re-editada em 1987 por Elvo Clemente. A 2ª edição sofre intensa modificação tanto na forma quanto no conteúdo, fato que acarretou perda de valor literário. Isso justifica a minha opção.

A análise considera o *Trem da Serra* como um livro de viagens, apontando a pluralidade destas, como sendo espaciais e psicológicas - fato já observado por KÖRBES (1984). A viagem da memória pelo tempo é igualmente percorrida pela geográfica, através do meio físico. São apontados quatro blocos para a divisão da narrativa: A viagem geográfica; As viagens pelo tempo; Viagem da procura identitária; e Viagem "ao redor de mim mesmo". Nesse estudo, a viagem não acaba e o poeta regressa à origem e, portanto, a narrativa se encerra, mas a viagem não.

* 2006 - VIANNA, Carla. *Augusto Meyer no Sistema Literário dos Anos Vinte*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Instituto de Letras. Porto Alegre, p. 152.

O trabalho realiza uma reconstrução da circunstância intelectual e literária do momento modernista no Rio Grande do Sul e a inserção de Augusto Meyer na geração de 20. A autora trabalha, também, com a polêmica entre Rubens de Barcellos e Paulo Arinos, sobre o debate da imagem do gaúcho na ficção de Alcides Maya, como encerrando um período histórico, já decadente, ou laudando a memória heróica do povo gaúcho e, portanto, sendo "amuleto" da identidade. Há também uma breve indicação do *Trem da Serra* como o que está por trás da polêmica: o imigrante na economia colonial.

* 2007 - EITELVEN, Adriane. *O pampa além das fronteiras: identidade e revolução em Sinhá Moça Chorou*, de Ernani Fornari. Dissertação de Mestrado, UCS, Mestrado em Letras e Cultura Regional. Caxias do Sul, p. 100.

Resumo extraído da página www.ucs.br em 03/07/08: "Investigação da identidade cultural na peça teatral *Sinhá Moça Chorou* (1940-1953), do escritor sul-riograndense Ernani Fornari. Discussão da função político-ideológica do texto teatral, demonstrando a relação simbólica entre a Revolução Farroupilha (1835-1845) e o Estado Novo (1937-1945). Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar que transita entre a Literatura, a História e a Sociologia, e que se insere no contexto dos estudos de cultura regional."

PARTE II

O ITINERÁRIO POÉTICO

Believe it or not
This very if
Is everything you got
(Paulo Leminski)

2.1 *MISSAL DA TERNURA E DA HUMILDADE* (1923)

2.1.1 O contexto do Simbolismo

Uma breve recapitulação da história literária que culmina no Simbolismo é relevante, na medida em que orienta a estabelecer um paralelo ideológico³-cultural para capturar as expressões intelectuais que originam a lírica moderna, produzida com a poesia simbolista. É válido ressaltar que não pretendo, no entanto, realizar um trajeto que chegue a uma definição de Simbolismo; proponho apenas uma contextualização para melhor apreensão da dinâmica simbolista do espírito do *fin du siècle*. Segundo Schüller (1987, p. 41) “há, no final do século XIX, uma drástica transformação na concepção de mundo, que transforma e dá voz a outro sentimento a ser expresso nas artes: Os simbolistas abolem a poesia confessional. Substituem a literatura do eu pela literatura do é”.

Dentro disso, creio que seja mais fácil apontar o que o Simbolismo faz, e como ele se apresenta nas obras poéticas a serem estudadas, do que defini-lo. Principalmente, quando partimos, no Brasil, de uma ausência de estudos teóricos e críticos do movimento simbolista na historiografia da literatura, como será exposto em seguida.

Elejo, aqui, alguns teóricos que, com distinta lucidez e sensibilidade, são os que melhor se aproximam à estética simbolista, convergindo em ideias de

³ Importante conceito de ideologia aplicado à poesia aparece em Bosi (1977, p. 118): “A ideologia, que é uma percepção historicamente determinada da vida, passa a distribuir valores e a esconjurar antivalores, junto à consciência dos grupos sociais. Já não bastam à palavra poética as medições “naturais” da imagem e do som; entra na linha de frente do texto o sistema ideológico de conotações que vai escolher ou descartar imagens, e trabalhar as imagens escolhidas com uma coerência de perspectiva que só uma cultura coesa e interiorizada pode alcançar”.

não-dogmatização⁴ dos movimentos literários como separados e antagônicos; ao contrário, apontam as aproximações que possuem dentro das suas peculiaridades.

O primeiro é o crítico americano Edmund Wilson, que escreve, em 1931, um estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930: *O Castelo de Axel*. O autor resgata os princípios românticos de oposição aos ideais mecanicistas, materialistas e racionalistas: “[...] A arena da Literatura transferiu-se do universo concebido como máquina, da sociedade concebida como organização, para a alma individual [...]” (WILSON, 2004, p. 30). Princípios estes de vital importância; quando seguindo o Realismo/Naturalismo emerge o Simbolismo, num movimento contrário à dinâmica social universal, introspectivo, individual e metafísico. Wilson (2004, p. 35) examina essa etapa do surgimento do Simbolismo “contaminado” sintetizando:

Todavia, ao intentar escrever história literária, devemos cuidar-nos de não dar a impressão de que tais movimentos e razões seguem-se necessariamente uns aos outros, de maneira precisa e bem ordenada – como se a razão de século XVIII tivesse sido completamente desbaratada pelo Romantismo do século XIX, que então permanece invicto até ser encarcerado pelo Naturalismo; e como se Mallarmé e Rimbaud houvessem, então, dinamitado este. O que de fato acontece, obviamente, é que um grupo de métodos e idéias não é de todo suplantado por outros/ bem ao contrário, prospera-lhe à sombra, de modo que, de um lado, a prosa flaubertiana aprendeu a ouvir, a ver e a sentir com a delicada sensibilidade do Romantismo, ao mesmo tempo em que Flaubert disciplinava e criticava o temperamento romântico; e de modo que, de outro lado, certos membros da escola, sem serem afetados por novas influências alienígenas, continuarão a praticar os métodos e a explorar as possibilidades dela mais e mais, quando quase todos tiverem abandonado.

Clive Scott, em seu ensaio intitulado *Simbolismo, decadência e impressionismo* (1999, p. 166) critica a compartimentação atribuída aos movimentos literários no final do século XIX. O autor afirma que a nomeação conferiu “um peso desproporcional às diferenças”. E segue dizendo que na atualidade percebe-se com “clareza as afinidades [...] O Simbolismo traz em si a passagem de uma estética romântica para uma estética modernamente irônica”.

⁴ Os teóricos acima citados confluem num pensamento dialético do Simbolismo com o Naturalismo, Romantismo. A ideia de um movimento estanque não se sustenta, pois é mostrada a coexistência dos princípios modernos que originarão os movimentos seguintes.

Otto Maria Carpeaux (1964, p. 2573) destaca a importância do Simbolismo na literatura ocidental, tomando como base os expoentes europeus: “numa época que parecia ser só de prosa, o Simbolismo criou um movimento poético duma força e extensão como nenhum outro antes – a não ser o Romantismo – e nenhum outro depois”.

Façamos, pois, uma viagem retroativa ao Realismo/Naturalismo/Parnasianismo para que se compreenda esse movimento de interface. No século XVIII temos, na Europa, a Revolução Industrial alcançando pleno êxito. No século seguinte, com os centros urbanos, ocorre uma diáspora rural e o nascimento de um mercado urbano industrializado de consumo e produção. As ideias de tecnologias como “maravilhas contemporâneas” insuflavam a euforia por melhores condições de vida e pela transformação da realidade. O homem, racionalista e onipotente, via-se num cenário moderno como protagonista de um percurso social abalado pelas equações materiais. O universalismo, a crença na razão, o determinismo, o objetivismo e o materialismo decorrentes dessa formação urbana, foram alvos desse produto decorrente da formação urbana, que é a estética simbolista.

Dentro disso, a partir de qual perspectiva observa-se a existência, do interior conflitando com o social ou/e do imaterial *versus* a avidez do capital? Parte dessas dicotomias está no Naturalismo, que olha para o homem, e o coloca no centro do conflito com a natureza. Transformando esse conflito em uma busca de si, do eu, convergindo assim à aspiração moderna. Wilson (2004, p. 48) fecha essa etapa do surgimento do Simbolismo sintetizando: “A história literária de nosso tempo é, grandemente, a do desenvolvimento do Simbolismo e de sua fusão ou conflito com o Naturalismo”.

Em relação ao Parnasianismo, é importante ressaltar que, apesar de conterem características divergentes, o Parnasianismo e o Simbolismo não são movimentos totalmente antagônicos. Pelo contrário, os simbolistas absorveram dos parnasianos a preocupação com a forma e a linguagem; as diferenças se situam mais no plano do tema objetivo x subjetivo, e observa-se uma forte influência parnasiana em algumas expressões da poesia simbolista. A ideia de

uma estética fechada, de uma ideologia ortodoxa, não se sustenta, principalmente quando saímos do plano da crítica literária para a análise propriamente dita. Como sintetizam Bradbury e McFarlane (1999, p. 162) os “ismos” tendiam ao cisma e ao sectarismo. Carpeaux (1964, p. 2589) compartilha da opinião da existência de afinidades entre parnasianos e simbolistas na medida em que o Simbolismo “aceita o espiritualismo antimaterialista dos tradicionalistas e o evasãoismo estilizado dos esteticistas”, apesar de não se submeter ao rigor formal e ao ceticismo.

Esboçando o cenário, no final do século XIX, estabelece-se a crise existencial, cultural e intelectual pós-industrialização. O caminho a ser trilhado nas artes é inverso à lógica capitalista, e o instrumento para o alcance da problematização do indivíduo no íntimo é o símbolo. Baudelaire (que em 1857 havia publicado as *Flores do Mal*, sendo um romântico tardio e um simbolista precoce) determina um momento chave na história simbolista quando descobre Poe e seus escritos de um novo programa literário, amenizando os abusos românticos e a excessiva patologia naturalista. Eis que na França inglesada (por Poe) surge (com as intersecções acima mencionadas) o berço da lírica moderna, a estética que determinou toda uma produção artística posterior: o Simbolismo.

O Movimento Simbolista representou literariamente a antecipação do espírito moderno. Precedido pelos “normativos” parnasianos e seguido pelos “revolucionários” modernistas, representou um movimento de interface. Abaixo o “esquema” montado por Andrade Muricy (1952, p. 17):



Neste gráfico, Muricy coloca o Simbolismo abaixo da grande força que alcançou o Parnasianismo no Brasil, e que mesmo “abafado” foi responsável por comportar, de antemão (e seguindo o Romantismo), os traços do Modernismo, realizando, assim, uma primeira transição.

Surgido na França, no final do século XIX, um momento histórico de cataclismos científico-intelectuais, reflete toda inquietude histórico-cultural do antipositivismo e antimaterialismo. A França alcançou, sem dúvida, os maiores articuladores da escola, formando expoentes que formularam, em linhas gerais, a literatura imagético-imaginativa do Simbolismo, que desbrava o *eu*, resgata os valores espirituais e busca a compreensão metafísica da existência. Segundo Muricy (1952, p. 20), “O Movimento francês foi ao mesmo tempo fundamento e cúpula”.

Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Baudelaire e Verlaine foram precursores do levante simbolista; executando com originalidade o exercício literário, rompem com a comunicação verbal, como mostra o fragmento do poema de Mallarmé que segue abaixo:

SOIT*
que
 l´Abime
blanchi
 étale
 furieux
 sous une inclinaison
 plane désespéremént
 d´aile

O poema acima exemplifica o ímpar sucesso que alcança o poeta na construção da linguagem para fora da palavra, o sentido é extravasado. Recupera-se a essência da poesia. O vazio e os segmentos gráficos de disposição insurgem à significação, são colocados novos paradigmas de análise. O abismo está posto no poema de forma e conteúdo. Para além da forma, a musicalidade imprime outro fenômeno sensorial vital aos simbolistas. Aproximar-se da indefinição da música haveria de ser um dos principais objetivos do Simbolismo. Para Wilson (2004, p. 65): “Tal efeito de indefinição não era produzido tão-somente pela confusão, que mencionei, entre o mundo imaginário e o mundo real, mas também por ulterior confusão entre as percepções de diferentes sentidos”. E citando Baudelaire:

* Seja/que/o Abismo/embaquecido/se revele/furioso/sob uma inclinação/plana desesperadamente/de asa. (In: GOMES, 1994, p. 35)

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
[...]*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*

A escolha do símbolo não se realiza impunemente, é o alcance neoverbal, a poesia para além da palavra, chegando à música e à forma. O ícone/símbolo expressa mais que palavras, pois “sugere e aproxima conaturalmente daquilo que não diz” (BAZÁN, 2002, p. 16). É o instrumento para se corresponder com o mundo abstrato, uma criação camuflada do exercício poético de não dizer, não mostrar, ao contrário esconder e sugerir. Segundo Wilson (2004, p. 39): “os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas idéias” são uma espécie de disfarce “[...] o Simbolismo nasce com miscelânea de imagens; metáforas deliberadamente mescladas; a combinação de paixão e agudeza, de maneiras prosaicas e solenes; o amálgama audaz do material com o espiritual”.

A prática filosófica de conferir à arte um sentido mais prolixo e diverso foi executada com atenção distinta pelos poetas simbolistas, pois, ao atingirem as expressões suprarreais, contaminaram toda uma geração e sua posteridade, como será visto nos subcapítulos que seguem. Partilho da conclusão de Gomes (1985, p. 35): “Os simbolistas assim se tornaram inimigos da revelação direta dos sentimentos”.

No Brasil, a literatura de Rimbaud, Mallarmé, Verlaine e Poe produziu discípulos em todo país. Pode-se dizer que Cruz e Souza e Alphonsus de Guimaraens foram as matrizes do Simbolismo brasileiro. O movimento teve vigor no país, desde o sudeste até os extremos. O Sul produziu nomes como Emiliano Pernetta no Paraná, Felipe D’Oliveira e Eduardo Guimaraens, no Rio Grande do Sul e o próprio Cruz e Souza, em Santa Catarina. Prosperou também no nordeste, com Augusto dos Anjos na Paraíba, e na Bahia, onde teve o mais segregado⁵ dos poetas, Pedro Kilkerry.

Faz-se necessário apontar que, apesar de profícuo, o movimento foi ignorado, incompreendido e criticado, talvez por estar à sombra do

* Como longos ecos que ao longe se confundem [...] / Os perfumes, as cores e os sons respondem uns aos outros.

⁵ Pedro Kilkerry (1885-1917) poeta baiano descoberto recentemente pela crítica literária. Segundo Gomes (1994, p. 50) “escreveu muito pouco, mas seus versos prenunciam a vinda do Modernismo, com suas bruscas rupturas sintáticas.”

Parnasianismo, estética forte e já muito difundida e praticada. Em artigo, a professora Suzana Scramim coloca a problemática da defasagem nos estudos de Simbolismo. A autora coloca que os críticos, a partir de “um olhar” moderno excludente, dogmático, rigoroso, não captaram os elementos que apontavam para a modernidade simbolista, à inserção progressiva do tom de vanguarda, talvez pela escassez de estudos críticos, como se vê:

Consultando o livro *Pequena Bibliografia Crítica Brasileira*, de Carpeaux, pode-se constatar que, até a década de 50, o único estudo monográfico de fôlego sobre o Simbolismo foi o produzido por Andrade Muricy. Não quero com isso denunciar o “seqüestro” do Simbolismo dos estudos literários brasileiros, e muito menos reivindicar-lhe um lugar no panteão das musas, apenas registrar o quanto a leitura historicista de um “fracasso” pode obliterar os marcos e a marcas da modernidade em uma cultura⁶.

O estudo a que se refere Scramim é o *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, publicado em 1952. Obra de peso que pretende realizar um panorama da importância da estética simbolista, bem como de seus autores. Muricy (1952, p. 16) anuncia o Simbolismo como “o corpo estranho na literatura brasileira, excrescência exótica”.

Para dimensionar a gravidade do descaso, Silvio Romero e José Veríssimo excluíram o Simbolismo brasileiro de suas *História da Literatura Brasileira*. José Veríssimo (1977, p. 92) foi mais fulminante no ataque ao descrever o movimento em seus *Estudos de Literatura Brasileira*: “O Simbolismo não corresponde a um estado d'alma que por sua vez seja efeito de um estado social. É um mero produto de imitação”.

Discorda-se, entretanto, desse parecer. O Simbolismo estava alicerçado no movimento francês, de fato, mas tomou rumos próprios de forma e conteúdo que o caracterizaram autônomo, pois, como diz Burke (*apud* OLIVEN, 2001, p. 3), “os empréstimos culturais são uma constante em qualquer cultura”. Além disso, há de considerar o intenso cenário cultural, político, ideológico colocado no período de desenvolvimento do Simbolismo no Brasil, como a República, a

⁶ SCRAMIM, Suzana. *Modernismo, Simbolismo e o Corpo*. In: *Boletim de Pesquisa/DENIC*. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5879>. Acesso em 15 de setembro de 2008.

escravidão, fatos históricos de fundamental importância na formação cultural do Brasil. E, citando novamente Muricy (1952, p. 32):

O Simbolismo foi, pois, um “momento” assinalado “pela predominância de certos estados de espírito e pela convergência de certas influências”; resultado de um ambiente literário internacional, e, portanto, na sua época, atual e legítimo em toda parte.

A partir do momento em que se estabelece uma nova ordem circunstancial e contextual, as características do movimento renovam-se e modificam-se, conferindo-lhe, assim, outro dinamismo, sem descaracterizar a essência deste, e sendo tão legítimo quanto o original. O antropólogo Ruben Oliven explica esse processo de ressignificação de ideias importadas:

Idéias e práticas que se originam num espaço acabam migrando para outros, encontrando um ambiente muitas vezes diferente daquele no qual surgiram, mas acabam sendo adaptadas ao novo contexto e, por assim dizer, “entram no novo lugar”. Uma das riquezas da dinâmica cultural brasileira é justamente a capacidade de digerir criativamente o que vem de fora, reelaborá-lo e dar-lhe um cunho próprio que o transforma em algo diferente e novo⁷.

Bradbury e McFarlane falam, também, da apropriação (importação) de modelos literários, aplicando ao Modernismo, mas que pode caber em qualquer aplicação teórica de definição de estética literária:

Para entender os movimentos do Modernismo, é fundamental reconhecer que eles variam muito de caráter e cobrem uma longa série de experiências históricas (...) Alguns mantêm uma relação de parentesco geral, prosperam em diversos lugares e passam de país para país (como o Simbolismo) (...) Percorrê-los todos (...) de país em país, é ver não um sistema entrelaçado, mas um frenesi de formas e energias artísticas expressas e justificadas de modo diversos, é ver estranhos canais de influências e deslocamentos de sentido, é reconhecer diferentes símbolos e convenções, como mapas desenhados em diferentes projeções e escalas (BRADBURY; MCFARLANE, 1999, p. 159).

Equivoca-se Veríssimo em seu parecer sobre o movimento simbolista. Está posto que franceses e brasileiros partem da mesma fonte, mas adquirem especificidades na composição artística. Os artistas brasileiros beberam, sim, do manancial francês, mas elaboraram características e marcas que só poderiam ser originadas no Brasil desse período.

⁷ OLIVEN, Ruben George. *Cultura e Modernidade no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: ago. 2006.

Carpeaux, o mesmo crítico que inflama o movimento simbolista na Europa, é implacável ao dizer: “Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo” (CARPEAUX, 1943, p. 314). Aponta o surgimento da poesia de vanguarda dos anos 20, no Brasil, com o Modernismo, desconsiderando o movimento anterior.

Considerando que o autor escreve isso numa época em que a história literária do Simbolismo não havia sido contada, e que o Simbolismo era tido como uma estética menor, entende-se o parecer expressado por Carpeaux. Tanto que, em 1964, o autor afirma: “O Simbolismo não é um movimento homogêneo. Havia vários simbolismos, quase tantos quantos eram os poetas simbolistas” (CARPEAUX, 1964, p. 2594). A contradição em que o crítico incorre está colocada e agrava-se quando define “a variedade tropical do Simbolismo” (p. 2699), destacando com louvor o poeta Cruz e Souza:

Compará-lo aos maiores simbolistas franceses parece exagero; mas é certo que alguns sonetos seus [...] são das manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna [...] Mas o Simbolismo representa para nós a última tradição viva de poesia. Viva, sim. As exclusões arbitrarias não adiantam (CARPEAUX, 1964, p. 2645).

Vê-se que a posição do escritor é conflituosa, como foi a recepção do Simbolismo pela crítica e que, como nos diz ainda Muricy (1952, p. 33): “O Simbolismo brasileiro só recebe hoje a devida consideração”.

2.1.2 Simbolismo de Ernani Fornari: herança e ruptura

No Rio Grande do Sul, embora por vezes sublocado⁸, o Simbolismo alcançou grande êxito com Eduardo Guimaraens e apresentou, também, uma importante visibilidade com o livro inaugural de Ernani Fornari, *Missal da Ternura e da Humildade*, publicado em 1923 (reeditado dez anos depois), obra que já antecipava a modernidade do autor e que será analisado neste capítulo, em um estudo inédito.

“Missal” é o livro eclesiástico, usado para roteiro pelo celebrante durante a missa. O título já carrega a ideia contrastante de um Missal - partindo de um vocabulário litúrgico em consonância a uma religião dura, imponente e

⁸ O termo *sublocado* refere-se ao pouco prestígio que o movimento recebeu. Especula-se inclusive que a marginalidade simbolista (como se viu acima) é também devida ao Simbolismo ter prosperado longe do centro do país.

normativa - transitando ao terno e humilde. Carrega as marcas simbolistas de religiosidade/misticismo/espiritualismo acompanhando a alma branda do poeta. *Missal da Ternura e da Humildade* divide-se em três partes: Missal, Missal de Ternura e Missal da Humildade e conta com 35 poemas. É válido lembrar que em 1893 (momento em que a literatura era basicamente caracterizada pelos parnasianos) Cruz e Souza lançava os primeiros livros simbolistas no Brasil: *Broquéis* (versos) e *Missal* (prosa poética); percebe-se, assim, que o termo já havia sido cunhado dentro da estética.

Fornari produziu uma obra regada pelo eminente espírito simbolista, espírito este que codificou os artifícios espirituais humanos, já latentes, e os traduziu em versos, como se observa no poema abaixo:

Eu

É um dédalo profundo, é um misterio medonho
O meu "Ego" exquisito, o qual só eu penetro:
- É rude como lixa; é brando como um sonho.
Tem belezas de Santo, e feiuras de Espectro.

Bom e Mau. Eu, por vez, nem compreendo o meu plecto.
Sou Místico e sensual. Sou Alegre e tristonho.
As fúrias de um pachá tenho no amor que impetro;
De renúncias capaz, eu me exalto e envergonho.

E neste dualismo atroz em que me espanto,
Trago nalma um inferno e um paraíso santo,
E fantasias sãs... e exibições... e truques...

E assisto, às vezes, nalma, ao ruir dos paraísos,
Por dentre um chocalhar fantástico de guisos,
Bronzeos bonzos banzando em bárbaros "batuques"! ...

O poema de abertura do livro "Eu" mostra um poeta focado em si, partindo do indivíduo para pensar o todo, resgatando e externalizando suas inquietudes para transfigurá-las em verso. Percebem-se controversos sentimentos, trânsito por diversas personalidades e consciências psíquicas. As teorias freudianas já estavam circulando dentre os intelectuais; Fornari as adota visivelmente, começando pelo "EU", centro de consciência superior, a soma total dos pensamentos, ideias e sentimentos, passando ao "EGO" que é o centro de consciência inferior, as crenças, desejos, a parte mais superficial. Chegando ao dualismo atroz, à incerteza, à bifurcação de caminhos que levam

o poeta à dúvida, o percurso existencial configura-se múltiplo. O poeta imprime o maniqueísmo do começo do século ao eu-lírico.

Aparecem as duas facetas que constituem o “SER”⁹: o bom cristão, com o espírito católico latente e suas vicissitudes, e o mau mundano, com suas angústias pecadoras. O poema sugere o espírito tentando transitar entre as diversas transcendências imateriais.

Mallarmé, no seu “L’après-midi d’un faune” (A Tarde de um fauno), coloca, também, o movimento da dúvida, que é um tema recorrente aos simbolistas. Segundo Pignatari: “partindo - ao longo de dez anos de esforços - da determinação para a indeterminação, sendo esta a determinação final de sua luta pela conquista do impreciso: a determinação da indeterminação”. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1991, p. 107). Ou como resume Leminski (1997, p. 85): “A problemática do texto poético simbolista é a programação do indeterminado [...]”.

No âmbito formal, é um soneto de rimas cruzadas, regado de metáforas sinestésicas e musicalidade, características fortes dos simbolistas que auxiliam na construção da “palavra” para além da palavra escrita, alcançando um ícone neoverbal. O poema conclui com um verso marcadamente simbolista, conduzido pela aliteração:

Poeta

É ser, no Grande Dom de si mesmo exilar-se,
Das Sete Notas – rei; Senhor das Sete côres;
É vestido de luz, num sideral disfarce,
Possuir todos os Sóis, amar todas as Dores.

É, quando tudo cái, altivo e calmo alar-se;
Dar, ao sem-explendor, perpétuos esplendores;
Subir, subir no Sonho e, leve, desabar-se
Numa chuva estelar de estrofes e de flores

Poetas, meus Irmãos! Deuses escarnecidos
Que celebrais no Amor a missa das Sentidos,
Benditos sêde vós, que, em Sonhos a embeber-vos,

Escondidas trazeis, como num subterrâneo,

⁹ Segundo BOSI (1977, p. 69), a liberdade desloca seu ponto de aplicação do campo histórico e político para um espaço intratextual cujo referente é alguma entidade metafísica, maiúscula (a Sensação, o Belo, o Ser, o Nada) ou a própria Letra.

Lampadas de Aladin dentro do altar do crânio,
E varas de condão entre os bordões dos nervos!

Tem-se como pressuposto que o poeta simbolista é autorreflexivo. Essa característica aparece no poema “Poeta”, a reflexão da reflexão, ou seja, o poema é sobre o fazer poético, partindo dos elementos que norteiam a produção simbolista. Fornari desenha um quadro de emoções que o poeta invoca e monta um metapoema: o domínio do sentido para além do texto, presente na fluência da sonoridade e da imagem, atingindo uma carga máxima de sentimento e indefinição. O poeta postula que diante das dificuldades, a perda da inspiração deve calmamente “alar-se”. Ir e vir, num movimento contínuo de mostrar e esconder, tendo presente a lente sideral da lógica ilógica.

Os Poetas celebram a missa dos Sentidos, pois desenham, cantam, exalam perfume e co-substanciam o imaterial, e são benditos por surpreenderem como mágica. Ousam realizar feitos guardados no subconsciente, tais como aparecem nos Sonhos. O poeta simbolista trabalha com os desejos ocultos, o inefável, coloca-se como sendo portador da voz de um Arauto, subverte o real, ataca a verdade e faz aflorar os desejos.

Tem-se aqui uma amostra do poeta gaúcho Ernani Fornari, exercendo com competência “o labor que liberta”, *construindo* versos que atraem e perturbam. Vê-se ainda que, no trânsito entre as estéticas, alternam-se tradição e ousadia; pois alguns poemas possuem o resquício de uma produção mais formal, como no exemplo abaixo, de uma quadra melancólica em redondilha maior, nos moldes vicentinos:

Uma Quadra

Quando chorando partiste,
Fiquei chorando, querida.
- Ah! Foi a quadra mais triste,
Das quadras da minha vida!

As análises pretendem levantar a sugestão de pontos a serem observados e em momento algum se esgotam, pois a escola simbolista apresenta-se repleta de sutilezas, os poetas por vezes “fazem da poesia tão privativa” (WILSON, 2004, p. 43) que, em cada leitura, a comunicação com o

poema é diversa. O Simbolismo é a partida para o desenvolvimento da Literatura Moderna, “o poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do que vem”. (PAZ, 1982, p. 77)

2.1.3. Religiosidade, Misticismo e Espiritualismo

A expressão religiosa através do agnosticismo é a que mais transparece na formação poética de Fornari. Seria um agnosticismo, segundo a definição que aproxima Galván (1987, p. 61) “mínima e imperfecta”, pois o agnosticismo, para Galván, considera Deus - enquanto ente religioso -, como uma hipótese sem comprovação, ao passo que crê em uma substância divina digna de fé. Assim não se define claramente a posição do autor, ela oscila agnosticamente num processo dicotômico entre razão e fé.

Entendendo a busca interior como um preceito simbolista - pois, como foi dito, o momento histórico era de retorno a percepção do “eu”, em contraponto à matéria universal - e sendo a religião uma tentativa de alcance do Eu, percebe-se a presença do espiritual, religioso e sagrado unidos em síncrese como instrumento ao alcance da problematização subjetiva. Sem um confinamento rígido, as expressões religiosas afloram na poesia, conferindo um mecanismo tríade de crença, símbolo e palavra metaforizada, como aparece no poema abaixo:

Compensações

Gloria ao Ser que a meu ser deu fôrma pura e extrema!
-Sêja Tupã, Moloch, Allah, Brahma ou Jeovah -
E este aspirar me deu á perfeição Suprema,
E esta alegria sã que em mim cantando está!

O prazer equilibra. A dôr depura e emblema
De harmonioso contraste à vida e aos bens que dá.
A fé salva. O labor liberta. O abuso algema.
A natureza é linda e a Vida não é má.

A dôr, o riso e o pranto; o sol, o aroma e a lama;
E o beijo e a carne, e o amor de uma mulher que se ama,
Tudo o que alegre e punge á Vida nos conduz.

Depois de um desengano – uma ilusão mais forte!
E, enfim, por chave de ouro, o epílogo na Morte:
Um corpo dando seiva; uma alma dando luz!

O poeta parte de uma bem-humorada análise metafísica da vida – Glória ao Ser (com S maiúsculo) que a meu Ser deu forma. Invoca agnosticamente os

deuses Tupã, deus dos índios tupi-guarani; Moloch, um demônio bíblico; Allah, o deus árabe; Brahma, um Deus hindu e Jeovah, o Deus bíblico. Chega-se a uma teoria da criação na qual a criatura carrega compensações para fases alternadas de felicidade/tristeza, amor/ódio, vida/morte. A relação com o sagrado/divino é tema recorrente entre os simbolistas; através do exercício espiritual, o poeta chega ao mistério poético.

Percebe-se o mergulho na alma, com uma enxurrada de sentimentos que questionam as certezas estabelecidas pela sociedade. Esse mergulho perscruta os sentimentos de perda, solidão, abandono, incerteza de uma alma que está se redescobrimdo e redescobrimdo o mundo ao seu redor, tanto o mundo material como espiritual, pois estes se fundem na construção dessa nova trajetória híbrida. “A fé salva. O labor liberta. O abuso algema”. Nesse verso se verifica um questionamento brando, ao mesmo tempo em que o poeta aceita os dogmas, os problematiza quando levados aos excessos. “A fé salva” acena Fornari em concordância, mas fé em quem? Em quê? Seria essa fé uma motivação espiritual e por isso salva?

A todo instante aparece a consciência da instabilidade. Ao dizer “Depois de um desengano – uma ilusão mais forte”, o poeta anuncia a harmonia rompida, ao invés de invocar o espírito brando, apaziguador, de que as coisas depois dos obstáculos tendem a melhorar. E, enfim, por chave de ouro, o epílogo da morte: “Um corpo dando seiva; uma alma dando luz!”. A ideia da morte como triunfo, do cadáver como seiva à nova vida e de uma permanência do espírito.

No poema “Porta do Céu” o poeta ironiza e mescla sentimentos religiosos e mundanos. Monta uma estrutura dialógica do sagrado e profano e alcança o espírito perturbador moderno.

A Porta do Céu

Toda a corte sorriu quando a princesa alada,
Lírio de sangue azul, alma de lírio doente -
Afirmou existir no céu opalescente
Uma porta de luz, de estrelas cravejada...

Até o rei sorriu... E a princezita crente
Quasi chorou com dó da côrte condenada.
Só o conde – um Don Juan ousado, alma danada,

Espadachim sem crenças, não sorriu descrente...

-Ah! Vossa alma é do céu!- diz ela ao conde, quando
Dançavam no jardim – Sois crente? ... Ao que levando
Aos cópos do espadim a mão, nobre, taul,

O incorrigível diz, curvando o joelho ao piso:
Creio, alteza ... que a porta Azul do paraíso
Seja a porta, por Deus, de vossa alcova azul!...

O artifício metafórico da “Porta do Céu”, dentro do contexto cristão, é de um acesso, de uma passagem para o espaço do firmamento, sublime e puro, o Reino de Deus. Já essa passagem, para o Don Juan, insinua uma postura libertina, que subverte o sentido literal e desdobra o poema em uma conduta arriscada e provocativa. Aparece o sentido dúbio da palavra, que é empregada intencionalmente para expor “o jogo de sentidos”. A estrutura lírica do soneto é composta por um jogo rimado nas sílabas alternadamente dispostas. O autor resgata o “azul” e o “lírio” do poema “Flores¹⁰” de Mallarmé:

Tu fizeste a brancura soluçante dos lírios
Que circulam sobre o mar de suspiros que aflora
Através do incenso azul de horizontes ímpios,
Tudo sonhando sobre a lua que chora!

Aparece, novamente, a multiplicidade de sentidos com o “Lírio” - “Lírio de sangue azul”, a princesa pura e ingênua, “alma de lírio doente”, fraqueza e delicadeza. A flor pode ser também símbolo de glória, de sucesso. Como na tradição bíblica, o lírio é o símbolo da escolha da amada: “Como o lírio entre os cardos, assim minha bem-amada entre as jovens mulheres” (Cânticos dos Cânticos, 1:2, *apud* SILVA, 2008) . Outra ambivalência sugerida por Chevalier é bem ressignificada no poema; pode-se sugerir que a conduta da princesa não se marcava por ingenuidade apenas, mas como uma tentação, disfarçada com “ares celestiais”:

Foi colhendo um lírio que Perséfone foi arrastada por Hades, enamorado dela, através de uma abertura repentina do solo, para seu reino subterrâneo; o lírio poderia nesse sentido simbolizar a tentação ou a porta dos Infernos. Na sua Mitologia das plantas, Angelo de Gubernatis julga que se atribui o lírio a Vênus e aos Sátiros, sem dúvida por causa do pistilo vergonhoso, e que, portanto, o lírio é um símbolo de procriação; o que, segundo esse autor, teria sido a causa dos reis da França o terem escolhido como símbolo da prosperidade da raça. Além desse aspecto fálico, Huysmans denuncia em La

¹⁰ Disponível em: http://www.revistazunai.com/traducoes/stephane_mallarme_2.htm. Acesso em 10 de julho de 2009.

Cathédrale seus eflúvios pecaminosos [ponto de vista cristão]: seu perfume é bem o contrário de um perfume casto; é uma mistura de mel e pimenta, alguma coisa de acre e adocicado, de fraco e de forte; parece com a conserva afrodisíaca do Oriente e com os confeitos eróticos da Índia. Poderiam ser lembradas aqui as correspondências baudelarianas desses perfumes: que cantam os arrebatamentos dos espíritos e dos sentidos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998)

A cor azul era constantemente invocada pelos poetas simbolistas, desde o azul como firmamento, como símbolo da redenção, até o azul como morte. Mallarmé em seu poema “L’azur” (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1991, p. 43), invoca o mistério do azul, em tom transcendental, descrevendo o ofício ingrato do poeta, e no final clama pelo azul como a única tradução para seu “assombramento”: L’azur, L’azur, L’azur, L’azur!. O azul de Fornari não é menos enigmático, o autor dialoga com o mistério sensorial, vagando entre o tom de liturgia e a ousadia.

2.1.4 Sinestésias e Aliteraões: A Musicalidade

Dentro dos preceitos simbolistas, o alcance da imagem acústica, da palavra dentro de seu contexto fônico e da construção de infinitas possibilidades através dos recursos sonoros resulta como essência substancial da estética. A batalha simbolista de elevar a poesia à condição da música¹¹ vai ao encontro da busca pelo subjetivo, o estímulo sonoro provoca ao leitor/ouvinte uma rama infinita de percepção. No poema abaixo percebe-se o uso dos recursos fonéticos da aliteração, da menção às figuras de linguagem, no caso a onomatopéia, mecanismos que completam a intenção do poeta.

Meio Dia no Campo

Verão. Transpira a mata. Arquejam as quebradas.
Uma onomatopéia anarcotiza atalhos.
Zum-zuns. Zangãos zumbinado em zimbrações zangadas.
Soalheira e lentidão e insetos nos ramalhos.

E moscardos azues; falenas azuladas
Cigarras triturando histerismo e ralhos.
Não se mexe uma folha. Arde o chão das estradas.
Pesa o sol como chumbo, hipnotizando os galhos.

¹¹ Definição segundo Eliot (1991, p. 47): A música de uma palavra, está por assim dizer, num ponto de intersecção: ela emerge de sua relação, primeiro, com as palavras que imediatamente a antecedem e a ela se seguem, e indefinidamente com o restante do contexto; e de outra relação, a de seu imediato significado nesse contexto com todos os demais significados que haja possuído em outros contextos, com sua maior ou menor riqueza de associação.

Preguiça universal que aos animais se estende.
Cheira a terra combusta, e um cheiro a verde ascende.
Erra em tudo a indolência, o somno, e o gesto é lasso

O bosque é mudo. Canta o bem-te-vi, somente.
E anda em céus de berilo um sol túrgido e quente
Gargalhadas de luz vibrando pelo espaço.

Obseva-se acima, uma sinfonia de sons e sentidos. A exposição das sensações de um dia de verão, através dos ícones plásticos, sonoros e verbais funde-se à imagem contada, em um movimento que ultrapassa o descritivismo e sensibiliza o leitor. Segue mais um exemplo de um poema bem executado.

Éco

Quando entrei nessa casa erma, grande, isolada,
Nesta vila onde vim livrar minha alma escrava,
Senti que “alguém”, atrás, meu passo arremedava...
- Bem me disse o aldeão que a casa era assombrada!

Parei... Silêncio A´ sala hostil, velha e mofada,
O “alguém” parou... - Quem é? Gritei. – Quem é?!...[voz cava

Em reticências vibra e nos sótãos se crava.
_ O eco é a voz do que foi - morto que acorda e brada!

Ri. Riu. Falei. Dizendo: - Amo! – Amo!... ele dizia.
- Sofro! – Sofro!... mentira! O eco não sofria,
Eu só que sofria, eu só era o infeliz!...

- E eu que vim me esquecer de ti, tão longe, impreco,
Lembrando-me de ti que és tal como esse eco
Que não diz o que sente e nem sente o que diz...

O poema “Eco” dialoga diretamente com a poesia de Mallarmé. Segundo Paz (1982, p. 168), “o silêncio de Mallarmé nos diz nada, que não é o mesmo que nada a dizer”. Em alusão ao eco, fenômeno físico, reflexão de som que chega ao ouvinte pouco tempo depois do som direto, o poeta monta uma cadência de sons, repetições e vazios. É a execução dos preceitos simbolistas por Fornari: riso e sofrimento, silêncio e grito alternam-se, construindo um soneto epifânico. Através de recursos estilísticos e de temática simbolista o poeta encerra: “Que não diz o que sente e nem sente o que diz...”. O recurso das reticências potencializa uma continuidade, uma sequência, o leitor é chamado a construir, a participar do poema/símbolo. Segundo Clive Scott (1999, p. 168): “O poema é composto de palavras e rasuras, o símbolo é composto de objeto e idéias, presença e ausência”.

2.2 TREM DA SERRA

ascensão apogeu e queda da vida paixão e morte
do poeta enquanto ser que chora enquanto
chove lá fora e alguém canta
a última esperança de chegar
à estação da luz e pegar o primeiro trem
para muito além das serras que azulam no horizonte
e o separam da aurora da sua vida

(Paulo Leminski)

2.2.1 Panorama: Paulistas, Gaúchos e o Trem

Neste capítulo, será abordada a segunda obra poética publicada por Ernani Fornari, *Trem da Serra*, de 1928. Verifica-se no autor uma trajetória modernista pré-anunciada desde sua obra anterior, *Missal da Ternura e da Humildade*, na qual se observou a mesclagem do Simbolismo e Modernismo; havia, pois, o prenúncio do tom vanguardista do autor.

A partir disso, num movimento compassado entre Simbolismo e Modernismo, de estéticas coexistentes, faz-se necessária uma pequena contextualização sócio-histórica para situar a trajetória cultural do Modernismo de Ernani Fornari e do *Trem da Serra*, Modernismo que, apesar de estar vinculado ao movimento nacional e universal, toma forma na especificidade, na manifestação regional. Candido atenta à questão: “Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados”. (CANDIDO, 2006, p. 147)

Como já foi dito no capítulo anterior, a literatura brasileira já se encontrava em constante modificação, ainda segundo Candido: “Desde o Tempo da Primeira Guerra Mundial vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação literária, ligado ao Espiritualismo e ao Simbolismo” (CANDIDO, 2006, p. 124). Os próprios modernistas fazem referência ao Simbolismo como origem do pensamento modernista, “respeitam a escola simbolista, chegando mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e a admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados”. (BRITO, 1971, p. 207)

A sociedade brasileira do começo do século XX encontrava-se num processo de constantes modificações sociais, culturais e históricas. Mudanças estas nascidas sob o impacto múltiplo da industrialização (urbanização), da imigração, da ciência, do cinema e das vanguardas européias. Sintetiza Martins (1969, p. 48): “Se a arte e a literatura sempre foram subprodutos resultantes da civilização urbana, com maioria de razões isso deveria ocorrer com o Modernismo, tão ligado à máquina e ao progresso técnico”.

Delineava-se um novo quadro, pintado pela recomposição da história nacional, o processo modernizador trazia consigo a urgência de uma nova nação. Instaurava-se, pois, um processo de ruptura com a importação de modelos culturais prontos e acabados e com o servilismo colonial. No âmago dessa problemática, com “o reflexo de uma inquietação e de uma insatisfação da vanguarda da inteligência” (MARTINS, 1969, p. 21), brotam os preceitos modernistas. Vale ressaltar, como será retomado mais adiante, que desde o final do século XIX, com a Escola do Recife, os ideais da modernidade já circulavam na sociedade brasileira, “em suma, é o progresso, a modernidade, a afirmação da nacionalidade. É uma época nova à espera também de uma arte nova, que exprima a saga desses tempos e do porvir” (BRITO, 1971, p. 28).

Uma sintética configuração da estrutura política, vigente no Brasil, deve ser montada para indicar o início simbólico do Modernismo brasileiro que é a semana paulista de 22. A estrutura política estatal aliava-se às oligarquias regionais, haja vista que ainda reinava a política “Café com Leite”, assentada pela hegemonia de São Paulo, maior produtor de café e detentor de grande parte do capital nacional, e Minas Gerais, maior centro eleitoral do país e grande produtor de leite. A alternância de governos de Minas e São Paulo privilegiava, então, “o desenvolvimento dos mesmos, tornando-se São Paulo o centro cultural do país, o surto intelectual paulista liga-se efetivamente às condições econômicas da época”. (BRITO, 1971, p. 156)

Dentro desse quadro, observa-se no *prodígio paulista*, em 1922, o nascimento *oficial* do Modernismo Brasileiro, com a Semana de Arte Moderna (SAM), patrocinada pelo capital da burguesia agrária intelectualizada, evento que

simboliza a vitalidade do sudeste e dita as características do novo movimento, mesmo que paulatinamente, como teoriza Hardman (1992, p. 209):

Assim como os sentidos de modernidade e modernização têm sido, com bastante freqüência, reduzidos a esquemas ideológicos desenvolvimentistas do Estado brasileiro pós-1930, os sentidos de Modernismo, como tendência geral, foram também homogeneizados a partir de valores, temas e linguagens do grupo de intelectuais e artistas que fizeram a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, no ano de 1922.

O grupo idealizador da semana, a planejou com cuidado e até cálculo, como assinala Brito (1971, p. 174) :

1922 é data escolhida com antecipação e até cálculo, possivelmente. Nesse ano, faz um século que o Brasil se tornou independente. A ocasião é propícia para que o artista e o escritor se manifestem e assinalem a efeméride com a sua ação, com a sua poderosa e presença.

Brito (1971, p. 174) ainda cita um trecho de uma crônica de Oswald de Andrade, em que o autor fala sobre o significado da Semana, no sentido de caracterizar a autonomia cultural brasileira: “Mas independência não é somente independência política, é acima de tudo independência mental e independência moral”. A Semana de Arte Moderna veio edificando um ideário de renovação estética nas artes, transformação de conceitos e quebra de padrões. Muito barulho foi feito, sem que, no entanto, se articulasse um movimento cultural sólido, com ideologia e práticas de ação sistemáticas que marcassem a tão sonhada autonomia. Configurou-se, assim, um evento como marco, principalmente em nível simbólico, já que a “febre” modernista se calca em um evento esporádico e esvaído no âmbito de significado cultural propriamente dito.

Até o Modernismo atingir a “fase heróica” que se refere Candido (2006, p. 126), o movimento modernista passa por uma crise conjuntural, pois, sem o vigor de um ideário sustentado ideologicamente e bem constituído esteticamente, entra num hiato de produção e faz uma revisão. Moraes indica, falando de 1924: “Há indicação de que naquela data o Modernismo atravessava um momento crítico – tratava-se de redefini-lo como um movimento de constituição da brasilidade” (MORAES, 1978, p. 126). Essa parada fez-se necessária para avaliar a caracterização e a vitalidade de um movimento que não pode ser, praticamente, alheio à realidade nacional, nem

afastado das exigências colocadas pelo ritmo de uma sociedade em constante mutação.

Assim, realizada essa problematização, em 1924, há um processo de retomada dos ideais, até então pouco tocados, de identidade, sociedade e cultura nacional. Caracteriza-se, de fato o Modernismo brasileiro e se estabelece um movimento de recuperação da identidade nacional, valorização da cultura local, ruptura com modelos importados, o que constitui o sentimento traduzido por Moraes como a *Brasilidade Modernista*¹². O autor aprofunda a questão, tocando na similaridade do resgate nacionalista do Romantismo e do Modernismo:

Notamos primeiramente que o surto da questão da brasilidade em 1924 veio definir, na história da literatura brasileira, um novo papel a ser desempenhado pelo escritor. Até o início do Modernismo sentia-se que o autor e sua obra mantinham, com relação à realidade do país, uma relação de alheamento ou de apenas superficial inserção. (...) Não se constitui a inauguração de uma problemática nova em nossa história cultural. Desde o Romantismo, este problema vinha sendo debatido pela elite culta do país (MORAES, 1978, p. 165).

Acompanhando esse sentimento de resgate da brasilidade, acontece um grande marco da história cultural, que é a publicação do *Manifesto de Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, também em 1924. A obra reacende as ideias nacionalistas e fixa a *problemática* no cenário cultural brasileiro. Instaura-se um movimento amadurecido, norteado pela preocupação de buscar o diálogo nacionalista identitário e, principalmente, um movimento que atenta à necessidade da produção de uma arte comprometida socialmente. Antonio Candido refere-se a essa fase do Modernismo como sendo a de real importância, “na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária”. (CANDIDO, 2006, p. 126)

Seguindo essa dinâmica, ancora-se em 1928, data em que se atinge o cume da “discussão” modernista, “alcançando a apreensão intuitiva da realidade nacional” (MORAES, 1978, p. 142) e do verde-amarelismo com a publicação do *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade: “Tupi, or not

¹² *A Brasilidade Modernista* – Sua dimensão filosófica – é escrito em 1978 por Eduardo Jardim de Moraes. No livro, o autor desenvolve a problemática da brasilidade no movimento modernista brasileiro.

tupi that is the question”. No mesmo ano, a publicação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e ainda *Retrato do Brasil*: ensaio sobre a tristeza brasileira, de Paulo Prado, expoentes dos intelectuais da Paulicéia. Percebe-se, pois, que se tinha no centro do país uma grande preocupação e motivação, por parte dos intelectuais, de traduzir literariamente essa percepção da brasilidade. Os autores, contagiados pelo espírito moderno - de renovação temática, mudança de paradigma filosófico, tomados pelo nacionalismo modernista, autorizaram-se a desenvolver precocemente esses ideais, “o nacionalismo era a última tentativa de defesa da era agrária em desagregação”. (BRITO, 1971, p. 141)

Realizado o panorama sucinto do movimento modernista nacional (paulista), volta-se à matéria deste estudo, o movimento modernista gaúcho e seus expoentes. Embora secundarizado nos estudos literários contemporâneos, existiu de fato um Modernismo no Rio Grande do Sul, que é deixado em segundo plano na história da literatura brasileira. Essa ausência já foi inclusive matéria de tese, num dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o assunto, e foi desenvolvida por Ligia Chiappini, *Modernismo no Rio Grande do Sul*¹³, e retomada anos mais tarde por Luís Augusto Fischer, *Literatura Gaúcha*¹⁴. Guilhermino César (*apud* Chaves, 1979, p. 184) também apontou essa exclusão como sendo comportamento antigo nos registros historiográficos literários brasileiros:

Haja vista a omissão que a historiografia nacional, desde o grande Sílvio Romero, tem feito do Rio Grande dentro do processo cultural brasileiro. Para explicá-lo, não basta o isolamento geográfico em que vive a província, nem as peculiaridades de seu estilo de vida obstam a que se compreenda, ao primeiro contacto, a alma brasileira que aqui lateja.

Nota-se que os estudos do Modernismo literário no Brasil tendem a uniformizar o movimento, não considerando as particularidades de cada região, uniformização esta que desconsidera a tendência vanguardista como um indício da nova dinâmica cultural da sociedade brasileira nos anos 20, refletida nas particularidades culturais de todo país com suas peculiaridades, e não

¹³ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, ESP, 1972.

¹⁴ FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

apenas no centro. Conforme Augusto Meyer, em entrevista a Ligia Chiappini (LEITE, 1972a, p. 229) “é necessário acentuar a complexidade do Movimento Modernista, tendo ele assumido no Rio Grande um caráter também peculiar”. A autora continua citando Meyer:

Meyer afirma que houve um Modernismo no Rio Grande do Sul, muito diferente do de São Paulo e Rio, como não poderia deixar de ser; que houve contatos entre os intelectuais de São Paulo e Rio e os do Sul, que houve uma intenção consciente da parte de um grupo, o seu grupo, de renovar a poesia e a ficção.

Em verdade, tem-se no Rio Grande um contexto todo peculiar: um regionalismo forte, apego às tradições, organização sociogeográfica que se distingue das demais – esses traços revelam-se na literatura riograndense de modo original, tanto no tema como na expressão. Ou seja, algumas das propostas da Semana de Arte Moderna e do Modernismo paulista, como o fortalecimento da identidade regional, a valorização da cultura, já vinham se constituindo no estado naturalmente, nascidas a partir de outro viés, de outra força catalisadora, motivada pela renovação literária de tema e fundo. Outro ponto a ser destacado, como já foi apontado, é que no Rio Grande do Sul o Modernismo, diferentemente de São Paulo, parte diretamente do Simbolismo. Isso confere a ele outra dinâmica histórica.

Dentro disso, há o Modernismo Gaúcho, que é universal na medida em que dialoga com o movimento histórico de renovação artística nas vanguardas do século XX; é Modernismo com pressupostos modernos e partilha dos ideais paulistas. E é gaúcho na medida em que adquire traços locais na sua relação com o meio, na sua percepção da diferente face que o movimento assume no Rio Grande do Sul. Sobre esse contato dos paulistas com os gaúchos, Augusto Meyer (apud Leite, 1972a, p. 230) assinala o intercâmbio: “era por correspondência que todos os membros do grupo da Livraria do Globo mantinham contato com Mário, Guilherme, Ronald, Tristão de Athayde, principalmente, e da troca de livros que faziam com eles” (LEITE, 1972a, p. 230). O movimento modernista gaúcho é, pois, injustamente tido como menos relevante no cenário cultural nacional, já que conseguiu, sim, produzir grandes expoentes literários nas letras gaúchas, como: Ernani Fornari, Augusto Meyer, Athos Damasceno Ferreira, Reynaldo Moura, Ruy Cirne Lima, Olmiro Azevedo,

Mansueto Bernardi, Theodomiro Tostes, Vargas Netto, etc. Mário de Andrade (*apud* Chaves, 1979, p. 184), em artigo no *Diário de Notícias*, aponta a qualidade da literatura modernista sul-riograndense: “De todas as literaturas regionais do Brasil, tenho a impressão que a gaúcha é a que mais apresenta uma identidade de princípios (...) uma consciência cultural”. E continua:

A literatura do Rio Grande do Sul é hoje brasileira, como as que mais o sejam [...] Em todo o caso, há um caráter geral na inteligência gaúcha que, mesmo sem boleadeiras, cultivo exterior da valentia, pampices e minuanos de fácil cor local, tonalizam intimamente o gaúcho e lhe permitem permanecer dentro de um regionalismo mais profundo e enriquecedor da nossa entidade nacional.

Nesse contexto, tem-se no Rio Grande do Sul de 1928, um ano igualmente fecundo. Ecoam na província sulina inquietudes modernistas similares às paulistas, como traduz Luiz Vergara¹⁵ em seu canônico artigo intitulado *O ANNO LITERARIO DE 1928*, no qual faz um balanço da atividade literária:

[...] tive ensejo de assinalar o avanço impressionante da nossa atividade literária [...]. Tão significativo é, com efeito, e esse avanço que alguns escritores de reconhecido senso crítico já enxergaram nele uma das manifestações mais expressivas do espírito de renovação que empolga a mentalidade contemporânea. [...] É pelo critério qualitativo, pois, que deve ser apreciada, numa impressão de conjunto, a nossa produção intelectual. Sob esse prisma, precisamente, à que corresponde ao ano findo, não é inferior à dos anteriores, a partir de 1925. Mantem-se, ainda, em estado intensivo o impulso renovador que, daquela data pra cá, pós e promissora evidencia uma geração de inteligências moças e cultas.

O *surto literário* no Rio Grande do Sul acompanha o movimento acima descrito em São Paulo, de imprimir as marcas modernistas na literatura, tanto em número de publicações, pela Editora Globo, como em qualidade editorial com renovação formal e temática. Conclui-se, assim, que teve no Rio Grande um movimento modernista tão virtuoso e expressivo quanto o do sudeste, que muitas vezes é injustamente esquecido e ignorado quando se trata da formação literária do Brasil.

Dentro dessa perspectiva de êxito cultural, Vergara descreve os lançamentos de 1928, comemorando o sucesso do *nosso* mercado editorial e da participação dos autores no cenário nacional:

¹⁵ VERGARA, Luiz. O ANNO LITERARIO DE 1928. In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, a. 1, n, II, 1929.

A crítica vem pondo-os em destaque [...]. Eles aparecem cotidianamente na imprensa e nas publicações literárias do país. Deixando de parte as numerosas traduções, principalmente de romances e contos, as obras editadas pelo referido estabelecimento podem ser assim discriminadas: *Julio de Castilhos*, por Othelo Rosa; *Gado Chucro* e *Tu* de Vargas Netto; *Colônia Z*, de Ruy Cirne Lima; *No Galpão* (3ª edição), por Darcy Azambuja; *Evolução das Idéias*, de Renato Corrêa de Oliveira; *Novena à Senhora da Graça*, por Thedomiro Tostes; *Trabalhos e Costumes dos gaúchos*, por S. Sá Britto; *Giraluz* e *Duas Orações*, por Augusto Meyer; *Três Poemas Franciscanos*, por Mansueto Bernardi; *Trem da Serra*, por Ernani Fornari [...].

Com destaque, Vergara elege com atenção os últimos livros publicados no ano de 1928, os quais aplaude como ícones do ubertoso ano:

As últimas edições do ano estão assinaladas, convem observar, por *Tu* de Vargas Netto, e *Trem da serra*, de Ernani Fornari, ambos aparecidos ainda em dezembro findo.

Vargas Neto, o poeta querido e triunfante de *Tropilha Crioula*, nos deu em *Tu* um magnífico breviário de lirismo passional ao passo que Ernani Fornari nos ofereceu com *Trem da Serra*, uma excursão maravilhosa, cheia de exuberâncias rítmicas, de imagens cinemadas, de um imprevisto saboroso e forte. São dois livros, já se vê, capazes de assegurar o saldo do ano literário, se outros, porventura, não o tivessem antes, assegurado.

Eis que aparece o *Trem da Serra*, com marcas do espírito iminente de renovação literária, “Obra de modernidade, mensageira de uma nova estética” (GOULART, 1929, s/p). Ernani Fornari rompe com um sistema literário fixado no pampa e na figura do gaúcho, apresenta aos leitores uma nova paisagem e um novo quadro social. Converte em poesia um cenário até então esquecido e o desbrava através do *Trem da Serra*, que é o *Poema da região colonial italiana*. Inova, utilizando a perspectiva fílmica da moderna linguagem do cinema.

Percebe-se um caso de modernização perfeitamente orgânico em todos os âmbitos, desde a linguagem à forma, com uma atenção rara, raríssima, para a paisagem, a história e a sensibilidade próprias de uma parte importante do Rio Grande do Sul, até então praticamente inédita na cena literária. (Fischer, 2008, s/p)

O autor decodifica esse novo panorama cultural e o percorre nas minúcias, desvenda seu cenário e seus personagens e os coloca a protagonizar as cenas do poema-filme. O autor estabelece uma estreita ligação com a questão da brasilidade e, através do hibridismo cultural, percorre a

diversidade étnica colocada com a fusão do europeu, índio e caboclo, e a transcreve numa narrativa plural.

Fornari apropria-se do elemento histórico da modernidade que é a ferrovia, o trem, e realiza um poema/viagem através das estações férreas, rumando ao novo espaço, “A Serra”. Pois como disse Athos Damasceno Ferreira, evidenciando a importância desse novo lugar: “[...] a renovação implícita na obra de Ernani Fornari, *Trem da Serra*, por explorar um tema ainda inexplorado. É o poema regional da serra: Não há só campo no Rio Grande do Sul” (LEITE, 1972a, p. 228). E diz ainda Guilhermino César (*apud* PRUNES, 1964, p. 213): “Para a poesia modernista o ano mais significativo vai ser o de 1928, quando apareceram alguns livros destinados a marcar a aceitação unânime dos postulados renovadores entre os jovens que começavam a abrir caminho”.

No poema introdutório da obra, o poeta parte da descrição do próprio condutor da viagem, o trem. Apresenta uma vivificação da máquina, a aproximação da locomotiva com um animal, constrói um trem animalizado:

A “Mallet”
é um flete puro-aço
esfaimado de distância,
com um olho na testa e a dentuça de fora,
puxado pelas rédeas compridas das paralelas.

Ele vai, digere que digere feixes de dormentes,
bufando
e sacudindo ao vento
as crinas trançadas de fumaça...

Tróc-tróc... tróc-tróc...tróc-tróc...
Isto? É o batido dos cascos do animal!
E aquelas brasinhas que vão ficando pelo chão,o que serão?...*

Com uma forma poética livre, o autor usa a prosopopéia para conferir à máquina manifestações vivas. Aproveita a significação do cavalo dentro da tradição literária gaúcha e a utiliza para fazer analogia à locomotiva, e, nesse sentido estabelece um diálogo com a tradição do gaúcho. Já numa primeira

* Todas as citações do *Trem da Serra* foram retiradas da única edição publicada pela Editora Globo (1928). Essa edição não possui numeração de página, os poemas serão indicados, então, pelo título que aparecerá no início do poema.

aparição mostra o rompante a que se propõe. “A Mallet é um flete puro aço, esfaimado”, o vigor tecnológico é exaltado nas primeiras linhas, “tem um olho na testa e a dentuça de fora, pode-se relacionar ao limpa-trilhos e lanterna do trem. “Puxado pelas rédeas compridas das paralelas”, aqui se tem a aproximação com o cavalo. E ainda, “as crinas trançadas de fumaça”, congregando as características de máquina e bicho. Assim, faz a inserção do animal-máquina na paisagem, vai subindo a serra, transmite o som da imagem, tanto do trote do cavalo como do barulho do trem, através do recurso moderno da onomatopéia *Tróc-tróc... tróc-tróc... tróc-tróc*. Observam-se, desde o início, as marcas inovadoras, ousadas que crescem ao longo da viagem.

O trem vai percorrendo o itinerário, subindo a serra “ofegante” e se inserindo no cenário como partícipe e não apenas um “desbravador sorrateiro [...] A vida saltitante manifesta-se dentro do comboio ou nos quadros sucessivos do écran das janelas” (VIANNA, 2006, p. 79). A estrutura episódica dos poemas avança por seis paradas nomeadas pelas cidades de Parecy a Caxias do Sul. Há o registro espacial da condução poética, compondo uma estrutura narrativa com resquícios de um trajeto de viagem. E, na mesma descrição, uma ambientação marcada pela memória íntima, que romanceia o olhar do viajante com a constatação de um rastro social, político e natural em transformação.

Parecy

Uma faísca
Queimou o chapéu novo do italiano pobre
Que estava cochilando:

— Porca miséria!

O trem apitou,
chamando um caboclo que, lá longe,
Corre empunhando uma bandeirola positivista...

Uma porção de cabeças assomou nas janelinhas.
Toda de branco, ingênua e “fordizada”,
na volteada da barranca toda roxa de bibis
Parei apareceu...

E um bandão de árvores atropeladas
andou distribuindo tapas molhados de orvalho
na cara das curiosidades ajaneladas...

Observa-se no poema o registro do processo de modernização, mecanização (fordização), sempre acompanhado da descrição da natureza. Com o capitalismo avançando às áreas pertencentes aos imigrantes, o trajeto já se molda com a oposição rústico/moderno. Aparece a política, o posicionamento ideológico tomando forma, alcançando o colono *empunhando uma bandeirola positivista*. João Pinto da Silva, em seu apêndice à 2ª edição da História Literária do Rio Grande do Sul (1930), destaca a função étnico-sociológica do imigrante italiano na América Latina e, com relação à filosofia política, escreve:

No Rio Grande, em compensação, a filosofia que logrou maior influência, extravasando até do terreno da especulação ideológica, para o da aplicação prática, na política e na administração, foi justamente a menos germânica de todas, isto é, o positivismo de Augusto Comte (SILVA, 1930, p. 267).

Dentro disso, localiza-se o trem, peça indispensável ao desenvolvimento econômico da região, dando vazão aos produtos coloniais e abastecendo a serra. É claro que houve o interesse também de aproximar politicamente o imigrante, para, posteriormente, incorporá-lo à base eleitoral do partido republicano:

Júlio de Castilhos, uma vez reintegrado ao poder, procurou incrementar o processo de adesão do colonato italiano ao esquema vigente. Portanto, tratou de ampliar a estrada de ferro que ligava Porto Alegre a Novo Hamburgo, estendendo o ramal de São Paulo a Caxias. Com isso, oportunizava à região italiana o mais rápido escoamento de sua produção até o mercado da capital (PESAVENTO, 1980, p. 178).

Vale lembrar que o imigrante foi inserido numa política agrária com a intenção de povoar a parte despovoada do estado. Este desempenha um papel de extrema importância na povoação de uma região ainda virgem, como diz o poema, com coragem desbrava a terra, enfrenta as dificuldades de idioma e cultura e realiza o feito de fecundar o solo:

Isolados no meio da mata virgem, os colonos italianos começaram praticamente do zero, desde a derrubada do mato até a abertura dos primeiros caminhos. Um dos primeiros cultivos foram o milho e o trigo [...] (KUHN, 2004, p. 36).

Percebe-se que a imigração era uma questão que já estava sendo debatida entre a classe intelectual dos anos 1920/30. A formação da sociedade, através da construção étnica híbrida, era preocupação dos escritos sócio-históricos. Pairava uma grande dúvida sobre qual seria o direcionamento daquele novo processo social de formação nacional. Havia três elementos culturais relevantes – branco, negro e índio - na construção identitária da nação; é claro que alguns intelectuais superestimavam o papel dos imigrantes, outros, no entanto, tinham um pensamento de valorização da miscigenação. Fornari não aborda impunemente a temática, dá voz ao pensamento social vigente na época. Expõe a miséria do nativo e o sucesso do imigrante e sua importância na constituição da Pátria:

Patriotismo

Na tarde mole e suada,
os ecos pacíficos da vila arremedaram
um estouro brabo de foguetama.

E eram só varetas caindo e a molecada que corria atrás.

Veio um mundaréu de gente de léguas de distância,
saber porque o céu da vila pipoqueara.

E o barbeiro, rodeado de colonos,
informou o que é que havia:
— Não foi o frei Fidelis que chegou,
foi o Victorio que tirou na loteria!

(O Victorio, coitado! Estava na colônia virando terra,
quando soube da sorte.
Caiu de joelhos, assustado, dando graças à Madonna,
e quase enlouqueceu...)

De noute, a “furiosa” deu retreta
em frente da casa do Victorio;
e a cantoria que se ouviu por toda a noute
veio confirmar que a cantina do Victorio
não se esvazia assim no mais...

Data dessa noute memorável
a inimizade
entre os agentes do FORD e do CHEVROLET...

Bobagem!
Pois o Victorio comprou um FIAT,
por telegrama...

O poeta, com humor e ironia, narra a chegada da modernização com o telegrama como meio de comunicação rápido e seguro, a chegada da indústria automobilística e ainda o colono privilegiando a empresa italiana Fiat por patriotismo. Chama atenção ao trabalhador imigrante que, com o suor do trabalho, alcança as novas tecnologias. Mais uma vez, usando elementos constituintes do período para a construção poética, Fornari estabelece um diálogo constante entre a história, com a observação da chegada da Modernidade, e a estória conotada pelas marcas de lembranças. Candido (2006, p. 56) aponta a correspondência da arte com a sociedade:

[...] na medida em que o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas na obra, e na medida que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado (como alguém para quem se exprime algo), é impossível deixar de incluir na sua explicação todos os elementos do processo comunicativo, que é integrador e bitransitivo por excelência [...] podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

O fenômeno da imigração, no final do século XIX e começo do século XX, ao passo que desempenhou um papel fundamental na formação socioeconômica, trazendo tecnologia e capital, representou, na visão de um determinado grupo, uma ameaça à identidade, à cultura e à tradição brasileira. Grandes extensões de terras foram ocupadas pelos imigrantes, mudanças ativas e vertiginosas foram observadas, entre elas a decadência do *Pobre Nativo*. Já Mário da Silva Brito (1971, p. 28), atentando ao novo quadro social trazido pelo imigrante, aponta o desdobramento cultural necessário para registrá-lo: “Em suma, é o progresso, a modernidade, a afirmação da nacionalidade. É uma época nova à espera também de uma arte nova, que exprima a saga desses tempos e do porvir”.

A propriedade agrária era símbolo da guarda da tradição no país. A preocupação era, então, quanto à manutenção dos costumes existentes para não haver uma perda de identidade. A única forma de preservar a tradição, já que a fusão com a cultura européia era inevitável, seria incentivar uma

miscigenação amistosa, cultivando a formação de uma identidade híbrida. O poema abaixo é outro momento de descrição do espaço e da realidade social:

Pobre Nativo

Ao Rubem Rosa

– Que estação vem agora, moço?

O chefe do trem chegou-se a mim, com um papel na mão:

– O senhor almoça em MONTENEGRO?

– Pois não!

Um italiano cor-de-rosa,
Sentado num banco a meu lado,
(ele, mulher e oito robustos ítalos, quase todos tenores e sopranos)
abriu um enorme embrulho feito com um Diário de Notícias.

Em seus olhos contentes leio uma frase feita:
“A economia é a base... etc”

O menor está chorando:
Também quer um pedaço de presunto...

– Taze ti, sacramigna⁹!
Parece que as maçãs do rosto dessa gente vão arrebentar,
De tão graúdas e maduras que elas estão...

E a gurizada ri, ri cristalivamente,
Risadas frescas de água nascente caindo no vale,
Porque o pai tingiu os bigodes de roxo
No vinho sem pau campeche...

Aqueles risos de saúde, fecho os olhos para ver, lá atrás, lá longe,
onde o trem a deixou esquecida,
A casa cai-não cai do índio verminado...

Quando os abro, tenho-os rasos da água...

Desde o título, aparece o tom de lamento à cena enxergada, à sofreguidão desnudada. Fornari mostra, ao longo do poema, a constatação da prosperidade do italiano robusto, “parece que as maçãs do rosto dessa gente vão arrebentar, De tão graúdas e maduras que elas estão”. Em contraponto à miséria do nativo, “fecho os olhos para ver, lá atrás, lá longe, onde o trem a deixou esquecida, A casa cai-não cai do índio verminado... Quando os abro, tenho-os rasos da água”. O italiano tinha atingido sua prosperidade e encontrase extasiado, feliz, cheio de saúde, num estado supremo de alegria. Já a realidade do nativo é outra, sofre da miséria e das carências próprias do meio rural brasileiro. O poema cadencia todos os aspectos componentes da

realidade, no jornal “A economia é a base... etc”, e com as reticências sugere essa nova realidade político-social na qual a economia é a base, muito devido ao trabalho e à diversificação de culturas vindas com a imigração. “Em suma, em Pobre nativo!, Fornari versifica a ascensão econômica dos imigrantes italianos ao mesmo tempo em que compõe o réquiem do nativo sul-riograndense”. (VIANNA, 2006, p. 76)

Fornari prega uma integração compartilhada em *Trem da Serra*. Cumpre-se aqui o preceito de desviar o foco literário – até então centrado no pampa – e mostrar o bravo imigrante e sua serra. O autor apresenta os elementos históricos que configuram e desenharam a paisagem serrana e seus componentes sociais.

2.2.2 O Percurso Etnopoético

A região Sul do Brasil, mais particularmente o Rio Grande do Sul, viveu durante um longo tempo uma espécie de exílio cultural aplicado à literatura. Tal situação é reportada à localização geográfica, a um funcionamento estatal alicerçado no latifúndio e à falta de uma elite intelectual. Segundo Guilhermino César (1964, p. 213), “o isolamento da província não foi apenas geográfico e político: foi sobretudo cultural”. A figura do gaúcho (herdada da descrição platina ou outorgada pelo romantismo alencariano) foi o grande pilar pelo qual se erigiu a Literatura Gaúcha, sendo ela de cunho regionalista.

O prestígio, como padrão exemplar, do gaúcho da campanha, testemunhado, em quase todas as manifestações culturais do Rio Grande, é responsável também pela tematização do “gaúcho típico”, que virá a configurar a gauchesca como expressão quase única da regionalidade (POZENATO, 1974, p. 32).

Como partida, é válido dizer que interessa tocar na questão do regionalismo por compreender que este, juntamente com o Simbolismo, impulsiona o Modernismo. Analisando brevemente a questão, é necessário dizer que me deterei aqui na Literatura Regionalista Gaúcha.

O regionalismo traduz-se, de um modo geral, como uma literatura que exprime a decadência do mundo rural frente à modernidade. Os autores desse período, tais como Coelho Neto, Alcides Maya, Afonso Arinos e Simões Lopes Neto, traduziram a inquietude do homem frente ao progresso.

Era necessário, frente a isso, recorrer a uma personagem que expressasse nostalgia, lamento, melancolia e o sentimento de exílio do brasileiro deslocado em seu meio. Assim, reforça-se a figura do gaúcho herói, bravo e guerreiro, só que nesse momento a batalha travada é por sobrevivência, por manutenção da natureza. Coloca-se a temática regional, identitária, como expressão da preocupação com o novo processo histórico que se colocava com a Modernidade. Ou seja, daí decorre a implantação de uma consciência social na literatura, da análise, de se recorrer às partes regionais e à valorização destas para se formar o todo nacional. Fischer (2007, s/p) nos varre a idéia, consagrada pela historiografia, de que o regionalismo é literatura menor, de pouca expressão social:

É que muito do que é chamado de regionalismo merece ser lido de modo mais agudo, de tal forma que seus aspectos de trabalho sejam vistos historicamente, como o processamento da perda que a modernização acarretou, processamento que não se opõe a, mas se completa dialeticamente com, aquele que a arte urbana ou metropolitana produz¹⁶.

Aproveitando desse mergulho na literatura como expressão da identidade regional/nacional, como o prenúncio de uma mudança nos paradigmas, toca-se no Modernismo no Rio Grande do Sul, que se vale do elemento regional para inspiração e com isso produzirá os primeiros grandes poetas gaúchos.

Em 1928 Ernani Fornari publica o *Trem da Serra* e estabelece o regionalismo de alcance universal preditado pelo Modernismo. Desloca o foco do gaúcho para o novo processo de hibridização trazido com a imigração. Ultrapassa os limites geográficos e culturais e percorre com distinta atenção a Serra Gaúcha. Rompe-se com uma tradição¹⁷ literária praticamente monotemática e instaura-se um deslocamento do olhar territorial e cultural, que constitui como matéria viva à poesia regional de Fornari.

¹⁶ FISCHER, Luís Augusto. *Conversa Urgente Sobre uma Velharia*. Porto Alegre. 2007.

¹⁷ Aprofundando o conceito de Tradição, segundo Prandi (1987, p. 187): “As tradições aparecem, pois, como magmas culturais que se estendem na diacronia com velocidades variáveis e com ritmos de remodelação [...].as tradições configuram-se como modelos impostos pela sociedade à conduta dos indivíduos [...] A institucionalização de determinados agregados culturais e a sua conversão em tradição respondem pois, às vezes, quer de problemas de poder quer a outros, mais sutis, de um equilíbrio que, uma vez posto em crise num de seus pontos de apoio, se arrisca a esborrar-se”.

A maior virtude do Modernismo foi a de nos escancarar a alma, de nos dispor à invasão caudalosa de uma matéria palpitante, que estava a exigir expressão estética. Ele veio operar, no espírito dos homens de letras, uma fusão de elementos que se apartavam e se repeliam, uma estreita aproximação de planos íntimos que de desconheciam (MORAES, 1978, p. 77).

O *Trem da Serra* conta uma viagem de trem partindo de Porto Alegre rumo às cidades serranas. Em 1925 foi inaugurada a Linha Férrea Porto Alegre/Caxias do Sul, tendo funcionado até o ano de 1968; a viagem tinha duração de aproximadamente 5 horas. Até a década de 40, as condições das estradas eram muito ruins; a partir daí surgem as Rodovias e BR's e iniciam as políticas de conservação e priorização do transporte rodoviário, acabando com transporte ferroviário. O trem foi uma ferramenta econômica, cultural e política responsável pela troca serra/capital, dele emerge a inspiração à narrativa poética:

Acontece uma condução tanto no plano literário como visual, o livro é aberto ao invés da oposição civilização-rusticidade – o que seria de se esperar no confronto de um novo meio de condução com o tradicionalismo rural – o trem se integra nos lugares onde passa. O afeto das pessoas dá-lhe alma, recebe-o com festiva familiaridade. Incorporado nos hábitos, o trem torna-se o centro de convergência de todos os interesses: liga, irmana, une (SCHÜLER, 1982, p. 72).

O livro é narrado como enredo de cinema ao estilo *Pathé Baby*, cada poema é uma estação, um cenário imagético, um quadro-cena, como observa-se em “Estação de Parada”, desenhando poemas focados em imagens mais particularizadas, com maiores possibilidades plásticas e com maior descritivismo etnográfico:

Estação de parada

A Oscar Dault Filho

Burburinho. Lufa-lufa. “Com licenças” apressados...
Alemães, italianos, rio-grandenses,
Fundindo ao sol um idioma novo singular,
Com que todos se entendem:

- Oigalê alemoa tafuleira!
- Varda, Angelin, quella toza li!
- Mein liebchen, wie bist du mager!

Harmonia... Colorido...

Tenho o corpo doído, os membros lassos,
Os olhos abertos como bocas sequiosas
Querendo beber todos os aspectos de uma vez...

Bato os pés esquecidos de andar,
No lagedo escaldante da gare
Para desentorpece-los,
E sobem do chão ondas de pó dourado.

Parece que estou me apeando
De uma nuvem preciosa de areias monazíticas...

FORMIGAMENTO...

Dentro desse caráter de renovação, percebe-se, no âmbito lingüístico, a incorporação aos poemas de expressões do italiano, típicas da região, misturadas com o português coloquial usado no interior/colônia e com o dialeto alemão. Há a presença dos dialetos ousando numa fragmentação discursiva, “Fundindo ao sol um idioma novo e singular”. Vê-se que a construção literária do autor foi no sentido de imprimir à paisagem cultural serrana e seus protagonistas as marcas literárias modernas. Fornari apresenta ao público a Região Colonial Italiana, desbravando-a através do percurso poético. Aqui há a atribuição do papel social que o imigrante desempenha na sociedade riograndense, a recuperação histórica desse cenário. O Modernismo abre espaço e sensibiliza à reflexão das “partes regionais” como instrumento para atingir um espírito de problematização nacional. No poema acima, há a celebração desse encontro de culturas. E, no final, uma manifestação do viajante, que parado sofre “formigamento”, imprimindo as marcas do viajante à descrição.

Encontra-se no conjunto de poemas, uma forte descrição étnica do espaço da cultura¹⁸ da imigração italiana, com a exposição das marcas sociais que compreendem esse espaço: forte religiosidade, expressões do italiano incorporadas à língua, o clima frio, a geografia acidentada, canções diversas, costumes italianos como o jogo da “Mora”, culinária típica e arquitetura. Todos

¹⁸ Segundo Geertz (1989, p. 15), cultura pode ser definida como as teias de significados que amarram o homem, as quais ele mesmo teceu [...] E uma boa interpretação da cultura só será possível através de um levantamento etnográfico [...] a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto algo dentro do qual os símbolos podem ser descritos com densidade.

são elementos que auxiliam na construção da viagem geográfica e são importantes no relato do personagem-narrador ao revelar as impressões, ao registrar as imagens, sempre regadas de muito lirismo. Nesse sentido, veja-se também o poema “Conquista da Serra”:

Conquista da Serra

O gringo veio do mar...
A china estava na terra quando o gringo chegou
Louro e cheio como a guaiaca cheia de onças de um mascate,
Acordando a mataria com a voz empostada,
E fazendo calar os inhambus:

“La donna é móbile...”
Ela não compreendia, mas pensava
Que ele trazia para a Terra Nova,
Transformada em esperança, a desilusão do seu País...

E a china ficou espiando atrás do pinheiral
O gringo que chegava, louro como o Sol – que era o Deus
[dos seus avós].
— Buenas tardes p’ra vancê!
— Bôna sera!
— Que é que ele disse?

E o gringo construiu uma casa com telhado de tabuinhas...

(O rancho da china era de santa-fé!)

E o gringo plantou trigo na montanha,
— milagrou aquele chão que era só pedra...

E a china ficou espiando aquele entranho que plantava
Também cabelos louros no cocuruto da montanha.
E gostou tanto da maciez estranha da seara
Que quis deitar-se sobre ela e adormecer...

(Até parecia os cabelos dele!)
— Per bacco!

Mas, o italiano que era esperto despertou a china linda
que dormia
aquele sono milenar...

Houve um estremecimento mais violento no trigal...

.....
— Psiu! Cala o bico, bem-te-vi! Fais que não viu!
.....

— Dandá, dandá
p’ra ganhá tem-tem!
Figlio mio!

Fornari anuncia no poema o imigrante como propulsor da modernidade, na agricultura e arquitetura. E destaca a harmoniosa mestiçagem construída entre a china (cabocla) e o imigrante (louro robusto), anuncia a nova sociedade que nascerá com essa união. A nova formação linguística, o novo dialeto que estaria a ser composto, a nova feição biotípica, enfim, o alcance de um futuro fraterno e híbrido. Materializa, poeticamente, o ideal do nacionalismo, da expressão da nova identidade nacional. Atestando a preocupação da inserção do caboclo, Ortiz explica:

A temática da mestiçagem é neste sentido real e simbólica; concretamente se refere às condições sociais e históricas da amálgama étnica que transcorre no Brasil, simbolicamente conota as aspirações nacionalistas que se ligam à construção de uma nação brasileira. (ORTIZ, 1994, p. 21).

O poema “Conquista da Serra” sintetiza, então, a postura etnográfica¹⁹ do poeta, postura esta carregada de um idealismo desbravador da figura do “gringo”. A qual se entende, em parte, se remontarmos ao cenário da imigração, pois as terras com as quais o imigrante se depara são ainda infecundas, a “mataria” cobria praticamente todo o território destinado ao imigrante.

A descrição paisagístico-geográfica desenvolve-se nos aspectos próprios da serra, mistura de Mata Atlântica com Mata de Araucária – os pinheiros – e suas decorrentes faunas como o Inhambu²⁰. A matéria geográfica é inserida numa moderna narrativa poética, cheia de silêncios, sugestões e reticências. O poeta mostra a inserção da personagem no novo construto social, misturam-se, pois, poesia e descrição cultural, poeta e etnógrafo.

¹⁹ Considera-se Etnografia o contato inter-subjetivo entre o observador/estudioso e seu objeto. Compreende o estudo, pela observação direta e por um período de tempo, das formas costumeiras de viver de um grupo particular de pessoas: um grupo de pessoas associadas de alguma maneira, uma unidade social representativa (aplicado aqui à poesia).

²⁰ Inhambu- espécie de ave da Mata Atlântica, sendo predominante numa altitude acima de 400 metros.

Os sentimentos étnicos enraízam-se numa teia mista de formação cultural: a terra já estava ocupada²¹, a língua e os costumes eram estranhos aos *outsiders*. A quebra da fronteira cultural, ancorada na noção de compartilhamento das características morfológicas, imprime a alteridade interacionista e forma uma nova teia, como diz Poutignat (1998, p. 63):

A cultura é simultaneamente um aspecto de interação concreta e o contexto de significação desta mesma interação; ela é posta em movimento nas relações humanas como a condição que torna essas mesmas relações significativas.

O resultando é uma poesia de alcance universal, alicerçada na ousadia de tema e forma. Trata-se, pois, de um caso de modernização perfeitamente orgânico, por reunir as variáveis da história, paisagem, cultura, registro social e fazer poético.

2.2.3 O poema filme

A maioria dos poucos estudos sobre *Trem da Serra* concebem a narrativa lírica como um roteiro de cinema, como Godoy (2003), Costa (1988) e Körbes (1984). As autoras compartilham a análise da obra a partir de um viés estético de ligação da literatura com o cinema, desde a movimentação externa da viagem até a movimentação interna da busca do “eu”.

Nesse viés de análise, cada cena representaria um poema, no qual a condução do autor aponta para os elementos constituintes do enredo fílmico. A poesia, com seus aspectos superverbais, desenha mais possibilidades adicionais a serem trilhadas pelo roteiro, marcadas, assim, pelo tom intimista. A viagem é a condução da estória, sendo percorrida pelo trem que, como já foi dito, incorpora espírito real e é vivificado, ocorre tanto no plano geográfico como psicológico. O autor faz menção à *Pathé Baby*,²² em voga na época,

²¹ De acordo com Darcy Ribeiro (1995, p. 440), os caboclos viviam uma situação de pobreza, pois não possuíam terras “Seus hábitos de trabalho e de lazer, sua dieta, as palhoças que lhes servem de moradia, a penúria em que vivem confundidos, os tornam uma camada só: os marginais da região sulina[...]”.

²² No ano de 1926, Alcântara Machado escreve seu primeiro livro de crônicas e reportagens, *Pathé Baby*, prefaciado por Oswald de Andrade.

câmera francesa que captava as imagens por capítulo/cena. Assim percorre o itinerário, mesclando as impressões íntimas, o registro do olhar e a visão do novo quadro social.

Em verdade, pode-se observar esse acompanhamento do eu-lírico com tom memorialístico, principalmente na segunda parte da viagem, da obra, com o poema “Cena Banal”:

Cena Banal

A porta abriu a boca e falou alto,
Por intermédio de um crioulo fardado:

- SÃO JOÃO DE MONTENEGRO
Balbúrdia Precipitação ...
Choro das crianças ... Arrastar de maletas ...

(Como está alegre aquele rapaz louro):
- Vai vê-la, com certeza. Deixou-a menina; vai encontra-la moça.

Ah! O enlevo dos que tem a espera-los
Numa estação qualquer,
Um beijo de mulher!
Melancolia dos que, como eu,
Não são esperados nem esperam ninguém...

O ar, transparente, tem a tepidez afrodisíaca de carne de mulher
nua. Será esse cheiro de carvão queimado
Que me abraza os sentidos? ...
E ainda estar ali aquela rapariga
Bolindo-me os nervos com suas ligas vermelhas...

(sinto soluços na garganta pedindo um seio para morrer...)

Aqui, a cena clássica romântica de encontro na estação do trem, uma moça espera seu par, e o poeta lamenta, com prostração, pois esse não vem. Ao mesmo tempo intitula o poema como cena banal, tão recorrente que é banal. Como aparece na análise de Körbes (1984, p. 53): “O poeta veste de cores afetivas e sensuais objetos e pessoas que o cercam, aos quais transfere sua carência e desejo, feições momentâneas de uma busca antiga e maior”. A intenção de assimilar a narrativa poética com um roteiro de cinema é uma proposta já de espírito moderno. O texto marcado pela forma livre, é guiado pelas presenças coloquiais e impressões reais, que se misturam na cena “Balbúrdia... Precipitação... Choro das crianças... Arrastar de maletas...”.

O acompanhamento da memória retoma os tempos da infância do autor em Garibaldi, onde passou anos estudando. Mas nem sempre as recordações correspondem à realidade do espaço fotografado, que já sente o impacto ambiental da modernidade. Nessa mistura de percepções interiores e exteriores, surge o poema “Cinematógrafo” que, como o equipamento, capta em rápida sequência e projeta numa sucessão igualmente rápida, produzindo movimento com as alternâncias das cenas:

Cinematógrafo

Vesperal infantil
Dos meus olhos de homem feito!

Aboletado no banco vascolejante
Do meu cinema ambulante,
Fico olhando para a “tela” Pathé-Baby da vidraça,
Onde a paisagem dispara, assustada, para trás.
Os postes telefônicos se sucedem,
Junto dos trilhos,
Formando uma paliçada interminável...
E aqui a terra-zebú principia aos tombos a fazer calombos.
Na distância andam homens depilando a giba dromedária de uma
montanha peluda...
Olha,
Aquele morro recém queimado que se vê ali,
Não parece um enorme crânio encarapinhado
De tio-mina até as orelhas enterrado?

Olha
Aquele ventrudo monte chico-bóia,
Muito lá,
Caminhando devagar
No “RETARDADOR” esfumado da distância...

No poema acima é visualizado, nesse plano memorialístico, que ocorre a condução temporal: enquanto o poeta viaja, lembrando a infância, percebe a transformação no trajeto, os postes telefônicos. Os dois planos se alternam: o da paisagem atual, desmatamento e queimadas, e a terra virgem de outrora. Tudo pela lente cenográfica que monta o *flashback*. O olhar do poeta, como diz o título, *Cinematógrafo*²³, é de projeção, deixam-se transparecer os movimentos da câmera de aproximação e distanciamento e ainda remete à ideia do cinema ambulante, como se o trajeto percorrido fosse uma película.

²³ Cinematógrafo fora inventado pelo francês Léon Bouly em 1892. Caracteriza-se por ser um aparelho híbrido, associando às funções de máquina de filmar, de revelação de película e de projeção.

Em Körbes (1984, p. 37) aparece o trecho de um artigo da Revista do Globo (fevereiro de 1929, s/p), no qual Jorge Salis Goulart refere-se ao livro:

A impressão que nos dá é cinematográfica. A Idéia forte de que se sente nesse livro provém do mesmo fenômeno que produz movimento no cinema: pela sucessão contínua de imagens. O poeta viveu o seu cinema. Focalizou-o e sentiu-o [...] mas o que predomina principalmente é a força pictórica que dele ressalta. Ernani é um pintor feliz.

Todos os elementos do dia-a-dia estão presentes na poesia, o autor retrata a nova realidade: a casa do colono, o rancho de sapé, a vegetação, a chegada da hora da refeição, a partida e chegada do trem. Ernani Fornari consegue manter o movimento *Pathé Baby* e o toque mágico do poeta.

No final da condução, a narrativa aponta para um final do percurso geográfico na cidade de Caxias do Sul. Como diz Godoy (2003, p. 248): “a viagem não acaba, o poeta regressa à origem e, portanto a narrativa se encerra, a viagem que é da procura identitária não”.

Os poemas “Manhã Branca de Neve” e “Caxias sob a neve” carregam as marcas modernistas. São ao mesmo tempo líricos e descritivos, têm imagens construídas com impressionante carga simbólica. O autor descreve Caxias do Sul no inverno e veste a cidade com a neve e a geada, trabalha os elementos estéticos do frio e os corporifica em descrições lúdicas e sensíveis. Como diz ainda Schüller (1982, p. 65): “O mérito de Ernani Fornari está em não degradar o paisagístico a um puro registro visual. Criada a estrutura poemática, os elementos incorporados participam dela. O leitor sai do cotidiano e entra no mundo da poesia”:

Manhã Coberta de Neve

A terra mudou o vestido – acordou toda de branco. A madrugada bateu tanta clara de ovo no prato branco da lua, que a derramou sobre Caxias, transformando aqueles montes em compotas de merengues...

Os pinheiros na distância, são pompons gigantescos.

O poeta forasteiro²⁴, tiritando, enflanelado, está tirando lecheguana, chê!

²⁴ Remetendo à ideia de forasteiro apresentada por Geertz (1989, p.32), de um mediador entre o objeto cultural e a sua relação com o mundo narrado, carregando as marcas de um olhar já contagiado por impressões individuais que irão se refletir na descrição.

E da porta da farmácia, invejoso, fica a olhar a criança amalucada que metralha com bolotas de neve um boneco disforme de algodão em rama, ali na praça...

E no meio da praça o busto de Dante, suando verdete amanheceu de cabeça ensaboada...

Caxias sob a neve

A João Carlos Machado

Junto da lareira da casa do colono que me deu abrigo sem me conhecer aqueço as mãos desobedientes e geladas, enquanto a italiana velha, quase centenária, vai mexendo, remexendo, mexederia na polenta da caldeira.

– Fá freddo davvero, signore!

Se faz! Mas não devia fazer,
Porque a noite cobriu a terra com um cobertor fofo de plumas, e as paineiras do céu despencaram toda a paina dos seus galhos pelo chão...

Chego à janela – tudo branco! E a meus ouvidos chega, num som amortecido como embrulhado em lã, o canto matinal do ferreiro da esquina.

Esse ferreiro que é tenor e que araponga todo o dia, em mangas de camisa, junto da forja que o incendeia, cadencia com o malho uma romanza, ora batendo na bigorna, ora batendo no ferro...

Plom-plam, plom-plam, plom-plom-plam...

Sta Mattina ti vidi

Tuttal di bianco vestida...

(Gente boa como a alegria, pura como a neve abençoada que ali cai!)

E uma outra voz, muito longe, na estação, faz seu monótono pregão:

- Mandolato!... Mandolato!...

Esse é o poema que encerra a narrativa lírica e o caminho geográfico, e pode simbolizar um *regressus ad uterum*. A casa, mesmo sendo de um desconhecido, o abriga e reproduz todo aparato simbólico da imigração com a figura materna e os pratos da culinária - polenta e mandolato -, são um retorno à origem do eu-lírico.

O percurso interior, no entanto, permanece. Segundo Körbes (1984), é a busca pela identidade ítalo-brasileira, italiana ou brasileira, busca esta

importante para construir uma noção de pátria e conclamá-la a si e aos seus. Esse processo de identificação transparece em todo trajeto, marcando a importância de se delinear a diversidade étnica, preservando os traços locais de cada identidade.

O ritmo livre também é marca do conjunto de poemas, confere uma dinâmica particular ao texto e vai mostrando a viagem de trem como parte da natureza aos olhos do narrador-passageiro. O Trem chega a sua estação final, no inverno de neve caxiense: “A descrição centrada no exterior, neste poema, insere o leitor neste cenário desolado, para onde se encaminha o deslinde final. O registro espacial estabelece uma ambigüidade entre o real e o poético” (KÖRBES, 1984, p. 97).

Captar o dinamismo de um filme através da poesia é um desafio arriscado, nesse caso bem sucedido. O poeta utiliza os recursos modernos de forma a se complementarem, transforma o poema em filme, o poeta em passageiro. Segundo Wilson Martins (1969, p. 38): “O cinema foi meio de expressão artística que veio dar aos modernistas e futuristas o instrumento de uma arte do tempo, de uma arte em movimento”. Assim, Fornari funde a modernidade do desenrolar fílmico com a condução lírica, move-se cena por cena, de estação em estação, poema por poema.

2.2.4 Trem da Serra e Canaã: Aproximações

Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciada não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores.
(Antonio Candido, *A educação pela noite*)

A percepção da modernidade pairava na intelectualidade brasileira desde o final do século XIX, com a circulação das ideias da Escola do Recife²⁵. Ou seja, os ares modernistas já contagiavam as manifestações culturais e o pensamento filosófico. Uma mudança no ideário intelectual era iminente, a

²⁵ A Escola de Recife foi uma espécie de laboratório intelectual. Desde o final do século XIX até o início do século XX, impulsionou os intelectuais que por lá circulavam, uma série de novas ideias passando pela literatura, direito, história, ciências e política. A Escola foi pioneira no resgate das questões de brasilidade, autonomia cultural, tendo influenciado diversos pensadores e escritores, inclusive Graça Aranha.

inserção de novos paradigmas anunciava uma revolução cultural nas letras brasileiras. Deflagrou-se, assim, uma série de conceitos, pensamentos, ideais e práticas que refletiram no repertório artístico elaborado a partir de então.

No centro desses, acompanhando a preocupação do nacionalismo modernista, localizava-se a problemática da brasilidade: a preocupação com a afirmação identitária, a valorização da cultura brasileira e a exaltação da natureza. Dentro disso, alguns autores, contagiados pelo espírito moderno de renovação temática, mudança de paradigma filosófico, tomados pelo nacionalismo modernista, autorizaram-se a desenvolver precocemente esses ideais. Segundo Mário da Silva Brito (1971, p. 141), “o nacionalismo era a última tentativa de defesa da era agrária em desagregação”. É o caso de Graça Aranha com *Canaã* e Ernani Fornari com *Trem da Serra*, obras concebidas em dois momentos distintos da história, mas que convergem à tradução da formação nacional a partir do advento da imigração.

O livro *Canaã*, de Graça Aranha, é publicado em 1902, romance de singular importância na historiografia, por ser precursor do romance-tese²⁶ na literatura brasileira. A obra compreende uma reflexão da formação nacional a partir da imigração alemã no Espírito Santo, mostrando a diversidade ideológica que pairava no começo da sociedade do século XX. Francisco Foot Hardman (1992, p. 292) destaca a relevância do livro:

Esta narrativa é seminal, tanto no que contém de dramatização épica da passagem do Brasil por alguns dos impasses da modernidade, quanto na filiação a um utopismo visionário aberto às possibilidades da imigração em massa dos colonos europeus para a agricultura e indústria nacionais. Alguns temas despontam, neste texto, como questões de base que permaneceriam ainda, por muito tempo, na cultura e sociedade brasileira: a oposição campo/cidade; a indeterminação dos limites extremos das fronteiras econômicas e civilizacionais da nação; os conflitos raciais, a herança da escravidão e os efeitos da imigração estrangeira; a exploração predatória e o arruinamento precoce das paisagens; a contradição entre nacionalismo e cosmopolitismo; os choques de temporalidades adversas, bem expressas pelo antagonismo entre a comunidade rural e os pequenos produtores [...].

²⁶ Definição segundo Moises (2004, p. 405): “uma narrativa que veicula uma doutrina, geralmente, explícita, tomada de empréstimo a uma forma de conhecimento não-estético, que o escritor encampa e luta por divulgar ou corporificar por meio de uma fabulação que lhe seja compatível”.

Graça Aranha atribui aos dois personagens principais a sustentação dos ideários do novo século. Lentz, imigrante alemão, incorporado da ideia de superioridade racial dos arianos, via nos brasileiros um povo selvagem a ser domado e via na natureza um espaço a ser colonizado. Já a personagem Milkau representa a oposição ideológica: romântico, humanista, universalista, partilha dos ideais de integração com o povo e a terra brasileira. *Canaã* aparece como o intertexto bíblico da *terra prometida*, serve aos propósitos de ambas as personagens, sustenta o caminho das duas ideologias, na medida em que fixa o território a ser desbravado, tanto na imposição da tese de superioridade de Lentz, quanto na visão integracionista de Milkau. São os imigrantes alemães mostrando a constituição da pátria Brasil através dos pensamentos cientificistas que participaram da formação nacional.

Trem da Serra é lançado no fecundo ano de 1928, transcorridos 26 anos desde a publicação de *Canaã*. Nesses anos o movimento modernista toma vigor, tem-se em 1922 a Semana de Arte Moderna, marco simbólico do Modernismo no Brasil. Atenta-se, aqui, ao fato de que até a metade da década de 20 não se tinha cristalizada a ideia do que seria esse Modernismo, em que alicerce político-ideológico-cultural sustentava-se o movimento.

Assim, houve nos anos seguintes uma problematização do movimento modernista, com a intenção de defini-lo minimamente para conduzi-lo com solidez e consistência. A reflexão sobre que caráter assumiria o movimento no Brasil partiu da retomada dos preceitos, até então pouco tocados, de identidade, sociedade e cultura nacional. Instala-se, então, um movimento de recuperação do nacionalismo, movimento semelhante ao que acontecera no Romantismo, cria-se, a já citada neste trabalho, *Brasilidade Modernista*.

Instaura-se, nesse momento, um movimento amadurecido, que realiza o diálogo com o país em que se desenvolve, e atenta à necessidade da produção de uma arte comprometida. É o caso de *Trem da Serra*, conjunto de 32 poemas, um caso perfeitamente orgânico de modernismo literário. O fio condutor da narrativa poética é o Trem, ícone de modernização, símbolo do progresso na província riograndense, peça indispensável ao desenvolvimento econômico da região serrana, acelerando o capitalismo que avança às áreas

pertencentes aos imigrantes. Além da parte econômica, o trem representava a ligação da serra com a capital, possibilitando o intercâmbio cultural e o desbravamento de um espaço geográfico ainda não explorado, a região colonial italiana.

Ernani Fornari rompe com um sistema literário fixado no pampa e na figura do gaúcho, como já foi dito, apresenta aos leitores um novo cenário e um novo quadro social. Acontece, pois, o mesmo movimento que em *Canaã*: o autor recorre ao fato histórico da imigração e registra a construção de uma nova identidade social, híbrida, mesclada, mestiça e moderna. O olhar de ambos os autores compartilha certa piedade em relação ao povo local, os caboclos²⁷. Há uma preocupação com a construção da nacionalidade fusionada harmonicamente. Atentando-se ao novo quadro social desenhado, no qual o imigrante ocupa grandes extensões do território rural, tanto no Espírito Santo com os alemães, quanto no Rio Grande do Sul, nesse caso com os italianos. A propriedade agrária era símbolo da guarda da tradição no país, a preocupação era, então, de manutenção dos costumes existentes para não haver uma perda de identidade. A única forma de preservar a tradição, já que a fusão com a cultura européia era inevitável, seria incentivar uma miscigenação amistosa, cultivando a formação de uma identidade híbrida.

Ouçam-se, a propósito, as palavras de A. Carneiro leão: “cerca de um milhão de italianos (raça relativamente unida, pura e patriota), para uma população de três milhões e meio, dos quais uns quinhentos mil serão filhos de outras nacionalidades, constitui uma reação formidável na consciência, no pensamento e na direção geral da massa. Tamanha multidão de elementos estranhos, ignorantes dos nossos feitos, e cujas descendências – sem uma hereditariedade que as predisponha a zelar e amar os nossos antepassados – constituiu, talvez, um perigo para o nosso espírito tradicional” (BRITO, 1971, p. 148).

Entende-se que a preocupação do desenrolar desse novo quadro social já se fazia presente na literatura desde 1902 com *Canaã*. Graça Aranha elabora uma ficção focada na problemática social do começo do século: com o advento da imigração trava-se um debate pioneiro na formação da identidade nacional. Ernani Fornari, captando os ecos do já dito emblemático ano de

²⁷ Ainda segundo Darcy Ribeiro (1995, p. 441-442), os caboclos foram no âmbito da imigração sulina, uma população marginal surgida a partir do entreve latifundiário ocorrido logo nos primeiros tempos da imigração.

1928, refaz o caminho, convertendo a poesia no desenho da nova sociedade brasileira da década de 20. Como coloca a intersecção entre *Canaã* e *Retrato do Brasil* realizada por Paes e que poderia ser estabelecida tranquilamente com *Trem da Serra*:

Mas a principal plataforma de encontro entre idéias – talvez se devesse dizer ideologias – de *Canaã* e *Retrato do Brasil* é a questão da mestiçagem. Ela se confunde com a da própria identidade nacional, e um e outro livro a consideram um processo ainda em curso a que, numa impressiva similitude de linguagem, atribuem duração cósmica e cujo termo lhes é por enquanto uma incógnita. Mostrando que no final da década de 20 o horizonte racial continuava a ser a barreira não-ultrapassada das cogitações em torno da realidade brasileira (PAES, 1992, p. 103-104).

Ernani Fornari guia a poética de *Trem da Serra* tendo como norte questões que tratam de etnia, natureza e sócio-história, misturadas, é claro, com um lirismo existencial de memória íntima, o *representativo-emotivo*²⁸, que recorda e mescla a história, memória e registro fílmico. Constrói uma obra carregada de recordações e, ao mesmo tempo, comprometida socialmente. Há a preocupação e o desejo, talvez utópico, de um futuro compartilhado irmanadamente, assim o autor reforça os preceitos nacionalistas de integracionismo, marcados pela fusão do imigrante com o caboclo. É claro que a realidade apresentada pelo poeta é outra, o quadro social desenhado por Fornari é triste, é de desigualdade e miséria, como se vê num bom exemplo dessa preocupação, o poema “Pobre Nativo” (já apresentado neste capítulo).

Em *Canaã*, são exibidos os mesmos augúrios, com pesar e tristeza. Há a constatação de um povo brasileiro deslocado em sua própria terra. O único diferencial é o papel atribuído ao imigrante, que na obra realiza uma espécie de resgate, na falência do estabelecido sistema rural e de sua população. A integração não é totalmente compartilhada, como em *Trem da Serra*, é de cima para baixo, com enaltecimento da raça ariana, como constata Milkau, com tristeza, no trecho que segue:

É provável que nosso destino seja transformar de baixo acima este país, de substituir por outra civilização toda a cultura, a religião e as tradições de um povo. É uma nova conquista, lenta, tenaz, pacífica em seus meios, mas terrível em seus projetos de ambição. É preciso

²⁸ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 328.

O autor usa, aqui, a expressão para se referir à mistura do caráter ideológico e representativo-emotivo presente na estrutura narrativa de *Canaã*.

que a substituição seja tão pura e tão luminosa que sobre ela não caia a amargura e a maldição das destruições. E por ora nós somos apenas um dissolvente da raça desta terra. Nós penetramos na argamassa da nação e a vamos amolecendo; nós nos misturamos a este povo, matamos as suas tradições e espalhamos a confusão [...] Tudo se desagrega, uma civilização cai e se transforma no desconhecido... O remodelamento vai sendo demorado (ARANHA, 2007, p. 34).

No poema “Conquista da Serra” (também já exposto neste capítulo), Fornari traduz a ideia da integração pacificada. Reconhece que essa terra já tinha dono e que a inserção do forasteiro deve ser em harmonia com o povo local. O autor atribui ao imigrante, como foi visto igualmente em *Canaã*, a função de trazer prosperidade aos desamparados caboclos. Materializa, poeticamente, o ideal do nacionalismo verdeamarelista.

Observa-se que tanto a ideia da terra prometida aos alemães, desenvolvida por Graça Aranha, como o percurso da região da serra percorrido por Fornari recorrem à ocupação do território brasileiro pelos imigrantes, para o resgate das populações rurais e para a redefinição da identidade social. Sintetizando, através da afirmação de Paes (1992, p. 102), “o viés étnico costuma estar sempre ligado, direta ou indiretamente, às tentativas de definição de um caráter nacional brasileiro”.

Outro ponto de aproximação das duas obras, igualmente símbolo do resgate do Romantismo e recurso da afirmação cultural, é a natureza. Assunto trabalhado pelos dois autores com reverência e louvação como aparece nos trechos que seguem:

Vinha Musical

A montanha está pautada
De vides entrelaçadas em aramados de cinco fios.
As vinhas são as partituras da Alegria
Escritas na pauta verde das fileiras iguais.
E os cachos negros, e os cachos brancos dessas uvas que a clave forte do Sol amadurece,
São as notas musicais, são as notas das canções
Que o seu vinho generoso há de pôr
Na boca aflita dos que bebem para não sofrer...

Impressão

E aquele álamo menino
Que está fincado ali na boca do mato úmido,

Com a epiderme verde e nova toda suada de sereno,
Muito pontudo, muito prosa
Porque, pequeno ainda,
Já tem um ninho de tico-tico entre os galhos agarrado*
Ninho, é como cigarro entre os humanos:
Só gente grande pode usar ele...
É por isso, talvez, que aquela figueira - vovó
Está derrubando o braço seco sobre o álamo:
quer filar o ninho do outro.

A floresta tropical é o esplendor da força na desordem. [...] Uma infinita variedade de arbustos cresce às plantas dos gigantes verdes; é uma florazinha miúda, compacta e atrevida, dentro do bojo de outra mais ampla e opulenta. E tudo se ergue, e tudo se expande sobre a terra, compondo um conjunto brutal [...] (ARANHA, 2007, p. 36).

Verifica-se que *Canaã* e *Trem da Serra* comungam da exaltação da natureza como parte da construção moderna da nova sociedade brasileira. A natureza suprema e impávida fixa o olhar do leitor à terra, remonta ao imaginário romântico, servindo, assim, de suporte à utopia do futuro moderno. Monteiro Lobato, em carta, já havia assinalado a descrição paisagística feita por Graça Aranha:

Suas descrições de florestas fazem-se sentir um mormaço, e um cheiro de folhas e musgos molhados. Não é mais, a mata descrita pelas receitas de Chateaubriand. É mata, mato de verdade. Os escuros dos verdes, escuros e fofos, a calma dos troncos, a paciência de tudo, a paulama, a cipoeira, os farfalhos - todo o "jogo de futebol parado" da botânica. Equivale a Antonio Parreiras nosso único pintor que pinta matas certas (LOBATO *apud* BASTOS, 2007, p. 55).

O imigrante domará a natureza reverenciada gerando prosperidade, trazendo tecnologia e civilização, extinguindo a barbárie e o atraso. É claro que os autores se reportam a espaços geográficos distintos, e constroem matérias narrativas que brotam de diferentes perspectivas. Em *Trem da Serra* já existe a constatação da natureza domada em prol do progresso, "um bandão de árvores atropeladas"; o autor constata a mudança na paisagem desde os tempos da infância. Já em *Canaã*, ao passo que exalta, como observou-se nos trechos acima, Milkau se compadece, com o espírito crítico, da falência desse cenário. Nas palavras de Milkau: "Na verdade, é com mágoa que sinto estar prestes o desmoronamento daquela cidade circundada de colônias estrangeiras, que a estreitam lentamente até um dia a vencer e transformar sem piedade". (ARANHA, 2007, p. 28)

Graça Aranha e Ernani Fornari se correspondem ao recorrerem à imigração para tratar da afirmação da nacionalidade brasileira. Seus construtos literários passam pela redefinição dos sentimentos em relação à pátria. Prosa e poesia, respectivamente, captam os assombros da modernidade, levando-a a integralizar-se com os aspectos de brasilidade: natureza, povo e cultura.

A *Canaã* acresce-se o tom precursor da problemática nacionalista na literatura, por vezes esquecido na historiografia do Modernismo.

Graça Aranha abre o debate, que é retomado 26 anos depois por Ernani Fornari em *Trem da Serra*, o que mostra que as discussões acerca da definição identitária localizavam-se no centro da preocupação dos intelectuais do começo do século. Aspectos dos ideais da modernidade em ambas as obras estavam colocados. Nas palavras de Graça Aranha: “Louvemos aqueles poetas que se libertam pelos seus próprios meios e cuja força de ascensão lhes é intrínseca”²⁹.

2.3 PRAIA DOS MILAGRES (1932)

²⁹ Trecho da Conferência *O Espírito Moderno*, lida na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924. Disponível em: <http://www.jayrus.art.br>. Acesso em 15 de julho de 2009.

Praia dos Milagres é o terceiro livro publicado por Ernani Fornari, lançado em 1932, pela Editora Globo, antecipando a 2ª edição do *Missal da Ternura e da Humildade* e a reunião de contos *Guerra das Fechaduras*, que aconteceria no mesmo ano. A obra é composta por 49 textos, abrangendo diversas temáticas, pois resulta da reunião de poemas veiculados em jornais e revistas desde 1924. Os poemas carregam características interessantes e diversas: a ligação com a estética simbolista, o bovarismo, a organização “moderna” em prosa-poética, a familiaridade com *Canções sem Metro*³⁰, de Raul Pompéia, e a presença de marcas da crônica jornalística contendo reflexões sociais.

Vale lembrar que é somente a partir da metade da década de 20 que surgem veículos com espaços e diálogos pertinentes à atividade literária; é o caso da *Revista do Globo* (1929) e dos espaços abertos no *Correio do Povo* e demais jornais da época nos quais Ernani Fornari publicou os textos de *Praia dos Milagres*.

Fornari insere-se na rama dos escritores que, na carência de um mercado literário de fato, utilizaram a imprensa para divulgar suas produções. Essa prática é muito comum quando não há um mercado editorial solidamente estabelecido, como era a situação no Brasil; na primeira metade do século XX, a imprensa ficava sendo, então, um importante veículo literário, haja visto que o jornalismo desempenha um papel fundamental na atividade literária do século XIX e início do século XX segundo Benjamin (1989, p. 23) na França de Baudelaire “a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos”. No Brasil não foi diferente. O papel dos periódicos, revistas, folhetins e da imprensa em geral foi determinante na formação literária do país e na composição da classe intelectualizada urbana. No caso dos simbolistas, Cruz e Souza publicou o primeiro manifesto simbolista na *Folha Popular do Rio de Janeiro*. O movimento articulou uma série de revistas que serviram de sustentação ao movimento como a *Fon-fon*, *Kosmos*, *Máscara*, *Clube*

³⁰ A obra *Canções sem metro*, lançada em 1900, resulta da reunião de poemas veiculados na imprensa no final do século XIX por Raul Pompéia. A obra é considerada marco da prosa poética no Brasil, servindo de inspiração para toda geração posterior. Raul Pompéia trabalha o texto tanto sob uma perspectiva lírica Simbolista quanto sob uma narrativa moderna.

Curitibano, *O Cenáculo* e muitas outras que revolucionaram a qualidade gráfica dos periódicos com os preceitos simbolistas de inovações formais, editoriais e gráficas. Com os Modernistas passa-se o mesmo processo: publicação de revistas para congregarem a literatura de renovação estética. Segundo Coutinho (1970, p. 519) as revistas tiveram uma importância essencial na composição do Modernismo:

Publicações como *Klaxon* (1922), *Estética* (1924), *Revista de Antropofagia* (1928) e *Movimento Brasileiro* (1929-1930), ligaram para sempre o seu nome à história do movimento modernista. Elas não foram órgãos do Modernismo: foram, em certo sentido e sobretudo nos primeiros tempos, o próprio Modernismo.

No Rio Grande do Sul, há um cenário singular na relação literatura e imprensa. Guilhermino César (2006) e Fischer (2004) apontam, neste sentido, que a imprensa foi marcada fortemente pelos debates políticos, que captavam os literatos gaúchos e os envolvia “mesmo aqueles mais encharcados de subjetivismo, mais indiferentes às quizílias das parcialidades, se viram arrastados aos debates de imprensa”. (CÉSAR, 2006, p. 400). Pode-se subentender, acompanhando a lente de João Pinto da Silva (1930), que, diante da configuração política que a imprensa representava (a de servir primordialmente à política), esta “desempenhou imperfeitamente, sob o ponto de vista literário, a função direta e estimuladora que constituiu sempre umas das suas mais interessantes características no país”. Tem-se em resposta a essa falta de espaço para a literatura, a fundação de revistas e similares, como é o caso da *Revista da Sociedade Partenon Literário* que, embora sendo de data anterior, foi emblemática para toda geração posterior, como diz Chaves (1979, p. X):

Há uma data fundamental na história literária do Rio Grande do Sul: 1868, ano da fundação, em Porto Alegre, da Sociedade Partenon Literário [...] fez editar sua revista mensal, sem dúvida o mais importante veículo de circulação das idéias no panorama cultural da época.

Outra revista marco na construção da cultura literária gaúcha (mesmo circulando com apenas 5 exemplares) é a revista *Madrugada* (1926) que exerceu um papel determinante na formação do Modernismo gaúcho. Conceitualmente, a revista buscava a ampliação de um público leitor, a

congregação de vários campos artísticos (música, artes plásticas e teatro) e suas inter-relações. Cida Golin e Paula Ramos (2007, p. 111) falam sobre essa importância do periódico: “a revista foi um laboratório para o exercício do jornalismo cultural, da criação e do bom-humor”. Na liberdade editorial de uma publicação ilustrada, “misturou crônica social e literatura, informação cosmopolita e aspectos regionais”. Fornari, embora não tenha participado diretamente na publicação da *Madrugada*, estava já em Porto Alegre neste ano, compartilhando da atmosfera artístico-cultural que rondava a equipe editorial.

Praia dos Milagres absorve essa atmosfera de inovação técnica, e fluidez textual, transita pela diversidade. A divisão da obra em duas partes oxímoras: “tempestades e naufrágios” e “calmaria e luar” indica esse processo de provocar uma sensação de “estranhamento”. Hugo Friedrich em *A estrutura da Lírica Moderna* (1991, p. 46) fala sobre o recurso do oxímoro na poesia:

Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como “grandeza suja” [...] Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: oxymoron. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma.

Parte-se de opostos, de conflitantes contrapontos, para anular um pré - ordenamento linear da obra - por parte do leitor-, frente à natureza lírica da poesia. Há infinitas possibilidades, infinitos caminhos a serem trilhados. A composição da obra apresenta, assim, diversidade temática, já que os textos foram produzidos em separado, sendo a primeira parte correspondente aos textos marcados pela descrença, melancolia, espírito de decadência, e a segunda, por recomeço, esperança, fé e amor. A obra, por ser uma reunião de textos de diferentes momentos, não possui uma matriz temática, nem um modelo formal único; no entanto, o tom simbolista – já impresso no *Missal da ternura e da humildade*, em 1923 – é nitidamente recuperado no conjunto da obra e expresso através da prosa poética.

O teor simbolista-moderno³¹ impresso no livro é marcado pela ideia do Simbolismo “oscilante” entre fé e razão, espírito e matéria, sociedade e indivíduo, um impasse permanente. Como diz o crítico Walter Pater (*apud* Wilson, 2004, p. 56), a aproximação da visão do mundo da experiência literária dos simbolistas nos oferece:

não a verdade dos princípios eternos, estabelecidos de uma vez por todas, mas uma infinidade de finas gradações e condições sutilmente concatenadas, alterando-se intrinsecamente à medida que nós próprios mudamos.

O poeta, à “moda baudelairiana³²”, elabora uma lírica que trata da situação do indivíduo do começo do século XX, quando a crise da modernidade se espalhava, o crescimento das cidades era acelerado, o papel do indivíduo era redesenhado, repensado e, por isso, transitório. A sensibilidade a essas questões orienta Fornari a desenhar um caminho marcado pela afirmação individual, mas sem ignorar a sociedade moderna do pós-guerra.

A prosa poética é marcada, como diz Coronel (2007, p. 4), pela “forma fragmentária”, e ainda por fragmentos de poesia que retratam a “descontinuidade da vida moderna”. Não há, portanto, uma linearidade que desenhe o rastro da obra; há, sim, um conjunto de expressões fracionadas entre “tempestades e calmarias” que apresentam um poeta na aurora da modernidade. Bertussi (2007, p. 13) analisa a modernidade anunciada em Baudelaire, na qual o pintor da vida moderna “vê e exprime”; assimila-se essa dinâmica a Fornari com seus escritos dispersos, acompanhando e retratando uma sociedade em vertiginosa transformação.

³¹ Ideia recuperada (novamente) a partir de Malcolm Bradbury e James McFarlane em *O Modernismo: Guia Geral* (1999), no qual os autores apontam o Modernismo com um processo histórico que vem desde o Romantismo até o Simbolismo, ou seja, o Modernismo do início do século XX não veio para romper com as outras estéticas literárias, mas sim como um movimento que é o somatório destas. Assim, as características do Simbolismo já continham marcadamente referências modernistas de forma e conteúdo.

³² Charles Baudelaire (1816-1867) crítico francês e um dos mais importantes poetas da literatura ocidental. Impregnado do espírito do Romantismo e observador do processo de formação das cidades, foi o grande propulsor do Simbolismo e da lírica moderna. Baudelaire foi um dos primeiros poetas a experimentar a dinâmica da vida urbana, imprimindo à poesia os conflitos da nova cidade oriunda da modernização. Segundo G.M Hyde ainda em *O Modernismo: Guia Geral* (1999:275) “pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade, e com Baudelaire - principalmente com sua descoberta de que as multidões significam solidão”. Por detrás da miséria das fachadas neoclássicas Baudelaire coloca na poesia as contradições tal como elas aparecem no “palco da história”.

Outro ponto a ser observado é a suposta influência das *Canções sem Metro*, de Raul Pompéia, na lírica de Fornari, tanto na forma (organização por partes temáticas, poemas em prosa poética) quanto no conteúdo (tom de crônica jornalística, narrativas curtas de assuntos diversos) num intertexto com várias temáticas trabalhadas em *Canções sem Metro*.

A obra, apesar de ser composta por textos muito interessantes, não perdurou no cenário literário nacional, restringindo-se a uma primeira edição. Na época, contudo, obteve divulgação da imprensa, recebendo uma recepção positiva da crítica e do público, o que é evidenciado pela adjetivação de “encantador”, conferida pela Revista do Globo³³ (Porto Alegre, 1932, ano IV, número 10). Já Walter Spalding (1967, p. 45) acusa-o de estar “ainda impregnado daquele bovarismo” literário do pós-guerra (1914-18). Essa primeira edição circulou bastante entre o público leitor, fato que levou Ernani Fornari³⁴ a ser o terceiro autor mais lido no ano de 1932, dentre os editados pela Editora Globo, à frente de nomes como Erico Verissimo.

Neste capítulo, serão transcritos alguns poemas, os mais relevantes na composição da obra, segundo a minha leitura e, a partir deles, serão montados os subcapítulos e demais discussões.

2.3.1 O Bovarismo de *Praia dos Milagres*

O emprego do termo “bovarismo”, usado, como se vê, por Spalding (1967) para definir os poemas de *Praia dos Milagres*, desperta de imediato um sobressalto curioso: que “bovarismo” seria esse? Qual seria o significado da expressão “bovarismo do pós-guerra”? Diante das poucas menções à obra, é, no mínimo, com atenção que se deve observar esse registro crítico.

Cabe mencionar uma nota curiosa: em uma das correspondências³⁵ pessoais trocadas por Fornari e Erico Verissimo (que eram compadres e muito amigos) há uma nota a respeito do Spalding, sugerindo que o escritor era um

³³ Anexo 6

³⁴ Anexo 5

³⁵ Anexo 8

desafeto de ambos. Assim, não é de se estranhar o tom pouco comemorativo com que Spalding comenta o poeta.

Remete-se, para tratar do “bovarismo”, a um ensaio canônico de Augusto Meyer publicado em *Preto & Branco* (1956, p. 128), no qual o autor recupera a noção do termo. No texto intitulado *Bovarismo: A confiança de um filósofo*, o autor ironiza a utilização de neologismos e termos rebarbativos, “vocábulos de fraque”, para conferir maior teor de hermetismo aos textos críticos. O comentário é irônico, afirmando:

À primeira vista, 'bovarismo' é uma dessas fragatas embandeiradas, para encher o olho do leitor incauto. Dita assim, sem mais nem menos, ou escrita, logo toma uns ares de falsa profundidade, de esperteza preciosa, de puro neologismo sem raízes humanas.

Ou seja, Meyer nos diz que o emprego de “bovarismo” seria uma dessas saídas – comum entre os críticos – de recorrer a termos incomuns que possuem um significado igualmente pouco conhecido. Dito de outra forma, seria um recurso do crítico para avaliar a obra, recorrendo a uma expressão branda.

O ensaio crítico de Meyer é sobre a obra do filósofo francês Jules de Gaultier, *Le Bovarysme* (1902), no qual define: “[...] o 'bovarismo' é a necessidade psicológica segundo a qual toda atividade, ao tornar-se consciente de sua própria ação, tende a deformá-la no mesmo instante em que a incorpora ao conhecimento”. É necessário mencionar que a palavra adquiriu um sentido a partir do uso, ainda como diz Meyer: “Bovarismo, bovarizado, bovarizar-se, bovarização...’ o termo ganha espaço no meio editorial”.

O termo bovarismo³⁶ foi criado a partir de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. O romance salientou-se pelo comportamento (curioso na época) da personagem Emma, e sua fuga da realidade e da imaginação/idealização de uma nova vida. Emma se entrega ao mundo criado por ela: “Assim, privada de qualquer senso crítico, a personagem ignora a distância que separa o mundo criado por ela e a realidade coletiva que persiste à sua volta” (BARBIERI, 2008, p. 5).

³⁶ s.m tendência que certos indivíduos apresentam de fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possuem, passando a agir como se as possuíssem. Fonte: Houaiss Eletrônico (2007).

O bovarismo está muito relacionado ao pós-guerra, exatamente por trazer essa ideia de fuga da realidade imposta pela modernidade opressora, levando o indivíduo a outra dimensão espacial idealizada. Seria uma espécie de espírito “quixotesco” de idealizar uma vida utópica em que o real é transformado.

Essa breve contextualização etimológica contribui para se situar o “bovarismo literário típico do pós-guerra”, impresso em *Praia dos Milagres*, seguindo a crítica de Spalding (1967). É possível que o “bovarismo de Fornari” se constitua dessa oscilação entre o real e o imaginário, espírito e matéria, sociedade e indivíduo.

A prosa poética de *Praia dos Milagres* realiza um percurso diverso no que tange à temática, mostrando um poeta que vive na sociedade dos anos 30, atingido ainda pelo espírito do Simbolismo, permeado de manifestações e reflexões individuais, mas de um escritor vivendo também na Modernidade do pós-guerra, impregnado de um certo compromisso social. A linguagem poética de Fornari seria então o veículo que faz a ligação entre o espírito simbolista evanescente e a materialidade social do pós guerra.

2.3.2 *Praia dos Milagres*, a prosa poética e Pompéia

A semelhança de perspectiva entre *Canções sem Metro*, de Raul Pompéia e *Praia dos Milagres* é diversa, como será mostrado na análise do poema *Fausto*. Pompéia é de fato o introdutor da prosa poética na literatura brasileira, funde o lirismo da canção e a desenvoltura da prosa jornalística em forma de crônica. Fornari aparenta inspirar-se fortemente em *Canções* e compila seus escritos jornalísticos em prosa poética no conjunto *Praia dos Milagres*. A prosa poética é símbolo de uma nova manifestação formal, de uma inovação artística que serve ao poeta moderno, que congrega as expressões híbridas. Como coloca a análise de José Ribeiro (2008, p. 9):

[...] seus textos apresentam qualidades inatas dos grandes escritores ou jornalistas. Grande espírito de observação, visão clara das coisas; excelente reflexão, na análise dos fatos; objetividade, devido à sua mentalidade científica, mesmo com o subjetivismo do poeta, capacidade de exposição detalhada do mundo. Suas canções

apresentam unidade, do princípio ao fim, de acordo com sua visão de mundo que implicava a busca de uma cosmologia. E as *Canções sem metro*, de Pompéia, demonstram claramente que o seu autor consegue incorporar num plano estético, dentro do projeto literário brasileiro que ele integra os problemas que a modernidade vivencia nas letras.

Na construção do oxímoro “tempestades e naufrágios” e “calmaria e luar”, Fornari atribui, na primeira parte, os textos mais melancólicos, de teor metafísico, transcendentos, pessimistas, lamentosos nos quais despeja toda sua revolta e inquietudes existenciais e, na segunda parte, acontece uma espécie de remissão por parte das forças cósmicas que faz o poeta perceber-se e sentir-se numa existência apaziguada, restabelecida com o amor e a fé. O poema introdutório dessa fase é “Praia dos Milagres” que aparece como o 25º poema:

Praia dos Milagres

Havia tempestade na minh`alma cor de chumbo, quando, fina, alta e leve como um vô de ave marinha anunciando terra, apareceste sobre a praia rutilante, onde o Sol se esfarelava.
E o teu amor, na minha Vida cheia de naufrágios, foi como azeite derramado sobre as fúrias do mar – as vagas quebram longe, sem me alcançar...
E num milagre, aportei à praia onde teu vulto era um vô de ave marinha!
Amor, se um dia a correnteza me arrebatou de ti para me levar a outras tempestades, vai até à praia e sobe ao cômodo mais alto, que eu, vendo o teu vestido branco panejado ao vento, pensarei que é um grande lenço que me está chamando.

E o milagre da praia dos milagres há de ser realizar outra vez!...

O poema é introduzido pelo anúncio cataclísmico da tempestade, a tempestade aqui marcada como uma intempérie pessoal e não como um fenômeno natural. De qualquer forma, mantém-se a simbologia da sequência mítica fulcral do nascimento, acontece primeiro a destruição (com a tempestade) para desta nascer a renovação. A renovação viria com o “Amor” como um milagre apaziguando o transtornado poeta; passam-se dos naufrágios tempestivos à calmaria das ondas que não atormentam mais.

O manancial comum dos poetas é Baudelaire, a observação do nascimento das cidades e o advento da modernidade.

[...] a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos

num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

A prosa poética é advento da Modernidade, sem grandes dogmas rompe com o formalismo da lírica regrada pela métrica e versificação. Surge, com ênfase, na França no final do século XIX, sendo propagada em maior grau por Baudelaire que, no livro póstumo *Os pequenos poemas em prosa* (1980, p. 14), teoriza:

qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?

A liberdade formal proporcionada pela prosa-poética alaga/invade com vigor a literatura ocidental, acarretando a retomada por parte do artista da tradução livre do mundo. Pois sem o peso de uma forma fixa, poesia ou prosa, o poeta permite-se transitar pelos gêneros e captar deles o sumo que lhe é necessário àquela produção.

Segundo Friedrich (1991, p. 141): “O estilo lírico que até hoje domina o século XX, nasceu na França, na segunda metade do século XIX. Este modelo foi traçado a partir de Baudelaire, depois de ter sido pressentido pelo alemão Novalis e pelo americano Poe [...]”. A prosa poética possui várias caracterizações, sem, no entanto, ser possível a aplicação de um modelo fixo, alguns estudos nos aproximam de uma definição, como Henri Morier (*apud* Araújo, 2006, p. 22):

[...] em torno de 1840, a idéia do poema em prosa estava no ar, ou melhor, ela se desenvolvia com um novo estilo na literatura e em movimento contínuo. O Romantismo encontrou nesse gênero misto um meio de expressão de acordo com suas tendências, porque o Romantismo e o poema em prosa têm em comum: o gosto pela harmonia, pela mistura de gêneros, pela variedade, pelo movimento e pelo gosto pela liberdade e pelo idealismo.

O Gênero permaneceu e, no Brasil, foi associado e praticado com escritos em periódicos que congregavam o lirismo poético com a crônica jornalista. É o caso de Raul Pompéia, Jorge de Lima, Drummond e do poeta em questão Ernani Fornari, expresso aqui no livro *Praia dos Milagres*. Os

poetas empenhavam o sentido na própria experiência, no processo de composição formal entre poesia e prosa:

Buscava-se a prosa porque esta se move num ritmo de sua própria lavra, tem uma opção a cada passo, é capaz de aproveitar a coincidência, cria seu próprio ímpeto e é boa para registrar a miscelânea da vida [...] a prosa é sumamente impressionável e devia ser capaz de se adaptar à condição humana em qualquer momento histórico determinado (SCOTT, 1999, p. 285).

Os poetas das primeiras décadas do século apostaram na capacidade da prosa em reunir os diversos “tons”, sem perder a poesia, libertando-se das formalidades: a meta era o verso livre. A expressão poética de natureza híbrida oriunda do poema em prosa é altamente reveladora, sem amarras, evidencia o espaço de cadência dos dois estilos, apresentando uma outra face da composição lírica, de descoberta constante:

Na verdade, a história do poema em prosa é a história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta. Cada autor experimenta as forças e fraquezas da pequena peça em prosa para descobrir que há o mesmo tanto de ambas, e que está se afastando cada vez mais de uma fórmula pronta. O fato, uma das qualidades fundamentais do poema em prosa é sua capacidade de preservar sua natureza acidental, sua novidade incontrolável (SCOTT, 1998, p. 286).

2.3.3 Da escravidão e a crônica social

A escravidão não consente, em parte alguma, classes operárias propriamente ditas, nem é compatível com o regime de salário e a dignidade pessoal do artífice. Este mesmo, para não ficar debaixo do estigma social que ela imprime aos trabalhadores, procura assinalar o intervalo que o separa do escravo, e imbuí-se de um sentimento de superioridade, que é apenas baixeza de alma, em que saiu da condição servil, ou esteve nela por seus pais.
(Joaquim Nabuco, *O abolicionismo*).

No conjunto de textos de *Praia dos Milagres*, um deles difere dos demais – de tendência metafísica e autorreflexiva – se destaca pelo teor político e por ser uma crônica social da realidade brasileira da década de 30. Esse texto, intitulado “Da escravidão”, realiza uma espécie de denúncia sobre a condição do escravo pós-abolição. Com isso, uma pequena contextualização desse fato histórico é interessante, porque propicia compreender a motivação de Fornari em abarcar esse polêmico tópico em um livro aparentemente descomprometido socialmente.

A abolição da escravidão em 1888 e a Proclamação da República no ano seguinte foram fatos de singular importância na História do Brasil, pois influenciaram diretamente o ideário sociopolítico, alterando profundamente os paradigmas da “nova” sociedade republicana moderna.

A abolição instaurou uma crise econômica, cultural e social sem precedentes na História do Brasil. A economia era baseada na exploração do comércio escravo. A sociedade, por sua vez, não estava preparada para receber o contingente de mão-de-obra “livre”, decorrente da abolição, ocasionando que os negros tivessem subempregos e vivessem, na grande maioria, em extrema miséria:

Considerando que a escravidão existiu aqui quatro séculos e moldou seriamente a cultura brasileira, a sua liquidação foi um dos processos mais complexos da nossa história, representou o abalo que afetou todas as formas como aquela cultura se manifestava (SODRÉ, 1987, p. 7).

Tem-se, então, a abolição como símbolo de ruptura das amarras sociais, e como impulso de uma nação livre (ideário que não chegou a ser consumado de fato), frente às práticas feudais de atraso da ideologia escravagista. Instaurava-se um novo processo social, pois, com a expansão do espaço urbano, uma nova atmosfera cultural e política era desenhada. Havia o desejo pelo progresso e com isso a percepção da modernidade já era notada na sociedade brasileira.

Essa nova realidade alcança sua melhor tradução literária quando expressa através de uma narrativa curta, que é o texto literário da sociedade urbana moderna, pois dissecou os augúrios sociais modernos universais e os problematiza entre os indivíduos:

Temos necessidade de uma literatura curta, concentrada, penetrante, concisa, ao invés de extensa, verbosa, pormenorizada... É um sinal dos tempos... A indicação de uma época na qual o homem é forçado a escolher o curto, o condensado, o resumido, em lugar do volumoso (POE *in* CAVALHEIRO, 1959. Introdução).

Como símbolo protético dessa prática, apresenta-se, então, a prosa poética “Da Escravidão”. Nela encontra-se uma crítica de compreensão da realidade a partir das corporações sociais que determinam os valores

humanos. Fornari, contagiado pelas profundas transformações sócio-históricas, pelo incipiente processo de industrialização/modernização e pelo fervor intelectual de uma elite ascendente, se apropria desses elementos e os reúne para nutrir a crônica social. O processo sociopolítico vigente era de generalizar/nacionalizar o indivíduo, apagar as alteridades. Não havia espaço para as diferenças, e isso acarretou uma imposição cultural, catalisando em tormentas psicológicas aos indivíduos/cidadãos, que se sentiam exilados em sua própria pátria.

É necessário mencionar que, somente na década de 30, as teorias raciais começam a ser questionadas na sociedade brasileira intelectualizada. Muito em virtude da publicação de *Casa Grande Senzala*, de Gilberto Freyre (1933); obra que aponta a positividade da miscigenação, e a importância da sua valorização na constituição da cultura nacional. Há uma tomada de consciência política por parte da classe intelectualizada da população, e a representação da realidade, através da literatura, por exemplo, é uma forma de questioná-la.

Até então, todos os estudos que tomaram fôlego no período pós-escravidão adquiriram, como diz Ortiz (1994), um contorno claramente racista. O negro só começou a ser considerado cidadão após a abolição. Mesmo assim, foi ignorado como parte da formação étnica no Brasil, como caracterizador da identidade nacional. A abolição se apresenta como trauma na sociedade brasileira, pois o seu desenrolar apresenta o negro inserido marginalmente na estrutura social do capitalismo, que se fortalece com o ideal da raça superior.

Da escravidão

Os escravos serão sempre mais hostis aos libertários que os próprios escravocratas. Quem defende os senhores, das legiões libertadoras, se não esses próprios escravos? Os senhores – esses não se defendem; mandam que os defendam!

E que de apoteoses homéricas! Que de épicos heroísmos para manter o dono que os chicoteia, na defesa da sua escravidão!

É que há, mesmo nos oprimidos que mais sonham com a liberdade, o hábito da opressão. Libertos, realiza-se neles um como que vácuo luminoso e ofuscador que os enferma e hesita, que os desorienta e sentimentaliza: Como irão guiar-se, se eles sempre foram guiados? Como poderão mandar-se a si, se eles sempre foram mandados? ...

É a saudades das algumas: a nostalgia do servilismo, a segunda natureza que reclama satisfação!

O escravo

É um intoxicado moral, - o cocainômano do grilhão. A liberdade é a abstinência forçada desse vício. A abstinência imposta gera a revolta. Arrancar-lhe as tilintantes ferropéis que o escravizam, é privar-lhe do entorpecente que o faz sonhar com a liberdade.

O autor atribui uma função social à escritura, em um contexto similar de incorporação do tema para sua posterior reflexão e apreensão em uma conjuntura de valência dos modelos sociais antigos e ascensão da Cosmópolis moderna. Fornari alerta a sociedade da década de 30 para a situação periférica do negro, como afirma Gledson (2003, p. 145): “A abolição não é um movimento da escuridão para a luz, mas a simples passagem de um relacionamento econômico e social opressivo para outro”.

A abolição estava declarada há 44 anos quando o texto foi publicado. Fornari já percebia os efeitos da tal “liberdade”, da condição do alforriado, que era um indivíduo socialmente excluído e sem perspectiva de ser inserido na construção da nova nação. Como mão-de-obra subempregada, o antes escravo passou a se submeter à exploração para alimentar-se, abrigar-se e sobreviver como “liberto”. O negro, como analisa Ortiz (1994), até a abolição era excluído, esquecido socialmente, e o Brasil não era pensado tendo a raça africana como sua formadora, pois é recente a história de uma miscigenação democrática no Brasil.

O inconformismo do autor aparece no diálogo constante com a experiência histórica de um intelectual do início do século XX, na sociedade brasileira. Fornari se apropria da dinâmica histórica para fazer estória. Insere a literatura em um plano dialógico, que o legitima a ser porta-voz do período, a trazer impressa a amostra da sociedade da época, da História do Brasil republicano pós-abolição. O autor questiona como o ex-escravo pode ser assimilado tanto por si quanto pela sociedade como um indivíduo livre, já que é “o cocainômano do grilhão”. De que forma o “liberto” conquistará o sentimento emancipatório de uma existência verdadeiramente livre, se sempre esteve acorrentado moral e fisicamente. Ele ainda nos fala que “abstinência imposta gera revolta” referindo-se ao fato de que a Abolição e a liberdade não foram uma conquista gradual, um processo de adaptação mais humano, e sim uma

imposição política, com influência estrangeira que, mais uma vez, colocou o país em condição de dependência.

O substrato material para a construção literária parte do imaginário complexo de quem é espectador e, ao mesmo tempo, agente da sociedade escravagista. O autor mantém a experiência histórica como inspiração à produção literária. Ao lado de grandes nomes da Literatura Brasileira, como Machado e Pompéia, os quais provavelmente serviram-lhe de inspiração, Fornari autoriza-se a consciência do processo sócio-histórico, impressa na literatura, mesmo em um livro em que isso aparece mais subliminarmente.

Há que mencionar que Machado é tido pela imensa maioria dos críticos literários como avesso aos problemas étnicos, indiferente aos problemas sociais, mas, de fato, “Machado tratou do tema obliquamente, mas com uma capacidade imensa de denúncia”, segundo Fischer (2007, p. 26). As estórias examinam, em um primeiro plano, uma personagem e desenredam sua movimentação dentro de um espaço sócio-histórico determinado, nada de tão extraordinário em primeiro plano; a postura crítica aparece, de fato, nas entrelinhas. “E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto interesse, importando pouco o assunto de primeiro plano”, conforme Schwarz (2000, p. 11). Com relação a Raul Pompéia, como se viu neste capítulo, Fornari é interrelacionado. Pompéia fez parte do movimento abolicionista radical – que defendia a conquista da abolição pelos escravos através de insurreição e combates – e foi cronista na imprensa do fim do século XIX, retratando o cotidiano da sociedade em escritos de reflexão política, como é o caso do artigo abolicionista publicado em 1980, *A vergonha da bandeira*³⁷:

O que é aquele objeto negro que flutua pelas ondas, vagaroso, pesado?... Um féretro a boiar? Não, é um navio. O que leva? A morte? Não, o cativo... Ali vai... Esguios sobem os mastros do convés e as velas pendem das vergas em longas dobras, imitando a ramagem chorosa dos ciprestes. Parece uma necrópole... Mas não! Há sombras vagueando... Serão espectros? Não; é uma tripulação.

³⁷ Disponível em: http://versosescolhidos.blogspot.com/2007_01_01_archive.html. Acessado em 10 de janeiro de 2009.

Em tudo a cor dos antros. As velas são negras, negros os mastros, negra a tripulação... O navio negro! No meio do convés há um ponto onde como que se coagulam as trevas. Ponto escuro na escuridão. Rasga-se qual a boca de uma sepultura. É uma escotilha. Não é a boca de uma cova, porque foi vivo quem passou por ela. É a porta do inferno. Entrando por aí, cai-se na escravidão.

No texto, o autor clama pela liberdade dos escravos ainda presos e celebra que a nova geração não presencie a atrocidade da escravidão.

2.3.4 Fausto e a modernidade

Sabe-se que a origem do pensamento moderno encontra-se sistemicamente no Romantismo, não necessariamente na que concerne ao processo histórico dos movimentos, mas no parâmetro das ideias. A evocação da ideia do indivíduo participante do processo de elaboração artística somado à natureza (e não deslocado, como ocorria no Arcadismo) afirma um novo paradigma, uma nova concepção da arte:

O verbo literário, simples mediano entre a natureza e o intérprete, vai perder a categoria quase sagrada que lhe conferia a tradição clássica. Uma nova era de experimentalismo modificara uma fisionomia estabelecida do discurso, quebrando a separação entre os gêneros, derrubando a hierarquia das palavras – e mais importante de tudo – procurando forjar a expressão para cada caso, cada nova necessidade. (CANDIDO, 2007, p. 346).

O processo artístico, ao passar por essa revisão, modifica o repertório cultural de forma e conteúdo, manifesta a dinâmica de transformação do final do século XVIII, em que se percebe a decadência da tradição:

Não há dúvida que uma das causas de semelhante estado de espírito se encontra na vitória da cultura urbana contemporânea, sobre o passado em grande parte rural do ocidente. A mudança mais ou menos brusca no ritmo da vida econômica e social, com o advento da mecanização, tornou obsoletos um sem-número de valores centenários, alterando de repente a posição do homem em face da natureza (CANDIDO, 2007, p. 347).

Obviamente, como foi dito acima, não se pode transpor a dinâmica histórica da estética romântica da Europa para o Brasil romântico. A herança do Romantismo no Brasil concentra-se muito mais no processo de apreensão de ideias e na sua incorporação à composição artística. A Revolução Industrial e o desencadeante nascimento da burguesia no Brasil delinear-se como processos lentos e demorados, já que se tinha aqui uma técnica agrária

primária, uma tecnologia arcaica, uma aristocracia rural mantenedora da ordem conservadora. Ou seja, havia um quadro social diverso do que se apresentava na Europa. Assim, na perspectiva brasileira, a geração intelectual tinha este desejo pela modernização, pois eram mentes urbanizadas dentro de um meio que consideravam atrasado.

É válido lembrar que não se trata de incorporar modelos prontos, visto que, mesmo incorporando e usando paradigmas europeus amplos nas Artes e Ciências, a aplicação e os seus resultados formaram um pensamento autônomo, um movimento de fato nacional com a produção de traços locais.

De todo modo, salienta-se a proporção em que se pode relacionar o Romantismo com a origem do pensamento moderno. De fato, não aparece uma ruptura significativa mesmo passando pelos demais movimentos estéticos que “separam” o Romantismo, por assim dizer, do Modernismo, Realismo, Parnasianismo e Simbolismo.

A observação da realidade espiritual e material e sua representação na arte passa por um eixo comum que gradativamente vai formando e reformando os ideais artísticos, políticos e científicos. A reflexão sobre o indivíduo, cultura, religião, sociedade e natureza permanece e torna-se fundamental na construção da identidade nacional em todos os movimentos. A transformação da *práxis* artística passava, então, por um processo dialógico que vinha do interior ideológico para o exterior prático, e este, ainda arraigado aos moldes de uma sociedade conservadora, produzia em escalas gradativas essa mudança. Por isso, a permanência de valores de uma estética (concepção da *práxis*) em outra.

Percebe-se, assim, o movimento de “incorporação do espírito da modernidade” na formação do artista eclético, onímodo, captando a arte tanto espiritualmente quanto socialmente. Afinal, o Romantismo representa um avanço na formação do artista no sentido de valorizar a individualidade, mesmo que ainda relativa, pois os valores da filosofia metafísica católica ainda circulam na sociedade brasileira do começo do século XX.

Uma grande expressão do Romantismo na literatura ocidental, determinante desse impulso do pensamento moderno, foi o Romantismo

alemão. Compartilhando dos ideais da escola, configurou-se como eixo na revisão dos valores herdados do Classicismo. Poetas como Goethe ocuparam papéis determinantes no estabelecimento do novo ideário artístico, conscientes do papel da literatura na tradução desse novo momento.

O Romantismo alemão produziu pioneiramente uma expressão literária moderna, traduzindo formalmente o nascimento da burguesia, da sociedade capitalista, da nova realidade fragmentada. Goethe, com um olhar holístico, foi precursor tanto da consciência de transformação temática quanto formal, do desenvolvimento da escrita poética em prosa, do rompimento da versificação tradicional.

Nesse contexto, para além do conteúdo, a forma do poema dramático “Fausto” ocupa um lugar especial no desenvolvimento da lírica moderna. A personagem literária confunde-se com o mito simbólico, transformando a tragédia num símbolo da literatura moderna. Candido (2007, p. 347), ao analisar a consciência romântica de Goethe, aborda a personagem Fausto: “Ao cabo da vida, Fausto sente que apenas pelo domínio das coisas o espírito humano encontrará equilíbrio: são necessárias novas técnicas, novas relações, todo um aproveitamento inédito do tempo que foge”. A peça constitui-se de 24 cenas, e foi publicada uma primeira parte em 1806 e uma segunda parte em 1832. Transforma-se, como nos diz Carpeaux (1942, p. 29):

É a obra mais complexa do mundo, mistura incrível de todos os estilos, e isso se explica só pela maneira como foi escrita a obra, durante 60 anos, acompanhando e exprimindo todas as mudanças estilísticas e filosóficas dessa longa vida literária³⁸.

A estória de Fausto foi recuperada por vários escritores, desde a Renascença até a Idade Moderna – dentre eles Spiess, Marlowe, Lessing, Pessoa, Mann – alcançando a máxima expressão com Goethe. Todos se basearam na lenda em torno do astrônomo, alquimista e médico alemão Dr. Johannes Georg Faust, que viveu no final da Idade Média (1480-1540).

³⁸ CARPEAUX, Otto Maria. Presença de Goethe. In: _____. *A cinza do purgatório*; Ensaios. Casa do estudante Brasileiro, 1942.

Segundo Croce (1951, p. 39), Goethe consegue refletir no Fausto "a crise do pensamento moderno, uma vez que, libertado das tradicionais crenças religiosas, começava a sentir o vazio da ciência intelectualizada, que as havia substituído".

A condição histórica do Romantismo propiciou a Goethe compor uma espécie de metáfora histórica com a epopéia *Fausto*, um intelectual acometido pela tragédia moderna da crise do subjetivo *versus* o coletivo. A personagem representa, assim, nas palavras de T. S. Eliot (1969, p. 83), a “Permanência e Universalidade”, a idéia do processo histórico que, mais dia, menos dia, acomete o indivíduo da sociedade burguesa tecnocrata em qualquer parte do mundo. Goethe, ainda segundo Eliot, faz parte da tríade dos maiores escritores da literatura universal, ao lado de Shakespeare e Dante. *Hamlet* e *Fausto* são a explicação do homem europeu, congregando aspectos filosóficos e literários e levando aos desvendamentos do arquétipo humano na sociedade ocidental.

Ernani Fornari, concebendo a interligação das estéticas artísticas nas literaturas do século XIX e XX, intitula de “Fausto” um dos poemas de seu terceiro livro de poesias, *Praia dos Milagres*. No texto, o autor incorpora o mito alemão inserindo-o e analisando-o a partir do contexto local, ou seja, dos elementos culturais comuns ao Brasil. Há um salto de 100 anos, se for considerada a segunda parte do *Fausto*, de Goethe, de 1832. Fornari recupera a problemática metafísica, melancólica e a atualiza no indivíduo da sociedade brasileira da década de 30.

O caso de Fausto é particularmente significativo. Com ele, não estamos mais diante de um mito cosmogônico que remonta ao passado longínquo, mas de um personagem representativo das pulsões do homem da modernidade, que com sua inquietude de espírito, reage contra a concepção de mundo predominante, distanciando-se dos valores de um passado que já não atende aos anseios humanos e dos ideais estanques e cristalizados que se vinculam a ele (INNOCENCIO, 2007, p. 16).

No texto, marca-se essa passagem do olhar teocêntrico para o olhar antropocêntrico, a polarização de razão e fé. Fausto só consegue perceber o valor da existência quando toma conta do seu destino e o entrega ao demônio provocador e aliciado Mefistófeles. Mesmo errando, a personagem é livre para

escolher seu destino, e essa apropriação da vida é o que recupera o indivíduo, antes submisso à Igreja e ao Estado.

Mefistófeles estimula a atividade humana. Para Goethe, o mal, tanto quanto o erro, é produtivo. "Se não cometes erros, não obterás a compreensão", diz Mefistófeles ao Homunculus [...]. "É a contradição que nos torna produtivos", segredava Goethe a Eckermann, a 28 de março de 1827 (ELIADE, 1991, p. 78).

Encontra-se, novamente, esse sentido de “permanência” da obra a que Eliot se referia, pois o intelectual da sociedade brasileira da década de 30 reinterpreta o mito em uma perspectiva de integração histórica e artística. O texto carrega marcas do Simbolismo romântico dos *Petit poems en prose*, de Baudelaire, dialoga com o “Mefistófeles” de *Canções sem Metro* (1900), de Raul Pompéia e, ao mesmo tempo, traduz a Modernidade de uma prosa poética veiculada como crônica nos semanários da época. Acontece, com isso, uma volta ao passado para explicar o presente.

Para ilustrar essa atemporalidade do poema, que coloca o indivíduo no centro das questões filosóficas, que questiona as crenças do absolutismo cristão e se propõe a ser atual exatamente por ser antigo, segue o texto de Fornari na íntegra:

Fausto

Eu ia envelhecendo.... E, contemplando as primaveras florir nos pessegueiros, eu clamava, cheio de remorsos:

- Doces frutos que eu pude apanhar sem nenhum esforço! Porque vos deixei eu tombar inutilmente pelo chão?...

Eu ia envelhecendo... E, sentindo errar no céu, sem poder vê-los vultos ciciando os segredos que nunca foram revelados, eu clamava, cheio de espantos:

- Mulheres que eu amei sem esperança! Porque vos quis eu tanto, se estáveis tão longe, tão longe das minhas pobres mãos insaciáveis?...

Eu ia envelhecendo e compreendendo que consumira uma existência inteira em tão inútil lida: sempre recusando aceitar o que a Vida me dava, e ao que ela não me dava sempre estendendo, inutilmente, a mão insaciável da mocidade sem sabedoria.

E hoje, moço por sortilégio, ansiando por voltar à perda velhice, glorifico a mão insaciável da minha primeira mocidade inexperiente, e clamo cheio de espanto e de remorsos:

- Faze-me velho, Mefistófeles! Torna-me novamente velho, pois a mocidade tem medo da sabedoria que manda apanhar os frutos que estão caídos no chão!...

Uma breve observação deve ser feita: tanto em *Praia do Milagres* como no poema acima há não só um diálogo, como já comentei anteriormente, mas uma interlocução constante e permanente com *Canções sem Metro*, que passa

pela estrutura e divisão do livro, bem como pela temática dos poemas. Os textos de Pompéia, assim como os de Fornari, são resultado de produções jornalísticas diversas sob a forma de crônica, reflexão metafísica ou qualquer parentesco com algum gênero literário com que possam se assemelhar.

Em que deram tantas canseiras espirituais? A contemplação arrogante da luz deixou-te cego! Anda, pois! Desiste do empenho... Sem asas de águia, as águias rastejariam. Não te iluda o surto aparente da imaginação! - em verdade, o espírito rasteja. A inteligência, queres saber! É o próprio inferno. (POMPEIA, 1996, p. 78).

O intertexto de ambos com Goethe transparece fortemente. Se em Fornari o foco está nos augúrios de Fausto, em Pompeia está no demônio Mefistófeles, e, como o empenho de Fausto em buscar a plenitude existencial é vão, é inócuo. Pode-se dizer que ambos os poemas tratam da existência, mas a partir de duas concepções filosóficas diferentes. Em Fornari, temos a súplica, o lamento, o arrependimento; em Pompéia, aliam-se a esses elementos o questionamento e a provocação.

Ambos os autores recorrem à personagem Fausto como égide da dinâmica social da modernidade, pois ela simboliza a busca impiedosa pelo conhecimento acima de qualquer valor ético e moral.

2.3.5 Da divindade e o fim da metafísica católica

As obras em poemas em prosa, aqui exemplificadas com as *Canções sem Metro* e *Praia dos Milagres*, ambas veiculadas em periódicos e com características literárias similares, apresentam um compêndio com as impressões dos poetas sobre temas diversos (como foi acompanhado neste capítulo), impressos numa narrativa não linear, que vai desde a história até o pensamento filosófico. A liberdade temática torna-se uma prerrogativa da poesia em prosa-poética, principalmente quando está alinhada ao Simbolismo; os poemas podem retratar desde uma angústia individual, uma temática sociopolítica, até uma reflexão filosófica, segundo o estudo de Araújo (2006, p. 64) sobre prosa-poética:

Como gênero literário, a prosa poética é híbrida, ou seja, poesia em forma de prosa. A prosa poética pode apresentar-se composta de mitos, de contos, provérbios, clichês, anotações, aforismos,

epigramas, crítica, anedota, citações, reflexões, digressões metafísicas.

E ainda, segundo Lêdo Ivo (1996, p. 117), os poetas aliam-se às suas experiências metafísicas e intelectuais, inteligência e imaginação, artifício e instinto. Em *Praia dos Milagres*, observa-se que Ernani Fornari, malgrado, presencia o universo em processo de transformação social, científica, política e artística, sentimento que acometeu, no final do século XIX, os poetas simbolistas, e que ainda perdura no cenário brasileiro da década de 30.

Os poemas servem como reflexões a essas questões que atormentam o indivíduo na modernidade, que provocam a todo instante dúvidas e incertezas, produzindo assim uma literatura singular, uma lírica original e provocativa. “O poeta simbolista rompe a continuidade: acredita no valor da pausa e do espaço em branco. Um poema simbolista é um arquipélago de fragmentos” (PAZ, 1993, p. 28).

Similar a Raul Pompéia, Fornari opera a partir da ideia do contraste, como já foi dito, desde a divisão das partes da obra, até o contraste aplicado nos poemas, nos quais aparecem vida e morte, bem e mal, velhice e juventude, silêncio e ruído, saúde e doença, liberdade e escravidão, trabalho e ócio, trevas e luz, mar e terra, sonho e realidade, criatura e criador. Essas construções por oposição formulam uma poética alicerçada na dialética, ocasionando uma fórmula algébrica de neutralidade, levando ao nada, à condição de dúvida. Raul Pompéia se desloca da mesma maneira:

Sua visão completa da realidade parece estar regida pela contraposição de elementos antípodas, de valores antinômicos diversos, das idéias às sensações, do físico ao metafísico. Consequentemente suas expressões artísticas tendem a se resolverem na expressão, por meio de estranhamento e oposições [...] e o mundo do abstrato e do concreto se apresenta em constante polaridade (ARAUJO, 2006, p. 138).

Assim, há na composição de *Praia dos Milagres* alguns poemas que ilustram simbolicamente essa experiência metafísica, sempre paradoxais, oscilando entre os princípios de fé *versus* razão, engendrando caminhos, ilustrando símbolos que aproximam da matéria poética, dentro de cada

contexto, em cada composição, a partir, principalmente, da ideia da antítese. O poeta simbolista adota esse caminho exatamente para mostrar a gradação, o entretom do Romantismo à modernidade. Octavio Paz (1993, p. 43) reafirma esse pensamento : “O Simbolismo exaltara o claro-escuro e fora uma arte de portas adentro na qual o matiz era o valor supremo; a arte nova saiu às ruas e praças: poesia de oposições puras e contrastes brutais”.

Adotando a perspectiva da modernidade “como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política”, para PAZ (1993, p. 34), os poetas dão voz a novas ideias, aos diálogos estabelecidos a partir das problematizações oriundas dessas críticas. No centro dessa dinâmica, passa a crítica ao cristianismo, à eternidade. Fornari, análogo a correspondência divina, reinscreve Deus e, em consonância à teoria do fim da metafísica católica, propagada no fim do século XIX por Nietzsche, e em voga na década de 30 por ter sido recuperada por Heidegger, lança alguns poemas que são envoltos pela ideia do fim da divindade católica, pelo “fim da metafísica”. A figura de Deus como articulador do destino e ações cede lugar ao Ser, ao homem. Seria de fato uma revisão da doutrina da metafísica católica de São Tomás de Aquino, a partir de Nietzsche e Heidegger. Sem grandes aprofundamentos filosóficos, que não cabem neste trabalho, mostra-se, de forma breve, um pouco da proximidade, e, por sua vez, atualidade, do poema que segue, com as teorias filosóficas modernas;

A analogia se insere no mito [...] a ironia é a manifestação da crítica no reino da imaginação e da sensibilidade; sua essência é o tempo sucessivo que desemboca na morte. A dos homens e a dos deuses. (O tema da morte de Deus aparece na consciência moderna com os primeiros textos dos românticos) (PAZ, 1993, p. 39).

Da divindade

E o velho deus, de mãos postas, de olhos contritos para o chão, lamentava uma oração, à luz trêmula dos círios:

- “Ah! Como punge esta ânsia dolorosa, como pisa este afã atrevido de querer ser Homem, e não ser senão deus, e sempre deus!...

Gloria a Ti, Homem, que és livre e acreditas no que queres e quando queres” E eu?... Ai! Bem infeliz eu sou! Preso eternamente à minha divindade, existo só para acreditar em mim e castigar aqueles que em mim não crêem... Bom homem, perdoa-me, mas deixa-me que eu diga que grande injusto és Tu! Criando-me, não sabes a angústia divina que criaste! Não me renovo nunca – porque não morro; nunca me purifico – porque não peço. Arranca-me esta pesada auréola, Homem! Dá-me também um Deus a mim – que é preferível ser Homem e criar

deuses para temer e maldizer, a ser Deus e criar homens para adorar-nos e culpar-nos das misérias de que ele mesmo é o réu!
Assim seja.

O poema acima reflete o sentimento do poeta, influenciado pela teoria do “fim da metafísica”, na qual o desaparecimento da divindade seria um renascimento do Ser em si, a noção do fim coloca-se com um começo. O poema apresenta um Deus preso à sua condição divina de eternidade, lamentando não poder usufruir da liberdade do homem efêmero. Enquanto o indivíduo, alicerçado em suas próprias motivações espirituais, “acredita no que quer e quando quer”, Deus, aprisionado pelo dogma, obriga-se a castigar, a punir os descrentes.

O eu-lírico percorre, em oração, um ato de contrição que é, na verdade, de anticredo, pois expõe a divindade como um fardo estanque “que não se renova e não morre”. Há a súplica pelo desejo de poder criar deuses, para poder abdicar do fardo de redentor e culpado (desde o mito cristão da origem, Adão e Eva). O fundamento judaicocristão é rompido, pois há na denominação de Heidegger o “ultrapassamento da Metafísica”, e como nos esclarece Rafael Moreelo (2008, p. 44) “a modernidade assim como necessitou da figura de Deus para organização social e progresso, agora pode descartá-lo”.

Apesar de conter essa crítica à religião, a Deus, observa-se na poesia que a espiritualidade, a fé, a crença permanecem, mesmo em constante choque com a realidade material, com a intelectualidade científica. O período, de acordo com Wilson (2004, p. 63), “de ascendência das idéias científicas tornou o homem mais consciente de seu parentesco com outros animais e da sua sujeição a leis biológicas e físicas, do que de sua relação com os deuses”.

O poeta contorce-se para atender à razão em contraponto ao espírito “num processo místico” (BERTUSSI, 2007, p. 55) que é, segundo a definição de Muricy (1952, p. 260). “obscuro e misterioso”. Adotar a ideia de “exaltação antropocêntrica à maneira nietzschiana” (MURICY, 1952, p. 43) é valorizar o choque à tendência cristã que pairava na sociedade da época, ao mesmo tempo em que há o questionamento sobre a construção do Deus católico, não há uma negação total desse Deus, mas sim uma afirmação da autonomia do homem e do seu poder de não aceitar a imposição católica. Ainda, segundo

Muricy (1952, p. 43) “o ambiente de laicismo integral inibia a simples menção do nome de Deus. Iniciava-se o período de esterilidade espiritual”.

“Da divindade” expressa essa nova postura filosófica, antropocêntrica, que utiliza o tom litúrgico (comum aos simbolistas) para assinalar outro caminho da compreensão do indivíduo frente à figura de Deus.

2.3.6 “Da Solidão” e a melancolia do poeta urbano

O sentimento de isolamento do homem na cidade moderna, na urbe, gerou matéria poética desde Baudelaire “o poeta da cidade”. O escritor, acometido da solidão gerada pelo individualismo da metrópole, pinta a vida moderna com as transformações que o espaço urbano gera tanto no meio antrópico como no meio biótico.

Ernani Fornari, acompanhando essas mudanças, e inspirando-se na poesia de Baudelaire, faz a sua leitura da solidão na cidade. Descreve os passos de um homem que buscava a interação, o convívio e a escuta de seus silêncios.

Da solidão

Um homem que era triste, num dia de melancolia, quis estar longe do rumor, longe da vida. E saiu em busca da solidão. Queria um lugar tão solitário e impenetrável onde nem a voz álcara das lavadeiras pudesse lá chegar.

E embrenhou-se na mata.

Era uma tarde embriagadora e quente. O grito verde da clorofila arrebatava de casa tronco; rompia de cada galho a rapsódia das aves. Desordens de sons aéreos, confusão furiosa de escalas estrídulas, zumbir monótono de bezorões e moscardos, cigarras raspando provocações e ralhos, lamentos de pássaros à garras dos abutres, gemidos e roncões de animais a se entredevorarem disputando a vida, orquestravam com a vaia dos insetos e a bateria dos estalos que vinham dos gravetos secos a se estorcerem, ao sol.

Em cada canto, a algazarra festival dos pássaros e a cantilena borbulhada das cachoeiras!...

E o homem triste viu lutas e anseios, viu alegrias e tristezas, viu amor e egoísmo, carnificinas!...

E ele que viera buscar a solidão na mata!

O homem que queria estar longe da vida desesperado, fugiu da mata impetuosa.

Nunca estivera tão perto da Vida...

Um homem solitário, num dia de compaixão, quis estar perto dos homens. E saiu em busca do convívio. Queria um lugar tão povoado e acessível, onde seu silêncio fosse ouvido e consolado.

E entrou na cidade.

Era uma noite de esplendor e loucura.

Nas ruas engaladas de festões, bandeiras e lanternas, aglomerava-se o povo por entre aclamações e cantos, todo manchado de vinho, perfumado doidamente de amor. Aquela solidariedade na alegria comoveu ao homem que era só. E ele, que procurava o convívio dos homens, deixou-se arrastar pela onda do povo, confiante e alegre. Cantou com ele, bailou com ele, com ele riu e cansou-se, adormeceu com ele... Na alvorada seguinte, quando acordou, só, abandonado na estrada, seu aspecto e penumbra entristeceram-no. Lembrava-se de tudo: estivera sempre só... Um homem rasgara-lhe a túnica, e não lhe dera outra; a um dito gracioso e sem malícia, um outro homem, ferira-lhe o rosto; uma mulher que ele amara, roubara-lhe todas as drachmas que trazia; por se ter oposto a que maltratassem uma criança, bateram-lhe com cajados; por ter devolvido ao dono um saquitel com dinheiro que achara na estrada, escarneceram-lhe o gesto e injuriaram-no... O homem que queria estar perto dos homens, desesperado, fugiu da cidade povoada: Nunca estivera tão só, nem tão longe dos homens...

O poema, na primeira parte, trata de uma dimensão distinta da busca pela solidão. Querendo fugir da vida, um homem adentra na mata, mas por estar tão distante da natureza, tão afastado da dinâmica do mundo natural, não consegue perceber que a plenitude da vida se desenvolve, com mais organicidade, na mata. O homem assusta-se, pois se encontra no âmago da energia vital, a natureza. Desconhece o mundo, desconhece a vida, tanto que dela não consegue ocultar-se.

Na segunda parte, o poeta narra um episódio descrevendo a crueldade, o egoísmo, a falta de caridade e caráter, o individualismo; o poeta aponta os males da sua experiência do convívio urbano. Talvez haja um excesso no poema, mas a mensagem transmitida compartilha da cidade de Baudelaire, “a solidão e o individualismo como reflexos do caos citadino trazido pelo novo modelo urbano são apresentados pelo artista moderno pela primeira vez nos escritos de Baudelaire” (HYDE, 1989, p. 275).

Ainda segundo Hyde (1989, p. 277), “a cidade sobre a qual escreveu Baudelaire era a Paris do Segundo Império em crescimento, esplêndida, planejada, urbanizada”, e ainda centro cultural do ocidente. Baudelaire apresenta a outra face atrás das fachadas imponentes, apresenta a miséria gerada pelo capitalismo incipiente, a modernidade.

Fornari, nas décadas de 20 e 30, vivencia o processo do início da urbanização no sul do Brasil (que fora um pouco mais tardio que no centro do país), a expansão das capitais e a diáspora rural. O poeta olha com lamento a cidade transformada, a multidão que atropela e devassa.

Segundo Octavio Paz (1993, p. 108), “os poetas têm sido a memória de seus povos”, então esse atrito do processo de urbanização, da cidade, do individual *versus* coletivo, merece registro por parte dos poetas que experienciaram esses processos de acordo com cada realidade e retrataram essa instabilidade da vida moderna: “o poeta não é mais celebrador da cultura que pertence”, é questionador do espaço urbano moderno, e seus problemas sociais. Assim, “a poesia tem sido uma das manifestações mais enérgicas e vivazes da crítica à modernidade” (PAZ, 1993, p. 144).

Assinalando essa transformação Fornari mostra uma cidade que não acolhe, ao contrário, expulsa, oprime, ocasionando que, mesmo imerso na multidão, o poeta sente-se só. Baudelaire (*apud* HYDE, 1999, p. 275) anunciava: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe ficar sozinho numa multidão atarefada”.

O paradoxo da modernidade está colocado, a solidão na multidão, o sentimento de exílio do indivíduo na massa. Benjamin (2000, p. 114) aponta, neste sentido, a multidão – nenhum tema se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX. Na cidade, observam-se as contradições do mundo moderno, o sentimento de indiferença brutal dos passantes na multidão, a cidade amedronta como escreveu Baudelaire (*apud* BENJAMIN, 2000, p. 37): “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?”.

Fornari bem o sabe, e canta também a frágil sociedade urbana, despindo-a de qualquer máscara de “liberdade e fraternidade”; ao contrário, pintando-a como um espaço que aprisiona e exclui.

2.4 QUATRO POEMAS BRASILEIROS (INÉDITO)

2.4.1 O Estado Novo e os intelectuais

Encerrando o itinerário poético de Ernani Fornari, apresento em caráter inédito a obra *Quatro Poemas Brasileiros*, cujo original foi-me cedido pelo filho de Ernani, Cláudio. Compõem a obra, fazendo jus ao título, quatro poemas, os quais tratam de temáticas relacionadas ao Brasil, pequenas reflexões contemporâneas a respeito da identidade nacional, são eles: “Descobrimento”; “Dança Brasileira”; “Bugrinha” e “Meus Três Brasis”.

Embora não seja possível identificar com precisão a data de composição do livro, segundo memórias dos filhos de Fornari, Zoe e Cláudio³⁹, data-se do início da década de 1940. Em carta enviada a Reynaldo Moura, em 1943 (anexo 7), o escritor comenta sobre suas produções, sinalizando a especulação:

[...] Estou com dois livros de versos prontos, ainda sem título, 2 de contos (“Histórias e tipos inconvenientes” e “A teoria da bastonada e outras teorias”), uma biografia do padre Landell de Moura (“Antes do Marconi”) e uma peça de teatro, em que deposito grandes esperanças (“Veranico de maio”). Além disso, reescrevi todo o romance “O homem que era 2” e estou trabalhado no segundo volume do mesmo. Como vês não tenho dormido nas palhas [...].

Os dois livros de versos seriam *Quatro Poemas Brasileiros* e outra compilação de poemas em prosa (sem título), cujo original, também, encontra-se comigo. *A teoria da bastonada*, reunião de contos, teve seu nome alterado para *Teoria da Bengalada*, e foi publicada em 2002 pela EDIPUCRS; a obra *Histórias e tipos inconvenientes* não teve seu paradeiro localizado; a biografia do padre Landell de Moura foi lançada em 1960; e *O homem que era 2*, reescrito, não foi editado.

Ao percorrer a poesia de Fornari, desembocando nos *Quatro Poemas*, é preciso contextualizar o ‘momento’ do poeta, para apresentar com maior minúcia os elementos externos que podem ser aplicados na análise poética, como sugere Candido, no prefácio de *Na Sala de Aula* (2007). Pois, esta é, dentro do meu parecer de leitura, uma obra profundamente ligada aos

³⁹ Colhidas em entrevista realizada em fevereiro de 2008. A carta consta no anexo 7.

elementos de compreensão externos. Trabalharei assim com as “três ordens de realidade” a que se refere Antonio Candido (2007, p. 35):

Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é do autor, o homem que a intentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles.

Dentro disso, uma pequena contextualização da situação do autor no período, bem como um panorama da situação política e cultural vigente, ilumina a análise dos *Quatro Poemas Brasileiros*. Principalmente por se tratar de uma obra concebida nos anos 1930/1940, décadas fundamentais na caracterização e implantação de uma cultura brasileira. Nesse período, há uma modificação profunda na fisionomia da cultura no Brasil, como diz Antonio Candido em seu o ensaio *A Revolução de 1930 e a Cultura* (2006, p. 219):

Quem viveu nos anos 30 sabe qual foi a atmosfera de fervor que os caracterizou no plano da cultura, sem falar de outros. O movimento de outubro não foi um começo absoluto nem uma causa primeira e mecânica [...]. Mas foi um eixo catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”.

Outro ponto que merece toda atenção é a ligação que os intelectuais tiveram na configuração desse novo panorama nos anos 30, e com Fornari não foi diferente. Como foi dito em nota biográfica no início deste trabalho, em 1935, Fornari havia trilhado os rumos de Getúlio Vargas, mudando-se para o Rio de Janeiro com a família, assumindo cargos de importância no governo, como fez grande parte da geração da Revista do Globo. Veloso & Madeira (1999, p. 93) discorrem sobre essa vinculação dos intelectuais com atividades no governo:

Os intelectuais modernistas atuaram também como homens públicos [...] Revolucionaram os padrões estéticos vigentes e os cânones de interpretações de nossa cultura, como renovaram as idéias acerca do papel do intelectual e de sua atuação interessada na sociedade [...].

O Brasil até a República Velha (1889-1930) não havia desenvolvido uma política institucional na área cultural, ação que veio a se desenrolar com Getúlio. Assim, os intelectuais “desiludidos com a República” (PECAUT, 1990,

p. 21) e “sua incapacidade de constituir uma nação” (PECAUT, 1990, p. 23) foram motivados pelo plano cultural modernizador que fazia parte do projeto nacionalista estadonovista.

A necessidade de uma transformação era iminente, vivia-se num atraso sociopolítico e cultural decorrente de um descaso histórico por parte da estrutura oligárquica que presidia o governo da república velha. Estruturas políticas arcaicas mantinham há décadas a elite agrária de raízes coronelistas no poder. Ignoravam-se os ecos da modernidade que clamavam por transformações políticas urgentes no país.

Dessa forma, os intelectuais, diante da possibilidade de modificar a conjuntura, com a implantação de um projeto nacional, sentiram-se atraídos: “tornar-se uma força social supunha nada menos que traçar a política do país, tomando consciência de duas tarefas urgentes do momento: forjar uma consciência nacional – para conceber a sua política”. (PECAUT, 1990, p. 25) Tomados do nacionalismo, aliaram-se ao governo Getúlio, “cederam à tentação da idéia política e da ação social: a gratuidade artística começava a parecer simples bizantinismo”. (COUTINHO, 1970, p. 521)

O governo getulista de 1930, comungando dessa necessidade de modernização, acolhera os intelectuais, valorizando-os e recrutando-os na construção dessa transformação, como se vê no discurso de Francisco Campos (apud PECAUT, 1990, p. 30), primeiro Ministro da Educação do regime de 1930: “As transformações não se operaram pela ação da mentalidade primitiva das multidões e dos seus líderes, mas pela influência das ciências e das artes, filósofos pesquisadores, cientistas, engenheiros, artistas”.

Getúlio compôs sua administração com colaboradores artistas de várias áreas e figuras intelectuais (muitas do movimento modernista) relevantes no país. Foi o precursor na institucionalização de políticas públicas na área da cultura, como exemplo, criou importantes órgãos culturais que perduram até hoje, dentre eles: Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Instituto Nacional do Livro (Augusto Meyer organizou em 1937 a pasta do IEL na qual permaneceu por quase 30 anos), Sistema de Bibliotecas Populares, Instituto Nacional de Cinema Educativo, Serviço Nacional de Teatro e Museu Nacional

de Belas Artes. Ainda segundo Veloso & Madeira (1999, p. 90), “os modernistas produziram discursos e construíram nexos originais entre os conceitos de civilização, cultura e nação, apresentando perspectivas que orientaram o olhar de seus contemporâneos”.

De fato, foi um marco na história do Brasil o engajamento da classe intelectual na construção de uma identidade nacional que passasse pelas regiões, que mostrasse a diversidade cultural, étnica, social e artística da nação, e que valorizasse, dessa forma, as diferenças das partes tão relevantes na caracterização do todo.

Candido (2006, p. 234) faz o balanço das mudanças ocorridas no período:

De maneira geral a repercussão do movimento revolucionário de 1930 na cultura foi positiva. Comparada com a de antes, a situação nova representou grande progresso, embora tenha sido pouco, em face do que se esperaria de uma verdadeira revolução.

Essa análise aponta exatamente os efeitos que a “revolução” de 30 produziu na burguesia e na elite, não atingindo a população carente, que constituía a maioria. De qualquer maneira a tomada de consciência por parte das camadas sociais altas (cultural, política e social) servia como possível ligação com os desfavorecidos, com os que não foram alcançados pelas mudanças, já que com a visualização das contradições brotava a necessidade de uma socialização. E continua Candido (2006, p. 235):

Além disso, depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre predominava no Brasil [...]. O novo modo de ver, mesmo discretamente manifestado, tinha aspectos radicais que não cessariam de se reforçar até nossos dias, desvendando cada vez mais as contradições entre as formulações idealistas da cultura e a terrível realidade da sua fruição ultra-restrita.

Fornari assumiu em 1935 o cargo de Secretário Geral do DPDC (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) que, em 1939, se tornaria o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Na época da ditadura do Estado Novo, segundo depoimentos da família, o autor preferiu a transferência de órgão público, indo trabalhar como Secretário do Instituto Brasileiro para a Educação, Ciência e Cultura (Comissão Nacional da Unesco).

O autor absorveu, assim, uma atmosfera propícia à reflexão da temática nacional. Alimentou-se do sentimento que ressignificava o papel dos artistas nas estruturas sociopolíticas e que trazia a preocupação com a “realidade brasileira⁴⁰”; havia, como observa Pecaute (1990, p. 23), uma vontade de colocar a literatura a serviço da recuperação da “nacionalidade” e de fazer dela um instrumento de transformação social e política.

Ainda segundo depoimentos familiares, colhidos em fevereiro de 2008, Fornari muito se decepcionou com a política getulista da implantação do governo ditatorial do Estado Novo⁴¹ (1937-1945), preconizando, desde então, uma postura crítica ao getulismo. Apesar disso, não escancarou seu descontentamento; segundo o filho Cláudio, por lealdade, silenciou sua revolta direcionando sua atenção à literatura.

Em outro trecho de correspondência pessoal endereçada a Reynaldo Moura, Fornari (1943, anexo 7) desabafa:

No fundo, permaneço o mesmo sonhador d'autrefois. Os sofrimentos, os trancos, os pari-gato, os culepes, as cacholetas, os rabos-de-arraia da vida não têm conseguido dobrar esse teu encascurado amigo velho de guerra, e mudar seu jeitão 1830. Às vezes chego a ficar com raiva do meu cabacismo sentimental, palavra. Sou como certas prostitutas que envelhecem no nobre artesanato da cama - e sempre virgens. Apesar de continuar “na vida”, meu hímeme complacente vai resistindo galhardamente. Continuo Cândido, puro e ingênuo, como as nunca assas louvadas 11.00 senhoritas que tu conheces de nome. Ainda acredito no bem, nos – espante, mancebo! – nos homens, nas mulheres, no auri-verde pendão da minha terra, na sacrossanta missão da Arte, na nobre função da literatura. Enfim, numa porção de coisas que todo sujeito verdadeiramente devente deixa de acreditar depois dos quarenta. “Pero, se soy así que debo hacer”, como lá diz o velho tango.

Percebe-se o tom de descontentamento do poeta; a atmosfera de ditadura, censura política e autoritarismo que dominavam o período não atendia aos ideais de um estado democrático, de uma pátria livre. Fornari optou pelo silêncio, não chegou a questionar diretamente “a suposta ‘homogeneidade’ ideológica estadonovista”. (BRAGA, 2008, p. 12)

Há de se observar com esse cenário que a situação, tanto no exercício das atividades artísticas como no das institucionais, tornava-se conflituosa

⁴⁰ Segundo Candido (2006, p. 229) “um dos conceitos-chave do momento”.

⁴¹ A ditadura do Estado Novo, caracterizou-se como um golpe de estado, de caráter ditatorial, realizando o fechamento do congresso nacional, a extinção dos partidos políticos e a nomeação de interventores federais nos estados para coibir o poder das oligarquias regionais.

ideologicamente, pois eram duas conjunturas diversas inseridas em um regime político: o homem das letras misturava-se com o público. Vivia-se um cenário paradoxal, como apresenta Leite (1972a, p. 358):

[...] há ainda outro ponto a considerar, exatamente quanto à censura. Podemos dizer que, se ela foi intensa politicamente, culturalmente não o foi. A Revolução abre uma das épocas de maior progresso cultural no Brasil. Não há censura cultural, pelo menos nos termos radicais das ditaduras modernas, em que ela é mais sutil, interna, muito mais aperfeiçoada.

A produção artística não se submetia ao ideário do regime de Vargas, o intelectual dispunha de certa liberdade de criação, mas obviamente essa autonomia era de difícil manejo, tensa, já que havia a cooptação do profissional pelo governo. É claro, também, que alguns artistas atendiam aos ideais políticos partilhados, em relação ao regime, por eles, nos quais apareciam:

tipos muito diversificados de relação entre os intelectuais e o regime. Alguns se comportam como ideólogos do autoritarismo, ocupam funções no estado, colocam seu talento literário ou artístico diretamente a serviço da política oficial. Outros se contentam em aventurar-se por conta própria em busca do Brasil autêntico, lutar para impor temas nacionais, inventar modos brasileiros de expressão e, havendo oportunidade, apresentar sugestões e pedidos aos governantes e ao seu círculo” (PECAUT, 1990, p. 74).

Fornari não era vinculado diretamente a nenhuma organização partidária, nem por isso deixou de imprimir aos seus escritos uma forte consciência social. Tratou da condição periférica da nação, ironizando desde o processo de colonização até o estadonovismo, refletiu sobre as diferenças sociais de etnia e gênero. Segundo Candido (2006, p. 236), “o serviço público não significou e não significava necessariamente identificação com as ideologias e interesses dominantes”. Como exemplo, também, há Gustavo Capanema, chefe de gabinete do ministro da Educação; Drummond, intelectual notoriamente de esquerda, que, mesmo sendo funcionário do Estado Novo, compôs, nesta época, os livros “de versos políticos revolucionários”, *Sentimento do Mundo* (1940) e *Rosa do Povo* (1945), ambos produzidos na época do governo getulista e permeados de consciência social.

Houve, dessa forma, uma partilha, talvez não tão harmônica, mas produtiva, no que diz respeito à configuração e reflexão de uma identidade nacional, que passasse pelo fortalecimento da cultura. “Se os intelectuais aderiam a uma ‘ideologia do estado’, o estado aderiu a uma ideologia da cultura, que era também a ideologia de um governo ‘intelectual’”. (PECAUT, 1990, p. 73)

2.4.2 A Obra

Passa-se então à segunda parte, de exposição e breve análise dos poemas. Os quatro poemas serão trabalhados na ordem em que aparecem na obra e constarão na íntegra. Todos os poemas, panoramicamente, apresentam um retorno à temática indianista expressa desde a apropriação do léxico tupiguarani na linguagem, passando por partes de intertexto/paráfrase com trechos da Carta de Caminha, temáticas relacionadas ao Descobrimento e ao processo de “transplantação cultural”.

O Resgate do índio representa o resgate da cultura primeva. A partir do retorno ao espaço sagrado da natureza, tão essencial para caracterizar o nacional, recupera-se o “mito tutelar” do país, pois sem a natureza e o índio não há cultura. Essa preocupação, mesmo que neste caso desempenhando outra função, mais conciliatória, vem desde o *Carumuru* (1781), de Santa Rita Durão, como aponta Antonio Candido (2007, p. 16):

uma das contribuições dos poetas daquele tempo para a configuração da nossa literatura foi inserir as peculiaridades locais num sistema expressivo tradicional que as incorporasse à civilização colonizadora [...]. O índio e a natureza, tratados literariamente, importavam numa espécie de integração do mundo americano à expressão culta das fontes civilizadoras, sublimando o esmagamento das culturas locais.

Tenta-se, assim, imprimir através da literatura traços que rompem com o “eurocentrismo”, com a eterna condição colonial⁴² e transplantada. “Retornar ao

⁴² Sobre a condição colonial, Candido (1998, p. 12) fala: “a sociedade colonial brasileira não foi (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas”, mas “transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles”.

passado e recuperar a memória (mítica ou histórica) significa recuperar dimensões perdidas, esquecidas ou marginalizadas, do próprio passado”. (OLIVEIRA, 2002, p. 16)

Essa recuperação da pauta mítica indianista por Fornari pode remeter a diversas correlações; me deterei, brevemente, nas seguintes: no uso do mito⁴³ para elaboração da mitopoésia⁴⁴, na correlação que se estabelece com a retomada, neste caso irônica, do mito do indianismo romântico de Alencar e na apropriação dos elementos indígenas do ideário verde-amarelista (modernista), como símbolo da nacionalidade, estruturados sob uma sustentação estética e ideológica.

Primeiramente aparece a mitopoésia, a poesia que contém o mito em si, ou ainda, “o fazer poético” do mito na poesia. É claro que essa correspondência foi sempre percebida e, talvez, nem sempre nomeada; de fato, não é determinante para o entendimento, para a percepção da dimensão do mito. Em um texto interessantíssimo, *Mitopoética e a Textualidade: o caso da América Indígena*, Gordon Brotherston (2004) fala da importância de se recuperar os mitos indígenas para o entendimento do processo de criação, a partir de outra construção simbólica, diversa da ótica colonizadora (até porque em virtude da aculturação coube-nos incorporar os mitos ocidentais de criação - bíblicos e greco-romanos).

Sem exceção, os clássicos americanos fundam a história humana através de uma experiência cosmogônica, de criações múltiplas, de ‘idades do mundo’ ou ‘sóis’. É um relato radicalmente distinto do

⁴³ Visto que aparece nos poemas uma diversidade de mitos, cabe-me apresentar uma definição, que talvez seja a mais usual, mas, nem por isso, unânime: “o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares. O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos... o mito conta, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre uma narração de uma criação. Descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir (ELIADE, 2001, p. 12-13).

⁴⁴ Segundo o crítico russo Eleazar M. Mielietinski (apud M. RIBEIRO, 2008), em *A poética do mito* (1987), muitos escritores vêm fazendo mitopoética — espécie de organização que combina elementos da mitologia antiga com o objeto literário e se caracteriza pela identificação de sistemas mitológicos inteiramente diversos, cuja finalidade é acentuar o sentido metamitológico do texto literário. Recorrendo a esquemas míticos tradicionais gerados em outro estágio do desenvolvimento histórico, adaptando-se aos meios de produção estética da linguagem, a mitopoética é um recurso dinâmico de construção arquetipal do literário embasado em modelos míticos.

narrado pela Bíblia e pelos mitos greco-romanos (depois de Hesíodo), que antecipa muito do que a ciência ocidental só começou a entender nos últimos dois séculos, ainda que esta exclua, graças às suas premissas limitadas, o que este relato pode ter de poesia (BROTHERSTON, 2004, p.7).

O autor fala ainda da necessidade de se conhecer as estruturas simbólicas de origem mítica para afirmação de uma identidade sonhada, de uma cultura que foi dizimada.

Na América, vítima de uma despossessão cultural e histórica sem paralelo no planeta, este tipo de restituição e a apreciação adequada do que pode significar um 'foundation myth' obviamente vão ter uma ressonância política muito mais imediata e urgente (BROTHERSTON, 2004, p. 8).

No caso do Brasil, a Literatura muitas vezes realiza esse resgate do misticismo, lendas e aspectos do fantástico que a própria memória social não recupera. As representações sociais do Modernismo, por exemplo - neste caso de ordem mítica - servem como escopo à construção do futuro, como propósito à instituição da memória cultural da pátria.

Brotherston encerra o texto com amostras, exatamente dessa recuperação mítica na literatura moderna, no Modernismo, no qual se percebeu a necessidade da recuperação do elemento índio e da cultura indígena para construir uma literatura de expressão verdadeiramente nacional.

Desde os anos vinte vários autores, e os latino-americanos de maneira especial, recorrem amplamente aos mitos narrados nos clássicos indígenas para fazer sua própria literatura, ao nível de grandes temas mas também adotando e citando textualmente tipos de personagem, léxicos, e até esquemas filosóficos antes desconhecidos pela tradição ocidental. Entre os exemplos significativos se encontram o guatemalteco Miguel Angel Asturias, que traduz o *Popol vuh* ao espanhol, e recorre massivamente a esse texto ao escrever *Leyendas de Guatemala* (1930) e o romance que lhe deu o Prêmio Nobel, *Hombres de maíz* (1949); o brasileiro Mário de Andrade que, em cada página de *Macunaíma* (1928), utilizou as narrativas que fazem parte da mesma tradição caribe que *Watunna* (Sá, 1997) (BROTHERSTON, 2004, p. 10).

Esse último trecho ilustra bastante a preocupação de desenvolver a literatura alicerçada nos elementos "verdadeiramente" nacionais. Não só na temática (isso fez Alencar), mas na inserção da mitopoesia, dos mitos locais, regionais que moldam uma face da história, muitas vezes conflituosa. No caso de *Macunaíma*, Mário de Andrade recorre aos mitos indígenas para edificar a

cultura brasileira, para materializar numa personagem o ideal da constituição nacional a partir dos critérios culturais inerentes ao Brasil.

A postura irônica dos quatro poemas em relação à “situação colonizada” do índio, da terra, da cultura, aparece no limiar de cada poema. Muitas vezes em tom de pastiche, a submissão do índio à “cultura dominante”, a atenuação constante de qualquer conflito, a conciliação ante qualquer embate, aparece compartilhando o índio folhetinesco de Alencar.

Fornari já atribui um olhar problematizador; estando no âmago das discussões nacionalistas, resgata o índio “consciente”, ao contrário do romantismo de Alencar que, segundo Alfredo Bosi, em a *Dialética da Colonização* (1995, p. 181): “Não sei de outra formação nacional egressa do antigo sistema colonial onde o nativismo tenha perdido (para bem e para mal) tanto da sua identidade e da sua consistência”. Vale mencionar que não se trata de julgar a importância historiográfica dos romances indianistas de Alencar, nem de “reconhecer a beleza da sua prosa lírica e do seu valor estético” (BOSI, 1995, p. 179), apenas mencionar, como conclui Bosi: “O poético supera (conservando) o ideológico, não o suprime”.

Se no Romantismo o conflito social foi ignorado, no Modernismo ele aparece como uma expressão vigorosa, pois a cultura se sustenta a partir dos conflitos e não os exclui. Logo, *Quatro Poemas* estabelece um diálogo diferente com o verde-amarelismo, com a antropofagia; a recuperação do elemento indígena é fundamental no estabelecimento de uma cultura nacional, como conceberam os modernistas (diversa e regional). Esse movimento permanece nos anos 40, como diz Pecaú, “tomando por amostra a literatura, verificam-se nela alguns traços que, embora característicos do período aberto pelo movimento revolucionário, são na maioria “atualizações” daquilo que se esboçara ou definira nos anos de 1920” (1990, p. 224).

Com ênfase no processo colonial, consciência social, e compartilhando a preocupação de inserção dos traços nacionais na literatura para posterior percepção destes na cultura, Fornari produz um livro extremamente moderno. Desde a apresentação estética, a estrutura formal, linguística, até a temática “indianista”, ainda segundo Pecaú (1990, p. 36): “a exaltação da origem tupi da

nação esteve em voga entre os autores de todos os matizes”. Na década de 30/40, o intelectual rodeado da atmosfera “nacional”, compõe uma interpretação inteligente, bem humorada, e com “acidez” trata da questão indígena.

aspirando renovar as formas de expressão da arte brasileira, definiu o conteúdo da modernidade cultural: contemporaneidade ao lado das vanguardas européias futuristas e surrealistas, sensibilidade à descoberta psicanalítica e, simultaneamente, exploração dos alicerces da nacionalidade brasileira na busca de suas maneiras de ser, seus falares, sua diversidade étnica e cultural, e das indefinições que estão na raiz da sua inventividade. Uma modernidade ideológica e irônica, portanto, que mescla o cosmopolita e o nacional, mas que representa, sobretudo, uma opção pelo nacional (PECAUT, 1999, p. 26).

Há uma volta ao passado para buscar a identidade do presente. Fornari e a geração modernista aderiram ao pensamento moderno/romântico no qual a construção da identidade ocorre a partir de um retorno à tradição mítica de origem. Com a composição de um repertório misto, de temas-chave (“Descobrimento”, “Carta de Caminha”, “Dança”, “Identidade Híbrida”) entre presente e passado, se re-elabora o pensamento social, a cultura e a própria caracterização da identidade nacional. Como se observará na análise dos poemas abaixo:

DESCOBRIMENTO

Nu como a pureza, forte como as raízes,
trazendo somente uma pena de cor a enfeitar-lhe a cabeça,
e as flechas e o arco e o tacape nas mãos,
o bugre passava seus dias contentes, as horas felizes,
amando e caçando,
dançando e pescando,
inverno e verão.

Se tinha maleita – Tupã lhe curava;
se a trilha perdia – Tupã a encontrava;
se cobra o mordida – Tupã o salvava;
se dúvidas tinha – Tupã, consultado, conselhos lhe dava,
e se alguém o agredia – Tupã só olhava:
- sabia que o filho lutava direito

Enfim, deus Tupã era deus e era pai.

Um dia, porém, eis que o bugre aparece
na boca da mata onde mora Tupã,
correndo,
arquejante,
assustado,

a gritar:
- Tupã, meu bom pai, estão homens chegando
do lado do mar,
de pele de lua, de pelos na cara,
de fala esquisita, de corpo esquisito,
as aves matando com fogo e trovão,
que carregam nas mãos!

Tupã, que vê tudo e que tudo prevê,
que sabe quem presta e não presta também,
sem ter precisão de ir olhar pra ver
nem sair de onde está,
pois mesmo deixando seu corpo na mata
ele bota seu olho invisível vigiando do ar,
ao tímido bugre falou deste jeito:

- Vai lá recebê-los, meu filho, sem susto,
que embora seus modos, seu corpo, seus pelos
e o fogo e o trovão que carregam nas mãos,
são pessoas de bem, que aqui vêm por teu bem
e têm bom coração.

Acolhe-os, confiante, e não fiques vexado
se os pálidos homens chegados agora, do lado do mar
mudarem teu nome três vezes seguidas.
Desculpa-os, meu filho, que é vezo das gentes nascidas além
dar nomes estranhos a tudo na terra que nome já tem.
E os filhos do fogo, meu filho, - coitados! –
estão mais assustados talvez do que tu.
Por isso não leves os brancos a mal,
e aceita o terceiro, que é curto e bonito:
Brasil fica bem.

.....
E foi assim que, sem ser por acaso,
o Brasil descobriu Portugal.

“Descobrimento” é o primeiro dos quatro poemas. Expõe a situação do território brasileiro pré-descobrimento; mostra a dinâmica entre o homem, Deus e o espaço sagrado da natureza - Gaia -, algo como a “Idade de Ouro” grega, período de comunhão entre os homens, paz e harmonia. Nesse período ocorre a recepção dos nativos “bugres⁴⁵” aos portugueses, sob orientação de Tupã. Ou seja, “sem ser por acaso, o Brasil descobriu Portugal”. O Deus orienta o povo índio a receber o homem branco, que se reveste de caráter mítico também, e como sublinha o autor são chamados os “filhos do fogo”. Com

⁴⁵ Segundo Houaiss Eletrônico (2007) do francês *bougre* (1172): 'herético'; 'búlgaro; herético; sodomita', porque os búlgaros, como membros da Igreja greco-ortodoxa, foram considerados heréticos; o emprego do vocábulo para denotar o indígena liga-se à idéia de 'inculto, selvático, não cristão'.

ingenuidade e singeleza Tupã conduz a aproximação aos “homens do bem de bom coração” que se encontram tão assustados com o bugre, como o inverso. “Coitados [...] desculpa-os”, diz Tupã.

Assim o poema constitui uma narrativa, evocando Tupã como Deus, compartilhando com o recurso dos jesuítas de construir uma simbologia análoga ao Deus cristão. Pois, segundo Câmara Cascudo, “foi um recurso na catequese de adaptação aos ensinamentos bíblicos⁴⁶”, Tupã não representava grande importância na cosmogonia indígena. Apresentando à sociedade indígena outra ordem simbólica, outras realidades culturais, não carecia de ter um Deus à semelhança do Deus ocidental. Inclusive “Tupã não era exatamente um deus, mas sim uma manifestação de um deus na forma do som do trovão, uma manifestação divina e suprema⁴⁷”. Neste aspecto é que Fornari transparece a ironia do processo de aculturação sofrido pelos indígenas. Dá recepção incentivada com ardor pelo Deus “são pessoas de bem, que aqui vêm por teu bem” que é o Deus de outra cultura, que rege, segundo princípios “infalíveis”, em outro ambiente cultural.

Fornari assinala ainda o homem branco como “filhos do fogo”; o fogo que apagaria as marcas da cultura tupi-guarani é recebido com honras, ingenuidades e singelezas. Fornari sabia do perigo que se aproximava, o “avatar da alteridade” remeteria ao simbolismo de outra cultura, abalaria basalmente a “terra brasilis”. Sem nenhum momento mencionar o caráter conflituoso dessa aproximação, tampouco seu teor apocalíptico, o poeta desenha o conto do descobrimento, sem predição do futuro, mas com os efeitos desse encontro sedimentados.

O próximo poema é talvez um dos mais densos de toda a poética de Fornari, um belíssimo conjunto de versos, mostrando uma consciência poética de altíssimo nível.

⁴⁶ Disponível em: < <http://www.wikipedia.org>>. Acesso em: 10 jan. 2009.

⁴⁷ Idem.

DANÇA BRASILEIRA

A Eros Volússia⁴⁸

Conta uma lenda araguaiana que, nas noites de plenilúnio, uma virgem misteriosa, chamada Teça-y, surge a dançar à beira do grande rio; que ela, depois, altas horas, penetra nas ocas e dança até o amanhecer junto das redes inquietas; que, então, a força e a alegria, a esperança e o desejo trazidos da lua, da terra e das águas, saem da dança e entram no corpo dos que sofrem de moléstia, e na alma dos que suspiram de amor.

Que houve no mundo, de grave e profundo, de muito profundo,
para haver tais espantos
por todos
os cantos,
suspensos no ar?

Que já na paisagem, que a própria aragem não bole a folhagem
do mato selvagem
e deixou de soprar?
- e as aves não cantam, e as feras não rugem e os rios não andam

⁴⁸ “Filha do poeta Rodolfo Machado e da poetisa Gilka Machado. Não é de se admirar, portanto, o talento desta artista de qualidades excepcionais. Desde a infância, conviveu com figuras renomadas da intelectualidade brasileira, dentre escritores, poetas, músicos e outros expoentes da arte nacional, vivenciando toda a profusão de idéias de vanguarda que fluíram a partir dos anos 20. Eros foi aluna de Maria Olenewa (bailarina russa que integrou a companhia de dança de Anna Pavlova e naturalizou-se brasileira, tendo sido a responsável pela organização da escola de dança e do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro) e iniciou, com apenas quatro anos de idade, a sua formação clássica em balé. Sua estréia como bailarina se daria quatro anos mais tarde quando, numa atitude inusitada, dançou descalça no palco do Teatro Municipal. Eros Volússia não era, decididamente, uma artista comum. Seu talento para a dança ia muito além da técnica clássica e ela fez de seu corpo um instrumento catalisador das inovações tão necessárias ao bailado brasileiro. Buscou na raiz do intenso processo de miscigenação, fruto de fatores sócio-histórico-culturais, os elementos essenciais para a construção de uma dança cuja singularidade de movimentos refletia não somente a diversidade de culturas, mas, sobretudo, a busca de uma identidade própria para a dança brasileira, influência do nacionalismo brasileiro então em voga. Possivelmente Eros Volússia foi, dentre as artistas de sua época, a que mais contribuiu para a superação, na área da dança, dos preconceitos relativos aos temas nacionais. Com seu apurado talento, ela foi capaz de incluir esses temas em seus esboços coreográficos, resultando em movimentos bem elaborados que expressavam a diversidade cultural brasileira, cujas raízes estão atiradas originalmente na América, Europa e África. Sua carreira ascendeu com a celeridade que suas virtudes artísticas bem mereciam. Seu espírito criativo e as influências intelectuais que assimilou desde a infância, lhe constituíram em uma mulher além de seu tempo, uma novidade excepcional. Além dos atributos de natureza artística, Eros foi agraciada com uma beleza singular. Sua tez morena e seu corpo escultural, denotavam a brasilidade que tão bem incorporou em sua arte. A singularidade artística em que consistia sua dança, acabou por trazer-lhe imenso sucesso”. Disponível em: < <http://www.wikipedia.org>>. Acesso em: 12 de março. 2009

ou vão devagar!
Que estranho fascínio arrebatava as estrelas, que chegam correndo?
Que alado mistério
flutua na lua
que bóia no céu a reboia no rio esquecido de si?

É que ali na floresta impetuosa e bravia,
ao pé da barranca que a água aturdida parou de lamber,
no fofo de um monte de folhas e plumas, de penas e espumas,
qualquer coisa, ainda há instante, moveu-se de leve,
hesitante a principio,
(com medo do escuro ou de jurupari⁴⁹?)
para logo em seguida,
a medida que a lua branqueava o pretume da noite acordada,
se botar a aflorar e a crescer, a crescer como nunca se viu!

- la-cy, qualquer coisa?... Que coisa será?

Qualquer coisa que é planta,
qualquer coisa que é ave,
qualquer coisa que é gente,
qualquer coisa que é mais do que planta, que gente e que ave,
mais bonita de ver do que ver cunhantã⁵⁰
emergindo das águas no banho de rio.
-Oh, que linda há de ser! la-cy que é que é?
-Ide perto pra ver, que eu daqui vos dou luz.
* * *

E se foram chegando, tucanos, dararas, tiribas e garças;
depois, papagaios;
depois, borboletas de todas as cores,
e mais sabiás,
(-Ah!)
e mais caborés⁵¹,
(-É?)
e mais juritis⁵²,
(-lh!)
e mais curios⁵³,
(-Oh!)
e iarapurus⁵⁴;
(-Uh!)
macacos também,
queixadas⁵⁵ também,
também sucuris,
também jacarés,
também tartarugas...
Ah, ia esquecendo que onças também,
e peixes,

⁴⁹ Jurupari é um ente estranho que, no lendário indígena, visita os seres humanos durante o sono e os assusta com a visão de perigos horríveis, tremendos, impedindo-os ao mesmo tempo de gritar por socorro. Disponível em: <<http://recantodasletras.uol.com.br/resenhas/210878>>. Acesso em: 18 de abril de 2009.

⁵⁰ Segundo Houaiss Eletrônico (2007) "Menina moça".

⁵¹ Uma espécie de coruja. Fonte: Houaiss Eletrônico (2007).

⁵² Uma espécie de pomba. (Idem.).

⁵³ Uma espécie de pássaro. (Ibidem)

⁵⁴ Uma espécie de pássaro. (Ibidem)

⁵⁵ Porco do mato. (Ibidem)

e sapos,
e índios ariscos,
e brancos ladinos,
e negros fugidos,
e até parasitas, raízes aflitas, se forma chegando
- enfim toda a mata, num bruto silêncio,
querendo saber que “coisa” era aquela
mais bonita de ver do que cunhantã
saindo do banho nas águas do rio.

* * *

Como uma corola de flor de uapê⁵⁶
que desabrochasse no fundo de um ninho pousado no chão,
no centro do monte de folhas e plumas, de penas e espumas,
um rosto moreno de moça-menina,
(sussurra uma bugra: “A minha beleza!”)
envolto de fios impalpáveis que o orvalho vidrilha de luz,
(cicia uma aranha: “A minha teia!”)
se abre em sorrisos de dengue e luxúria, candura e malícia,
os olhos compridos piscando e luzindo
que nem vagalumes pingando luar.
Depois, duas hastes, com gestos de asa e tremuras de antenas,
nervosas, macias, redondas e longas,
ora em langues meneios, ora em vivos ondeios,
(murmura o Araguaia: “Tal qual minhas ondas!”)
num sopro de vento que deu de repente,
se vão levantando, subindo, estendendo,
tateando mistérios ocultos nas moitas,
marcando compassos, tangendo cipós,
querendo voar.

Mas antenas não são, nem são hastes nem asas...

- Então que é que são?

São braços viventes vivendo às deveras:
os braços seivosos, cheirosos, gostosos,
de virgem parida ao clarão do luar
para a dança da vida, do sonho e do amor
- nasceu Teça-y!

A Dança nasceu! A Cadência nasceu! O ritmo nasceu!

* * *

Mas de onde é que vem
essa música fina que agora vem vindo de longe, em surdina,
e cujos acentos vão dando andamentos
aos mil movimentos que os braços têm?
De onde é que vêm?
De onde é que vem, se todo o universo, paralisado, ficou calado,
contendo a própria respiração?

-Nasce com ela, do mesmo chão!

-Nasce com ela?!

-Nasce com ela, filha da terra, bem brasileira, da mesma cor.

-É ave que brota?

⁵⁶ Aguapé. (Ibidem)

É flor animada, com cheiro de som?
É Planta que nasce com forma de gente,
ou gente que medra com alma de pássaro e corpo de flor?

Ela é tudo isso junto e mais coisas ainda,
pois é Teça-y,
a virgem parida ao clarão do luar
para a dança da vida, do sonho e do amor...

A Dança nasceu! A Cadência nasceu! O Ritmo nasceu!

* * *

E sempre crescendo, crescendo, crescendo,
a força e a esperança, a alegria e desejo saltando, pulando
da boca madura da cor do urucum,
vai ela surgindo
ao compasso da música que vem das raízes de seu próprio ser,
os ombros, primeiro; os seios, depois, pontudos e duros,
num treme-que-treme;
o tronco em seguida,
todinho
inteiriço,
delgado,
roliço,
tomando forma, tomando jeito, arredondando o ventre perfeito,
e mais as nádegas, e mais as coxas, e mais as pernas,
fortes,
flexíveis como bambu
- enfim todo o corpo, moreno e nu!

Em todas as coisas, em todos os seres pairam perguntas:

-És de carne ou xilema?

És espírito ou sonho?

És lara ou mulher?

Dize o que és!

Ela é sumo da vida!

Ela é a seiva do mundo!

Ela é a essência de tudo que a água, que a terra e que a lua contém
de belo e excitante,
de terno e gostoso,
saudável e bom!

* * *

E, ferosa, ela avança o corpo balança,
à margem do rio aos requebros se lança
e, de repente, ei-la que dança!
Ei-la que dança uma bárbara dança,
dança simbólica,
coréia hiperbólica,
irracional,
que é fúria – e eletriza; que é medo – e agoniza;
que é sopro de brisa e, depois, temporal.
Que ora é silvo de cobra,
ora arrulho de rola,
ora queixa de arroio,
ora uivo de onça assustando o brejas.
Seus membros plásticos,
seus passos fantásticos,
seus gestos elásticos,

soluçam e cantam, suspiram e gritam, cochicham e berram,
na mata calada e toda estonteada.

Ela agora é que é toda a vasta floresta,
a condensação, a sintetização de toda a floresta
com seus labirintos, mistérios e sombras
que a força telúrica
da dança lunática
torce, contorce, destorce e retorce,
coando-os purgando-os
de todos os males, de todos os sustos, perigos e dores!
Mara virgem sem flechas nem víboras traiçoeiras,
sem febres palustres nem cheiros letais,
sem frutos que amargam nem vermes que achagam,
sem nada, afinal, do que é mau e ruim!
Encantada floresta de gestos e passos
que criam prodígios nas almas inquietas, nos corpos enfermos
tornando os mortais, ao roçar suas redes,
mais fortes,
mais belos,
valentes e ternos,
alegres e bons!

* * *

-Essa dança frenética, onde ela aprendeu?
(É a voz de Tupã, a romper com fragor, só Ele sabe de onde)
-Foi num vento que deu!
toda a mata responde.
-esse doce frescor que ora sai de seu corpo e que acalma os
febrentos,
quem foi que lhe deu?
-Foi a água que deu!
-Essa força da vida que puxa paixões do corpo dos outros,
quem foi que lhe deu?
-Foi a terra que deu!
-Tanto sonho e denguiço que prendem e derretem as almas
vencidas dos bravos guerreiros,
quem em seu corpo botou?

-Ai! a lua botou!

A Dança nasceu! A Cadência nasceu! O Ritmo nasceu!

“Dança Brasileira”, além de ser dedicado a Eros Volúcia (1915-2004), é um destaque da prosperidade artística, neste caso da dança brasileira, após o movimento de afirmação da cultura nacional nas artes (crescente desde a década de 20, chegando ao auge com o Estado Novo). Fornari mescla a exuberância selvagem da natureza brasileira com o ritmo indígena, com o corpo da mulher e com a poesia. Segundo Pereira (2003, p. 93):

tal como na literatura brasileira, cujo processo de formação se consolida justamente no período romântico, o balé talvez precisasse (re)visitar esse passado romântico para se consolidar por meio do uso freqüente da figura do índio, garantindo-lhe, assim, a idéia de

sua formação. Mesmo que a época em que isso ocorra, no balé, seja outra, quase um século mais tarde. Vale ressaltar que o indianismo reaparece no Modernismo, mas numa perspectiva crítica. Neste sentido, os balés não se utilizam apenas do temário indianista, mas também fazem uso do modo romântico de lidar com ele.

O próprio título “Dança Brasileira” refere-se à incorporação da “cor local”, dos traços culturais brasileiros, da identidade mestiça, de ritmos diversos, e até do biótipo “brasileiro”. Rompia-se, em certa medida, com a importação do clássico estrangeiro, do erudito europeu; era preciso constituir um erudito local, a partir das características da brasilidade. Nenhum momento mais propício do que o estado novo, como afirma Pereira (2003, p. 289):

Tudo se casava perfeitamente com a ideologia do Estado Novo, na medida em que transformava negro e índio em história, mas uma história simbolizada, distante, mítica, cívica, ufanista. E o homem brasileiro, inundado por sua ânsia de progresso, poderia lançar-se para o futuro, podendo contar também com um corpo de baile e com um balé que fosse brasileiro, nos moldes das maiores capitais do mundo.

E o grande ícone deste processo de transformação na dança era Eros Volússia, maior diferencial à origem brasileira, criada a partir de uma diversidade de ritmos, sons e passos. E ainda possuindo traços corporais que a distinguiam das coreógrafas clássicas européias.

A postura de Eros Volússia representava a busca de algo atávico, a complementação do projeto romântico nunca realizado, ligado à natureza, à terra, ao sangue – não mais no índio idealizado, mas na mulata idealizada. E Eros encontrava, então, um espaço social para a celebração dessa “origem” (PEREIRA, 2003, p. 189).

Fornari, através da palavra, da estrutura verbal e formal, monta o bailado de Eros conduzindo e marcando fortemente com a pontuação o compasso de uma dança. “Enroscando” um verso em outro, pausando apenas na intercalação das seis partes. A Dança que orchestra o poeta assemelha-se à inserção da nova técnica gestual com elementos brasileiros atávicos de fauna e flora, e de diversidade étnica: “Ah, ia esquecendo que onças também, e peixes, e sapos, e índios ariscos, e brancos ladinos, e negros fugidos, e até parasitas, raízes aflitas, se forma chegando”. O corpo compassado ao ritmo da natureza, envolvendo cabeça, braços, pernas, ventre, ombros, seios encanta, enfeitiça,

hipnotiza. Segundo o site *All About Arts*⁵⁷, “sua dança, ‘Cascavelar’, significa mexer com os braços, o tronco e a cabeça, com gestual único que imita o movimento de uma cobra. A natureza e a cultura brasileiras sempre estiveram presentes na dança de Eros”.

No nível estético, merece, pois, atenção especial o uso de exclamações e interrogações na primeira parte, conferindo uma curva melódica de paradas e ênfases. Os travessões marcam ainda compassos e a alternância de tom. Na segunda parte, há uma mescla do som aberto exclamado das vogais, com o canto dos pássaros e ainda a rima com cada vogal final. Nas partes restantes retorna a alternância de exclamação e interrogação, levando à conclusão “A Dança nasceu! A cadência nasceu! O Ritmo nasceu!”. Por fim, cabe ainda apontar que essa pontuação afervorada é pauta de uma linguagem liberta, moderna, com ritmo próprio e de livre condução pelo poeta.

Diante disso, e sem levantar todos os elementos que suscitam análise, observo que Fornari estabelece, com êxito, o diálogo entre a arte, neste caso com a dança, e a exterioridade social. Incorpora as inovações formais e temáticas do Modernismo, relacionando-as com o contexto do Estado Novo.

O terceiro poema é *Bugrinha*, com uma estrutura versificada AABBA, e aspectos mais tradicionais com relação à forma. O poeta apela fortemente ao pastiche e à provocação, ironizando a situação das índias frente às investidas lusas.

BUGRINHA

Morena casca de coco, morena só ela é...
Seu olhar pula na gente, como um feroz aimoré⁵⁸...
Reagir? Qual! não se pode, mesmo se sendo valente,
pois ela aplica olhadelas que dão dormência na gente,
e agente vira agia-pé...
Por que intoxicam seus olhos?... Muamba, erva ou algum pó?
(Diz que no Norte se pesca metendo na água um cipó)
-Ah! descubro o seu mistério! Com certeza a feiticeira
banha o braseiro dos olhos, em noite de sexta-feira,
com essência de timbó!
Diz que tem sangue de bugre. Será?... Capaz é que sim.
Que ferve – ah, ferve! Bem sinto quanto se encosta ela a mim...
Seus lábios devem ser feitos de malaguetas maduras.

⁵⁷ Disponível em:

http://www.allaboutarts.com.br/dv/showpage.asp?code=0703D1&version=portugues&name=Eros_Vol%C3%BAsia. Acesso em 15 de janeiro de 2009.

⁵⁸ Índios que não falavam Tupi. Fonte: Houaiss Eletrônico (2007)

O olhar não sei. Sei que fico coberto de queimaduras
quando ela olha pra mim.
Eu tenho quase certeza que se, um dia, Belzebu
a visse a dormir no mato, seu corpo em flor todo nu,
e lhe desse uma bicota nos beijos, para a abrasar,
ele é quem, em vez da bugra, sairia ardendo, a gritar:
- Caramuru! Caramuru!

O poema levanta um aspecto essencial do processo colonizador: a relação índia x homem branco. Aqui a bugra é descrita sensualmente, em condição de provocação constante, causando inclusive pavor no demônio, que preferiria clamar pelo “Caramuru”. O título com sufixo no diminutivo semantiza o tom atribuído à mulher: é de banalização. *Bugrinha* nos remete ao *Caramuru*, que, na análise de Candido (2007, p. 8) “pode ser considerado uma epopéia do tipo colonialista, porque glorifica métodos e ideologias”.

Os elementos do índio e da natureza são caracterizados aos olhos e pelos olhos do colonizador. Justificando todo tipo de investida à tentação que a índia por si provoca. Essa análise “problematizadora” se justifica pela inserção da temática frente à posição do poeta; poderia sim ser apenas um poema do início da colonização reforçando a “catequese”. Mas aqui o poema coloca-se sob outro espectro, e, assim, nos leva a essa leitura “denunciante” da condição da mulher que nos anos 30/40 iniciava seu processo de afirmação social para além da banalização do corpo.

O último dos quatro poemas é “Meus Três Brasis”, brasis estes que podem ser interpretados como as percepções do Brasil que o poeta teve nas três fases - infância, adolescência e maturidade - ou seja, a partir de três lugares sociais determinados por cada idade.

O poeta oscila frente a três esferas do tempo: ontem, hoje, amanhã, e ainda entre sonho e realidade, real e imaginário. A melodia, ao fundo, conduzida pelas aliteraões, marca o barulho do mar, o balanço das ondas, o ir e vir de descoberta constante.

MEUS TRÊS BRASIS

Na Infância

“A terra... em tal maneira
é graciosa...”

Quando a beleza estreou nos meus olhos,

ó Terra dos sonhos de inquieto menino!
e te vi estendida ao longo da praia agitada de ondas,
eu te olhei qual se olhasse um corpo moreno de bugra sereia,
de lianas vestidas de cocar de palmeiras,
a confundir suas formas ardentes
com as formas redondas
dos cômoros quentes
de areia.

E ao ver o oceano indomável, de voz rugidora,
envolver tuas curvas em níveis debruns
e espalhar teus cabelos de esponja e sargaço
pensei que teu corpo de iodo e ferrugem,
ó Terra de lendas!
fosse o desenho central de uma imensa toalha de crivos⁵⁹,
em torno do qual as espumas fiandeiras
teciam bordados sem fim,
de efêmeros motivos.

E então pareceu a meus olhos crianças,
na luz deslumbrados,
que o mar porfiava em cobrir com um manto de rendas de bilros⁶⁰
a tua inocente nudez de virgem selvagem,
sem mal nem pecados...

II

Na adolescência

“Então piratas ingleses
e soldados franceses e holandeses
assolaram a costa”.

Depois, já crescido e escoteiro da Pátria,
eu vi-te outra vez, toda nua e cheirosa,
deitada de bruços na praia faiscante e serena do mar,
ó Terra da Paz e das frutas gostosas!
os olhos de assombro, insondáveis e atentos,
o mar olhando... o mar olhando... o mar olhando...
olhando o mar
que se espalhava, molemente a marulhar.

O Mar e Tu, frente a frente, éreis dois lutadores
que se estudam e observam, desconfiados e ariscos?
Ou éreis dois namorados, em enlevo, aos cochichos,
Tu, morena – enfeitada de frutos, de penas e flores,
e o Mar, o azul Mar – de alva espuma e mariscos?

Sei que ao ver teu olhar
mergulhando nas águas oleosas do mar,

⁵⁹ Crivo é um bordado de bastidor, antecipado pela preparação do tecido, removendo-se-lhe alguns de seus fios e formando-se uma grade, com os espaços intercalados no comprimento e na largura, sobre a qual se trabalha; labirinto. Fonte; Houaiss Eletrônico (2007)

⁶⁰ Renda feita com peça de madeira, metal, etc, similar a um fuso. No Nordeste do Brasil, é feita com um coquinho de macaúba preso a um pequeno cabo cilíndrico e fino de madeira, no qual se enrola o fio. Fonte: Houaiss Eletrônico (2007)

que, espelhante, parava
à altura da tua dulcíssima boca, carnuda e madura,
tão juntas, tão juntas que nem se sabia,
ó Pátria querida, País de Ventura!
se era o vasto oceano que assim te beijava
ou se em vez eras Tu que beijavas o Mar,
eu, ciumento,
tremi e temi pela tua confiante nudez virginal,
sem poder compreender o mistério profundo
desse estranho e expectante magnetismo
de um abismo a querer decifrar outro abismo.

E, prudente, gritei para a terra faceira:

-Acutela-te, ó Pátria, do mar traiçoeiro, que se finge de espelho por
melhor seduzir!

Cuida-o sempre, não só na falaz superfície,
mas também em seu fundo tenebroso e mortal!

Que esse Mar, velho Mar, como os dias de outrora,
ó Terra das mil tentações e infinitos vergéis,
está cheio de naves, a espreitar, cobiçosas,
pelos lúbricos olhos de marujos cruéis!

III

Na maturidade

“E tiverem início as “entradas”,
com o fim de explorar o
interior”.

Depois,
homem feito e poeta, agitado de novos ardores,
eu vi, de repente,
ó Terra de Amores!
por entre a algazarra que vinha da mata,
ergueres nas praias o dorso limoso de pedra imantada,
e surgires das águas, vestida somente
de rubra impudência de fêmea violada,
aos gritos ansiosos.

Aos gritos, por que?... Ansiosos, por que?...

Ainda tonto e surpreso
com ardor que, já agora, teu sangue escaldava,
quanto mais eu te olhava e escutava os clamores
tanto mais indeciso e confuso eu ficava,
ó Terra de Amores!
sem poder explicar teu mistério sem fim.

Quem me dera saber! Ah, quem me dera, ai de mim!

Por ventura serias o que o branco dizia
com voz de poesia:
- “Ela é a nova Afrodite! Ela a Vênus selvagem!
deusa indo-americana,
nascida das algas, com ânsias humanas,
pedindo dos homens um pouco de amor”?

Ou serias, acaso,
o que os filhos da terra afirmavam, com vozes de instinto:
-“É uma orquídea de fogo,
cujo cheiro de sêmen dá tremuras de febre!
Parasita carnívora
com asas de garça, ferrão de mosquito
e voz de Mãe-d’água de canto enganoso,
que salta da sombra lasciva das virgens florestas
do trópico em flor,
e abraça, sugante gemendo de gozo,
o corpo robusto do seu violador”?

E uma voz de metal temperado no mel
pareceu-me romper de jazidas ocultas,
penetrar em meu peito e sair do outro lado,
deixando, à passagem, meu medo adoçado,
e levando consigo o meu velho temor:

-“Sou aquilo e sou isso!
E sou mais, tudo o mais!
Sou a Grande Invencível, violenta e dengosa,
de agrestes lonjuras aos poucos vencidas,
que um dia estendeu os seus braços de rio
e deixou-se possuir por um povo bravio,
que, soberbo e potente, se fez vencedor
e meu corpo prendeu...

sem sentir que era eu que prendia pra sempre
e o vencia de amor”...

Em cada fase uma epígrafe, correlacionada com as fases da situação histórica do país, orienta a leitura. São três visões distintas, três pontos de vista motivados pelo lugar social do poeta que frisa “meus”. “Na infância”, aparece um trecho da Carta de Caminha, a descoberta, o “entrevero”. Contagiado pela exuberância da natureza, pela pureza da terra, enternecido com a divindade do espaço e do povo, o poeta desenha um mapa, traça os entornos da “terra virgem” assemelhando os leitos banhados pelo oceano a rendas. E terra selvagem à inocente nudez de virgem.

“Na adolescência”, com o olhar “crescido”, percebe outra paisagem, percebe “ansioso” a cobiça pelo novo território, a tentação às invasões estrangeiras. Instaura-se um certo ciúme, e a temeridade pelo fácil avanço marítimo. A terra tal qual uma “morena indefesa” fica à deriva dos marujos cruéis.

Por fim, “Na Maturidade”, “homem feito”, observa a fêmea deflorada, metaforizando a terra explorada, o desfecho fatal. Evoca mais uma vez a analogia à figura feminina, neste caso, violada. O poeta, inebriado, lamenta:

fora permissivo? Aqui aparecem os elementos que conduzem ao desfecho, “uma voz de metal” seriam armas que domam a selvageria da natureza, a terra se rendeu, “deixou-se possuir”. E o poeta fora aprisionado, aprisionado de amor à terra.

O desdobramento em tríade, presente desde o título, manifestado na divisão em três partes e na condução de todo o poema, apresenta a terra, o mar e o amor, três elementos, cada um compondo a essência de cada parte.

Com uma carga forte de sentimentalismo, Fornari encerra os *Quatro Poemas* mais resignado. E os Três Brasis misturam-se aos três eus, sinalizando a condição apaixonada. Os versos são testemunhos da impressão anímica da terra e do eu. O eu-lírico está absorto, entrelaçado pelas ramas da pátria, pela força do amor.

Em *Quatro Poemas Brasileiros* misturam-se poesia intimista, irônica e mítica. Há uma miscelânea de perspectivas na composição lírica, nas quais complexas ideias oscilam dentro da cadeia de composição literária. A nacionalidade é manifestada reiteradamente sob diversas roupagens, da euforia de menino à melancolia de homem feito.

3.1 Considerações Finais

Após percorrer uma trajetória poética tão dissonante, interessante e desconhecida torna-se impossível apontar uma conclusão geral. Pois, a todo instante, brotou e brota uma infinidade de possibilidades de análise. Logo, me cabe realizar um parecer, um fechamento do emaranhado de teias poéticas, das partes ao todo. Esse entrelaçar de teias, realizado por Fornari, arrasta a profundas dimensões líricas que só a boa literatura proporciona.

Ernani Fornari foi-me um presente, a descoberta do autor foi um “achado” literário de valor incalculável na minha formação em Letras. Despertou-se em mim uma singular atenção às primeiras décadas do século passado, no qual pude encontrar, levantar e descobrir toda uma movimentação intelectual que contribuiu para formar o que hoje chamamos literatura gaúcha, e indo mais além, que colaborou na constituição do pensamento intelectual da atualidade.

Neste percurso, a todo instante, surgiam-me questões acerca da cultura, história e literatura sul-riograndense, muitas se encontram ainda em aberto, ou com pareceres divergentes. A complexidade destas auxiliou profundamente nas análises, servindo de base para a compressão do processo criativo como um todo.

Há, sem sombra de dúvida, um vasto campo de “garimpagem” quando tratamos da geração do Globo, e, por conseguinte, da geração precedente - simbolista e, procedente - modernista. Encontramos muitos escritos ainda dispersos ou restritos aos pesquisadores; muitas obras encontram-se apenas no original, com o desconhecimento da crítica (como os *Quatro Poemas Brasileiros*). Talvez a exagerada efervescência do sudeste tenha abalado a nós, gaúchos, e impossibilitado vasculhar nossos escritos, nossos autores, e contarmos a História da Literatura Brasileira a partir também da nossa produção literária.

Com isso, acredito que a função maior do trabalho seja de resgatar o autor e sua poética, sem esgotá-los, levantando mais questões do que

soluções e tendo como norte permanente um panorama da poesia simbolista/modernista gaúcha.

Como foi visto com a mostra poética das quatro obras, tem-se uma diversidade de caminhos que conduzem a infinitas análises e leituras. Optei por trabalhar com uma análise panorâmica, destacando as relevâncias artísticas e conceituais que encontrava no caminho por acreditar que seria impossível aprofundar todos os pontos e, também, por não ser esse o caráter deste trabalho.

Levando em conta os limites “movediços” de toda leitura, crítica e interpretação literária, optei por dirigir a este trabalho, não restritamente, mas estritamente, um olhar sócio-histórico, com desdobramentos geralmente materialistas, que, frente à minha verificação da literatura como produto, é o que ideologicamente mais me convence. Hayden White (1994, p. 28) teoriza sobre esse mecanismo de legitimar a literatura como aporte à historiografia tanto quanto o discurso histórico, considerando que ambos são interpretações dos fatos, igualmente válidas como auxiliares na aproximação do conhecimento, do objeto histórico.

O discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos “imaginários” do que “reais”, mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo permanece impossível.

É claro que essa leitura dialética não foi limitante; é preciso ter presente o que diz Adorno (ADORNO, 1975, p. 334): “até que ponto fica a obra de arte condicionada à sociedade, e em que medida ela a ultrapassa”. Pois hoje, com o pluralismo de teorias que aplicam-se conjuntamente, consegue-se enquadrar várias perspectivas de análise, como nos diz Bosi (2001, capa):

A diversidade dos modos de interpretação é um traço marcante do estágio atual da crítica literária. Estilística, biografismo, dialética, estruturalismo, psicanálise. Foram tantos os caminhos já trilhados que correntes até há pouco tempo divergentes hoje convivem lado a lado na explicação de um texto.

Essa presença de diferentes leituras valoriza os modos de interpretação literária e, ao mesmo tempo, por não estar vinculada diretamente a uma

análise, permite que o texto conduza à leitura, como diz Fábio Andrade (2001, p. 131) “a palavra final cabe ao texto”.

Outro ponto a ser mencionado é que, como trabalhei com diferentes obras, diferentes provocações de leitura me despertavam e me levavam a “lugares” diferentes, isso proporcionou uma determinada condução de análise. Se com o *Missal da Ternura e da Humildade*, e com o *Trem da Serra* eu observava um tom mais provinciano, com as obras subseqüentes *Praia dos Milagres* e *Quatro Poemas Brasileiros* já saltavam traços de inserção nacional.

Cabe-me apontar, ainda, que a aparente singeleza esconde uma obra complexa; se, à primeira vista, podemos incorrer no erro de uma avaliação apressada (normalmente, neste caso, com um julgamento negativo), ao aprofundarmos e relermos, percebe-se que estamos diante de grandes obras, de singular importância na historiografia do Modernismo e Simbolismo gaúchos.

Realizando um mapeamento pormenorizado, verifiquei uma produção poética que gradativamente incorpora os traços modernistas de liberdade formal, ousada linguagem, certa preocupação nacionalista e que levanta, a todo instante, mesmo subliminarmente, questões sócio-históricas. É claro, que todo esse processo é acompanhado de resquícios da tradição literária sul-riograndense simbolista, ou seja, houve uma transição harmônica ou, como disse ao longo deste trabalho, uma coexistência de estéticas que enriqueceu a poesia de Fornari. Pois, se, aos olhos de alguns estudiosos, o Simbolismo gaúcho é visto com interrogação, ou até mesmo acusado de certa decrepitude, na trajetória poética de Fornari ele é manifestado constantemente como uma antecipação robusta do Modernismo.

O elemento reiterativo que acompanho no conjunto poético foi, sem dúvida nenhuma, o eu-lírico manifestado desde um intimismo religioso no *Missal*, como uma recordação do passado, em choque com a modernidade do presente, no *Trem*, aparecendo um pouco mais angustiado com as transformações da década de 30, na *Praia dos Milagres*, e já um pouco abalado com a conjuntura nacional nos *Quatro Poemas*.

Cada vez surpreendo-me mais com a enormidade da matéria literária sul-riograndense, logo, este fechamento indica um porvir de caminhos que estão ainda em aberto, de rastros que estão ainda para serem trilhados. Por detrás das cortinas do senso comum restritivo, há, com certeza, um repertório literário de alta qualidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, L. C. (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ARANHA, Graça, *Canaã*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARAÚJO, Lucia Regina. *Raul Pompéia: Jornalismo e Prosa Poética*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2006.

BARBIERI, Ivo. *O Bovarismo de Rubião*. Disponível em : <http://www.casadelasamericas.org/centroinvestigaciones/eventos/2008/assis/ivobarbieri.doc>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

BARROS, Eliane Cruxên; LANDO, Aldair Marli. *Capitalismo e colonização – os alemães no Rio Grande do Sul*. In: *RS: imigração e colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAZÁN, Francisco. *Aspectos incomuns do sagrado*. São Paulo: Paulus, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERTUSSI, Lisana. *Tradição e Modernidade na poesia regionalista gaúcha*. Tese de pós-doutorado, PUC/RS. Porto Alegre, 2007.

BÍBLIA SAGRADA. 90. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____ *Leitura de poesia* (org). São Paulo: Ática, 2001.

_____ *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. (Orgs.). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRAGA, Vilma Fernandes. Intelectuais Estadonovistas e a Construção do Estado Nacional. In: *Virtú*, nº 7. ICH/UFJF. Juiz de Fora, 2008.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 3ª edição, 1971.

BROTHERSTON, Gordon. *Mitopoética e a Textualidade: o caso da América Indígena*. In: Revista Polifonia, nº9. Pós-Guaduação em Letras/UFMT. Cuiabá, 2004.

BURKE, Peter. *Inevitáveis empréstimos culturais*. Folha de S.Paulo. São Paulo, cad.5,27/06/1997,apud OLIVEN, Ruben. 2001.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

_____ *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1986.

_____ *Formação da Literatura Brasileira*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2007.

_____ *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 2ª edição. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

CARPEAUX, Otto Maria. *Fin-du-siècle e depois - História da Literatura Universal*, volume VI. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

_____ Presença de Goethe. In: _____. *A cinza do purgatório*; Ensaios. Casa do estudante Brasileiro, 1942.

_____ *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 1943.

CÉSAR, Guilhermino. *A vida literária no Rio Grande do Sul*. 2ªed. Porto Alegre: Editora Globo, 1964.

_____ *História da Literatura do Rio Grande do Sul*. 3ªed. Porto Alegre: IEL-CORAG, 2006.

CHAVES, Flávio Loureiro. *O Ensaio Literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CHAVES, Flávio Loureiro et al. *Aspectos do Modernismo Brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

CHEVALIER, Jean e CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Global, 1998.

CORONEL, Luciana Paiva. A poesia em prosa de Charles Baudelaire e Fernando Pessoa: Cruzamentos. In: *Nau Literária*, Vol. 03 N. 02. Porto Alegre; 2007.

COSTA, Amanda. *Uma sessão de cinema com Ernani Fornari*. In: *Letras Hoje*, v.23, nº 3, p.87-97. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1988.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil, 5: Modernismo*, 2ª ed. Rio de Janeiro : Editora Sul América, 1970.

CROCE, Benedetto. *Goethe*. Parte primera. Mendoza: D'Acurzio Editor, 1951.

ELIADE, Mircea. (1991). *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Tradução Maria Luiza. Nogueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1969.

_____. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

EVERDELL, William R. *Os primeiros modernos*. Tradução Cynthia Cortez e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Gaúcha*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

_____. *Conversa Urgente Sobre uma Velharia*. Porto Alegre. 2007. (e-mail)

_____. *Um passado pela frente*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.

_____. *Projeto Trem da Serra 80 anos*. 2008. (e-mail)

FORNARI, Ernani. *Trem da Serra*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1ªed, 1928.

_____. *Missal de Ternura e da Humildade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1923.

_____. *Praia dos Milagres*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1ªed, 1932.

_____. *Quatro Poemas Brasileiros (Inédito)*.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALVAN, Enrique Tierno. *Que es ser agnóstico*. 4ª ed. Madrid: Tecnos, 1987.

GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme*, 1902. In: BARBIERI, Ivo. *O Bovarismo de Rubião*. Disponível em : <http://www.casadelasamericas.org/centroinvestigaciones/eventos/2008/assis/ivobarbieri.doc>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Tradução de S. Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GODOY, Ana. Viagens de Viagem. In: *Organon*, v. 17, n. 34, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 229-249.

GOLIN, Cida; RAMOS, Paula. Jornalismo cultural no Rio Grande do Sul: a modernidade nas páginas da revista Madrugada. *Revista FAMECOS*, v. 33. Porto Alegre, 2007

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo, Cultrix, 1985.

GOULART, Jorge Salis. Trem da Serra. In: *Revista do Globo*. Porto Alegre: Globo, a. I, n. III, fev. 1929.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. in: NOVAES, Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, James. *Modernismo Guia Geral*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

INNOCÊNCIO, Francisco Szezech. *Um Fausto e seu Mefistófeles: O mito de Fausto na obra Macário, de Álvares de Azevedo*. Dissertação de Mestrado. UFPR, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba. 2007.

LÊDO, Ivo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: ABL, 1996.

KÖRBES, Íris. *Trem da Serra: uma viagem de desvendamento*. Dissertação de Mestrado. UFRGS, Instituto de Letras. Porto Alegre, 1984.

KÜHN, Fábio. *Breve História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, ESP, 1972a.

_____. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Editora Ática, 1972b.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.

LOBATO, Monteiro. *A Barca de Gleyre*. São Paulo: Brasiliense, 1964.

MARTINS, Ari. *Escritores do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, UFRGS/DAC/SEC-RS, 1978.

MARTINS, Wilson. *O Modernismo (1916-1945)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MEYER, Augusto. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro, 1956.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Fonrense-Universitária, 1987.

MOISES, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Carlos Dante de. *Figuras e Ciclos da História Riograndense*. Globo: Porto Alegre:1959.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista - Sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro: Graal,1978.

MOREELO, Rafael. *Pós- Modernidade: Uma leitura niilista e uma nova ontologia hermenêutica para o nosso tempo em Gianni Vattimo*. Dissertação de Metrado, PUC/RJ, Departamento de Filosofia. Rio de Janeiro. 2008.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris. 1981

MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Instituto nacional do Livro /Departamento de Imprensa Nacional: Rio de Janeiro, 1952.

OLIVEIRA, Vera Lucia de. *Poesia Mito e Historia no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2002.

OLIVEN, Ruben. *Cultura e Modernidade no Brasil*. In: *São Paulo Perspectiva* , São Paulo, v. 15, n. 2, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAES, José. P. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.

PAVIANI, Jayme. *Cultura, humanismo & globalização*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução Olga Savari. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A outra voz*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PECÁUT, Daniel. *Os intelectuais e a política*. São Paulo: Ática, 1990.

PEREIRA, Roberto. *A formação do Balé Brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

PESAVENTO, Sandra J. *O imigrante na política rio-grandense*. In: RS: *imigração e colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

POE, Edgard Allan. Introdução. In: CAVALHEIRO, Edgar. *Maravilhas do conto universal*. São Paulo: Cultrix, 1959.

POMPEIA, Raul. Canções sem Metro (em apêndice). In : LÊDO, Ivo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: A B L, 1996.

_____. *A Vergonha da Bandeira*. Disponível em : <http://versosescolhidos.blogspot.com/2007/01/vergonha-da-bandeira-noite.html>
Acesso em: 25 de fevereiro de 2009.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUTIGNAT, Phillippe. *Teorias da Etnicidade*. Tradução de Élcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

POZENATO, José Clemente. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

_____. *O regional e o universal na literatura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento/IEL, 1974.

PRANDI, Carlo. Tradição. In: *Enciclopédia Einaudi: vida/morte, tradições, gerações*. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1997. v. 36.

PRUNES, Mário (org). *Rio Grande do Sul Terra e Povo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1964.

RIBEIRO, Darcy. *Brasis sulinos: gaúchos, matutos e gringos*. In: __. *O povo brasileiro - A Formação e o Sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, José Alcides. *Aspectos históricos, editoriais e dos gêneros textuais do Jornal do Commercio, Gazeta da Tarde, Marmota Fluminense e O Estado de São Paulo*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0736-1.pdf>. Acesso em 25 de novembro de 2008.

RIBEIRO, Maria Goretti. *Da Literatura aos mitos: a mitopoética na literatura de Lya Luft*. Disponível em: www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/020/MARIA_RIBEIRO.pdf. Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades. 2000.

SCHÜLER, Donaldo. *A Poesia no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

_____. *Poesia Modernista no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Movimento, 1982.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. 2 ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCRAMIM, Suzana. *Modernismo, Simbolismo e o Corpo*. In: *Boletim de Pesquisa/DENIC*. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/5879>. Acesso em 15 de setembro de 2008.

SILVA, João Pinto da. *História Literária do Rio Grande do Sul*. 2ª.ed. Porto Alegre: Globo, 1930.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Literatura e História no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Mercado Aberto, 1987.

SPALDING, Walter. *Ernani Fornari*. Porto Alegre: [S. ed.]. 1967.

VELOSO, Mariza & MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo, Paz e Terra. 1999.

VERGARA, Luiz. O ANNO LITERARIO DE 1928. In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, a. 1, n, II, 1929.

VIANNA, Carla. *Augusto Meyer no Sistema Literário dos Anos Vinte*. Dissertação de Mestrado. UFRGS, Instituto de Letras. Porto Alegre. 2006.

WEBER, João Ernesto. *O imigrante na ficção gaúcha*. In: *RS: imigração e colonização*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 3.ed. Publicações Europa-América, 1976.

WHITE, Hayden. "Teoria literária e escrita da história." In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 7, 1994.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira - quinta série*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977.

VERISSIMO, Luiz Fernando. In: *Revista Aplauso*. Disponível em: <http://www.apluso.art.br/home/revistaapluso/revista_atual.php?id=43>. Acesso em: 23 maio 2003.

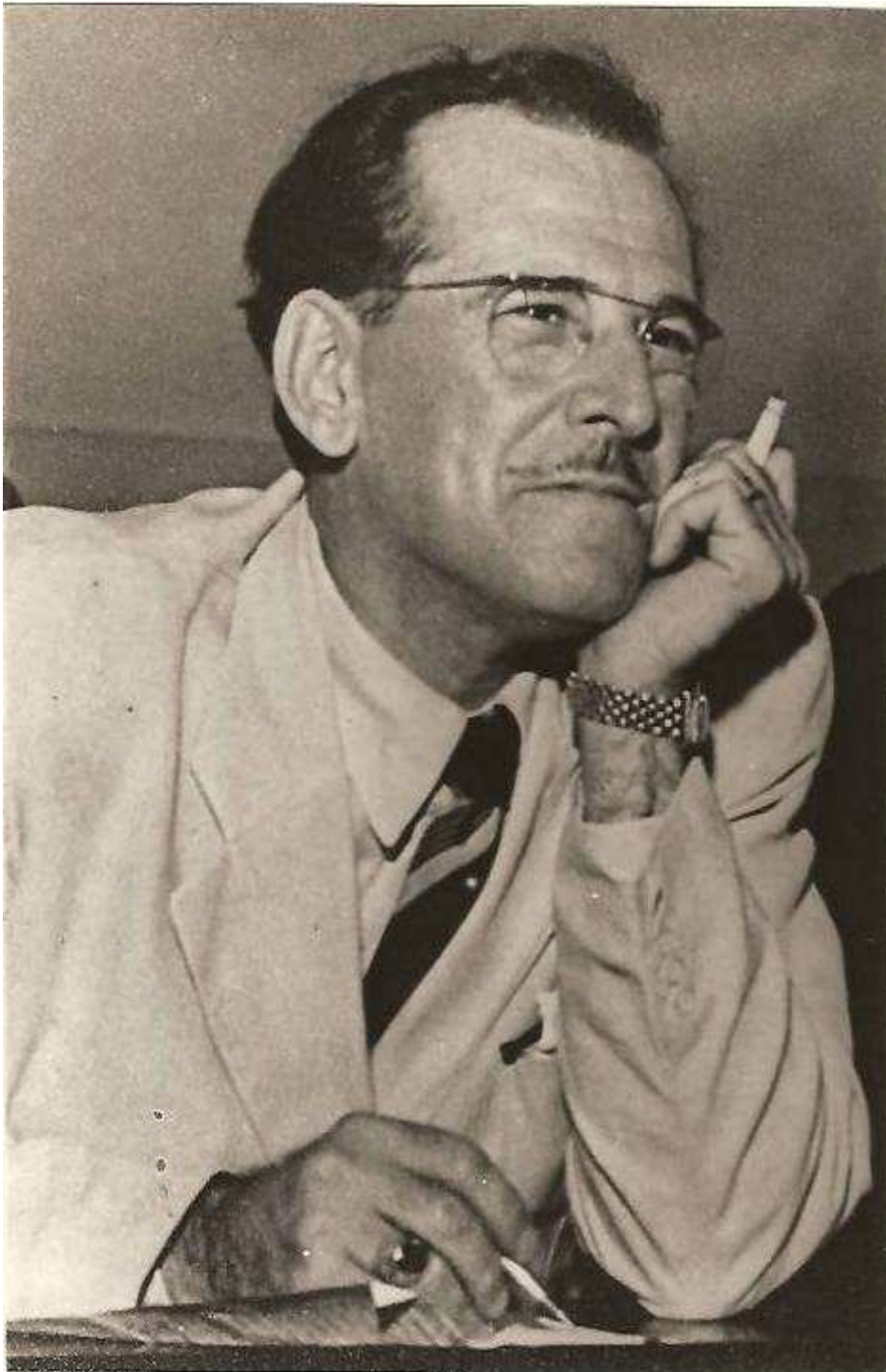
VERGARA, Luiz. *O ANNO LITERARIO DE 1928*. In: *Revista do Globo*, Porto Alegre, a. 1, n, II, 1929.

ZACHARAKIS, Georges. *Mitologia grega: genealogia das suas dinastias*. Campinas: Papyrus, 1995.

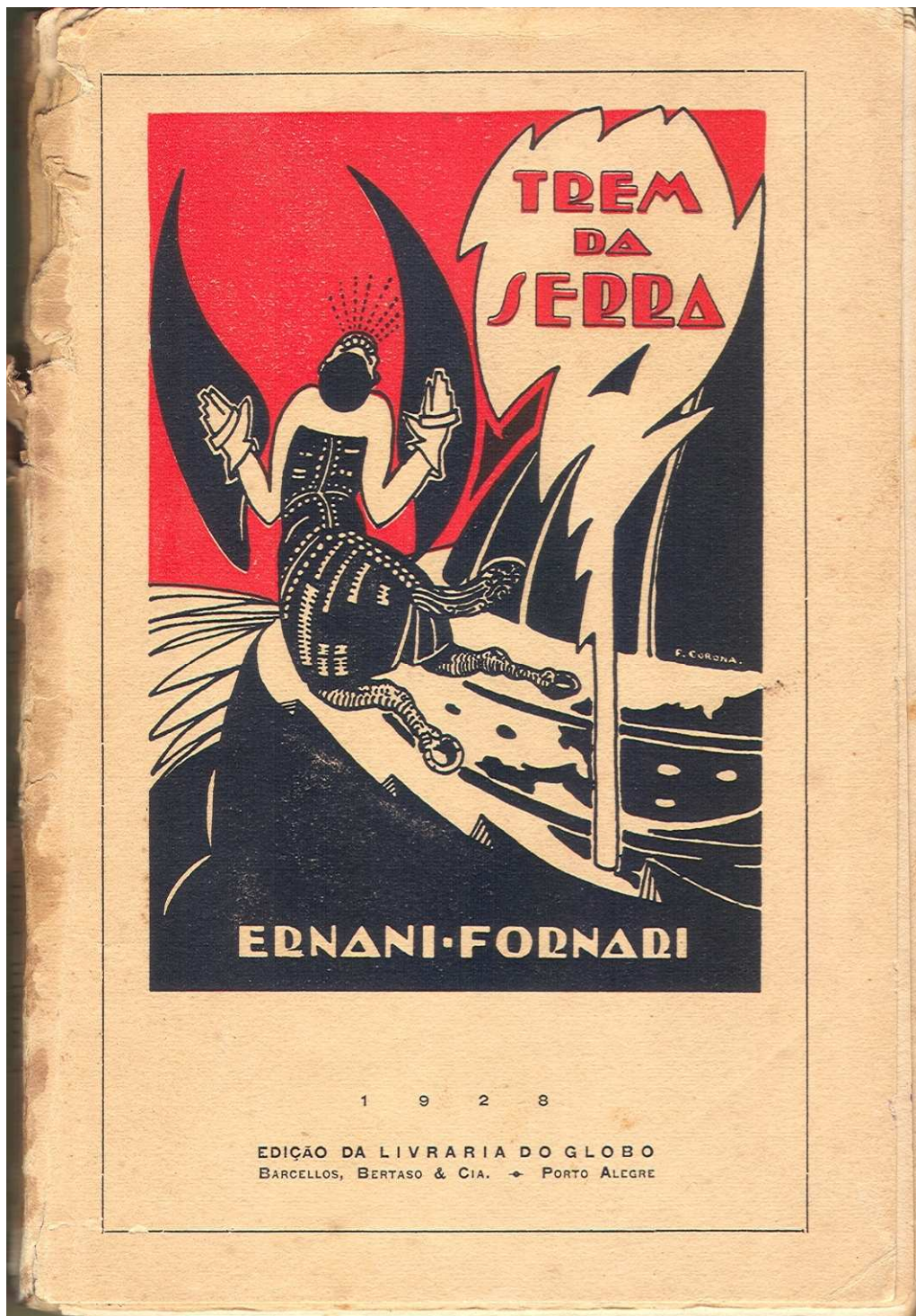
ANEXOS

Os seguintes anexos fazem parte da minha pesquisa sobre Ernani Fornari. Alguns são citados durante o trabalho, assim considero importante constarem na íntegra. Outros possuem relevância documental e servem como mais uma fonte de conhecimento sobre o autor e sua obra. Foram coletados na Biblioteca Nacional, Arquivo Histórico de Caxias do Sul, acervo familiar e em bibliotecas.

1- Ernani Fornari – Retrato
Fonte: Acervo Familiar



2- Capa original *Trem da Serra* 1ª edição. Desenho de Fernando Corona
Fonte: Biblioteca Nacional



3- Retrospecto Literário

Fonte: Revista do Globo – Porto Alegre, 1929, Ano I, número 2

O ANNO LITERARIO DE 1928

BALANCEANDO, ha tempos, a nossa actividade literaria, tive ensejo de assignalar o seu avanço impressionante, em relação ao movimento cultural do resto do Brasil.

Tão significativo é, com effeito, esse avanço que alguns escriptores de reconhecido senso critico já enxergaram nelle uma das manifestações mais expressivas do espirito de renovação que empolga a mentalidade contemporanea.

A contribuição literaria do Rio Grande não sobressae, entretanto, pela exuberancia, pelo volume, editorialmente falando. Considerada sob esse aspecto, teriamos de reconhecer, talvez, a sua inefficacia, como factor cultural. O que nella se tem posto em destaque, por isso mesmo, é o caracter de independencia, de autonomia intrinseca, por assim dizer, que a singulariza, localizando-a dentro do tempo, mas differenciando-a dos processos estheticos em voga.

Se a memoria não me falha, incidiram no mesmo ponto de vista os srs. Plinio Salgado e Tristão de Athayde, mais explicitamente o primeiro, numa magnifica conferencia feita, ha mezes, em São Paulo, sobre a actualidade literaria do Rio Grande.

É pelo criterio qualitativo, pois, que deve ser apreciada, numa impressão de conjuncto, a nossa produção intellectual. Sob esse prisma, precisamente, á que corresponde ao anno findo, não é inferior á dos anteriores, a partir de 1925.

Mantem-se, ainda, em estado intensivo o impulso renovador que, daquella data para cá, pôz em promissora evidencia uma geração de intelligencias moças e cultas. Algumas dellas já conseguiram realizar trabalhos de um admiravel equilibrio, enquanto outras, em plena floração, procuram affirmar-se victoriosamente.

Para confirmar o que dizemos, não se torna necessario citar nomes. A critica vem pondo-os em destaque, aqui e ali. Elles apparecem quotidianamente na imprensa e nas publicações literarias do paiz.

Restringindo-nos, porém, a uma enumeração de caracter informativo, de interesse bibliographico, não está demais registrar o movimento editorial do anno de 1928. Com o fim de apresental-o o mais completo possivel, precisamos abranger nessa enumeração, entretanto, ao lado das obras de literatura, todas as que foram publicadas no Estado e fóra do Estado, comprehendidas tambem as de caracter puramente scientifico, tendo em vista a circumstancia de serem riograndenses os respectivos autores.

Da Livraria do Globo, o importante e modelar estabelecimento graphico já tão conhecido, saíu a maioria das edições apparecidas no Estado.

O nosso mercado editorial está, por isso, na dependencia quasi exclusiva, de seus prêlos. Essa dependencia tem sido, é justo reconhecer mais uma vez, proveitosissima, porém, ao desenvolvimento cultural do Rio Grande. Sem contarmos com uma empresa nas condições da Livraria do Globo, talvez não fôsse possivel o surto literario que tornou rapidamente conhecidos alguns escriptores de maior merecimento da nova geração.

Deixando de parte as numerosas traducções, principalmente de romances e contos, as obras editadas pelo referido estabelecimento podem ser assim discriminadas: "Julio de Castilhos", por Othelo Rosa; "Gado Chucro" e "Tu", por Vargas Netto; "Colonia Z", de Ruy Cirne Lima; "No Galpão" (3.ª edição), por Darcy Azambuja; "Evolução das Idéas", de Renato Cor-

rêa de Oliveira; "Novena á Senhora da Graça", por Theodemi-ro Tostes; "Trabalhos e Costumes dos Gaúchos", por S. de Sá Britto; "Giraluz" e "Duas Orações", por Augusto Meyer; "Tres Poemas Franciscanos", por Mansueto Bernardi; "Trem da Serra", por Ernani Fornari; "Traços Eternos do Rio Grande", por Fernando Osorio; "A Terra Gaúcha", por Henrique de Casaes; "Vocabulario Gaúcho" (2.ª edição), de Roque Callage; "Lições de Clínica Medica" (3.ª série), do dr. Heitor Annes Dias; "O Orçamento Riograndense", por Fernando Caldas; "O Estado Sanitario do Rio Grande do Sul", do dr. Castro Carvalho; "Notas para a historia de Porto Alegre", por Gastão Haslocher Mazon; "Novo Dicionario Nacional", do Padre Carlos Teschauer; "Captação de Aguas", do dr. Antonio Siqueira; "Manual de Teoria e Pratica do Processo Penal" (3.ª e 4.ª vols.), pelo dr. Innocencio Borges da Rosa; "Assumptos Militares", do Coronel Alvaro de Alencastro; "Da acção executiva", por Odorico da Silva Camargo;

Fôram editadas, nesta capital, mais as seguintes obras: "Taxa judiciaria", do dr. Fanor Azambuja Marsillac; "Lições de Medicina Social", do professor Gonçalves Vianna; "Viagens e Estudos", por D. João Becker; "Vida e Obra do Padre Roque Gonzales de Santa Cruz", (2.ª edição), pelo padre Carlos Teschauer. Fóra do Estado, em São Paulo e Rio, appareceram: "O Brasil e a Raça", "Brasilidade" e "Civilização contra Barbarie", de Baptista Pereira; "A Questão Social", de Felix Contreiras Rodrigues; "Através do Rio Grande do Sul", de Fernando Callage; "Rodeio de Estrellas", por Manoelito d'Ornelas; "Revivencias", do dr. Damasceno Ferreira.

As ultimas edições do anno estão assignaladas, convem observar, por "Tu", de Vargas Netto, e "Trem da Serra", de Ernani Fornari, ambos apparecidos ainda em dezembro findo.

Vargas Netto, o poeta querido e triumphante de "Tropilha Crioula", nos deu em "Tu" um magnifico breviario de lyrismo passional, ao passo que Ernani Fornari nos offereceu, com "Trem da Serra", uma excursão maravilhosa, cheia de exuberancias ritmicas, de imagens cinematadas, de um imprevisto saboroso e forte. São dois livros, já se vê, capazes de assegurar o saldo do anno literario, se outros, porventura, não o tivessem, antes, assegurado.

Ha uma tarja de luto, finalmente, a anotar á margem deste balanço da nossa actividade literaria, correspondente a 1928. É a que deve registrar, aqui, o fallecimento de Eduardo Guimaraens — um dos mais legitimos valores mentaes do Rio Grande.

O prematuro desaparecimento do autor da "Divina Chimera" abre um enorme claro na vida intellectual riograndense. Porque Eduardo Guimaraens não era apenas o poeta de uma invulgar receptividade emotiva: era, tambem, uma das intelligencias mais finas que possuíamos, no sentido esthetico da expressão.

Foi, sem duvida, como quasi todos os da sua geração, um desenraizado do ambiente. Educára-se, emotivamente, bebendo o licor verde dos filtros verlaineanos e saturando-se do nuan-cismo melodico de Mallarmé. Mas foi, maugrão a embriagadora ascendencia, um poeta que não raras vezes conseguiu vincar, num poema feliz ou numa estrophe estylizada, o acento proprio, o "signal insubstituivel", de que fala Unamuno — o signal fatidico que faz uma creatura ser diferente de todas as outras creaturas deste mundo.

Luiz Vergara.

REVISTA DO GLOBO

4- Trem da Serra por Jorge Salis Goulart

Fonte: Revista do Globo – Porto Alegre, 1928, ano 1, número 3



Prem da Serra

por Ernani Fornari
edição da Livraria do Globo

Ernani Fornari brindou a nova corrente da literatura moderna com um livro marcante, "Trem da Serra".

Esse livro entrou triunphantemente nos rails da critica indigena como locomotiva assustando os bichos entocados nos furos de tuco-tuco do passadismo.

Dominadoramente. E comquanto tenha sido inspirado pela visão que se apanha do interior de um comboio: a impressão que nos dá é cinematographica.

E' elle mesmo que o diz:

Aboletado no banco vascolejante do meu cinema ambulante, fico olhando para a tela Pathé-Baby da vidraça, onde a paisagem dispara assustada para traz."

A idéa forte que se sente nesse livro provém do mesmo phenomeno que produz movimento no cinema: pela successão continua das imagens.

O poeta viveu o seu cinema. Focalizou-o e sentiu-o. Foi uma das figuras anfiadas da tela que teve como scenario o mundo. E' uma constante variedade de assumptos.

Variam as imagens que lhe ferem a retina, muitas das quaes chegam a afflorar-lhe o coração. Elle proprio varia. A realidade alli, flue constantemente, num perpetuo vir a ser, num incontentamento, numa ansia de attingir o que se deixou numa curva da estrada e que se pretende ainda recuperar muito ao longe na linha diffusa do futuro.

E' essa a attitudo espiritual do artista admiravel de Trem da Serra, quando grita:

"Pureza... Tranquillidade... Saude...
[Solidão...]
Sinto um desejo louco de sair gritando:
Achei-a, achei-a. Ela — a Felicidade.

E espero, ansioso, nensando; (que loucura)
"— O trem parará, com certeza..."
E já penso tambem que quando todos cor-
[rerem para lá,
serei eu o primeiro a chegar...

Mas fico admirado de não ver o trem
[parar.
(Será feliz o machinista?)

E o trem passa...

Fiquei convencido, desde então,
que onde mora a Felicidade não ha es-
[tação:
— a gente passa sem parar..."

Estamos vivendo indiscutivelmente a idade do cinema.

De uma feita, veio-me á lembrança a idéa de que a literatura moderna é a filha directa do cinema.

Talvez sem o saber, os modernistas estão soffrendo o predomínio dos Valentinis e dos Carlitos.

A imagem rapida, a traços curtos, que logo passa para dar lugar a outra mais nova e mais fresca e tão do gosto dos actuaes escriptores, é puramente cinema.

O proprio sabor caricatural de certas composições dos escriptores da nova escola reflecte essa impressão.

E' o comico que se desarticula e regamboleia dentro do "écran" nos traços intermitentes de Mutt e Jeff, nos pés espalha-brazas de um Chaplin.

Dahí, a felicidade com que as figuras do cinema são reproduzidas pelos escriptores modernos, que adoptam nas letras o mesmo processo que o da movimentação das photographias na tela.

A repetição constante de uma mesma palavra para dar a sensação de velocidade, como naquella conhecida poesia de um vate porto-alegrense:

"Uma estrelinha que gira, gira, gira, gira, gira", é a adopção do systema cinematographico por excellencia: successão da mesma imagem estatica numa imagem em movimento.

O homem moderno vive principalmente pela vista. E' um campo luminoso, varrido de sol, a sua vigilla interior. Esse sentido dominou-o todo. Hypertrophiou-se. E a sua consciencia desenraizada foi uma visão allucinante da vida.

O seu modo expressional foi então como que uma technica tramada de conceitos, enredada de imagens com um sentido proprio ou por outra com o sentido que mais aprouvesse á sua realidade.

Como uma veste esquematica e sempre feita adaptada de fóra á sua constante variabilidade.

O homem do seculo que transcorre é um saturado de sua propria luz. Desceria ser cego para poder ir mais fundo na sua personalidade. Para redescobrir-se. Para sentir fôgos amortecidos nos planos ultimos da sua consciencia.

Por esse motivo, a sua fuga para o primitivismo, para o expressionismo, para um recanto em que a logica não continua a reduzir a propria vida a formulas mórtas.

O homem quer fechar os olhos para poder ver. Mas é impossivel. O seculo sacode-o. A machina escraviza-o. E os phenomenos correm á sua vista em series continuas, interminaveis, lineares como na tela.

O cinema é a representação da mentalidade occidental.

Darwin, Laplace, os gigantes do racionalismo, representaram a vida numa serie.

O homem saindo das outras especies anteriores na ordem evolutiva como uma figura unica, no cinema, formada por uma centena de outras figuras.

Ernani Fornari é sem duvida um moderno: o seu ultimo livro "Trem da Serra" passa-se dentro desse mundo illuminado das imagens, em campo nítido e recortado e onde as fórmulas das cousas não têm as nuances que um dia quizeram arrastar para o descontentamento e para a morte a alma decadente dos penumbrietas.

E' um livro forte, é um livro essencialmente de mentalidade moderna e de espirito occidental. Bem o producto dessa época de construcção por que atravessa o Rio Grande, varridas as coxilhas por essa luz da civilização, que afugenta os lobishomens de suas tocas, e despenteia as varas no fundo das lagoas.

Sente-se a vitalidade do Rio Grande novo nos seus maravilhosos chromos que reproduzem trechos empolgantes da vida das colonias, saborosos como o vinho que o poeta descreve tão admiravelmente.

Nelle, ha passagens de uma encantadora ternura. Mas o que predomina principalmente é a força pictorica que delle

resalta. Ernani é um pintor feliz. Os quadros que reproduz entram-nos pelos olhos e, penetrando-nos na imaginação, lá ficam desenhados, nitidamente, enriquecendo a galeria da alma.

Tem phrases de um pitoresco extraordinario que mais contribuem para reforçar esse raro poder descriptivo.

Tem phrases de um pitoresco extraordinario. Até agora cantara-se a vida do pago, a tradição, o gaúcho. Fornari cantou a vida colonial, a esperança do Rio Grande que canta nas vinhas, que brilha nos olhos azues dos immigrants.

E' livro que ha de ficar como um dos mais extraordinarios que tem produzido a nova poesia do Brasil.

Jorge Salis Goulart.

A ACADEMIA FRANCEZA

Após ter recebido com sumptuoso ceremonial o Sr. Paléologue, a Academia Franceza vai tratar de preencher a vaga do visconde François de Curel, prematuramente roubado á humana immortalidade a 26 de abril ultimo.

A Academia Franceza não se mostra, aliás, muito apressada em fazer circular as urnas e, sobretudo, parece pouco inclinada a começar já uma batalha eleitoral que promete ser renhida, dados os altos meritos dos candidatos, que são em

numero de sete: os Srs. Fortunat Strowski, o conde de Blois, Pierre Lasserre, de Croisset, Artus Le Goffic e Edmond Jaloux.

O PREMIO DO HUMOR

A Academia do Humor Francez, de Paris, deu, em dezembro ultimo, o seu premio de 3.000 francos destinado a recompensar o melhor livro de humor do anno.

Sua escolha recaiu em Henri Falk e seu romance *Le fils improvisé*. Outros votos foram dados a *L'Homme qui lit dans les âmes*, de Paul Gsell; *Esther Matalon*, de André Rausan; *A' l'ombre des cartons verts*, de André Bathylle, e *Le retour prodigue de Penfant*, de René Jeanne.

UMA TRADUÇÃO INGLEZA DE "MADAME BOVARY"

O Sr. Lewis May publicou, em Londres, em novembro ultimo, nos editores Bodley Head, uma nova tradução, em inglez, muito conscienciosa, de *Madame Bovary*.

O celebre romance de Flaubert foi nessa edição illustrado por John Austen, que imprimiu aos seus desenhos um cuidado igual ao do traductor.

A ACADEMIA ITALIANA

Deve corporificar-se em breve, em brilhante realidade uma velha aspiração da intellectualidade italiana: a installação solenne da Academia, nos moldes da similar franceza e do Instituto de França. Sabe-se que a 23 de março deste anno serão nomeados pelo governo os trinta primeiros immortaes, que, segundo se murmura nas altas rodas, serão o duque dos Abruzzos, o duque de Bergamo, o cardeal Maffi, arcebispo de Pisa, grande astrônomo; Gabriel D'Annunzio, o physico Marconi, os esculptores Germista e Canonica, os pintores Sartorio e Miscetti, os maestros Mascagni e Perosi, os escriptores Pirandello, Corradini e Marinetti, a romancista Grazia Deledda e ainda outras notabilidades.

Os trinta primeiros academicos, escolhidos por Mussolini, elegerão, por sua vez, os trinta restantes para completarem o novo Areopago, que indicará provavelmente, o rei para ser presidente honorario e o Duce para presidente effectivo. Como se vê, os immortaes italianos serão em muito maior numero que os francezes.

A primeira sessão plenaria realizar-se-ha a 27 de outubro proximo.

A ORDEM DOS MEDICOS

Em brilhante artigo para *Le Journal*, o Dr. Paul Guérin, antigo interno dos hospitaes de Paris, resumiu a these por elle apresentada á Faculdade de Medicina — *L'Etat contre le médecin: vers une Renaissance Corporative*, em que elle alvitrou a idéa de ser instituida em França a Ordem dos Medicos, *ad instar* da Ordem dos Advogados, determinando fórmulas e sanções applicaveis aos profissionais a quem cabe velar pela saude dos homens, com perfeita honestidade profissional.

Inspirou essa iniciativa, incontestavelmente interessante de véro alcance social, a explosão de varios escandalos em que se acham envolvidos, como principaes responsaveis, doutores em medicina no exercicio das suas faculdades scientificas. Entre outros, o que consistia em prolongar ou aggregar as consequencias de accidentes de trabalho, com o fim de augmentar indemnizações, o que importou em lesar companhias de seguros no valor de alguns milhões de francos, em periodo relativamente curto. As companhias por sua vez defendem-se contra esses assaltos aos seus patrimonios.

Revista do GLOBO

EXPEDIENTE

Numero avulso	1\$500
Assignatura por anno	40\$000
Assignatura por semestre	25\$000
Por mez excedente de um semestre	3\$000

As assignaturas terminam sempre em 31 de junho e 31 de dezembro.

ANNUNCIOS

1/16 de pagina	30\$000
1/8 " "	50\$000
1/4 " "	90\$000
1/2 " "	120\$000
1 " "	200\$000
2.ª pagina da capa	300\$000
3.ª " "	300\$000
4.ª " "	400\$000

Redacção e gerencia :
Rua dos Andradas n.º 1416 — Livraria do
Globo, 2.º andar — Porto Alegre

Toda a correspondencia relativa á administração deve ser endereçada ao gerente Arnaldo Bard.

NO CAMPO

João — Isso não é chuva: é ouro que está cahindo — Mais tres ou quatro dias deste tempo e temos de fóra tudo quanto está debaixo da terra...

Antonio — Não digas isso nem brincando! Deus nos livre! Tenho duas mulheres enterradas!

O REI, PAE DO POVO

Conta o *Figaro*, de Paris:

Old Kate é uma das mais populares figuras dos campos de corridas de Londres. Em Goodroad, em Ascot, em Epsom, por toda parte e após longos annos, ella offerece aos turfmen o *programma* das corridas. Ella honra-se da amizade de lord Lonsdale e do proprio rei.

Ora, ha alguns dias, como toda a gente na Inglaterra, Old Kate está triste, muito triste. Todas as tardes, no palacio de Buckingham; ella se reúne á multidão ansiosa que accorre por noticias e foi ali que um photographo indiscreto a surpreendeu, no momento em que se inclinava para ler o boletim de saude do rei:

Jorge V, folheando um jornal, reconheceu aquella vendedora de programmas e, no domingo seguinte, nas corridas de Kempton, Old Kate viu encaminhar-se para ella o major Felkerstonhaugh, chefe das cavallariças de sua magestade, que lhe entregou uma carta:

— Da parte do rei!

Old Kate leu, calou-se. Lagrimas, porém, perolaram-lhe os olhos.

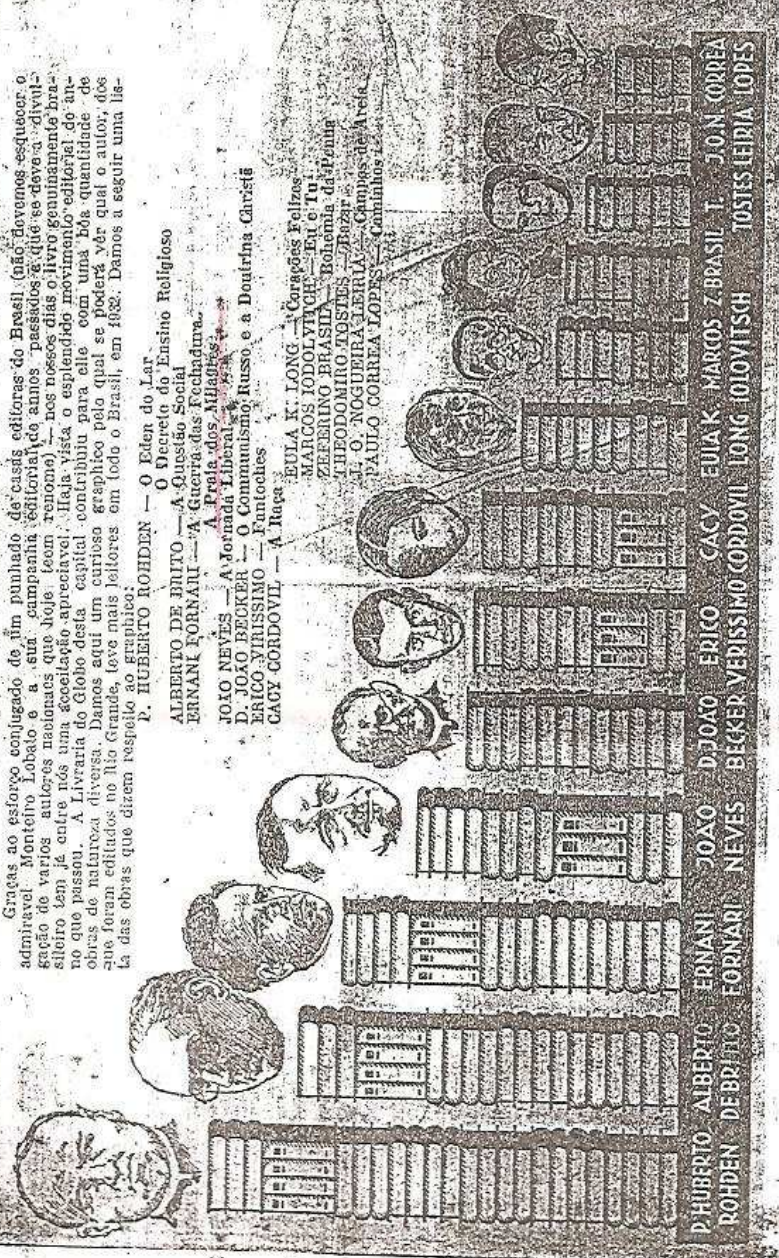
LER PARA SABER - BOM JÁ LEU E INFORMA

71-10.000

Dos autores brasileiros editados pela Livraria do Globo, qual foi o mais lido em 1932?

Grças ao esforço conjugado de um punhado de casas editoras do Brasil (não devemos esquecer o admirável Monteiro Lobato e a sua campanha editorial de anos passados, e que se deve a divulgação de varios autores nacionais que hoje tem renome) — nos nossos dias o livro genuinamente brasileiro tem ja entre nós uma aceitação apreciavel. Ha ja vista o esplendido movimento editorial do ano que passou. A Livraria do Globo desta capital contribuiu para elle com uma boa quantidade de obras de natureza diversa. Damos aqui um curioso graphico pelo qual se poderá ver qual o autor, dos que foram editados no Rio Grande, teve mais leitores em todo o Brasil, em 1932. Damos a seguir uma lista das obras que dizem respeito ao graphico:

- P. HUBERTO ROHDEN — O Eden do Lar
- ALBERTO DE BRITO — O Decreto do Ensino Religioso
- ERNANI FORNARI — A Guerra Social
- JOAO NEVES — A Jornada Liberal
- D. JOAO BECKER — O Comunismo Russo e a Doutrina Christiã
- ERICO VIRISSIMO — Fanticoches
- GACY GORDOVIL — A Haze
- EULA K. LONG — Corações Felizes
- MARCOS TODOLVITCH — Eri e Tu
- ZEFERINO BRASIL — Bohemia da Penna
- THEODOMIRO ANSTES — Brazil
- JOÃO O. NOGUEIRA FERRELL — Campos de Arica
- PAULO CORREA LOPES — Caminhos de



«Praia dos Milagres»

Assim se chama o encantador livro de poemas em prosa que Ernani Fornari oferecerá aos seus inúmeros leitores do Brasil, dentro de poucos dias.

Damos nesta página um punhado deles.

Sreco da recém-esposada

Senhor! dai-me um filho forte — para a tranquilidade dos fracos; bélo — para o encanto das mulheres; perfeito — para o assombro dos homens!

Mas se ele tiver, um dia, de bater num fraco, de seduzir a uma mulher ou de matar a um homem, Senhor! dai-me um filho sem beleza, dai-me um filho sem braços!

Senhor! dai-me um filho bom — para amparo da miséria; justo — para o desempenho da justiça; afetivo — para a ternura de seus pais; talentoso — para o esplendor das Artes ou gloria das Ciências!

Mas se ele tiver, um dia, de negar a justiça, de ser indiferente à miséria, de mistificar as ciencias ou de bater em seus pais, Senhor! Senhor!...

matai meu filho!

Renuncia extrema

Versos que São Francisco de Assis não escreveu, mas que Ele teria cantado em seu rústico ataúde (pensando nos infelizes que desejam a morte e não pôdem morrer) se houvesse ressuscitado no dia em que morreu:

— “Perdôa-me, Senhor, haver eu cometido o pecado de morrer! Que se morri, Senhor, foi porque não sabia que a Morte fosse uma cama tão macia!...”

Da seara amarga

Fui ao campo para repousar, e dei-me sobre um campo de trigo:
— E sonhei que eu havia plantado os teus cabelos...

Fui ao campo para sonhar, e dei-me á beira de uma lagôa parada:
— E sonhei que eu havia plantado os teus olhos...

Fui ao campo para delirar sózinho, e dei-me á sombra de uma videira:
— E sonhei que eu havia plantado a tua boca...

Fui ao campo para chorar, e dei-me sobre um campo de cicuta:
— E sonhei que eu havia plantado os teus juramentos...

Fui ao campo para sofrer, e dei-me sobre uma varzea de cardos:
— E sonhei que eu havia plantado o teu amor...



O escritor Ernani Fornari através do lápis magistral de Carlos da Cunha.

Torre feliz

Sinos de Natal!...
Sinos de Finados!...
Sinos de Aleluia!...
Sinos! Sinos alados a encher de sons estas tardes serenas!...

Quantos sinos tem a torre dessa igreja onde o Senhor, ao som de invisíveis avenas, apascenta o seu Rebanho de almas brancas?

Escuta: um sino triste para o que morreu (louvado seja!) e dois sinos festivos para os que nascem!

E para os que ressuscitam?

— Só os deuses ressuscitam — tangei, todos os sinos!
Mais felizes do que eu sois vós, ó velhas torres! ó velhas torres das catedrais!

(Eu tenho um só coração para coisas desiguais!...)

Sureza

Lá na Índia misteriosa dos “fakires”, quando os fiéis penetram nas mesquitas exóticas, despojam-se das sandalias, nas portas, para que os deuses não vejam o Pó.
— esse Pó que é a Vida...

Minha Nossa Senhora das Mãos de Afagos, eu, quando entro na catedral sonora do teu Amor, deixo na porta os Instintos — que são as sandalias do Mal — para que tú não sintas o meu Desejo.

— esse Desejo que é a Morte...

Milagre

Pensei que ela trazia alguma coisa para mim, escondido no seu manto côr de Aurora, quando veio para mim. Mas eu vi que era o vento que enfunava — sim, era o vento que enfunava! — as dobras do seu manto côr de céu amanhecendo...

E Ela me disse:

— São flôres que estou trazendo para enfeitar o nosso Amor!

E abrindo ante os meus olhos maravilhados o seu manto cheio de ar — sim, cheio de ar! — derramou milhões de rosas sobre mim...

— Bendigo-te, Santa Izabel do Meu Pecado, pela mentira milagrosa — sim, mentira milagrosa! — que encheu a minha vida de tantas e tantas rosas!

E nunca me digas que era vento, porque o vento, ah! porque o vento não tem esse perfume de Saudade!...

7- Trecho de Correspondência pessoal trocada com Reynaldo Moura (1943)
Fonte: Acervo familiar

Podes me xingar à vontade, que eu nem reajo. Podes até dizer nome pra mãe da gente, que eu também desculpo: "Não protesta, Fornari, que o poeta tem razão de estar queimado. Pois então isso se faz de sair ano e entrar ano, receber várias cartas do teu amigo de cabeceira e tu nem te ligo?" Só duas coisas eu não agüento que tu digas, que aí eu me enfezo mesmo: que já não sou o mesmo e que eu me esqueci de ti. Seria uma falsidez. Esquecer-me de ti ou do Athos seria esquecer o passado. E um passado como o nosso não se esquece nunca. O que sucede é que ainda sou - e disso me gabo, pra fazer pirraça à Mme Staël - o maior anti-missivista de todos os mundos habitados. (Ao menos nisso faço questão de ser o "maior"!) Já tentei várias vezes escrever pra ti e pro Athos. Mas é uma merda! - o diabo da epístola empaca na terceira linha e não vai pra frente nem à mão de Deus Padre. Hoje, até estou estranhando. Não sei o que me deu que esta já chegou nesta altura e continua a querer andar. Talvez seja a bruta da saudade que levedou e, já não cabendo mais aqui dentro, deseja arejar um pouco a caveira e seu conteúdo ~~anímico~~ anímico, principalmente. Seu Reynaldo, le ju ro que, interiormente, continuô a encher os bolsos de luar e que ninguém me desconvence de que êle ilumina~~x~~ o meu quarto, de verdade. Se, exteriormente, não faço mais isso é porque sozinho não dá mais jeito, não. Não porque me galtem o vinte anos. Isso eu tenho até de mais - dois e meio, no caso em apreço. O que falta é a presença corpórea, palpável (Cruzes!), tua e do Athos. No fundo, permaneço o mesmo sonhador d'autrefois. Os sofrimentos, os trancos, os pari-gato, os ~~enxe~~ culepes, as cacholetas, os rabos-de-arraia da vida não têm conseguido dobrar êsse teu encascurrado amigo velho de guerra, e mudar o seu jeitão 1830. Às vezes chego a ficar com raiva do meu cabacismo sentimental, palavra. Sou como certas prostitutas que envelhecem no nobre artesanato da cama - ^e sempre virgens. Apesar de continuar "na vida", meu hímeme complacente vai resistindo ~~ga~~ lhardamente. Continuo cândido, puro e ingênuo, como as nunca assás louvadas 11.000 senhoritas que tu conheces de nome. Ainda acredito no bem, nos - espan te, mancebo! - nos homens, nas mulheres, no auri-verde pendão da minha terra na sacrossantã missão da Arte, na nobre função da literatura. Enfim, numa por de coisas que todo sujeito verdadeiramente decente deixa de acreditar depois quarenta. "Pero, se soy así que debo hacer", como lá diz o velho tango. Queres um exemplo? Quando cheguei ao fim de tua carta, estava com os olhos cheinhos

de lágrimas. Ora, como não posso lagrimar sem cōro de chōro, o resultado é que saí à solfa (É assim que se diz ?), abri o berrador e chorei que me desmamei. De pura saudades, bandido ! De saudades de ti e do Athos, a quem também dedico o meu pranto e esta carta. Do tempo que, embora passado, nunca perdi de vista, porque me parece que não consigo deitar raízes muito profundas no presente. Basta te dizer que ainda faço versos às Bem Amadas e aos crepúsculos, e ainda me apaixono como um ginasião. Se isso é o cúmulo do desfrute e do semvergonhismo num cidadão que devia respeitar ~~XXXXXX~~ suas alvas cãs, como querem as pessoas bem pensantes, não sei. Sei que vou indo assim muito bem obrigado.

Mande ~~ixix~~ pelo Érico, pra ti e pro Athos, um exemplar da edição especial de "Enquantoela dorme" (2a edição) e "Guerra das Fechaduras" (3a edição) (CONSIDEREI-VOS SUBSCRITORES DE HONRA), e um exemplar de "Sem Rumo". Como terás notado expurguei da "Guerra" 7 contos, que quebravam a unidade do livro, e acrescentei: 3 : "O fiapo"; "Os donos da caveira", em que entramos os três como personagens que fomos, realmente, mais ou menos como está escrito, e "O espelho", calcado num assunto que me deste há 30 anos, lembras-te ? Éle está dedicado a ti. Isto com dois livros de versos prontos, ainda sem título, 2 de contos ("Histórias e tipos inconvenientes" e "A teoria da bastonada e outras teorias"), uma biografia do Padre Landell de Moura ("Antes de Marconi") e uma peça de teatro, em que deposito ~~grandes~~ grandes esperanças ("Veranico de maio"). Além disso, reescrevi todo o romance "O homem que era 2" e estou trabalhando no segundo volume do mesmo. Como vês, não tenho dormido nas palhas.

Falas-me em te dedicares a literatura teatral. Ótimo ! Precisamos de gente fabetizada no teatro. O gênero, além de ser dos mais nobres e de maiores horizontes ~~mixxampixx~~, pois que é a reunião de tôdas as artes, é o que proporciona os mais fartos e compensadores direitos autorais. E não acredites que, para um homem do teu talento e da ^{tua} experiência nas letras, seja das coisas mais difíceis. Em minha já longa prática no ramo, aprendi um punhado de "receitas", hoje fazo do parte de um vasto formulário ~~xxxxx~~ para meu uso particular, receitas que avio com regular freqüência. Queres que te revele algumas das fórmulas do meu Cherriz dramático ? Pode ser que elas venham a servir-te para alguma coisa. Pois lá vão algumas delas:

1ª - Pôr no papel tudo que te vier à cabeça e achares que tuas personagens seriam capazes de dizer em tal ou qual circunstância, sem a preocupação

8- Correspondência pessoal

Fonte: Biblioteca Nacional

Serviço Globo de divulgação literária

Departamento da livraria Globo – Andradas, 1416 Porto Alegre

Direção de Érico Veríssimo 23 de abril de 45

Compadre Fornari:

Eu conheço bem a tua técnica. Recebes uma carta minha, não respondes, deixa passar uma eternidade de silêncio e depois vens me interpela...

Mas não faz mal. No dia do Juízo ajustaremos contas.

Escrevo-te estas mal traçadas para te dar notícias tuas e te dizer que agora estamos instalados no centro da nossa urbs, no majestoso arranha-céu do Clube do Comércio, de cujas alturas atiramos cascas de bergamota na cabeça dos passantes.

Teu afilhado vai muito bem, crescido forte. O resto da turma, em ótima forma.

Uma coisa importante. Como sabes, Porto Alegre vai festejar em novembro próximo o segundo centenário. Muitas festas, concursos, etc. Há uma competição literária – conto, teatro, novela, guia sentimental da cidade, reportagens, etc – em que se distribuirão 30 contos de prêmios. A sugestão da peça foi minha. O prêmio é de 5 a 8 contos, nunca menos de cinco. Pensei em ti. Farias brincando uma peça. Sei que à voz de cinco contos, tu, teatrólogo de fama, encolheras os belos ombros e não ficaras comovido, porque mais, muito mais do que isso tens garantido com qualquer peça que escrevas. Mas estou vendo que o concurso vai ser um desastre e no fim a comissão terá de entregar o prêmio para qualquer Mazon ou Spalding. As condições são estas. Peça ambiente porto-alegrense antigo ou então de caráter cíclico: antigo e moderno. Os costumes da cidade, etc. O resto, à vontade do autor.

O prazo para entrega de originais é 5 de setembro próximo. Comissão séria. O teu compadre no meio. Si os trabalhos publicados pudessem entrar em concurso, terias o teu O HOMEM QUE ERA DOIS. Quem sabe não tens na gaveta algum livro de ambiente porto-alegrense? Para novela o prêmio é de 8 contos, parece, e o autor não perde os direitos. Mesmas condições que para a peça: costumes de porto-alegre antigo ou antigo e moderno. Há um prêmio de 1 conto para a melhor poesia sobre a cidade. Manda dizer se isto te interessa. Quanto as condições saírem publicadas, eu te mandarei recorte.

Manda contar o que tens feito.

Estou escrevendo SAGA, já em meio. Um livro de fé no Brasil.

O Vasco vai lutar na Espanha, na Brigada Internacional e lá descobre o Brasil e vê a besteira que fez, pois tendo tanta coisa a construir num país novo de paz, meteu-se com os complicados problemas alheios. O resto... na tela do Cine Ideal (Cruz Alta).

Como sempre, ando até a guela de serviço.

Nada de novo em Porto Alegre. Muita casa se ergue, o movimento aumenta. Mas as caras são quase as mesmas que deixaste aqui.

O pessoal da casa manda lembranças a todos os teus.

Para ti e para a comadre, o melhor abraço do Érico.



5 de Junho 1933



SERVÍCIO *Globo* DE DIVULGAÇÃO LITERÁRIA

DEPARTAMENTO DA LIVRARIA DO GLOBO - ANDRADAS, 1416 - PORTO ALEGRE

DIREÇÃO DE *Elio Verissimo*

28. abril 1940

Compadre Fornari:

Eu conheço bem a tua técnica. Recebes uma carta minha, não respondes, deixas passar uma eternidade de silêncio e depois vens me interpelar...

Mas não faz mal. No dia do Juízo ajustaremos contas.

Escrevo-te estas mal traçadas para te dar notícias tuas e te dizer que agora estamos instalados no centro da nossa urbs, no majestoso arranha-céu do Clube do Comércio, de cujas alturas atiramos cascas de bergamota na cabeça dos passantes.

Teu afilhado vai muito bem, crescido e forte. O resto da turma, em ótima forma.

Uma coisa importante. Como sabes, Porto Alegre vai festejar em novembro próximo o segundo centário. Muitas festas, concursos, etc. Há uma competição literária - conto, teatro, novela, guia sentimental da cidade, reportagens, etc - em que se distribuirão 30 contos de prémios. A sugestão da peça foi minha. O prémio é de 5 a 8 contos, nunca menos de cinco. Pense em ti. Farias brincando uma peça. Sei que à voz de cinco contos, tu, teatrológico de fama, encolherás os belos ombros e não ficarás como vidro, porque mais, muito mais que isso tens garantido com qualquer peça que escrevas. Mas estou vendo que o concurso vai ser um desastre e no fim a comissão terá de entregar o prémio para qualquer *Wazeron* ou *Spalding*. As condições são estas. Peça de ambiente porto-alegrense antigo ou então de caráter cíclico: antigo e moderno. Os costumes da cidade, etc. O resto, à vontade do autor. O prazo para a entrega de originais é 5 de setembro próximo. Comissão séria. O teu compadre no meio. Si os trabalhos publicados pudessem entrar em concurso, terias o teu O *HOME QUE ERA DOIS*. Quem sabe não tens na gaveta algum livro de ambiente porto-alegrense? Para novela o prémio é de 8 contos, parece, e o autor não perde os direitos. Mesmas condições que para a peça: costumes de porto-alegre antigo ou antigo e moderno. Há um prémio de 1 conto para a melhor poesia sobre a cidade. Manda dizer si isto te interessa. Quando as condições saírem publicadas, eu te mandarei recorte.

Manda contar o que tens feito.

Estou escrevendo *SAGA*, já em meio. Um livro de fé no Brasil. O Vasco vai lutar na Espanha, na Brigada Internacional e lá descobre o Brasil e vê a besteira que fez, pois tentou tanta coisa a construir num país novo de paz, meteu-se com os complicados problemas alheios. O resto... na tela do Cine Ideal (Cruz Alta).

Como sempre, ando até a guela de serviço.

Nada de novo em Porto Alegre. Muita casa que se ergue, o movimento aumenta. Mas as caras são quasi as mesmas que deixaste aqui. O pessoal de casa manda lembranças a todos os teus. Para ti e para a comadre, o melhor abraço do

Elio Verissimo



1933 44 01 ms

Os anexos seguintes foram cedidos pelo Arquivo Histórico de Caxias do Sul e servem para ilustrar o intenso caráter imagético de *Trem da Serra* (1928).

9- Inauguração da Estação Férrea Caxias - Montenegro. Foto de Domingos Mancuzo em 1910.



10- Grupo de pessoas em um jardim coberto de neve. Ao fundo, a Estação Férrea de Caxias do Sul. Foto de Giacom Geremia em 1918.



11- Sem dados

