

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JULIANA CRISTINA DE CARVALHO

**O MODERNISMO EM BELO HORIZONTE**  
A CONTRIBUIÇÃO DE ACHILLES VIVACQUA

BELO HORIZONTE  
2013

JULIANA CRISTINA DE CARVALHO

# **O MODERNISMO EM BELO HORIZONTE**

## **A CONTRIBUIÇÃO DE ACHILLES VIVACQUA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Estudos Literários.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Literatura Brasileira

ORIENTADORA: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Inês de Almeida

BELO HORIZONTE  
2013

*Para meus pais e a todos aqueles  
a quem esta pesquisa possa  
enriquecer...*

## AGRADECIMENTOS

Apesar do processo solitário ao qual qualquer pesquisador está submetido ao encarar uma jornada de investigação e construção de conhecimento científico, ele nunca pode levar todo o crédito sozinho, pois, mesmo com a solidão, recebe contribuições de várias pessoas, seja por meio de uma indicação bibliográfica, seja por um simples gesto entusiástico como “Você consegue!”. Comigo não foi diferente. Nos momentos de desespero, recebi posturas positivas que, sem dúvida, me ajudaram na conclusão do presente trabalho. Peço, de antemão, desculpas caso eu me esqueça de contemplar alguém neste singelo agradecimento.

Primeiramente, agradeço a Deus, pois sem Ele nada é possível. Depois, à minha família, meu porto seguro, que tanto me ajudou nesta árdua empreitada. Agradeço simplesmente pela existência de cada um de vocês. Agradeço também à professora Constância Lima Duarte, que sempre me apoiou e orientou, com muito carinho, muita paciência, muito respeito e qualidade. Sem dúvida, foi a pessoa mais especial que tive o prazer e a honra de conhecer na minha convivência com o ambiente acadêmico. Foi ela que me iniciou neste universo de pesquisa, com quem eu rascunhei minha primeira resenha e meu primeiro projeto científico. Além disso, foi como sua orientanda que tive oportunidade de estabelecer contato com Achilles Vivacqua e sua intimidade, seu mundo, e foi daí que surgiu o estímulo e o interesse por esta pesquisa.

Durante o processo de conhecimento desse escritor, no Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, meu local de pesquisa e trabalho como bolsista de Iniciação Científica do CNPq, na época da minha graduação em Letras, novas pessoas, muito especiais, diga-se de passagem, surgiram em meu caminho. Após me formar e não poder mais prosseguir com a bolsa de Iniciação Científica, fui contemplada com uma bolsa de Apoio Técnico e, assim, pude continuar meu longo trabalho com Achilles. Esta oportunidade me foi concedida graças à professora Eneida Maria de Souza, uma pessoa por quem tenho afeto, respeito e admiração. Não poderia deixar de lembrá-la aqui. Outro professor que também me auxiliou, e muito, tanto nos trabalhos com os fundos de Vivacqua quanto com a minha pesquisa em si, é Reinaldo Martiniano Marques, por quem também tenho grande carinho, respeito e admiração. A quem também agradeço aqui. Além dos professores, agradeço também a toda a equipe do Acervo de Escritores Mineiros, que também me ajudou, me dando força nos meus momentos de crise. Ao secretário do Acervo, Márcio Flávio Pimenta, por quem tenho enorme afeto e respeito, um grande amigo que, inúmeras vezes,

sempre paciente e prestativo, me ajudou nesta caminhada. À bibliotecária Nina Mendonça, uma querida amiga, que também me ajudou demais. Ao também bibliotecário Antônio Afonso Pereira Júnior, um grande colega que também me ajudou muito. Ainda no ambiente acadêmico, agradeço aos bolsistas e amigos, a quem também devo meu sincero “obrigada”. Ao colega e pesquisador Miguel de Ávila Duarte, neto do grande e saudoso poeta Affonso Ávila, que tive o grande prazer de conhecer e que me ajudou com objetos de pesquisas muito importantes para o meu trabalho e de várias outras maneiras. Deixo aqui meus agradecimentos.

Agradeço também a Regina Álvares, por ter transmitido ao seu pai minha mensagem solicitando uma entrevista. Sou grata pela atenção e pelo respeito para comigo e minha pesquisa. E, claro, ao crítico e estudioso Fernando Correia Dias, por sua disponibilidade e presteza em responder as minhas perguntas.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos meus queridos amigos, que me estimularam e me ajudaram nos momentos mais difíceis, e também, é claro, à minha querida orientadora de mestrado, professora Maria Inês de Almeida, que me orientou com enorme presteza e qualidade e me impulsionou para frente nos momentos em que me faltou autoconfiança. Com muito carinho, zelo, respeito, eficiência e à sua maneira, me deu a força e a energia de que eu precisava para tornar minha pesquisa concreta, real. Sem ela, nada disso seria possível. Fico muito feliz por ter aceitado orientar meu trabalho e por ter tido o prazer e a honra de conhecer e conviver com uma pessoa tão querida e especial. Obrigada.

## RESUMO

Esta dissertação dedica-se a estudar, sob um novo prisma, a cidade de Belo Horizonte na década de 1920, o modernismo mineiro e a vida e a obra do escritor Achilles Vivacqua, que, uma vez instalado na capital mineira, criou fortes e íntimos laços de amizade com grandes nomes da literatura, como Carlos Drummond de Andrade e Pedro Nava. A hipótese da pesquisa é de que Achilles Vivacqua, ainda que não seja muito conhecido atualmente, teve, na época em que viveu, grande importância para o cenário cultural da cidade de Belo Horizonte, bem como para o campo da literatura produzida em Minas Gerais e no Brasil, participando ativamente do movimento modernista mineiro. Acreditamos que, se lido e estudado, o autor pode acrescentar muito aos estudos sobre a literatura produzida em Minas Gerais, especialmente para a compreensão do modernismo mineiro, que, de certa forma, é relegado, nos estudos literários, à sombra do movimento ocorrido em São Paulo. O que constatamos como o legado literário mais importante de Achilles Vivacqua é a sua maneira de lidar com a literatura. Ele observava tudo o que havia ao seu redor, processava e, depois, mostrava ao mundo a sua visão, o seu pensamento, a sua literatura. Não adotava nenhum tipo de “manual”, não seguia à risca e religiosamente as ideologias pregadas pelos artistas da época, mas, sim, estudava-as e, à sua maneira, expressava o que havia compreendido de tudo. A pesquisa permite reforçar a importância de Achilles Vivacqua, seu contexto, seu mundo, sua literatura; da cidade de Belo Horizonte e do modernismo mineiro, dentro do recorte. Demonstra, também, que é possível estudar este último sem se ter como norte apenas escritores canônicos e consagrados.

## ABSTRACT

This dissertation intends to study, through a new perspective, the city of Belo Horizonte in the 1920's, the modernism from Minas Gerais, along with the life and works of writer Achilles Vivacqua. Once settled in the state capital, Vivacqua established strong and intimate friendship bonds with great names of Brazilian literature, such as Carlos Drummond de Andrade and Pedro Nava. The tested hypothesis states that even though Achilles Vivacqua is not widely known nowadays, in his time he played an important role in the cultural scenario of Belo Horizonte, as well as in the literature created in Minas Gerais and even Brazil as a whole, actively participating in the Minas Gerais' modernist movement. We believe that, if read and studied, the author may vastly contribute to the understanding of the local modernism, which is, on occasion, limited to a shadow of the movement in São Paulo in literary research. The most important legacy of Achilles Vivacqua is his unique way of dealing with literature. He observed everything around himself, processed it to later show the world his view, his thoughts, his literature. He did not follow any rule book, he did not religiously follow the ideologies preached by contemporary artists; he would study them and express, in his own way, his understanding of it. Research allows to emphasize the importance of Achilles Vivacqua, his context, his world, his literature, including Belo Horizonte and the modernism from Minas Gerais, also proving the possibility of analysing the movement through non-canonical writers.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
A BELO HORIZONTE DOS ANOS 20	
cenário social, político e cultural, através de seus arquivos .....	11
O Salão Vivacqua.....	16
SALÃO VIVACQUA	
o berço do movimento modernista mineiro .....	33
ACHILLES VIVACQUA	
o poeta da “serenidade” .....	75
Achilles Vivacqua: o crítico.....	85
O Achilles Vivacqua do <i>leite criôlo</i> .....	101
Achilles Vivacqua: o contista .....	129
Achilles Vivacqua: o “cronista social” .....	159
Achilles Vivacqua: o poeta .....	164
SERENIDADE	
“o livro de um temperamento” e sua recepção crítica .....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	204
REFERÊNCIAS .....	206
APÊNDICE.....	214
Pausa para um bate-papo.....	214
Entrevista com Fernando Correia Dias .....	215
ANEXOS.....	218



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação resultou da experiência que tive junto ao Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), primeiramente como bolsista de Iniciação Científica, sob orientação da professora Constância Lima Duarte, e posteriormente, dando continuidade à pesquisa, como bolsista de Apoio Técnico, sob orientação da professora Eneida Maria de Souza. No período em que convivi neste espaço, lidei de perto com arquivos literários e com o trabalho envolvido no processo de criação destes. Em determinada ocasião, a professora Constância me delegou a função de cuidar, organizar e tratar de umas caixas que ela recebeu e que doaria ao Acervo. Fiquei ao mesmo tempo contente pela oportunidade de lidar com a intimidade de um escritor que, para mim, na época, era ainda desconhecido, e preocupada pela responsabilidade, mas aceitei o desafio.

Assim, por um extenso período, estive envolvida no mundo particular de um escritor chamado Achilles Vivacqua. Abrindo caixas, retirando documentos, fotografias, quadros de plástico, pastas, plásticos-bolha... Essa foi minha vida por um tempo. A cada dia, sentia um prazer e um sentimento de privilégio por ter tamanha intimidade com o universo particular de um escritor que, à medida que eu pesquisava, percebia que era de grande importância no cenário literário de minha cidade, Belo Horizonte, especificamente na década de 1920, e que, até o momento, era praticamente desconhecido e inédito. Eu tinha em mãos um patrimônio histórico e literário do qual o mundo, de uma maneira geral, não tinha conhecimento, o qual portanto, eu vivenciava praticamente em primeira mão, e que, a partir do meu trabalho minucioso, delicado e até mesmo cansativo, ficaria disponível para outras

pessoas. Era muito séria a minha missão naquele momento. E eu a realizei com muito trabalho, carinho e dedicação.

Durante esse período de “escavação”, organização, elaboração de relatórios e registros, fui criando uma espécie de laço com aquele escritor, sua família e sua história. Passei a conhecer melhor cada fotografia, cada documento, cada objeto, e a tomar interesse por tudo aquilo. Posso dizer que o que serviu como catalisador de tudo foi o carinho e o cuidado que Eunice Vivacqua, irmã de Achilles, dedicava à memória de seu irmão e de sua família, assim como a enorme vontade, que eu estava alimentando internamente, de divulgar, mostrar a todos quem foi aquele homem tímido, sério, divertido, peculiar, intelectual, amante da natureza, dos animais e das crianças, engajado, delicado, doente, poeta, cronista, escritor, modernista mineiro que atendia pelo nome de Achilles Vivacqua. Assim fiz. Ou melhor, tenho feito, já que, em qualquer oportunidade, seja na universidade, em colóquios e em outros eventos realizados, seja entre familiares, amigos e conhecidos, falo sobre este homem importante, mas que, devido ao seu falecimento prematuro, não se tornou divulgado; sobre aquela numerosa família, a Vivacqua, que residiu em um enorme casarão conhecido na época como Salão Vivacqua, e que, recebendo Drummond, Pedro Nava e outros escritores, deu à luz o movimento modernista mineiro.

Tendo em mente essa “missão” de conhecer mais sobre aquelas caixas que chegaram às minhas mãos, uma fonte riquíssima de pesquisa e produção intelectual, demandei mais alguns anos de minha vida para elaborar um trabalho que servisse como objeto de pesquisa para futuros pesquisadores e que pudesse enriquecer o cenário literário brasileiro, a nossa cultura, o mundo das letras e afins.

Durante a realização da presente dissertação, tive o cuidado de manter a grafia original de todos os documentos, contos e poesias abordados, e até mesmo de referências de obras estudadas. É importante ser fiel na escrita, pois ela transmite um período histórico, uma realidade que, se estivesse escrita na ortografia atual, seria totalmente perdida. Outra informação importante é que, em razão do estado de alguns documentos, por vezes não foi possível transcrever e compreender todos os documentos na íntegra. Em alguns casos (por exemplo, nos manuscritos), algumas palavras, por estarem apagadas ou borradas, ou mesmo devido à grafia, não puderam ser identificadas. Contudo, apesar desta limitação, acredito ter conseguido transmitir a ideia de todos eles, sem prejuízo à sua análise e compreensão. Outro ponto que precisa ser esclarecido é que, devido ao fato de alguns dos documentos constituírem recortes de jornais e revistas, por vezes, durante o processo de recorte, suas fontes foram perdidas. Tomei o cuidado de não utilizar muitos documentos sem fonte de

publicação, tendo em vista sua importância para o estudo dos textos. Somente alguns poucos, por serem considerados muito importantes, foram utilizados, ainda que sem indicação de fonte; estes são acompanhados de uma observação para justificar tal ausência. Tentei, por conta da relevância dessas informações, ir às fontes para procurar a origem desses recortes. Todavia, devido ao tempo, ao volume relativamente grande de documentos presentes no arquivo do escritor e ao grande número de exemplares de cada revista ou jornal, isso, infelizmente, nem sempre foi possível. De antemão, peço desculpas por aqueles documentos que se encontram sem referência.

Esperamos que, após a leitura desta dissertação, se possa conhecer um pouco sobre Achilles, sua família, sua curta trajetória intelectual e de vida, assim como o cenário que consistia a Belo Horizonte nos anos 1920 e o Modernismo mineiro, que, a meu ver, fica, às vezes, um pouco à sombra da histórica Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em 1922. Nós também tivemos um Modernismo, o qual, assim como o paulista, merece pesquisa e estudo.

Conforme sabemos, em Minas Gerais houve outros movimentos modernistas, além do da cidade de Belo Horizonte, igualmente um tanto desconhecidos. Também em Vitória, no estado do Espírito Santo, ocorreu uma manifestação modernista da qual Achilles Vivacqua participou diretamente, junto ao seu irmão, Atílio Vivacqua, todavia é Cachoeiro de Itapemirim, local de nascimento de Achilles, o berço do Pré-Modernismo neste estado. Cumpre ressaltar, contudo, que, no presente trabalho, o que se intenta estudar a fundo é o Modernismo mineiro em Belo Horizonte.

Finalizo com a reflexão de Eneida Maria de Souza sobre o trabalho memorialístico construído por meio do trabalho arquivístico de Pedro Nava, como ocorre em sua obra *Beira-mar*:

[...] entrecruzamento do arquivo, da escrita e da memória por meio da profusão de fatos, cartões postais e desenhos que permitiram a construção das variadas fases de elaboração do texto. No corte cirúrgico desse material, procedeu-se à eliminação de muitos dados, tornando-se difícil avaliar, com base na versão em livro, a exata dimensão da atividade escritural que precedeu a sua fabulação. O exame deste arquivo revela ser o ato anterior da escrita semelhante à técnica da bricolagem, em que se cruzam as informações e vivência pessoal de quem se introduz, como sujeito, ainda que fragmentado, do discurso (SOUZA, 2004, p. 36).

## A BELO HORIZONTE DOS ANOS 20: CENÁRIO SOCIAL, POLÍTICO E CULTURAL, ATRAVÉS DE SEUS ARQUIVOS

*Aquilo que se arquiva pode oferecer-se, por tudo isso,  
como espaço de terra onde germina constantemente e  
na sua diferenciação os textos, a tradição de suas  
leituras e a história.*

Maria Zilda Ferreira Cury<sup>1</sup>

*A memória é uma construção do futuro,  
mais que do passado.*

Murilo Mendes<sup>2</sup>

*As cidades não contam seu passado, mas ela o contém,  
como as linhas da mão, nos corrimões das escadas,  
nos becos das esquinas.*

Ítalo Calvino

*Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora  
e do céu para o chão...*

Guimaraes Rosa<sup>3</sup>

*Minas não é palavra montanhosa.  
É palavra abissal.  
Minas é dentro e fundo.*

Carlos Drummond de Andrade<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica, In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995. p. 53-62.

<sup>2</sup> MENDES, Murilo *apud* BADARÓ, Murilo. A memória é uma construção do futuro, mais que do passado. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 85, n. 51, jan.-mar. 2009.

<sup>3</sup> ROSA, Guimarães *apud* PRAZERES, Ângelo (Org.). *Movimentos de Minas*. São Paulo: Ática, 1984.

<sup>4</sup> ANDRADE, Carlos Drummond *apud* PRAZERES, Ângelo (Org.). *Movimentos de Minas*. São Paulo: Ática, 1984.

Tendo em vista que o objeto de pesquisa principal deste trabalho consiste em documentos, manuscritos e outros elementos presentes no arquivo literário de Achilles Vivacqua, torna-se necessário realizar uma reflexão, antes de tudo, acerca de arquivos e fontes primárias.

O arquivo pode ser visto como um lugar no qual o resíduo é preservado, constituindo-se, de tal modo, como a escolha natural e arranjada de uma lembrança (memória) passada (perdida).

José Maria Jardim (2001),<sup>5</sup> citando Lowenthal (1989), argumenta que memória, história e relíquias<sup>6</sup> consistem em metáforas mútuas, “rotas cruzadas em direção ao passado”, fontes de conhecimento. A memória, ao contrário da história, não constitui um conhecimento produzido de propósito, mas, sim, de maneira subjetiva, sendo, assim, uma alusão ao passado, um veículo (transmissor) de experiência, ao mesmo tempo seguro e duvidoso. Sua função principal não é guardar o passado, mas, sim, adaptá-lo, contribuindo para o enriquecimento e a direção do tempo presente. Portanto, não se trata de uma reflexão pronta do tempo passado, mas de variadas reelaborações, pelas quais enfrentamos o mundo, desenhando-o, simbolizando-o e classificando-o. A memória é, pois, método, plano de futuro e leitura do passado no presente.

Jardim (2001) informa ainda que, para Jacques Le Goff (1984), documentos e monumentos são elementos da memória coletiva, marcando suas diferenças em função de suas características. Dessa maneira, os monumentos apresentam, segundo Le Goff, algumas características particulares:

- a) consistem em legado (herança) do passado;
- b) evocam o acontecido, vinculando-se ao poder de perpetuação voluntária ou involuntária das sociedades históricas;
- c) exibem uma intencionalidade.

De outro lado, os documentos, na visão de Le Goff (1984 *apud* JARDIM, 2001), apresentam uma objetividade que se contrapõe à intencionalidade do monumento.

---

<sup>5</sup> <[www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub11.doc](http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub11.doc)>. José Maria Jardim é doutor em Ciência da Informação (IBICT/UFRJ), professor do Departamento de Ciência da Informação da UFF, professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação do IBICT-UFF.

<sup>6</sup> Faz-se necessário apontar as concepções do conceito de relíquia para Lowenthal: relíquias não são processos, mas vestígios de processos; nenhum instrumento (físico) é visto como um guia autônomo para os tempos antigos: ele ilumina o passado quando já sabemos que esta relíquia pertence a este passado; toda relíquia existe ao mesmo tempo no passado e no presente; relíquias requerem interpretação para expressarem seu papel de relicário; um passado sem relíquias palpáveis é tido como frágil, tênue para ter credibilidade; através da interpretação de relíquias, a história elabora e amplia a memória.

Lodolini (1990 *apud* JARDIM, 2001, p. 50), por sua vez, estabelece uma relação entre arquivo e memória:

Desde a mais alta Antigüidade, o homem demonstrou a necessidade de conservar sua própria “memória” inicialmente sob a forma oral, depois sob a forma de graffiti e desenhos e, enfim, graças a um sistema codificado [...]. A memória assim registrada e conservada constituiu e constitui ainda a base de toda atividade humana: a existência de um grupo social seria impossível sem o registro da memória, ou seja, sem os arquivos. A vida mesma não existiria – ao menos sob a forma que nós conhecemos – sem o ADN, ou seja, a memória genética registrada em todos os primeiros “arquivos”.

Apontando a mesma relação mostrada acima, Magalhães (1985 *apud* JARDIM, 1995, p. 4) desenvolve a seguinte reflexão:

É preciso refletir um pouco sobre o conceito de memória nacional, que para mim está aí, guardada nos grandes depósitos de saber que são o Museu Nacional, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Público, os órgãos regionais. A memória nacional está nos livros, no trabalho do Instituto do Patrimônio Histórico, enfim, em todas as entidades que, ao longo do tempo, se ocupam do problema da trajetória histórica da nação. A memória nacional, portanto, não precisa ser procurada. O que precisa ser feita é a dinamização da memória nacional. E aí faço, de novo, o uso de uma imagem comparativa com o organismo humano. Quando se fala em memória, num sentido figurado, quando se empresta a idéia de memória a um fato qualquer, em geral há uma tendência a se tomar isso como “juntar” ou “guardar” alguma coisa, “reter”. E isso me parece insatisfatório, eu prefiro o conceito biológico de memória: guardar, reter, para em seguida mobilizar e devolver.

Segundo Maria Zilda Cury (1995, p. 53), a perspectiva histórica da descrição arqueológica representa também uma nova postura, um novo olhar diante dos textos e das fontes documentais. Abarca a proposta de tomá-lo, no lugar de um simples “documento” a ser interpretado para uma reconstituição do passado, como “monumento”, preservando, dessa maneira, sua “complexidade e autonomia”. Para a pesquisadora, “o próprio tecido documental é espaço de apresentação de unidades, conjuntos, relações, séries” (p. 53).

Ainda na visão de Cury, por meio dos “rastros” produzidos pelo artista no momento do seu processo de produção em seus rascunhos, anotações, correspondências, em suas rasuras, o pesquisador crítico que faz uso desses materiais como fontes de pesquisa também deixa, no processo de pesquisa, suas marcas, seus vestígios, seus “rastros”. No sentido poético, a etimologia da palavra “leitura” nos leva a “seguir os passos de alguém” – no nosso caso, do escritor Achilles Vivacqua.

Para Cury (1995), a pesquisa de manuscritos, rascunhos, e cartas de um titular corresponde, simultaneamente, a um “trabalho de reconstrução detetivesca dos avessos do texto através de seus ‘antecedentes’ e até de seus ‘silêncios’ e a construção de um olhar rastreador sobre as pegadas deixadas pelo crítico” (p. 54). Esse ofício detetivesco, como bem

nos alerta a estudiosa, apresenta uma “provisoriedade suplementar se comparada a outros, pois as conclusões da pesquisa serão sempre de um caráter necessariamente parciais. Assume com isso a dimensão mais coletiva que o trabalho de pesquisa vem revelando nos dias de hoje” (p. 55-56).

A palavra “arquivo” mantém, na sua origem grega, o sentido de palácio, residência dos principais magistrados, como nos lembra Cury (1995). Nesse sentido, está relacionada, em sua origem, ao termo “arconte”, nome que designa os magistrados da Grécia antiga. O verbo grego que origina a palavra “arquivo” significa ir à frente, guiar. Por essa mesma lógica, temos o termo *archote*, que é aquele que ilumina, que abre caminho. Como podemos ver, e como também nos mostra Cury, todas essas significações ajudam na compreensão do que é um arquivo e do que constitui uma pesquisa arquivística. O resultado de uma pesquisa dessa natureza, muitas vezes, “traduz uma iluminação” que estudos baseados em fontes secundárias não permitem. Daí a sua importância.

Assim, a escolha de um arquivo como local de pesquisa torna-se um campo privilegiado para a reflexão sobre literatura e crítica. Corroboramos a visão de Cury (1995, p. 58) de que:

A ida aos arquivos pode deslocar visões, fazendo com que sejam revistas ou relocadas concepções sobre escritores e períodos da história literária. Assim compreendidos, como diálogos com o universo da criação literária, os acervos oferecem-se à releitura (pelo estudo das cartas, manuscritos, primeira edições, bibliotecas do titular, fotos etc.) como um amplo texto. Semelhantemente à postura requerida pela crítica genética diante do manuscrito literário, também o acervo de determinado escritor pode configurar-se como um texto autônomo, na sua completude.

O Acervo de Escritores Mineiros (AEM) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG),<sup>7</sup> local onde se encontra a Coleção Especial Achilles Vivacqua, objeto de pesquisa dessa dissertação, pertence ao Centro de Estudos Literários e Culturais da Faculdade de Letras da UFMG e abriga os fundos de escritores como Henriqueta Lisboa (1901-1985), Murilo Rubião (1916-1991), Achilles Vivacqua (1900-1942), entre outros. Por não ser muito extenso e não apresentar mobiliários, adotou-se, em vez do termo “acervo”, o termo “Coleção Especial” para caracterizar o material doado a pedido de Eunice Vivacqua, irmã do escritor, e pelos filhos da mesma, por intermédio da professora e doutora Constância Lima Duarte, ao AEM. Nessa coleção, encontram-se conjuntos de documentos parciais de Achilles Vivacqua, como cartas, fotografias, manuscritos, rascunhos, objetos, livros, diplomas, entre outros materiais.

---

<sup>7</sup> O AEM encontra-se no 3º andar da Biblioteca Central da UFMG, localizada no campus Pampulha da UFMG.

O AEM constitui um importante espaço de investigação em arquivos literários e em pesquisa com fontes primárias. Foi, sem dúvida, fundamental para a escolha do objeto de pesquisa do presente trabalho, assim como para sua execução. Como bolsista do CNPq e, depois, de Apoio Técnico, atuando no registro, na catalogação e na inventariação dos fundos de Achilles Vivacqua (assim como de outros titulares), pude ter contato direto com a coleção do escritor, o que despertou interesse para pesquisa, culminando na dissertação aqui apresentada.

Como observa Marques (2003), ao analisarmos os arquivos ou coleções do AEM, podemos perceber que há um zelo para guardar papéis e recortes de jornais, arquivar e dispor originais manuscritos ou datiloscritos e correspondências (cartas, bilhetes, cartões postais, telegramas), ao guardar fotografias, compor bibliotecas, preservar objetos pessoais e também colecionar revistas, suplementos literários, obras de artes, entre outros.

Ainda segundo Marques (2003), um escritor, ao arquivar correspondências de amigos e de críticos que se dedicaram a seus textos, conserva uma fonte rica e inesgotável de paratextos que nos auxiliam na compreensão da produção e da recepção de sua obra.

Outra questão levantada por Marques é que, no método de arquivamento do escritor, está presente uma visível intenção autobiográfica, voltada, em especial, para os aspectos intelectuais e culturais de sua trajetória de vida. Marques (2003, p. 149-150) prossegue sua reflexão afirmando que,

Ao recorrer a múltiplas e incessantes práticas de arquivo, ele [o escritor] parece manifestar o desejo de distanciar-se de si mesmo, tornando-se um personagem – o autor. O que permite compor outra imagem de si, neutralizando de certa maneira o eu biográfico, sua precariedade e imprevisibilidade. Arquivando, o escritor deseja escrever o livro da própria vida, da sua formação intelectual; quer testemunhar, se insurgir contra a ordem das coisas, afirmando o valor cultural dos arquivos. Mas como é impossível arquivar nossas vidas de uma vez por todas, e em sua totalidade, os arquivos apresentam um caráter lacunar, de inacabamento. Conservando seus papéis e documentos, funcionam como suplementos da memória e da obra do escritor. Com seu poder de rasurar, intervir, modificar e suplementar, afirmam o caráter também inacabado não somente de sua autobiografia, mas também da obra do escritor, problematizando a noção de texto último, definitivo.

Ao recorrer a práticas inúmeras de arquivamento de seus papéis, documentos e materiais, organizando-os e intencionando-os de certo modo, o escritor realiza uma segunda operação inerente à primeira: ele também se arquivava. Vale dizer, ele se desvencilha da natureza evanescente da experiência cotidiana, escapa do fluxo incessante e imprevisível do tempo presente; estanca-o, ao intervir e articular o seu passado. Torna o seu passado significativo, em termos de sua formação como escritor, ao selecionar e preservar certos detalhes, passagens, acontecimentos, atestados por um documento, um registro qualquer. Afirma-se como ausência no mundo visível, do presente, e como presença no mundo invisível, do passado.



Em “A biblioteca de Darcy Ribeiro, ‘espaço biográfico’ e a interlocução latino-americana”, Haydée Ribeiro Coelho, retoma o artigo “A biografia, um bem de arquivo”, em que Eneida Maria de Souza<sup>8</sup> investiga a relação existente entre a crítica genética e a biografia, mostrando como essa abordagem permite ir além do estudo imanentista e o apagamento da figura do autor, que pode ser “flagrado pelos resíduos e pelos traços” (SOUZA, 2008 *apud* COELHO, 2010, p. 70). Segundo Souza, o rascunho da biografia intelectual surgiria do material presente nos acervos, tais como correspondências, depoimentos, iconografias, documentos pessoais, da biblioteca do titular, etc.

## O SALÃO VIVACQUA

Na Rua Gonçalves Dias, 1218, existiu um espaço no qual, em cada cômodo, ecoam as vozes dos jovens que revolucionaram, com suas palavras, escritas e pensamentos, o clima “pacato” da nossa cidade. Nessa construção, encontram-se inscritos os bastidores do movimento modernista ocorrido em Minas Gerais. Esse espaço de tanto valor e importância para a cultura mineira e também brasileira atende pelo nome de Salão Vivacqua, um casarão que serviu de abrigo para uma numerosa família vinda do Espírito Santo: a família Vivacqua.

Abordaremos, neste capítulo, a cidade de Belo Horizonte na década de 1920 sob a ótica da existência desse casarão e, por conseguinte, da importante família que nele residiu. E, claro, analisando também o escritor Achilles Vivacqua, que tanto contribuiu para a cultura brasileira e mineira, bem como para o campo da nossa literatura. A cidade de Belo Horizonte abrigou todos eles, o Salão e os Vivacqua, e, por isso, a nosso ver, não pode deixar de ser mencionada no presente estudo. Vendo-a, primeiramente, de uma forma panorâmica, vamos, aos poucos, com nosso instrumento investigativo, centrando nossos olhares para, nesse cenário, localizarmos nossos objetos de estudo.

Para contextualizar esta pesquisa, propomos um retrato geral desse espaço. Em 1997, o jornal *Estado de Minas*, por meio da idealização de Luís Eduardo Corrêa e Sylvio Coutinho, e também de outros colaboradores, organizou um belíssimo catálogo intitulado *Bello Horizonte: gerais*, no qual disponibilizou dezenas de fotos de partes importantes da cidade e textos de autoria de João Antônio de Paula sobre ela. Citemos um trecho do “Belo Horizonte heterônoma”:

---

<sup>8</sup> SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2008.

Vê-se o dórico e o jônico das colunas das secretarias. Vê-se o modernismo suave das curvas e concretos de Niemeyer. Mas vê-se mais. Há o bizantino das cúpulas do Colégio Arnaldo, há o manuelino do Conselho Deliberativo, e falos góticos, e verdadeiros monstros, e a beleza simples e a extravagância pós-moderna. Belo Horizonte – Gerais. Os pórticos gregos de seus prédios – continuarão a não ser vistos por Empédocles ou Eurípedes, suas cúpulas bizantinas não acolherão o imperador ou o patriarca, seus góticos estão a mil anos de Chartres... E, no entanto, são a verdade da cidade, sua frivolidade, seu provincianismo, sua sinceridade. Trata-se, enfim, de entender que não haverá a cidade emancipada, alegre, forte, senão quando ela for capaz de reconhecer-se na multiplicidade de suas formas, na totalidade de seus desejos, na variedade de suas memórias. Se tem o toque da epopéia a construção, em quatro anos, neste longínquo sertão da nova capital, não se esqueça o velho arraial que foi destruído, suas casas modestíssimas, suas poucas ruas poeirentas, suas gentes de mineiríssima fisionomia, que também eles são parte da história da cidade. É preciso ver no geométrico do plano original um exercício que lembra a maravilha desconcertante do mundo de Escher – a ilusão do movimento, a armadilha dos labirintos, a antevisão da infinitude... Há algo disto no risco de Aarão Reis – as linhas retas, os eixos ortogonais, as formas puras do traçado tentando, inutilmente, domar uma superfície feita de morros, de pedras, de asperezas, de descontinuidades... [...]

[...] Conservadora, tradicionalista, geométrica, bela, risonha, menina, noturna, lírica, rebelde e triste, o triste Horizonte, o último nome que lhe deu Carlos Drummond de Andrade, retrato cruel das mazelas a corrompem. Heteronomia é, então, a sua identidade, pois que a cidade é também a soma dos olhares que a devassam, das mãos que a constroem, dos sonhos que a povoam. Heteronomia como em Fernando Pessoa. [...] De Ricardo Reis, o poeta que finge o arcadismo, Belo Horizonte finge ser só a praça, o jardim, a poesia contida, o sorriso e a delicadeza dos amores puros e castos. Como Bernardo Soares, a cidade é também o reino do desassossego, a cidade repleta das pequenas gentes que despossuídas e amesquinhas vivem a sucessão das pequenas misérias de que não feitas suas vidas, nossas vidas. [...]

Contudo a cidade resiste, heterônoma. Singela, é capaz, ainda, de guardar, num repente, aquela calma do Noturno de Belo Horizonte. E é mesmo possível, se se observar bem e se o coração for pleno, reencontrar por entre o rumor e histeria do trânsito a paisagem da Rua de Sabará, barrenta e vermelha, seu casario modesto, que Emílio Rouéde captou aqui. [...]

[...] Belo Horizonte, como qualquer cidade é o resultado das múltiplas e complexas superposições. O entrelaçamento de vários planos (COUTINHO; PAULA, 1997, p. 39-40).

Como podemos perceber pelo que expomos até aqui sobre a cidade de Belo Horizonte, trata-se de um espaço contraditório, constituído por vários planos – arcaicos e ao mesmo tempo “modernos”. Façamos agora uma retrospectiva de Belo Horizonte nos anos 1920-1930 (com base na obra *Notas cronológicas de Belo Horizonte*, de Octavio Penna), apontando alguns acontecimentos históricos marcantes na sua urbanização:

- a) 1920: a cidade já apresentava perda em sua arborização; ocorreu a ampliação do Corpo de Bombeiros, que, por isso, precisou ser deslocado para a Rua Aimorés com Rio Grande do Norte; Belo Horizonte recebeu a visita da Rainha Elizabeth da Bélgica – por isso a Praça da Liberdade foi totalmente reformada, passando a ter a forma apresentada nos dias de hoje.

- b) 1921: inauguração do Palácio Episcopal; o Parque Municipal ganhou o seu coreto, localizado próximo à Rua da Bahia; começavam as comemorações do centenário da Independência do Brasil; inauguração do Hospital Raul Soares, no bairro Santa Efigênia; 8 de setembro: Flávio dos Santos era nomeado o Prefeito da capital; 19 de setembro: inauguração da primeira linha de ônibus da cidade; a Praça 12 de Outubro passou a se chamar Sete de Setembro, em homenagem ao centenário da Independência.
- c) 1923: a cidade de Venda Nova passou a pertencer a Belo Horizonte; 29 de abril: a aviadora Anísia Pinheiro Machado sobrevoou Belo Horizonte, tornando-se a primeira mulher a realizar este feito na cidade; 2 de agosto: a Loteria Mineira realizou seu primeiro sorteio. O prêmio foi no valor de 100 contos de réis e saiu para o bilhete de número 4.561.
- d) 1924: o obelisco da Independência ficava pronto com atraso, tendo sido construído na cidade de Capela Nova de Betim, pela empresa A. G. Gravatá. Com grande festa, no dia 7 de setembro, foi inaugurado e passou a ser chamado pela população de Pirulito da Praça Sete; o mês de outubro revelou-se o mês das homenagens, e alguns logradouros receberam nomes de personalidades, como Praça Raul Soares, Avenida Bernardo Monteiro, Rua Levindo Lopes e Rua Aarão Reis.
- e) 1925: no dia 15 de fevereiro, o Presidente Melo Viana inaugurou a estrada de Belo Horizonte-Santa Luzia; 9 de abril: inauguração do Conservatório Mineiro de Música, na Avenida Afonso Pena. A entidade foi fundada pelo Maestro Francisco Nunes e trouxe uma contribuição enorme para a melhoria do nível artístico da cidade; 12 de outubro: era comemorado pela primeira vez na cidade o Dia das Crianças; assinatura do Decreto que normatizou o uso dos jardins públicos, praças e do Parque Municipal.
- f) 1926: pela primeira vez Belo Horizonte pôde ver um avião no ar. Na esplanada do Horto, desceram dois aviões da Marinha Nacional, vindos para um estudo sobre a possibilidade de se lançar uma linha aérea Belo Horizonte-Rio de Janeiro; o Mercado Municipal, instalado no início da Avenida Afonso Pena, trouxe alguns transtornos para a cidade. Foi preciso transferi-lo para um local mais apropriado. Para resolver o dilema, foi realizada uma troca: o América Futebol Clube cedeu seu campo para a construção do novo prédio, no local onde hoje se encontra o Mercado. Em troca, o clube recebia uma grande área

no Parque Municipal para a construção de seu estádio, onde atualmente é o hipermercado Extra. Esse episódio foi um grande atentado contra o Parque Municipal; 24 de julho: Antônio Carlos de Andrade toma posse como Presidente do Estado.

- g) 1927: a Câmara dos Deputados começou a funcionar na Praça da República; a capital mineira já contava com 138 automóveis e 653 veículos de tração animal. Esse número já trazia problemas para a cidade, forçando as autoridades a criarem o primeiro regulamento de trânsito; inauguração da Cia. Fiação e Tecelagem Cachoeirinha; 7 de setembro: criação da Universidade de Minas Gerais, mais tarde Universidade Federal de Minas Gerais; a população começou a pagar uma taxa pelo uso da água potável. São colocados hidrômetros nas residências e nos estabelecimentos comerciais. A população não gosta da medida e apelidou esse procedimento de “Projeto Muquirana”.
- h) 1928: inauguração da primeira autoescola. Ficava localizada na Avenida Amazonas, 665, e chamava-se Escola Belo Horizonte; 7 de março: inauguração do jornal *Estado de Minas*. Seus fundadores eram Juscelino Barbosa, Mendes Pimentel e Pedro Aleixo, e sua sede ficava localizada na Avenida João Pinheiro, esquina com Rua Timbiras.
- i) 1929: o governador da Paraíba, João Pessoa, veio a Belo Horizonte poucos dias antes de ser assassinado; 24 de janeiro: inauguração do prédio da Secretaria de Agricultura na Praça Rio Branco. O projeto foi desenvolvido pelo arquiteto Luiz Signorelli; 11 de agosto: Belo Horizonte ganhou sua cadeia, que ficava atrás do 12 RI e passou a se chamar Casa de Correção; 5 de outubro: inauguração do Mercado Municipal.
- j) 1933: inauguração do aeroporto da Pampulha.
- k) 1936: ano de criação da área industrial do Barro Preto, situada ao longo do Ribeirão Arrudas, entre as linhas da estrada de ferro.
- l) 1937: canalização de parte do córrego da Lagoinha (hoje Avenida Antônio Carlos) e do córrego dos Pintos (hoje Avenida Francisco Sá).

Segundo Forjaz<sup>9</sup> (1977 *apud* BUENO, 1982, p. 23), na década de 1920, no Brasil, encontrávamos a “vigência [...] de uma sociedade agro-exportadora, fornecedora de produtos primários para os países capitalistas centrais, e essencialmente dependente da demanda externa para sua expansão e desenvolvimento”. De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro<sup>10</sup> (1977 *apud* BUENO, 1982, p. 23), a força representativa política de grupos sociais que eram diferentes das oligarquias agrárias era muito pequena, apesar do “aumento das antigas classes médias – pequenos comerciantes, artesãos, pequenos industriais, alfaiates, carpinteiros e sapateiros – e das novas classes médias – funcionários públicos e assalariados”. Bueno (1982, p. 24) menciona também o aparecimento, na época, dos tenentes, que consistiam em jovens oficiais que iriam representar as vontades das camadas médias urbanas, “especialmente seu inconformismo diante da manipulação oligárquica do poder político”. Ainda sobre este sistema, o crítico cita, fazendo grifos, a seguinte colocação de Forjaz (1977 *apud* BUENO, 1982, p. 24):

O tenentismo é liberal-democrata, *mas* manifesta tendências autoritárias; busca o apoio popular, *mas* é incapaz de organizar povo; pretende ampliar a representatividade do Estado, *mas* mantém uma perspectiva elitista; representa os interesses imediatos das camadas médias urbanas, *mas* se vê como representante dos interesses gerais da nacionalidade brasileira.

Adiante, Bueno (1982, p. 24) faz a seguinte afirmação, apontando uma relação entre o declínio do federalismo e a proposta presente em *A Revista* e outras propostas modernistas:

Entretanto, dois anos mais tarde, a reforma constitucional proposta por Artur Bernardes ampliaria os poderes centralizadores do governo, já que a excessiva descentralização se tornava perigosa para as oligarquias dominantes. Esse declínio do federalismo coincidia inteiramente com a proposta de centralização do poder contida no segundo editorial de *A Revista*, em agosto de 1925.

Outra coincidência com propostas modernistas mineiras está no terceiro manifesto revolucionário dos tenentes, publicado em 24 de julho de 1924, pouco antes de os revolucionários se retirarem de São Paulo. Trata-se do ataque ao “malfadado ensino livresco que tem gerado, entre nós, essa classe inútil e improdutiva pela sua verbiagem, que o nosso povo denomina bacharelesca”.

O pesquisador afirma que os mineiros de *leite criôlo* confrontarão de forma expressiva e agressiva o “bacharelismo pernóstico na ampla metáfora do *criolismo*” (BUENO, 1982, p. 25).

---

<sup>9</sup> FORJAZ, Maria Cecília Spina. *Tenentismo e política: tenentismo e camadas médias urbanas na crise da Primeira República*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 17.

<sup>10</sup> PINHEIRO, Paulo Sérgio. Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida política. In: FAUSTO, Bóris (Org.). *O Brasil republicano: sociedade e instituições (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Difel, 1977. t. 3, v. 2.

Ainda refletindo sobre a Belo Horizonte na década de 1920, Bueno (1982, p. 25)

afirma:

Belo Horizonte vivia, na década de vinte, mudanças nas relações sociais e, conseqüentemente, no plano de concepção de vida e mentalidade vigentes. Fixavam-se na capital mineira contingentes populacionais oriundos de cidades interioranas ou de áreas rurais, definindo um intenso processo de urbanização. Daí a oscilação ideológica dos modernistas mineiros que ora reduplicavam o pensamento autoritário bernardista, ora se refugiavam em sua formação liberal. Surgia uma ampla classe média, devido à circunstância de ser a capital político-administrativa (e não ainda a capital econômica) de uma região dirigida por poderosa oligarquia regional. Note-se ainda a presença dos *fazendeiros do ar*, expressão retirada de Carlos Drummond de Andrade e que se refere ao homem que vem da propriedade rural para a grande cidade, ingressando na burocracia e recordando, em sua produção literária, valores e procedimentos formados na grande prosperidade fundiária, normalmente conflitantes com o novo estilo de vida que se encontram. Se nos lembramos do personagem central de *O Amanuense Belmiro*, teremos um retrato minucioso do burocrata oriundo da fazenda, que resume uma série de valores da classe média de Belo Horizonte. [...] Muito mais tarde é que Belo Horizonte se transformaria em centro de atração da região metalúrgica. Os sinais de renovação que apresenta na década de vinte não ultrapassam o plano intelectual e o campo institucional.

Apontando as fortes contradições presentes no Brasil neste período, Bueno (1982, p. 25) faz seguintes pontuações:

As violentas contradições que agitavam o Brasil na década de vinte eram explicadas ingenuamente pela noção de ‘país novo’. O progresso era contraposto ao atraso, o moderno superposto ao arcaico, enquanto uma elite bem pensante pairava muito acima de um povo inculto. A partir da década de vinte, se bem que com mais intensidade na de trinta, é que se vai configurando a noção de ‘país subdesenvolvido’. Em outras palavras, a vida nacional deixa de ser um *espetáculo* para se transformar em desafio que exige a participação de todas as inteligências capazes de pensar a realidade brasileira.

Complementando a ideia presente nesse trecho, Bueno cita discurso de Pedro Nava, no qual se encontra registrada “essa passagem da contemplação para a participação na vida brasileira”:

Já começamos a compreender a nossa realidade, e nenhum melindre do nosso patriotismo ultra-delicado nos garroteia como às velhas gerações, numa contemplação platônica e admirativa às coisas pátrias, por isso que, depois do primeiro choque com a realidade, compreendidos os problemas máximos da nacionalidade que se cria, DEIXAMOS DE ASSISTIR Á VIDA NACIONAL, PARA NELA TOMAR PARTE, para viver a sua vida: – momento duvidoso em que de espectadores passamos a atores e em que a realidade indiferente mostra aos nossos olhos nus, não o país padrão, Brasil presente de deuses favoráveis, que julgamos possuir, mas o Brasil afogado de problemas fundamentais, pátria que é necessário compreender e sentir, para melhor guiar e melhor governar e para com mais firmeza colocar na trilha civilizadora dos povos que avançam (NAVA *apud* BUENO, 1982, p. 25).

Como esclarece Bueno (1982, p. 27), esse discurso foi proferido por Nava em manifestação de apoio estudantil à fundação da Universidade de Minas Gerais, que começava a funcionar no governo Antônio Carlos. Diante de tais declarações e do clima de protesto, o presidente, enérgico, respondeu a Pedro Nava com discurso que o crítico também cita em sua obra:

Meditai, mesmo superficialmente, e logo concluireis que é na instrução popular, em seus vários graus, que se encontrará a resolução do primeiro destes problemas, porque a ele se filiam os demais – o problema político, cuja decifração está no voto esclarecido e livre, condição que só existe onde o ensino floresça, facilitando ao indivíduo as lições do civismo e lhe ampliando a órbita dos conhecimentos.

Para o Brasil, segundo se me afigura, esse voto consciente e esclarecido é a necessidade máxima ao melhor funcionamento do seu aparelho político, parecendo-me, portanto, que na ampla disseminação da instrução popular, está o pólo para o qual devem convergir todos os esforços e todas as energias, não apenas dos homens aos quais a soberania popular haja confiado o exercício do poder, mas também de todos os cidadãos dentro de cujo peito palpita sinceramente um coração patriota (ANDRADE *apud* BUENO, 1982, p. 27).

Segundo Myriam Avila (2008, p. 13), Belo Horizonte foi uma “cidade construída em 1887 a partir de um projeto arquitetônico de cunho político, que visava criar a urbis – modelo republicano por oposição à cidade colonial por excelência – Ouro Preto”. Foi planejada e dividida em três áreas específicas: a área central urbana, a área suburbana e a área rural. A zona urbana, milimetricamente planejada, possuía toda a estrutura urbana de transportes, educação, saneamento e assistência médica, e abrigava os prédios públicos dos funcionários estaduais. A área suburbana, por sua vez, desprovida dos privilégios da urbana, possuía ruas com desenho irregular, sem serviço de saneamento, moradias precárias e nenhuma área para lazer. A terceira área, a rural, era formada por cinco colônias agrícolas com várias chácaras e funcionava como um cinturão verde, fornecendo produtos hortigranjeiros à cidade.

Como informa Avila (2008, p. 18),

O projeto de Belo Horizonte é traçado a partir de um xadrez de grandes avenidas que cortam a cidade transversalmente, ao qual se sobrepõe outro tabuleiro, agora em corte perpendicular, de ruas: o encontro de avenidas resulta em praças, o todo se encontra inserido em um círculo que configura a chamada Avenida do Contorno. Apenas uma praça se impõe por si só, se resulta de cruzamento: a Praça da Liberdade, quadrada em oposição à redondeza das demais, com sua alameda de Palmeiras, indicando a passagem ao Palácio do Governo ou Palácio da Liberdade. Dali por diante, em direção ao Centro Comercial, aquela que deveria se chamar a Avenida da Liberdade, mas que recebeu, pouco tempo depois da inauguração, o nome de João Pinheiro, em homenagem ao então recentemente falecido presidente do Estado.

Os nomes previstos para os logradouros públicos de Belo Horizonte eram assim distribuídos: as ruas traçadas verticalmente com relação à planta teriam os nomes

dos diversos Estados da federação, as horizontais, nomes de tribos indígenas e as avenidas transversais, “largas como rios”, nomes dos grandes rios brasileiros. A maioria desses nomes encontra-se ainda preservada na Belo Horizonte contemporânea, mas os rios tiveram quase todos que ceder a vez às grandes famílias governamentais de Minas: Augusto de Lima, Afonso Pena, Alvares Cabral.

De acordo com a pesquisadora, o projeto da nova Capital do Estado evidenciou a contradição presente no ideal republicano. Consistia em um lado segregacionista de um sistema político que se nomeava democrático, para todos. O que tivemos, segundo ela, foi a “ordem” para todos e o “progresso” para poucos. Aqueles que não abraçaram esse novo perfil, que não se mostraram aptos para viver esse novo tempo, foram colocados literalmente à margem.

Afirma também que o sentido de ordem e hierarquia eram tão importantes e significativos que tudo apresentava o seu espaço pensado e preparado, antecipadamente, em harmonia com seu valor no novo modelo político, econômico e social, com os poderes do Estado, com as atividades comerciais, com os espaços, com as práticas culturais, com as pessoas daquele novo tempo.

O estilo de vida sugerido na modernidade provocou, ainda mais, Myriam Avila, desordem no cenário de revolução sócio-econômico-cultural. Afetou os hábitos das pessoas, causando mudanças drásticas no dia a dia das relações na virada do século.

Alega também que a cidade de Belo Horizonte surgiu como uma tentativa de sùmula urbana no final do século XIX. Com isso, o objetivo de se criar uma das maiores cidades brasileiras do século XX foi obtido. Contudo, apesar do plano da cidade referir-se ao seu tempo, seu conceito encontrava-se embasado em fundamentos do século anterior.

No texto de Avila, constatamos que o projeto da cidade foi inspirado nos moldes das mais modernas cidades do mundo, como Paris e Washington. Os planos eram compostos de preocupações básicas, como as condições de higiene e da movimentação humana.

Avila (2008) diz também que, para a efetivação do projeto mencionado, o arraial de Curral del Rei teve de ser destruído, e seus moradores, transferidos para outro local. Sem condições para adquirirem os lotes da área central, esses antigos moradores foram empurrados para fora da cidade, principalmente para Venda Nova. Nesse momento, acreditava-se que os problemas sociais seriam evitados por meio da retirada dos operários após o término das obras, o que não ocorreu na prática. A cidade foi inaugurada às pressas, ainda incompleta. Os operários que trabalhavam nas obras não foram removidos e, por não possuírem lugar para ficar, formaram favelas na periferia da cidade, juntamente com os antigos moradores do Curral del Rei.



Para Avila, essa inauguração da cidade às pressas finalizava um período mais do que dava início a outro. Manifestava preocupações com a pesquisa urbana, arquitetônica e construtiva, muito formidáveis para a sua época, o que, sem dúvida, indicou uma tendência promissora para o urbanismo no Brasil. As novas construções se contrapunham ao barroco colonial, existente anteriormente, tentando, dessa maneira, apagar as lembranças do passado. O país independente procurava seu estilo no ecletismo desse período. Definiam-se os primeiros conjuntos urbanos. Nesse cenário, a Praça da Liberdade surgia como grande “castelo” municipal, com as Secretarias de Estado e o Palácio do Governo; o Parque Municipal, embora apresentando sua forma inicial modificada, encontrava-se no local previsto; a Praça da Estação, a Avenida Santos Dumont, a Rua da Bahia e a Avenida Afonso Pena faziam parte de distintas imagens de época que narravam a trajetória de Belo Horizonte.

Como bem destaca a pesquisadora, crescimento urbano ultrapassou o plano original. No início de sua construção, os idealizadores do projeto previram que a cidade atingiria a marca de 100 mil habitantes apenas quando completasse 100 anos. Em 1997, ano do centenário, a cidade apresentava mais de dois milhões de moradores. Essa falta de visão repetiu-se em toda a história da cidade, que nunca apresentou um plano consistente que previsse os desafios da grande metrópole que se tornaria.

Prosseguindo com fala de Myriam Avila, com o tempo, houve instalação de pequenas fábricas, ampliação da energia elétrica, retomada de obras, melhoramento de transportes, surgimento de praças e jardins que constituíram uma nova paisagem, aumento do número de empregos, chegada de novos habitantes, e, em consequência disso, a vida social e cultural começou a se agitar. Na década de 1920, a indústria ganhou força, e foram inauguradas grandes obras, dando origem a novos bairros sem planejamento e, com eles, a sérios problemas urbanos.

Ressalta também que o clima de Belo Horizonte era muito aclamado e, por isso, a cidade tornou-se atrativa, especialmente para o tratamento da tuberculose – como ocorreu com Achilles Vivacqua, que, muito jovem, mudou-se para Belo Horizonte para tratar a doença. Desta forma, multiplicaram-se os hospitais, as pensões e os hotéis.

Foi também, na visão da pesquisadora, na década de 1920 que surgiu em Belo Horizonte a geração de jovens escritores que viriam a se destacar no cenário nacional, dentre eles, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Achilles Vivacqua, Alberto Campos, Emílio Moura, João Alphonsus, Milton Campos, Belmiro Braga e Abgar Renault. Eles se encontravam no Bar do Ponto, na Confeitaria Estrela ou no Trianon para produzir textos que foram considerados de grande importância para a literatura brasileira.

Letícia Julião (1992), em sua dissertação *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*, diz que a criação da cidade se deu em uma “atmosfera mental” em que frações da elite intelectual viam o aparecimento da República como o sinal de um novo momento, o início do processo de desenvolvimento nacional. Para ela, o espaço urbano, dentro desse quadro, era descoberto como “horizonte dessa nova ordem”.

Na visão da estudiosa, a modernização do Brasil baseava-se mais em utopias do que em uma realidade social, “configurando contornos particularmente paradoxais e imprecisos” (JULIÃO, 1992, p. 14). Segundo Julião, é nesse contexto que se funda Belo Horizonte, “como se fosse uma obra capaz de atrair o desenvolvimento e de superar a antiga ordem” (p. 15). Ainda de acordo com a pesquisadora, na visão de alguns, “a capital criada viria a corroborar as evidências de prosperidade, já inscritas no presente” (p. 15).

Sobre os processos de mudanças do Curral del Rey para se tornar uma “cidade vitrine”<sup>11</sup> (termo usado por Julião), moderna, “Belo Horizonte já nascia, assim, com uma das marcas mais perversas das cidades modernas: a demanda permanente de mudança e desintegração do ambiente ao redor” (JULIÃO, 1992, p. 35). Sobre os aspectos controversos causados pela fundação e pela modernização de Belo Horizonte, Julião (1992, p. 37) esclarece que o conceito de modernidade se concretizava por meio da instituição de termos dicotômicos: arraial, que consiste no lugar do isolamento, da imobilidade, que representa o tempo primitivo e remoto; e a “idéia salvacionista da capital, que iria incrementar as comunicações, o saber, a riqueza”. Nas palavras da pesquisadora:

a crença na possibilidade de se iniciar uma era que realizaria infinitas mudanças e cujo símbolo era a nova capital, deu origem a uma sensibilidade marcada por percepções e sentimentos contraditórios em relação à cidade. Um verdadeiro caleidoscópio de imagens expressava [...] indignação, desejo e convicção em relação à capital e ao progresso. As representações ora positivas, ora negativas, ora ambíguas, eram típicas de quem vivia em um ambiente que ainda não se tornava moderno, mas parecia caminhar para isso. A experiência hesitante de viver na fronteira entre dois mundos gerava mitos que tendiam à contraposição de progresso e atraso, cultura e natureza, futuro e passado. E nessa fronteira, a grande cidade parecia um fenômeno avassalador, que instigava a mente humana, dividia as opiniões e cristalizava, em torno de si, sentimentos apaixonados.

Em meio aos discursos consagrados da capital, teceram-se outras falas dissonantes, registros contundentes da percepção da perda do passado e da forma natural de vida. E, embora fossem visões negativas, contribuíram decisivamente para consolidar uma imagem moderna da capital. Afinal, reforçavam a idéia de que o desenvolvimento ganhava curso real, ameaçando desintegrar o mundo existente (JULIÃO, 1992, p. 37-38).

---

<sup>11</sup> O termo usado por Letícia Julião, a nosso ver, apresenta um problema. “Cidade vitrine”, acreditamos, não é um epíteto que caberia ser aplicado a Belo Horizonte, cidade utilizada para tratamento de saúde ou para estudar, não para “aparecer”.

Tratou-se, como já dissemos, de um “modernismo no subdesenvolvimento”, para usar um termo de Julião (1992). Segundo ela, o processo de modernização na cidade “assumia muito mais seus aspectos normativos e excludentes que suas promessas emancipatórias, prestando-se a perpetuar os abismos sociais e políticos de uma sociedade arcaica e patriarcal. Dai a potencialização de seus paradoxos” (JULIÃO, 1992, p. 83). Prossegue dizendo:

A Rua da Bahia, o parque, os cinemas aglutinavam elementos de civilidade, encerravam as promessas de uma vida em comum, assim como suas mazelas e paradoxos. [...] Roteiro da vida pública na capital.

A Rua da Bahia era a síntese do ambiente cosmopolita; artéria por onde transitavam homens e mulheres elegantes, automóveis e bondes. [...] O ambiente instigava a imaginação dos literatos, inflamavam as expectativas e fantasias dos cidadãos, estimulando o surgimento de uma nova sensibilidade que derivava da atração pelo seu movimento vertiginoso, pelo apego ao transitório, pelo prazer de perambular perdido e entregue à onda humana da cidade.

[...] Rua da Bahia [...] boemia elegante, de caráter intelectual – bares e cafés tornavam-se pontos de encontro, onde informações eram trocadas, lia-se o jornal e discutia-se qualquer assunto – literatura, política, cinema, acontecimentos corriqueiros (JULIÃO, 1992, p. 90-91).

Ainda sobre a vida cultural e social existente na cidade de Belo Horizonte na década de 1920, Julião (1992, p. 95) discorre:

Andar pela cidade se tornava um hábito importante, estimulado, em parte, pelo planejamento das ruas e suas calçadas largas. Na capital mineira, o *footing*<sup>12</sup> foi adotado amplamente, chegando a se constituir em uma de suas principais atividades sociais. Afinal, era um costume adequado à lógica do movimento que regia o urbanismo moderno. Esse trânsito de “Bahia a baixo, Bahia a cima”, se assemelhava a uma vitrine humana, que colocava todos à vista de todos. Na multidão de estranhos, o contato se resumia ao sequestro de imagens fragmentadas de transeuntes, que permaneciam, no entanto, no anonimato.

[...] Também o ambiente urbano vai impor uma nova forma de amor: o gesto efêmero do *flirt*.

Para observarmos em que consistia realmente essa prática, apresentamos aqui uma crônica em versos publicada na seção “Do *flirt* ao *footing*”, da revista *Semana Ilustrada* (ano I, n. 30, 1927), assinada por K.

*Do flirt, do footing, da Semana*

D. Albetina Bertha! Fruta rara  
Nesta terra onde ha ainda gente arara

Que não crê em talento feminino...

---

<sup>12</sup> A revista *Semana Ilustrada* trazia uma seção intitulada “Do *flirt* ao *footing*”; fazia referência aos escritores da época (dentre eles, Achilles Vivacqua) e, muitas vezes, vinha assinada por iniciais. Nessa seção, as atividades, do *flirt* e do *footing*, mencionadas por Letícia Julião em sua dissertação, eram exploradas, tornando possível a visualização do clima do período.

Ella, porém, possui talento fino.

– “Fala baixo demais; conferencista  
Tem que gritar qual vendedor de lista...”

D. Albertina Bertha balbucia.  
Fala como que está já na agonia...”

Disse-me o Sénsen (e o Sénsen tem razão)  
A mulher nos matou de coração...  
E a Telles de Menezes? Esta sim!  
Possui uma garganta de clarim.

Vibra, bole com a gente, faz viver  
Um romântico périto de morrer...

Bello Horizonte não é sopa mais...  
E era um perigo se tivesse um cães!

– “Este Dezembro, o mês de Nos’ Sinhô,  
Está mais enfeitado que um andô!”

Recitou-me, com graça, o Clementino,  
Na Rua da Bahia, ao sol a pino...

Enquanto isto, ao outro lado do passeio,  
Agita-se, discute o rapaz feio

Que a amiguinha Lair acha tão bonito...  
Uma moça tão séria está cahindo...

De amores por um zinho atrapalhado  
Da vida, e mais alto que um sobrado!...

Senhorita Odette nos sorri e passa...  
O sorriso é mais doce que uma passa...

Minha princesa desaparecida!  
Triste interrogação na minha vida...

Nunca mais! Oito dias sem a ver!  
Ah! como é louco este meu bem-querer!

No “Trianom”. São quatro horas. Nos espelhos  
Os fletarchos são fortes e vermelhos...

A tarde desce... O aperitivo cresce...  
Lembra a “Colombo” e, às vezes, té parece

Que a ‘Alvear mudou para esta rua...  
(Só aqui não se vê a imagem tua!...

O “flirt” avança. Servem-se cerveja  
“Old Tom Gin”, sorvete... E se peleja

Para encontrar-se uma cadeira a mais!  
Sendo assim, esta casa dá p’ra traz.

Os fregueses procuram mais espaço  
E não ficam aqui sem dar um passo...

A' noite, nos passeios da Avenida,  
Continua palpitando a mesma vida...

Mas a praça venceu o que existia  
Cá em baixo de bom, de fantasia...

E os bigodinhos a estragarem a Praça!  
Emfim, já temos carnaval de graça...

Leopoldo Lima fica branco, quando  
Um bigodinho passa-lhe roçando

A roupa branca, limpa e bem tratada!  
Um bigodinho é sempre palhaçada!

A praça acaba cêdo. Mas que pena  
O “footing” não durar uma quinzena!

K.

Fazendo um breve parêntese, a fim de explorar um pouco mais esse espaço da Rua da Bahia, vale mencionar um documento presente na Coleção Especial Achilles Vivacqua, do AEM, na Série “Arquivo Eunice Vivacqua – dossiê Pedro Nava”. Nomeado “Rua da Bahia na década de 20”, nele Eunice Vivacqua (em Belo Horizonte, 2003) também aborda, resgatando e reescrevendo a voz e as memórias de Pedro Nava, o espaço da Rua da Bahia e seus arredores. Como mostra Eunice, Pedro Nava diz que essa rua, desde o início da capital, deixou a sua marca em várias gerações. O logradouro vivia o seu ecletismo com a sua “paisagem humana” apresentando todas as tendências e matizes, à procura de seus sonhos e centros de interesses que, dessa maneira, pintavam o seu retrato como “Rua Saborosa, prazerosa, mágica, cheia de estórias e histórias para contar”. Rua predestinada a ser o centro urbano da cidade, a trilha obrigatória do “funcionalismo público” de volta para o lar, fazendo suas paradas nos lugares de costume. Nava prossegue dizendo que nesse local havia de tudo, para todos os gostos e necessidades: comércios, lazer, cinema, teatro, cultura, Poder Legislativo, ensino, biblioteca, hotéis, pensões, repartições públicas, imprensa, livraria, farmácia, bares, restaurantes, correio, telégrafos, etc. Tratava-se de um local no qual “pulsava” a “vida-civil-militar, política, burguesa, intelectual, comercial”, isto é, “a fina flor da sociedade feminina”.

Conhecida também como a Rua do Ouvidor de Belo Horizonte, desde sua fundação, deixou vestígios indiscutíveis na cidade. O Parc Royal, que trazia as novidades mais recentes do Rio de Janeiro e de Paris. Magazine, evocado e cantado por Carlos

Drummond de Andrade como a tentação de consumir, comprar. Cinemas Odeon, Pathé e Guarani, Metrôpole – Teatro de Variedades, frequentado pela classe operária. Nava lembra também a papelaria Silas Veloso; a Livraria Francisco Alves; a Livraria Oliveira Costa. Na imprensa, destaca: *Correio da Manhã* – 1922; *Diário de Minas*, *Folha de Minas* (Gualter Gontijo Maciel e João Dornas Filho) e *Era uma vez*, de vovô Felício (1940). Em 1913, as revistas: *A Capital*, *Revista Acadêmica*, *Agrícola*, *Álbum de Minas*; no ensino: Colégio Izabela Hendrix, Instituto Profissional Penélope Pierucetti, Instituto Claret, Colégio Afonso Celso, Colégio BH, Escola de Odontologia, e, posteriormente, Colégio Imaculada. Espaços de lazer, como bares e restaurantes: Bar do Ponto, “reduto de modernistas, jornalistas, boêmios, políticos e magistrados”: “Era mais café do que bar. Classifica-se o Bar do Ponto como centro da cidade, de Minas, do Brasil, do vasto mundo”, “o umbigo de Belo Horizonte” (citando Pedro Nava).

Ainda listando bares e restaurantes, o memorialista, como nos mostra Eunice Vivacqua, lembra: Bar Trianon, frequentado pela melhor sociedade mineira, tanto do público feminino como do masculino; Estrela, “bar frequentado duas vezes por dia, de tarde, depois do Alves, de noite, depois do Odeon, pelos rapazes da Rua da Bahia – o chamado Grupo Estrela”. Nava avança citando os seguintes hotéis: Grande Hotel (de Archangel Maletta); Hotel Metrôpole; Hotel Vitória (primeiro hotel internacional); Régio Hotel; Pensão Orestes. Segue citando a Biblioteca Pública; o Clube Belo Horizonte. O Teatro Municipal – Troupe Clara Weiss. E finaliza com o carnaval: Batalha Real (jornal *Estado de Minas*) e Batalha do Galo (jornal *Folha de Minas*).

Eunice Vivacqua, em *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar* (1997), que será abordada mais adiante, faz uma descrição bem detalhada da Praça da Liberdade:

Como descrever a Praça da Liberdade? Um conjunto paisagístico de François Villon, nos moldes dos jardins de Versalles, eu poderia dizer, com seus canteiros, palmeiras, lagos, estátuas de mármore de Carrara, bustos de bronze de personagens notáveis. No coreto, palco de tradição musical, audições da banda de música da Polícia Militar. “Uma banda preta, vermelha retinta”, “bate um dobrado batuta na doçura do jardim”, como bem versejou o poeta Carlos Drummond de Andrade. Do lado da Secretaria da Educação, rosinhas de Santa Terezinha em buquês, rosas-chá, as sangüíneas e também as alvas, como as hóstias do Sacrário. Ficus frondosos formavam uma cerca viva de copas verdes que juntavam suas ramagens, recanto predileto de canários chapinhas, pardais rolinhas.

Havia canteiros no espaço entre as alas de palmeira, cobertos de esporinhas, ervilhas de cheiro e miosótis. No começo da praça, os canteiros plantados de amor-perfeito tentação de Dora e minha. A gente roubava as flores e enfiava na blusa, enquanto o guarda, de cassetete na mão e apito na boca, se distraía olhando as cabrochas, crioulas que desfilavam na ala direita da praça, reservada para elas. Não era tarefa fácil essa. Antes, era uma aventura. Tínhamos de nos debruçar sobre o retângulo de cercadura de ficus podados que protegiam o canteiro e espichar os bracinhos para

alcançar os amores-perfeitos. Não contínhamos o desejo veemente de praticar tais assaltos amorosos. A mais não arriscávamos. Nunca pulamos dentro do lago, por exemplo, embora a tentação fosse grande (VIVACQUA, 1997, p. 95).

De volta à pesquisa de Julião (1992), sobre a figura do Parque Municipal, a pesquisadora faz observações interessantes. Diz ter esse espaço suas “peculiaridades”. Segundo ela, representava uma tentativa da sociedade que se modernizava de “resgatar fragmentos de um mundo natural e bucólico suplantado pela construção da Capital” (p. 101). Constituía, para ela, uma “fantasmagoria da cidade moderna: um artifício que produzia impressões do campo, uma tentativa de suprir a carência de uma sociedade que perdera suas raízes com a natureza” (p. 101). Prossegue dizendo que:

Nesse jogo de aparências, seu ambiente era fronteiroço. Permitia simultaneamente o movimento da multidão urbana em meio àquele espectro imitação do campo, originando experiências ambíguas nos limites entre a natureza inculta e a cultura civilizada.

Mas era um ambiente fronteiroço também, porque possibilitava uma relativa privacidade da elite em um espaço público. Não se tem notícia na imprensa de muitos eventos no Parque que tivessem concorrência popular. Ao que parece, havia uma barreira sutil, que protegia os encontros da elite de imprevistos e contatos indesejáveis vindos da rua.

[...] Atividades dos clubes, eventos serviam para aproximar as pessoas e também tinham o efeito pedagógico de introduzir hábitos de civilidade entre elas. Ali, se cultivava a crítica, formava-se a opinião, estabeleciam-se os parâmetros para os gostos artísticos e literários. Eram espaços onde circulavam informações e se mantinham discussões sobre o mundo cultural e político.

[...] A cidade, ao mesmo tempo em que deslocava a sociabilidade para o território público, dessacralizando, nas ruas, as antigas relações do espaço reservado da casa, criava também antídotos. Os ambientes seletivos, o silêncio em público, a conversão da ação em observação impossibilitavam a interação entre estranhos. Esboçava-se, assim, uma civilidade repleta de contradições, alicerçada num convívio que prescindia dos discursos e dos encontros e confrontos entre interesses e experiências plurais (JULIÃO, 1992, p. 103).

Como mostra Julião (1992), as distorções da vida pública eram bem evidentes no espaço da Praça da Liberdade. Embora nesse espaço ocorresse também o *footing* e outras atividades sociais, era comum a imprensa mostrar o abandono desse espaço, apontando, com frequência, a posição preferencial da Rua da Bahia e dos cinemas. Esse abandono, conforme a estudiosa, parecia confirmar um dos princípios que fazia parte do planejamento da Capital, isto é, a “supremacia” da Rua da Bahia sobre os demais “elementos urbanísticos”. Citemos uma fala da pesquisadora sobre esses dois espaços antagônicos presentes em Belo Horizonte:

Em Belo Horizonte havia dois tipos de bairro, um cheirando a lenços d’alcobaça e a mofo das secretarias e outro tresandando a água de colônia, a perfumes almiscarados, a *lysol*, a toucinho e a álcool. A imagem sugere bairros opostos,

culturalmente tão dissonantes que a cidade elegante e oficial poderia parecer estrangeira à cidade popular dos toucinhos e cachaça (JULIÃO, 1992, p. 119).

Após apontar os problemas sociais, políticos e econômicos com os quais a cidade de Belo Horizonte, desde o seu nascimento, já convivia, Julião (1992, p. 191) conclui sua dissertação com a seguinte reflexão:

No seu cotidiano, as classes populares divisavam uma outra modernidade para a cidade. Não aquela fantasmagórica, sonhada pelas elites e que se prestava mais a frear o desejo de liberdade e direitos que emancipar a população. Mas uma modernidade que vinha de baixo, que surgira fora da órbita do poder, capaz de dar curso às expectativas de justiça e igualdade, de admitir os conflitos, de abrir os horizontes políticos, de modo que pudessem vir à tona novas formas de poder, assim como outros projetos de cidade e civilização. [...] Em alguns momentos, esse modernismo despontava nas ruas.

Mas, embora tenha obtido alguns êxitos, esse projeto de modernização encontra-se esgotado e, cada vez mais, exposto aos 'contra-sonhos' de seus cidadãos periféricos. Seus dilemas e contradições vão se tornando progressivamente irremediáveis. Também, cada vez mais, os esforços das elites para manipular ilusões de desenvolvimento são desacreditados. A Capital perde seu charme, perde seu poder de sedução diante da frustração de uma legião de deserdados que vêem seus desejos de cidade diluírem-se.

Sobre o momento aqui retratado, Fernando Correia Dias (1971, p. 24) diz que havia condições básicas na vida social belorizontina para o desenvolvimento de uma atividade literária; contudo, tudo se encontrava em um âmbito muito limitado e modesto. Segundo o sociólogo e historiador, a produção desse período é escassa, a edição, episódica e a repercussão sobre o público "esgota-se em horizontes estreitos". Prossegue seu raciocínio dizendo que

Minas pode ser considerada como uma subcultura brasileira, das mais bem configuradas e originais. Mas não uma subcultura perfeitamente homogênea e integrada. Pelo contrário, caracteriza-se pela multiplicidade interna: é como se fôsse um mosaico cultural.

Belo Horizonte representa imperfeito amálgama dos traços culturais vividos pelo homem mineiro deste século. Decorre daí, certamente, o caráter ambíguo de uma cidade contraditoriamente secularizada em certos aspectos e tão tradicional (ou tradicionalista) sob outros ângulos (DIAS, 1971, p. 25).

Na visão do estudioso, foi em Minas, em Belo Horizonte, desde sua fundação, que ocorreram as manifestações literárias mais importantes e significativas. Prossegue dizendo que essa afirmação serve para analisar uma tendência, pois existem acontecimentos importantes a serem marcados em outras cidades mineiras, como Cataguases, Juiz de Fora, Itanhandu e Campanha.



Como nos diz Dias (1971, p. 26), é principalmente como um fenômeno coletivo que a produção literária da cidade de Belo Horizonte se impõe, e essa atividade intelectual “ganha novo impulso e nova força a partir do movimento modernista. ‘É um tempo de renovação’”.

Ainda na visão do sociólogo, em Belo Horizonte, sinais de inquietação que se difundiram pelo mundo no período posterior à Primeira Guerra Mundial podem ser vistos e sentidos. A cidade, ao mesmo tempo, vivenciava uma etapa de transição, modificando suas funções urbanas. Transpunha o momento em que era apenas um centro administrativo e passa a ser, aos poucos, um centro comercial. O grupo modernista mineiro é, segundo Dias, “fruto dessa quadra”.

## SALÃO VIVACQUA: O BERÇO DO MOVIMENTO MODERNISTA MINEIRO

*No salão todo luz chega o perfume  
das roseiras da Praça. Burburinho.  
Aqui, a se sorrirem, vejo os máximos  
escritores da nova geração.  
São jornalistas esta noite. A bela Angelica,  
a suave Edelmira, a grácil Mariquinha*

Carlos Drummond de Andrade<sup>13</sup>

*Deixei meu berço por destino incerto, mas a  
paisagem, guardo-a na pupila. Guardo-a no co-  
ração, donde se estila toda a essência das lá-  
grimas que verto*

.....  
*Plenilúnio de maio em montanhas de Minas!  
Canta ao longe uma flauta, e um violoncelo  
chora. Perfuma-se o luar nas flores das camp-  
nas, sutiliza-se o aroma em languidez sonora.*

Augusto de Lima<sup>14</sup>

Em ofício produzido por Eunice Vivacqua, irmã de Achilles Vivacqua, presente na Coleção Especial Achilles Vivacqua, localizada no AEM-UFMG, encontramos a seguinte declaração:

Os bares, os cafés, as pensões, cabarés, as repartições públicas, revistas, jornais, clubes, a Praça da Liberdade, as ruas, e o Salão Vivacqua. Era onde a vida acontecia, tinha seu próprio rumo e ritmo, de um cotidiano que comungava com os anseios de

---

<sup>13</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Jornal Falado do Salão Vivacqua*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar*. Boitempo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

<sup>14</sup> LIMA, Augusto de *apud* BRASIL, Assis. *A poesia mineira no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

mudança dessa geração, “desses moços que não afinavam com a classe dominante”. Que transformaram desde as estruturas estético-culturais até as raízes da oligarquia regional. Era onde os fatos se forjavam, tinham o sabor e o suor do cotidiano e que lentamente construíram o futuro, aquilo que hoje se estuda nos ambientes escolares.

Pedro Nava (1985, p. 109) fala sobre o salão e o contato que teve com os Vivacqua:

1922 foi também o ano em que travei minhas primeiras relações de pura amizade feminina. Tinham chegado a Belo Horizonte umas moças da Bahia que passaram a ser conhecidas genérica e coletivamente pelo nome de sua família. Eram as “Bevilacqua”. Muito simpáticas, muito cheias de curiosidade intelectual, eram também muito sociáveis, muito bem educadas e livres de carrancismos. As portas de sua casa abriam-se a gente moça que lá aparecia atraída pela boa conversa e pela hospitalidade perfeita delas e de seus pais. Eram muito freqüentadas por Carlos Lobo, Delorizano de Moraes, Batista Santiago, Nilo Brüzzi, Moacir Abreu – todos amigos do seu irmão poeta. Fui levado lá por Carlos Drummond de Andrade e logo tornei-me mais íntimo da Marianinha Bevilacqua a quem, por minha vez, apresentei o Roberto Stonehaven Brandão e meu primo Zegão – logo tornados diaristas. Coloquei esse amável conhecimento em 1922, pela conotação de desenho que fiz no álbum da Marianinha. Ela queria que eu guarnecesse uma página com decoração que deixasse lugar para um poema a ser escrito embaixo. Uma *arte nova*- dizia ela. Fiz. No alto, em silhueta (e porque era 1922), os personagens do Grito do Ipiranga em azul diáfano, se destacando sobre sanguínea dum crepúsculo de Belo Horizonte. Mas isso nos leva a novas recordações...

Sobre a utilização do termo “Bevilacqua” em vez de “Vivacqua”, Pedro Nava explica em carta a Eunice Vivacqua, de 19 de junho de 1979, presente na obra da irmã de Achilles (VIVACQUA, 1997, p. 111): “Por que Bevilacqua? Só porque não ousei escrever o nome Vivacqua, receio aborrecê-los mais do que já o fiz”.

Façamos uma breve exposição dessa numerosa e peculiar família tradicional que foram os Vivacqua.

No arraial do Rio Pardo, pertencente ao município de Cachoeiro de Itapemirim, José Vivacqua, imigrante italiano, natural de Castellucio Superiore, chegou com sua família, D. Margarida Miglione Vivacqua, sua esposa, e os filhos: Egidio, Brás, José e Filomena e Antonio, que veio um pouco depois para o Brasil, enriquecendo-se com o comércio de café. Aos poucos, a família foi se transferindo para Castelo, que virou o centro dos seus negócios. A família Vivacqua ocupou, também, as cidades de Cachoeiro do Itapemirim, Vitória, Rio de Janeiro, e Belo Horizonte. Deixou descendentes importantes, como Atílio Vivacqua, filho de Antônio, casado com Etelvina Monteiro Vivacqua (respectivamente, irmão, pai e mãe de Achilles Vivacqua). Atílio Vivacqua foi senador e, com louvor, honrou o Espírito Santo na política e na jurisprudência.

Antônio Vivacqua, pai de Achilles, conduziu um pequeno armazém de secos e molhados, como era costume na época, no Espírito Santo. Além desse estabelecimento,

vendeu, também, calçados, roupas e quinquilharias. Sem se saber ao certo o motivo, foi brutalmente assassinado (baleado várias vezes, ao que tudo indica). Sua esposa, dona Etelvina Monteiro Vivacqua, era uma zelosa e dedicada dona de casa, conservadora, católica e, juntamente aos vários empregados que tinha, cuidava de sua numerosa família e de seus quinze filhos. Etelvina pertencia a uma família tradicional cachoeirense e era parente de Jerônimo de Souza Monteiro e Bernardino de Souza Monteiro, futuros governadores do Espírito Santo, de Fernando de Souza Monteiro, bispo, entre vários outros políticos, fazendeiros e intelectuais que estiveram à frente da política capixaba por vários anos.

Essa tradicional e conservadora família teve, em certo momento, de lidar com uma questão delicada, complicada e desafiadora, de nome Luz del Fuego (Dora Vivacqua, a décima-quinta filha de Antônio e Etelvina). Façamos uma breve exposição dessa figura, por quem Achilles Vivacqua tinha um zelo especial.

Dora nasceu em Cachoeiro de Itapemirim, em 21 de fevereiro de 1917, e faleceu no Rio de Janeiro, em 19 de julho de 1967. Desde muito nova, já mostrava uma inquietação interna para com as ideologias conservadoras e os padrões instituídos na época e em sua família, como relata Cristina Agostinho em sua obra *A bailarina do povo*.

Dora foi a radicalização da musa antropofágica Pagu, menos intelectualizada e mais performática, para pavor de sua família burguesa, sobretudo do irmão mais velho, Atílio, senador da República no Rio de Janeiro, local onde a irmã vivia com suas cobras, entre dança e nudismo, já que “o que atrapalhava a verdade era a roupa” (Manifesto antropófago).<sup>15</sup>

Certo dia, como era tradição, Achilles foi visitar o serpentário, localizado na Praça da Liberdade, e levou consigo suas irmãs, entre elas Dora, que, salvo engano, tinha seis anos na época. Completamente inspirada e atraída pelo animal, a pequena pediu para segurar a serpente, revelando afeição pelo animal e deixando todos boquiabertos e atônitos, inclusive o próprio poeta. Naquele instante, a pequena Dora Vivacqua já mostrava sinais da figura em que iria metamorfosear-se: a bailarina, naturista e feminista brasileira Luz del Fuego.

Incompreendida, e diversas vezes severamente repreendida por sua família, Dora foi considerada por muitos como louca, pagã e doente, e foi internada em hospitais e hospícios. Em uma das inúmeras vezes em que isso ocorreu, Achilles, que tinha fortes sentimentos e apego por ela, ao contrário dos outros irmãos, a resgatou. Como pudemos perceber durante a pesquisa, houve, se é que podemos expressar dessa maneira, um

---

<sup>15</sup> Agradeço ao pesquisador Francisco Aurélio, membro da banca de defesa desta dissertação, pelas valiosas observações relativas a Luz del Fuego.

apagamento de Dora, após sua transformação, da família Vivacqua; é como se ela houvesse sido renegada. Na própria obra de Eunice, não há remissão a Luz del Fuego, mas, sim, a Dora, quando criança. É como se todos quisessem apagar os vestígios dessa figura e de todos os seus feitos e protestos.

Luz del Fuego foi homenageada no cinema por meio do filme *Luz del Fuego* (1982), estrelado por Lucélia Santos, que, apesar da qualidade e do esforço, não conseguiu retratar exatamente a vida difícil dessa mulher revolucionária, polêmica, corajosa e avançada para a sua época.

Em 1944, Luz inicia suas apresentações como bailarina, usando o nome artístico Luz Divina, no picadeiro do circo Pavilhão Azul. Posteriormente, por sugestão de seu amigo e palhaço Cascudo, mudou o nome para Luz del Fuego, nome de um batom argentino recém-lançado no mercado. Em 1950, retorna ao Brasil, após um tempo estudando na Europa, e revoluciona os hábitos dos brasileiros. Inspirada pela cultura indígena, a dançarina passou a fazer suas apresentações seminua, com uma ou duas jiboias enroladas em seu corpo, marca que a fez ficar muito famosa em seu tempo. Vegetariana, adepta do nudismo e desprovida de vícios como o cigarro e a bebida, Luz obteve, em 1954, por meio do consentimento da Marinha, licença para viver na ilha Tapuama de Dentro, que, mais tarde, nomeou de Ilha do Sol. Nesse local, ela fundou o primeiro clube naturista do Brasil: o Clube Naturalista Brasileiro.

A dançarina, por sua coragem para enfrentar o preconceito de sua época com relação ao nudismo e por ter fundado o primeiro clube naturista do Brasil, tem hoje sua data de nascimento, 21 de fevereiro, lembrada e comemorada entre os naturistas brasileiros como o “Dia do Naturismo”.

A maneira natural com que lidava com o nu enquadra a dançarina em um plano completamente inserido no Modernismo no sentido oswaldiano (a sua concepção do “homem nu”, simbolizada pelos selvagens, pela figura do indígena). Tal ideologia vai contra a postura conservadora pregada pelos salões do período, já apresentada no capítulo anterior, o que, acreditamos, poderia justificar a não aceitação de Luz na sociedade, de uma maneira geral, e até mesmo em sua própria família, proprietária do Salão Vivacqua.

Na primeira metade dos anos 1950, Luz del Fuego fundou um Partido Político, o Partido Naturalista Brasileiro, pelo qual se candidatou a deputada federal.

Sobre essa postura revolucionária, Oswald de Andrade afirma, no “Manifesto antropófago”<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> Além da versão do “Manifesto antropófago” presente em TELES (1976, p. 353-360), consultamos também a publicada na *Revista de Antropofagia*, ano I, n. 1, maio 1928.

Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psicologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.

Em 1967, Luz del Fuego e seu caseiro foram brutalmente assassinados, tendo seus corpos amarrados em pedras e depois lançados ao fundo do mar. Após a sua morte, a Ilha do Sol voltou a ficar inabitada.

O legado de Luz del Fuego permanece, sendo ela uma figura muito admirada e respeitada pelos naturistas e também pelo movimento feminista brasileiro.

Após essa apresentação, voltemos ao Salão Vivacqua.

O Salão Vivacqua consistiu em um espaço importante, como já dissemos, na década de 1920, com suas festas, saraus poéticos e musicais e o Jornal Falado Salão Vivacqua, de autoria de Carlos Drummond de Andrade. Como nos informa Eunice Vivacqua, em *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, foi por volta desse período que o casarão da Rua Gonçalves Dias, 1218 passou a ser ocupado pela família Vivacqua, vinda do Espírito Santo com seus quinze filhos (nove mulheres e seis homens). A mudança foi decorrente da doença (tuberculose) de Achilles Vivacqua, que, por recomendações do seu médico, Dr. Miguel Couto, mudou-se para Belo Horizonte, conhecida, na época, por suas condições ideais, devido ao ar puro da Serra do Curral, para tratamento do “mal do peito”. Primeiramente, o poeta de 20 anos veio acompanhado de sua irmã Maria. Hospedaram-se no Hotel Avenida, em pensões e em sanatórios. Algum tempo depois, sua família os acompanhou. Só não vieram Atílio Vivacqua, o primogênito, que sonhava com a carreira política que, futuramente, o levaria ao Senado da República, e Zeno, que morreu com poucos meses. Zeno, que morreu com poucos meses. Cabe aqui destacar que Atílio Vivacqua, atuando como secretário de Instrução, no período de 1928 a 1930, foi o criador da “Escola Ativa”, escolhida como modelo de escola antropofágica para o Brasil em congresso nacional de educação realizado no Rio de Janeiro, em 1930 (BUSATTO, 1992).

Em “O Salão Vivacqua” [2000?], publicado no jornal *Hoje em Dia*, o jornalista Pedro Rogério Couto Moreira trata sobre *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, de Eunice Vivacqua. O jornalista diz que, ao ouvir Eunice falando com tanta expressão “sobre o

jasmineiro que perfumou sua infância”, sentiu, ao visitar o antigo casarão, o “suave perfume dos tempos”. Informa que, naquela esquina, no período de 1920 a 1926, um grupo composto de jovens poetas, jornalistas e escritores se encontrava, semanalmente, em saraus nos quais recitavam suas poesias “e cavaqueavam com inteligência e divertimento”.

Moreira cita um acontecimento peculiar que Eunice relata brevemente em sua obra. Trata-se do episódio em que, numa noite, Drummond e Pedro Nava, jovens e inconsequentes, característica que ele identifica como típica da idade, colocaram fogo no porão do casarão, com o propósito de verem as moças saírem correndo à rua, de camisola. O jornalista refere-se a esse ocorrido como “Supra-sumo do voyeurismo de uma época ingênua”. Porém, como relata, Achilles Vivacqua, ao perceber a intenção dos “paqueradores”, ordenou suas irmãs a não saírem da cama. As demais irmãs do poeta eram pequenas na época; Dora Vivacqua, que viria a se tornar a artista Luz del Fuego, possuía quatro anos de idade, e Eunice, seis anos. Moreira refere-se a Eunice como sendo uma “grande dama das artes, competente restauradora. E herdeira da memória histórica deste patrimônio sentimental que é o Salão Vivacqua”.

Atualmente, o casarão é propriedade do Colégio Loyola, que intenta instaurar, nesse espaço, um centro cultural. Sobre essa iniciativa do colégio, o jornalista faz colocações e lamenta a aparência que deram ao salão:

Correta destinação para um imóvel com um passado que recende à poesia de Drummond, Abgar Renault, Emílio Moura; em cujas paredes há um naco da literatura de Cyro dos Anjos, Pedro Nava, Euryalo Canabrava. Onde o jovem Milton Campos formulou seus enunciados éticos para a carreira política que o consagraria.

Vigilante desse patrimônio memorialístico que não pode se perder no tempo, dona Eunice acompanha com carinho a vida da casa feliz em que passou sua doce infância. Acontece, porém, que pintaram o outrora Salão Vivacqua de vermelho. Que diacho de restauração é esta? Está parecendo mais um McDonald’s do que o Salão Vivacqua! E qual seria a cor adequada? – pergunto a dona Eunice. A cor original, é claro. Cor de mel. Do melhor mel das boas recordações, em que um jasmineiro plantado rente ao muro perfumava a esquina de Gonçalves Dias com Sergipe e fazia Drummond nos advertir: “As coisas tangíveis/ tornam-se insensíveis/ à palma da mão/. Mas as coisas findas/ muito mais que lindas,/ essas ficarão” (MOREIRA, [2000?]).

Conforme já dissemos, no início dos anos 1920, o poeta Carlos Drummond de Andrade participou do Jornal Falado Salão Vivacqua, que consistia em saraus idealizados por Mariquinha, irmã de Achilles. Esses encontros foram retratados no poema “Jornal Falado do Salão Vivacqua”, presente no livro *Esquecer para lembrar: Boitempo III* (1979). Citemos o poema na íntegra:

*Jornal Falado do Salão Vivacqua*

Garotas de Cachoeiro civilizam  
nosso mineiro burgo relaxado.  
No salão todo luz chega o perfume  
das roseiras da Praça. Burburinho.  
Aqui, a se sorrirem, vejo os máximos  
escritores da nova geração.

São jornalistas esta noite. A bela Angélica,  
a suave Edelmira, a grácil Mariquinha  
assim o determinam. Milton Campos  
abre o Jornal Falado. Flui a verve  
de seu editorial. Na sua voz,  
a política é um jogo divertido  
de punhais cetinosos que se cravam  
sem derrame de sangue – e a vítima nem sabe,  
perremisticamente golpeada,  
que já morreu: continua deputado.  
De Abgar, primeira página, o sencio,  
mais lapidado que diamante,  
recebe aplausos invejosos. Oh, quem soubera  
tanger assim o lírico instrumento,  
decerto conquistara  
todas as do planeta moças lindas!  
Um êmulo romântico se aproxima:  
é Batista decassílabo Santiago:  
“Ah, saudade que vive em enganando  
e faz que eu ouça a tua voz, ouvindo  
as folhas mortas em que eu vou pisando...”  
Jornal é só poesia? Nada disso.  
João Dornas traça a viva reportagem  
Urbana. Que parada,  
achar acontecimentos onde nada  
acontece, depois de Rui Barbosa!  
Ele inventa, ele cria? Fatos raros  
baixam do lustre, pulam no tapete  
e Nava, prodigioso desenhista,  
risca os perfis, os gestos, os lugares.  
Delorizano, grave,  
fala de ciência  
e Romeu de Avelar conta do Norte.  
Aquiles é o cronista social:  
noivados e potios e flertes surpreendidos  
na segunda sessão do Odeon... Caluda!  
Alguém pode não gostar. João Guimarães  
é o nosso humorista. João Alphonsus  
inicia o romance-folhetim:  
em minutos tem princípio, meio e fim.  
Eis chega a minha vez. A minha vez?  
Mas como? se eu esperava não chegasse  
e lá pela meia-noite o sono embaciasse  
os anúncios da quarta página, final...

(ANDRADE, 1979, p. 144-146)

Em “A escrita da irmã: memórias de um salão modernista em Minas”, Myriam Avila (2003, p. 125) levanta a seguinte questão: “O que leva a alguém escrever memórias?”.



Na sequência, responde que, parcialmente, é o conhecimento de si como testemunha de acontecimentos importantes, relevantes para a reconstituição de um tempo que vai sendo perdido na lembrança, sendo substituído por uma narrativa histórica baseada em documentos oficiais (isto é, baseada na impessoalidade). Diz que “O desejo de salva-guardar um passado em vias de se perder e o desejo de participar de algum modo do tempo futuro, caminham lado a lado nas memórias” (AVILA, 2003, p. 125). Assim podemos definir as memórias de Eunice Vivacqua, retratadas belissimamente em sua obra *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Sobre ela, Myriam Avila (2003, p. 127) faz as seguintes colocações:

As memórias de Eunice Vivacqua proporcionam uma interessante demonstração de uma escrita “comandada” pela família, em que se encena principalmente a construção e fixação do nome Vivacqua em paralelo com o florescimento intelectual da jovem capital mineira. [...] essa construção no tempo se faz representar no espaço pela casa da família (ainda de pé, e “tombada”, na Belo Horizonte de hoje) localizada obliquamente com relação à praça da Liberdade, onde fica o Palácio do Governo e onde na época se dava o *footing* elegante da sociedade alterosa.

Em certa altura de seu texto, Myriam evoca a figura de Achilles Vivacqua, como sendo o eixo entre os Vivacqua e os jovens escritores da época. Afirma que foi devido ao contato de Achilles, poeta, com o grupo formado por Carlos Drummond de Andrade, Abgar Renault, Pedro Nava e outros que houve uma “relação de simbiose” na qual tanto a família de Achilles passou a ocupar uma posição de relevância no novo ambiente, como “a jovem intelectualidade” passou a ter um espaço socialmente distinto de convivência, “sendo recebida no interior de uma família que contava com algumas das moças mais graciosas, inteligentes e atraentes da cidade” (AVILA, 2003, p. 127).

A restauradora e “memorialista” Eunice Vivacqua, conforme nos mostra Avila (2003, p. 128), descreve a relação entre o “clã Vivacqua” e a sociedade de Belo Horizonte como sendo uma “dialética entre tradição e transformação”:

Os Vivacquas têm tradição, mas, ao contrário das mais sisudas famílias mineiras, estão abertos ao modernismo dos jovens escritores de procedências diversas que se encontram naquele momento na capital de Minas.

[...] O estatuto do “salão” parece oscilar sempre entre esses dois polos, o da tradição e o da transformação, proporcionando ao artista uma passagem da obscuridade e, ou marginalidade (estética e comportamental) para o espaço socialmente regulado. Nessa espécie de ante-sala do reconhecimento público, ele encontra tolerância para com suas extravagâncias, que vêm arejar da formalidade da família, e um certo alvará de circulação social que o prestígio dos anfitriões garante.

Myriam Avila (2003) prossegue dizendo que esse intercâmbio entre os jovens intelectuais mineiros e a família de Cachoeiro de Itapemirim ficou marcado pelo incêndio no porão da casa da família Vivacqua, de que falamos anteriormente. Segundo se comentou na

época, o objetivo dos dois jovens era criar uma oportunidade para ver as irmãs de Achilles usando suas camisolas esvoaçantes. Esse incêndio foi classificado como “insólito” e, como ressalta Myriam, ganhou um capítulo à parte, na obra de Eunice Vivacqua, que, sobre o fato, diz: “Para meus olhos infantis, o efeito foi espetacular, de certa forma grandioso. E o grandioso, mesmo com sentimentos contraditórios, é bom que aconteça conosco!” (VIVACQUA, 1997, p. 105).

Para Myriam Avila, os procedimentos adotados por Eunice de expor grandes nomes da vida intelectual brasileira como assíduos frequentadores dos saraus e outros eventos no Salão Vivacqua, assim como de comparar essas reuniões às do Salão de D. Laurinda Santos Lobo na Chácara do Céu, no Rio de Janeiro, consistem em táticas de edificação *a posteriori* da imagem do Salão Vivacqua.

Passemos a explorar o baú de lembranças de Eunice Vivacqua, que constitui a sua obra *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*.

Ainda tomando termos da professora e pesquisadora Myriam Avila, a irmã do poeta Achilles Vivacqua, durante a maior parte de sua exposição, assume a postura de uma criança que vivenciou um período que, conforme ela, teve seu valor e importância. Eunice Vivacqua se coloca na posição de “espectadora privilegiada”, usando termo de Avila, cuja visão, muitas vezes (talvez na maior parte das vezes) parcial, é decorrente da inocência que caracteriza a infância – lugar do qual ela narra suas lembranças.

Esse olhar inocente e infantil é direcionado pela visão e pela consciência adultas, que, filtram as recordações e as lembranças, preservando, zelosamente, a privacidade da família e de seu lar. Na obra de Eunice, como nos alerta Myriam Avila, a vida da família Vivacqua é descrita apenas em seu convívio social. As relações de poder existentes dentro do “clã Vivacqua” não são tão demonstradas – a não ser, como nos lembra a pesquisadora, no episódio do incêndio, no qual, como é possível notar, Achilles Vivacqua usa de sua autoridade para silenciar a família e evitar qualquer repercussão, ou, até mesmo, qualquer investigação policial a respeito do incidente.

Avila prossegue dizendo que esse mesmo “espírito poderoso” de Achilles Vivacqua encontra sua contrapartida no respeito e na devoção de Eunice, a ponto de ela escrever sua obra como homenagem a ele, a única personagem que Eunice contempla, em sua obra, nas memórias do período posterior ao Salão Vivacqua. A perda dessa figura tão especial, como podemos ver por meio da leitura do livro, gerou muita dor, e Eunice trata esse episódio com sendo um fato que a marcou muito, chegando mesmo a falar de uma premonição que sentiu a respeito. Trata-se da seguinte fala de Vivacqua (1997, p. 41-42):

Na antevéspera de sua morte, conversamos muito, bem mais que o costureiro. Antes de eu me despedir, tirou da maleta e me entregou uma lapiseira colonial,<sup>17</sup> alegando que eu gostava de coisas velhas... Já de partida, chamou-me pelo corredor comprido que dava para sua janela e me deu a sua lata de malva, “para tirar uma muda”. Sabia que eu vivia desejando aquela sua malva...

Lembro-me de que recusei com um calafrio. Era o mesmo que Aladim desapegando-se de sua lâmpada maravilhosa; mas ele estava alegre e sua insistência tinha um quê de uma ordem.

Foi a última vez que o vi vivo; mas, dois dias depois, ele veio dar-me o seu adeus, como o fizeram meu pai, meu padrinho e minha irmã Dora. Naquela fria madrugada de 2 de dezembro de 1942, acordei em sobressalto. Um forte vento invadia o meu quarto. Ao canto, o lençol, bem estirado, imóvel, no chão. Cheguei até a janela aberta. Folhas secas rodopiavam na rua, calçada de paralelepípedos. Saí de casa correndo, sozinha, ladeira abaixo pela rua Rio Grande do Norte até a avenida Afonso Pena, 1967, perto da praça Tiradentes. Quando lá cheguei, Achilles acabara de penetrar no infinito imponderável, deixando atrás de si uma espiral de sofrimento. [...]

Foi uma perda tão intensa que só o lastro de sua vida e a afeição de seus amigos poderiam consolar.

Laís Corrêa de Araújo, em “Festa é imagem e símbolo”, prefácio à obra de Eunice Vivacqua, diz que o livro apresenta, aparentemente, uma face puramente descritiva de “cenas da vida burguesa”, nos primeiros anos da “novel” Belo Horizonte. Prossegue dizendo que, na obra, o que está em jogo é:

a relação eterna entre o eu e o outro, entre o cerimonial (a festa) e o ‘sentimento do mundo’, entre a máscara e o idêntico do ser humano na circularidade da chamada troca de papéis sociais. Na encenação natural a que antigamente se denominava ‘salão’ e que funciona com base na necessidade de um lugar de refúgio e proteção, de contato para congregar as dispersas esperanças individuais, há uma prática existencial mesclada de anseio de apoio e estímulo para a construção gradativa do homem, encarnando junto à mulher o universo da sociedade e sua atuação como referência do espaço circundante e envolvente (ARAÚJO, 1997, p. 16).

Mais adiante, Laís Corrêa de Araújo diz que o Salão Vivacqua foi “o estabelecimento privilegiado de um grupo representativo da intelectualidade mineira e sua inserção no sistema participativo da formação da urbe” (ARAÚJO, 1997, p. 16).

A respeito do tratamento de Eunice para com sua exposição, a escritora do prefácio da obra diz que, nela, há a preparação de um cenário, construído no decorrer da obra, e que, nele:

os contornos do ambiente, seus adornos, os brilhos do bricabraque de uma casa e seus habitantes se ligam à sabedoria ancestral do apelo ao apetite, com suas elaboradas guloseimas [...], que nos reportam à percepção da dimensão e qualidade de vida dos primórdios da cidade (ARAÚJO, 1997, p. 16).

---

<sup>17</sup> Essa lapiseira colonial, a lata malva e outros objetos encontram-se preservados na Coleção Especial Achilles Vivacqua do AEM-UFMG, tendo sido doados juntamente a outros materiais do poeta.

Sobre os “habitantes” desse rico espaço cultural e intelectual, Araújo faz as seguintes colocações:

Os personagens que preenchem os interstícios desse espetáculo habilmente planejado e repetido são autênticos por sua existência factual na composição desse quadro, que podemos ousadamente chamar “barroco”, pelo empenho com que se entregam ao *carpe diem*, à precariedade e à fragilidade do instante, gozado naquela imagem do efêmero, na representação circunstancial de interioridade que é a festa. São personas e pessoas conectadas por um ato ritual de lance do jogo, nomes como os de Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Achilles Vivacqua e outros, apropriando-se do espaço que lhe era concedido para a partilha de afetos e a solidariedade do pensamento, da beleza, do aparecer, do detalhe fantasioso ou da retórica, expostos então no vestuário *das jeune filles en fleur*, na decoração e na culinária, como símbolo do poder-se um dia (ARAÚJO, 1997, p. 16).

Conclui seu prefácio da seguinte maneira:

É, portanto, uma questão de saber ler ou saber ver o que retém para sempre esta história do Salão Vivacqua, que verbaliza a expressão de transcendência dos seres e coisas para além das datas e acontecimentos. Penetremos com a disposição do prazer este livro e teremos uma visão nítida e de reconhecimento do curso de desdobramento da vida social em Belo Horizonte, a que cada um de seus moradores deve opor a sua medida de valor e, – por que não? – de amor.

Imagem e símbolo da conquista de um espaço vital, o Salão Vivacqua representa a urdidura da trama fina de festa, enquanto ponto de partida para a conquista da sociabilidade e do presente, nas suas duas vertentes, o passado e o futuro (ARAÚJO, 1997, p. 16).

Ao tratar sobre os salões pertencentes a famílias da burguesia culta, engajadas nos rumos culturais e políticos, que eram oferecidos aos jovens escritores e artistas plásticos da época para que tivessem um local para se encontrar e conversar sobre suas ideias e ideologias, Eunice Vivacqua (1997, p. 29) declara que, em Belo Horizonte, foi o Salão Vivacqua que representou esse espaço incentivador da vida política e cultural, “já que em seus saraus aquela rapaziada florescia, improvisando e forjando novas idéias estéticas, em verdadeiros colóquios”. Navegando pelos espaços de sua memória, a escritora apresenta ao leitor *flashes* desse espaço intelectual e cultural que era sua casa e os momentos que vivenciou juntamente à “rapaziada” (escritores modernistas) que a frequentava.

Acerca do título, *Salão Vivacqua*, Eunice diz que, um dia, ao marcarem o encontro para a realização do sarau que aconteceria de noite, um dos frequentadores mais assíduos, Drummond ou Nava, nomeou o salão como Salão Vivacqua, e o nome pegou. Prossegue dizendo que o nome ficou tão arraigado, mesmo “sem nenhum batismo solene ou cerimonial mais sofisticado”, que, tempos passados, “Salão Vivacqua” apareceu no livro *O ecletismo na arquitetura brasileira* como “centro de pessoas ligadas às artes e às letras”,

sendo também evocado em *Esquecer para lembrar: Boitempo III*, memórias poéticas de Carlos Drummond de Andrade, e em *Beira-mar*, de Pedro Nava.

Tratando do Salão Vivacqua, Eunice expõe depoimento de Rosa Alice Musa de Brito, filha de Baptista Santiago:

A família Vivacqua, anfitriã, em seu sobrado próximo à Praça da Liberdade, prazerosamente ampliou seu círculo de amizades, recebendo novos visitantes, intelectuais e artistas, trazidos pelos primeiros, que foram Carlos Drummond de Andrade, Milton Campos e Baptista Santiago. Esses saraus – com ou sem jantar, vinho ou café (improvisados ou programados) – ficaram gravados por Drummond em seu poema moderno intitulado *Jornal Falado Salão Vivacqua*. Das lindas irmãs de Achilles, uma das mais novas, a Eunice Vivacqua, então apenas uma criança, foi a mais encantada com essas reuniões; registrou em suas memórias e em cartas a Drummond as notícias sobre os visitantes, à medida que os saraus foram ficando mais raros e os moços tomando novos afazeres...

Na capital-menina, forças convergentes de lugares longínquos colaboravam com jovens e estudantes, criando hábitos de convívio e reuniões, onde, por certo foi decisivo o papel dos mecenas (lojistas, professores e jornalistas), incentivando a diversificação de clubes e agremiações esportivas (como o América, o Automóvel Clube...).

Na espiral urbana, forças divergentes faziam, um dia, com que os moços fossem impelidos a rumos diversos. As gerações se sucedem e alunos e visitantes passam a ser anfitriões e homenageados da nova era... Quando Santiago hospedou mais tarde o Professor Mello e Souza, vindo do Rio, nos anos 40, a fim de proferir palestra na Escola de Aperfeiçoamento, o ubaense Arduíno Bolívar convidou-o (e a sua filha do meio) a levar seu hóspede a uma reunião em sua casa à avenida Augusto de Lima, de onde alçaram vôo escritores como Hélio Pellegrino, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende. Naquela sarau, o jovem literato João Etienne Filho, em diálogo como meiga artista presente, apresentou um brejeiro sketch intitulado *A mulher que calculava...* para homenagear Malba Tahan, pseudônimo do grande escritor da mil e uma noites... e matemático, que errou o professor Mello e Souza... (VIVACQUA, 1997, p. 3435).

Sobre esse espaço, Eunice diz que nem mesmo quando ele “já era apenas saudade”, após sua gradativa extinção, em meados dos anos 1920, a união e o elo que havia entre os seus “moradores” na produção literária, assim como a forte amizade se desfizeram. Prossegue dizendo lembrar-se um pouco das conversas em sua casa e dos costumes dos “rapazes”, de “delicadeza de gestos, atitudes de rara dignidade, cuidando em não ferir alguém, respeito ao outro e à sua própria consciência, eram afáveis e tinham a sensibilidade à flor da pele” (VIVACQUA, 1997, p. 36).

Segundo afirmação de Eunice, mesmo depois de se mudar do Salão Vivacqua, o poeta Achilles Vivacqua manteve a tradição dos encontros e das conversas interativas, recebendo e criando laços com a segunda geração de escritores e conterrâneos que frequentavam a casa dos Vivacquas, como Newton e Rubem Braga, que, como relata a escritora, sempre eram convidados a participar “da mesa farta do ajantarado dos domingos”.

Prossegue dizendo que tal atitude era tão enraizada em Achilles Vivacqua que tomou forma poética na obra *Serenidade*, em um poema intitulado “Horas mineiras”.

Para finalizar a nossa exposição e evocação desse espaço tão simbólico, citemos um trecho de *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*:

O Salão Vivacqua, mais que uma tradição da burguesia esclarecida da época, foi gestado a partir dos elos de literariedade solidária entre meu irmão e os que se consideravam companheiros do mesmo sonho modernista, permeado pelo encanto e vivacidade de meia dúzia de “filhas da casa”, alegres e hospitaleiras (VIVACQUA, 1997, p. 34).

No posfácio dessa obra, intitulado “Tempos do Salão”, Fernando Correia Dias faz a seguinte colocação:

É com vivo prazer que me disponho a redigir o posfácio do belo livro de Eunice Vivacqua, *Salão Vivacqua*. Entendo que a obra representa o coroamento de décadas de interesse pela memória intelectual de Belo Horizonte, por seu notável acervo documental, constando de fotos, originais de textos, depois impressos, manuscritos (dentre os quais muitas cartas), coleções de revistas diversas e de jornais literários, tudo disposto em baús e em gavetas e prateleiras de móveis antigos. Como restauradora e encadernadora, Eunice Vivacqua demonstra inegável competência no guardar e conservar esse tesouro, e grande carinho, especialmente quando ressalta o material de e sobre o poeta e escritor Achilles Vivacqua, seu irmão.

De onde vêm o interesse artístico e as aptidões, inclusive no plano literário, de Eunice Vivacqua? Originaram-se no ambiente familiar e intelectual em que ela formou seu espírito, desde o início da década de vinte. Com a idade de seis anos, começa a exercitar seus dons de observadora sensível do meio social que a cerca. É pelo olhar retrospectivo pelo modo de ver, aceso agora de saudade, da menina Eunice que tomamos conhecimento do que se passou no casarão da rua Gonçalves Dias, no Funcionários, assim como nos arredores do solar, especialmente na Praça da Liberdade (DIAS, 1997, p. 139).

Na visão do historiador e sociólogo, sobre o clima da cidade de Belo Horizonte no período aqui retratado, diz tratar-se de um “tempo [...] de renovação intelectual de Belo Horizonte, cidade que já contava com vários estabelecimentos de ensino, especialmente de nível superior, e com diversas instituições culturais” (DIAS, 1997, p. 140). Afirma que a imprensa da época era “significativa”, ainda que apenas na segunda metade da década começassem a aparecer jornais mais estáveis. Sobre os jovens escritores, Fernando Correia Dias diz: “Os intelectuais jovens, inclusive os renovadores, passam a ser conhecidos por meio da publicação dos respectivos escritos. O renovar-se das letras está muito bem escrito no texto” (DIAS, 1997, p. 140).

Sobre a escrita e o processo de narração de Eunice Vivacqua em sua obra, o estudioso diz:

Penso que Eunice Vivacqua escolheu bem o gênero adequado aos seus propósitos (reminiscências em vez de ensaio) e também o tom de sua escrita. Esta é lírica, lavrada com profundo sentimento, mas sem pieguice. O desejo de partilhar suas lembranças conosco, seus leitores, realizou-se plenamente. A antiga e bucólica Belo Horizonte nos é restituída em traços exatos, porém não destituídos de imaginação. [...]

Louve-se o esforço, naturalmente tão entrelaçado com o conjunto das reminiscências, de tornar bem viva a memória de Achilles Vivacqua. Louvem-se, enfim, as epígrafes bem achadas.

No centro de tudo, o Salão. Eunice foi o vínculo competente entre o passado, feliz e enevoadado, e os remanescentes daqueles dias. Dai a importância da correspondência com os escritores, cujas cartas valorizam ainda mais este livro, presente da autora e do Centro de Estudos Históricos e Culturais da Fundação João Pinheiro para Belo Horizonte, no seu centenário (DIAS, 1997, p. 140).

Retomando, mais uma vez, a afirmação e a visão de Eunice Vivacqua, o movimento modernista emergiu em clubes, cafés, bares, pensões, cabarés e, no caso belorizontino, na Praça da Liberdade, nas ruas e no Salão Vivacqua, e foi expresso nos jornais e revistas da época. Nesse último ambiente, nas palavras de Eunice:

a vida acontecia, tinha seu próprio rumo e ritmo. Lá, o futuro se forjava e tinha o sabor de “suspiros azedinhos” e de “não-me-toques”, perpetuados como as inesquecíveis *madeleines proustianas*. Na cadência das mazurcas, valsas e tangos, a poesia corria solta, os versos dançavam livres.

Eu, menina tímida, presenciei muitos desses encontros. Particpei dos saraus, inconsciente da grandeza do momento. Minhas lembranças do casarão da rua Gonçalves Dias, 1218 estão vivas, aprisionadas no tempo (VIVACQUA, 1997, p.19).

Tratando dos espaços nos quais foi brotando, aos poucos, o Modernismo em Minas e dos momentos de comunhão proporcionados nesse período, citemos fala de Abgar Renault, colocada por Eunice em seu livro:

Ficou-me a lembrança de altas figuras não apenas intelectuais, senão também morais, pois o grupo se compôs por afinidades de inteligência, cultura e caráter.

[...] Era extremamente afetivo, e o grupo que, sem pretensões, se reunia todas as noites no Café Estrela, conversava longamente [...]. Apesar da modéstia natural do grupo, creio que de sua existência nasceu algo de útil para a vida intelectual mineira, pois as conversas não cuidavam apenas dos aspectos pessoais do grupo, mas, por igual, de assuntos gerais do país e do estrangeiro (RENAULT *apud* VIVACQUA, 1997, p. 21).

### Segundo Eunice:

Era nesses espaços, ao mesmo tempo públicos e de progressiva interioridade, que iam caminhando aqueles revolucionários moços dos anos 20, com suas ousadias literárias e suas angústias existenciais, traçando, pela estética da palavra, a geografia de uma nova era cultural e política.

Pelo que vem de fragmentos da memória das conversas em minha casa, me parece que foi essa busca conjugada do perene – que transcende ao efêmero e ao cotidiano – que lhes deu alento para começar a publicar desafiadoramente em jornais e revistas

literárias, muitos deles nascidos de seu próprio esforço, como *A Revista*, *Leite Criôlo*, a revista *Semana Ilustrada* e, em Cataguases, a célebre revista *Verde*.

E, ao lembrá-los juntos nos saraus do Salão Vivacqua, naquele efervescente ambiente que instigava a criação e a descoberta, acredito que permanecem indelevelmente unidos – malgrado as distâncias geográficas, estilísticas e ideológicas – por esses elos de amizade e respeito mútuo que só os que sonharam e criaram juntos são capazes de reconhecer (VIVACQUA, 1997, p. 21).

Sobre a atmosfera de Belo Horizonte nos anos 1920, a irmã do poeta Achilles Vivacqua diz:

Como não se deixar seduzir por esta atmosfera tão propícia aos vôos e mergulhos na amplitude e profundidade da alma humana?

A cidade logo nos cativou. Éramos um clã, mas o impacto de “viver Belo Horizonte” foi revelador para todos nós: a gradativa descoberta de seus encantos e benefícios envoltos, aos olhares desavisados ou distantes, sob a aparente capa de um cotidiano pacato e de bem viver. Belo Horizonte, à época, já se destacava no cenário nacional pela excelência de suas escolas e de seus cursos universitários, pela qualidade inesgotável de sua vida cultural, no plano literário e artístico – e mesmo pelas atividades de mero entretenimento –, pelo rumo arguto de sua produtividade econômica e, sem sombra de dúvida, pela sagacidade e profundidade do seu estilo de fazer política (VIVACQUA, 1997, p. 22).

Uma crônica da seção “Do *flirt* ao *footing*”, da revista *Semana Ilustrada*, publicada em 1929, mostra a exaltação e a inquietude desses jovens escritores:

Noite serena, de cidade moça...  
A Avenida e a Praça  
da Liberdade  
onde se exhibe a elegância, e a graça  
da cidade,  
Não tem mais o encanto de outros dias...  
Chegou o inverno. As noites estão  
frias  
A cidade, agora,  
se diverte de outra forma.  
Em vez do *footing*  
na Avenida ou na Praça  
é cinema, chá dançante,  
barraquinhas e outras festas,  
saraus no Clube Floresta  
ou no Belo Horizonte.

Para expressar o “sentimento de mineirismo” que os “capturou”, a escritora cita o seguinte fragmento da obra *A imagem de Minas*, do sociólogo mineiro Fernando Correia Dias:

Não se trata do vago modo de ser mineiro. Nem de uma espécie de chauvinismo regional. Nem da valorização arbitrária de Minas, em contraste com outras áreas brasileiras. Trata-se, antes, da consciência de que existe uma sub-cultura mineira bem diferenciada e expressa em fases históricas cruciais, do ponto-de-vista político ou intelectual: a Inconfidência e a Arcádia, o surto federalista antes de assumir cunho oligárquico, o movimento modernista (DIAS *apud* VIVACQUA, 1997, p. 22).



Achilles Vivacqua também tinha um sentimento de carinho e respeito por Belo Horizonte. Vários de seus poemas retratam essa admiração.

Um fato interessante a se observar é que, em seu livro, Eunice Vivacqua procurou expor, através de sua memória, a Belo Horizonte de seus tempos de menina, na década de 1920, com seus ritos e mitos, o que ela faz com muita propriedade e poesia. Contudo, o que a autora não contempla, em quase toda a obra, é o real motivo pelo qual sua família mudou-se para Belo Horizonte, “cidade sanatório”: a tuberculose de seu irmão, Achilles, doença contagiosa e temida por todos, tão terrível como a lepra e o cólera medievais ou a Aids, nos presentes dias. Em poucas passagens, vê-se que Achilles vivia num quarto separado dos demais irmãos, seus objetos eram higienizados e sua vida era entre a casa e o sanatório localizado na Avenida Afonso Pena, próximo à Praça Tiradentes. Essa visão da realidade pode ser constatada em escritos de Eunice presentes no acervo do escritor e será mostrada no presente trabalho.<sup>18</sup>

Apresentemos, brevemente, alguns aspectos gerais do Modernismo brasileiro.

Como relembra Affonso Ávila, houve um momento na crítica brasileira em que se desejou tratar e pensar o Modernismo como um fato literário independente, autônomo, não ligado ao processo da nossa literatura. Nesse momento, enfatizava-se o aspecto de ruptura adotado, de fato, pelo movimento mencionado; focalizava-se a sua “radicalidade”, deixando de lado, contudo, nas palavras do crítico, “a evidência crítica e histórica de que todo passo criativo do homem não ocorre à margem da fatalidade de transformação inerente ao organismo vivo da cultura” (ÁVILA, 1975, p. 2).

Na visão do crítico, rompendo os limites que demarcavam o espaço, até o momento, desenvolvido pelo processo literário brasileiro, o Modernismo, durante a ocasião em que surgiu e se desenvolveu, sabia do “estado de crise deflagrado” e, segundo o estudioso, por essa razão, o viveu de modo revolucionário. Todavia, não apresentou, imediatamente, “alcance suficiente para então perceber o seu vínculo de novo passo cíclico em relação ao devir da literatura brasileira” (ÁVILA, 1975, p.30).

Em seu texto, o crítico aponta o movimento modernista como sendo, em sequência ao Barroco e ao Romantismo, outra fase maior e ciclicamente definida.

Prossegue seu pensamento afirmando que:

A imagem crítica do Modernismo só se desenhará, assim, a nosso ver, corretamente se buscarmos, ao aprendê-la, abarcar também a totalidade do projeto chamado *literatura brasileira*. Nesse quadro, o movimento desencadeado em 1922 passa a

---

<sup>18</sup> Agradeço novamente ao pesquisador Francisco Aurélio pela contribuição para essa reflexão.

inserir-se não apenas pelo caráter de originalidade de que se revestiu a sua proposta estética, mas igualmente pela maneira através da qual repropôs certos elementos de núcleo de nosso processo literário e assimilou elementos tomando às correntes do pensamento criador da época, ou seja, às vanguardas européias. O Modernismo, a exemplo do que se dera a seu tempo com o Barroco e o Romantismo, responderia a duas sortes principais de proposições: a de uma *linguagem* em curso criativo e a de uma *realidade* contextual inseparável de nossa peculiar experiência de expressão. No âmbito dessas respostas, o que antes representara no Barroco e no Romantismo os estágios, respectivamente, de apropriação da realidade e de posse da realidade, evolui no Modernismo para um estágio de reflexão sobre a realidade, valendo para três fases, isto é: apropriação da linguagem, no Barroco, posse da linguagem, no Romantismo, e reflexão sobre a linguagem, no Modernismo (AVILA, 1975, p. 30).

Em “Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas”, de Fernando Correia Dias, são levantados pontos importantes para a reflexão aqui proposta. Segundo o sociólogo e crítico, em Minas Gerais, as manifestações do chamado “espírito moderno” chegaram por meio de duas vias, paralelamente. A primeira, de acordo com ele, veio da Europa, através dos livros franceses que “abarrotavam” a Livraria Alves, localizada na Rua da Bahia, e que eram muito apreciados e deslumbravam os jovens escritores mineiros. Já a segunda vinha da via paulista, que funcionava como reforço da primeira e que derivava igualmente do choque da nova estética, a modernista.

A respeito da expressão “espírito moderno”, Fernando Correia Dias afirma:

expressão mágica para caracterizar a atmosfera intelectual que se segue à Primeira grande Guerra. Tratava-se, talvez, de rotular a atitude de aceitação do conjunto das transformações por que passava o mundo no século XX, notadamente pós-guerra. Embora nem sempre houvesse consciência do fato, essa atitude era de abertura, por vezes crítica, sensível e atualizada, em face de tais transformações: das grandes mudanças operadas nos planos das idéias, dos costumes, da tecnologia, da organização política, da difusão do pensamento (DIAS, 1975, p. 167).

Sobre as possíveis motivações em Belo Horizonte para o Modernismo nos anos 1920, o estudioso aponta serem duas, sendo uma delas negativa. Conforme ele, são muitas as declarações – por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade e de Emílio Moura – que nos relembram a pesada atmosfera “academicista” da cidade nas primeiras décadas do século. Prossegue apontando:

A estreiteza de horizontes intelectuais e políticos entre os da geração imediatamente anterior; a carência de informação atualizada que ela ostentava; o impasse de uma poética tradicionalista e estéril: tudo isso assumia um peso opressor que era preciso romper em busca do arejamento. Relatam-se tentativas infrutíferas anteriores de rompimento com esse clima intelectual. Foi, porém, o Modernismo que conseguiu o milagre, por meio das manifestações individuais e coletivas de que se falará mais adiante (DIAS, 1975, p. 167).

A outra motivação, ainda segundo Fernando Correia Dias, é positiva:

A outra motivação é positiva. Estou pensando na presença e na palavra dos paulistas. Mário de Andrade vai a Minas em 1919, para observar a arte colonial, especialmente a religiosa, nas velhas cidades da região. Entra em contato com Alphonsus de Guimaraes em Mariana – e o grande poeta simbolista relata a visita, dias depois, a seu filho João Alphonsus, então com dezoito anos, e que se transferira há pouco para Belo Horizonte.

Mas é de 1924 que os escritores e artistas de São Paulo iriam estabelecer um profundo vínculo com Minas. Com a Minas do passado – de Ouro Preto e Congonhas – e com a Minas que entrava no século XX: a dos jovens escritores e homens públicos de Belo Horizonte. A lembrança dessa visita ficaria para sempre na memória dos componentes do grupo mineiro. Estabeleceu-se intercâmbio que iria durar enquanto viessem Mário e Oswald de Andrade. Drummond chamou a esse encontro “a nossa Semana de Arte Moderna”. A influência maior foi a de Mário, cuja obra inicial maior os rapazes de Belo Horizonte já conheciam antes de 1924.

Os paulistas, a partir de então, passaram a desempenhar, para os jovens escritores mineiros, o papel de grupo de referência, isto é, de fonte de normas e valores. A assimilação do exemplo paulista, evidentemente, não foi passiva, nem mecânica, nem literal. [...] O ideário do modernismo mineiro da fase heróica tinha peculiaridades muito nítidas (DIAS, 1975, p. 169).

Na segunda parte de seu ensaio, intitulada “O grupo mineiro se exprime”, Fernando Correia Dias faz a seguinte declaração: “as manifestações grupais de maior relevo encontram-se nas publicações do modernismo mineiro: *A Revista, Verde e leite criôlo*” (DIAS, 1975, p. 171). Também levanta traços característicos do ideário mineiro. São eles: a tradição repensada; a conciliação de lealdade; o apelo à razão. Discorramos por cada um deles.

Sobre a “tradição repensada”, o pesquisador afirma ser ela “nota fundamental do Modernismo em Minas”. Para ele, não se trata de romper de vez com todo o passado intelectual da região, mas, em vez disso, de valorizá-lo de maneira crítica. Segundo ele, “A ruptura era tão somente com os padrões estéticos já gastos e que vigoravam à época da irrupção do movimento” (DIAS, 1975, p. 171-172). O crítico cita trecho do editorial de *A Revista*, intitulado: “Aos espíritos criadores”:

Na verdade, um dos nossos fins principais é solidificar o fio de nossas tradições. Somos tradicionalistas no bom sentido.

Opomo-nos a qualquer desbarato da nossa pequena herança intelectual. Se adotamos a reforma estética, é justamente para multiplicar e valorizar o diminuto capital estético que nos legaram as gerações passadas (DIAS, 1975, p. 171).

Dias afirma que no artigo de Carlos Drummond de Andrade produzido nessa mesma época também se encontra presente a mesma preocupação com o passado tradicional. Mas, segundo palavras do próprio crítico, “não se confunde essa atitude com a de um culto cego de todo o passado, seja ele qual for” (DIAS, 1975, p. 172). Proclama-se, segundo ele, uma necessária diferenciação, que ele explica por meio da seguinte citação de Drummond:

Os escritores que falam em nome de uma tradição são justamente aqueles que mais fazem por destruí-la e contribuem para sua corrupção. Ao contrário, aqueles que não se preocupam com os fantasmas e fantoches do passado, mantém inalterável a linha de independência intelectual que condiciona toda a criação de natureza clássica. São estes últimos os verdadeiros tradicionalistas, por isso que o próprio da tradição é renovar-se a cada época e não permanecer unificada e catalogada (ANDRADE *apud* DIAS, 1975, p. 172).

E, como nos mostra Dias, o caráter dessa tradição vista de uma perspectiva crítica encontra-se estabelecido na seguinte apresentação do problema, que ele também explica citando Drummond:

Romper com os preconceitos do passado não é o mesmo que repudiá-lo. Uma lamentável confusão faz com que julguemos toda novidade malsã, e toda velharia saudável. Este conceito equipara as obras literárias aos xaropes e outros produtos farmacêuticos: quanto mais tempo de uso, mais recomendáveis... A verdade é que o tempo reage sobre qualquer livro de duas maneiras: desbastando-o e emprestando-lhe novas aparências. Por um lado, tira-lhe todo interesse que seja do tempo, e que com ele se adelgace; por outro, empresta-lhe uma consistência que o torna capaz de impressionar a sensibilidade de tempos muito diversos. Assim, um livro de 1500, lido em 1925, não é o mesmo livro de então; morreu um pouco e tornou a nascer outro pouco. É um outro livro, de um outro autor (ANDRADE *apud* DIAS, 1975, p. 172).

Contudo, como nos mostra o crítico, houve aqueles que perceberam uma descontinuidade, um “desolador vazio” na realidade modernista mineira. Para complementar e explicar tal fato, Dias cita a seguinte declaração de Martins de Almeida sobre o surgimento da obra *Alguma Poesia*, em 1930:

Em Minas depois de Basílio da Gama até os nossos dias decorreu um lapso prolongado de tempo sem que surgisse figura alguma considerável de poeta. Podemos fazer uma em Alphonsus de Guimaraens que constitui uma bela individualidade poética mais inteiramente isolada no nosso meio, sem enraizamento da subconsciência mineira em razão do isolamento e exotismo da sua poesia simbolista e mística.

Afinal, revestindo uma significação profunda para nós apareceu o grupo de poetas belorizontinos tendo Carlos Drummond de Andrade à frente. O autor de *Alguma Poesia* foi sempre em Minas o espírito mais representativo, a figura central do movimento de renovação literária, o qual foi encontrá-lo inteiramente novo com sua revisão dos valores literários já feita e com a consciência da espiritualidade moderna já esclarecida. Nunca precisou como muitos outros cair em êxtase mediúnico, rodeado de amigos concentrados, nas sessões do espiritualismo literário para ver se conseguia aspirações materializadas do espírito moderno (ALMEIDA *apud* DIAS, 1975, p. 172).

Para Dias, a noção, consciência da importância da tradição legítima e das vantagens da continuidade da vida intelectual mineira de maneira alguma bloqueou o ímpeto inovador dos modernistas mineiros.

Segundo ele, o valor do “antiacademicismo” surge como natural implicação da postura inovadora e do espírito crítico diante o tradicional. O esforço de renovação constitui, portanto, outro traço relevante, “saliente”, da opinião que ele estava analisando.

Dias prossegue afirmando que, em geral, uma atitude conciliatória é conferida aos modernistas mineiros. Às vezes, é atribuída, conforme ele diz, aos mineiros em geral, constituindo uma espécie de estereótipo, “pecha”, conferida àqueles que nasceram na região. Ao pensar sobre essa tentativa de conciliar lealdades, Dias diz levar em conta os vínculos emocionais que foram estabelecidos entre os modernistas mineiros e, também, entre a região de Minas, o país e o “ambiente cosmopolita” (segundo ele, especialmente, o europeu) da época. Diz que com a região eles se identificam com frequência.

Mais à frente, o estudioso afirma que os termos “regionalismo”, “nacionalismo” e “cosmopolitismo” encontram-se registrados nos dois editoriais de *A Revista*. O primeiro, na visão dele, é de conteúdo “francamente nacionalista, embora com as habituais ressalvas que essa tomada de posição costuma exigir” (DIAS, 1975, p. 173). O crítico diz que:

Será preciso dizer que temos um ideal? Ele se apóia no mais franco e decidido nacionalismo.

A confissão desse nacionalismo constitui o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenofobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras na Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa originalidade (DIAS, 1975, p. 173).

Nesse fragmento, pertencente ao primeiro editorial de *A Revista*, como nos mostra Dias, a conciliação se dá em termos de nacionalismo e cosmopolitismo europeu. Já no segundo editorial da revista, que, na visão do crítico, retifica a primeira, encontramos um cunho mais político que literário. Ainda presente a posição nacionalista, essa, agora, passa a apresentar uma perspectiva diferente, mais “fechada”, como mostra Dias:

Apenas desejamos imprimir ao nosso trabalho (da revista) uma unidade em harmonia com a nossa tendência nacionalista. Sem preconceitos rígidos. Sem exclusivismos estéreis. Procuramos concentrar todos os esforços para construir o Brasil dentro do Brasil ou, se possível, Minas dentro de Minas (DIAS, 1975, p. 173).

No parágrafo seguinte, como ressalta, aparece a questão do regionalismo: “Acolhemos com simpatia o regionalismo. Aproveitamos nesse movimento alguns reflexos do nosso ambiente, a originalidade local do nosso interior”. Sobre tal declaração, o citado crítico faz o seguinte posicionamento:

A questão é apresentada de maneira extremamente sintética. De qualquer modo, não houve, em nenhum momento, acentuada preocupação de regionalismo literário em

Minas. [...] Em Minas, jamais houve o afirmativo regionalismo do tipo nordestino ou gaúcho. Ou o regionalismo sociográfico, documental e tendente ao típico e ao pitoresco, tal como aparece em certos escritores paulistas, por exemplo. O mitigado “regionalismo” mineiro revela-se em alguns temas e em certo tom de linguagem que se poderia identificar com a “mineirada”, isto é, a expressão da subcultura regional mineira (DIAS, 1975, p. 173).

O segundo editorial, como nos mostra Dias, posiciona-se de forma bem clara contra o domínio cosmopolita sobre a cultura brasileira:

Não podemos desprezar a menor contribuição. Pressentimos o perigo enorme do cosmopolitismo. É a ameaça de dissolução do nosso espírito na reação da transplantação exótica. Não podemos oferecer nenhuma permeabilidade aos produtos e detritos das civilizações estrangeiras. Temos de recompor a nossa faculdade de assimilação para transformar em substância própria o que nos vem de fora. Aí está outro movimento nacionalista que traz também os seus frutos: o primitivismo. Este vem, sobretudo, humanizar a nossa consciência intelectual, despidendo-a de seu caráter olímpico. Há muito que precisávamos deixar a nossa inacessível *Turrís Eburnea* e acabar com a aristocracia orgulhosa do pensamento, para tomarmos parte na humanidade, na nossa humanidade (DIAS, 1975, p. 174).

Sobre tal afirmação, Dias diz o seguinte:

É plausível a aproximação entre esse pensamento e o expresso pelo movimento antropofágico, no sentido da aspiração de valorizar o primitivismo cultural brasileiro. Estamos diante de interessante abertura. Menos abertas – e mais anacrônicas – são considerações que vêm logo depois, em que se demonstra excessiva preocupação com as dificuldades de assimilação de grupos de imigrantes estrangeiros que vinham para o Brasil e em que se fala que esse fato “poderá perturbar ainda mais o estado da nossa mestiçagem psíquica (*sic*)”. Trata-se da afirmação “menos moderna” de todo o texto das duas apresentações de A Revista. Essa preocupação com a mesma mestiçagem, um dos temas obrigatórios dos escritos de publicistas brasileiros do começo do século, é anterior, evidentemente, à retificação de óptica que os antropólogos efetuaram na análise das relações inter-“raciais” no Brasil. A partir da década de 30, especialmente a partir da nítida distinção entre “raça” e cultura, com Gilberto Freyre e outros, a mestiçagem deixou de ser encarada negativamente. E é importante assinalar como Mário de Andrade, sem essa formação especializada, teve a poderosa intuição de valorizar o mulato na sociedade brasileira (vide o famoso ensaio sobre o Aleijadinho) (DIAS, 1975, p. 174).

Como síntese do pensamento exposto, Dias (1975, p. 174) afirma que “os mineiros parecem imbuídos da preocupação de traçar limites conciliatórios entre o espírito da região, o do país e o da influência estrangeira”. Em razão dessa tentativa, diz o pesquisador, talvez eles se diferenciem de outras manifestações modernistas.

O próximo ponto que Dias destaca é referente ao “apelo à razão”. Conforme palavras do estudioso, trata-se do marcante esforço, quase sempre intencional, consciente, de compreender o mundo pela via do pensamento, da razão, e também intervir, por esse meio, na realidade.

Fazendo uso dos dois editoriais de *A Revista*, Dias afirma que ainda é possível neles captar sinais da atitude mencionada anteriormente. Diz que no segundo deles há um trecho significativo. Sobre a escolha Regionalismo, o segundo editorial da revista afirma:

Se bem que pretendemos caminhar noutro sentido dominar pelo espírito o nosso meio e não nos escravizarmos a ele. Mas é preciso superpormos vontades idênticas para criarmos um espírito nacional. O esforço intensificado de cada um nesse mesmo sentido constitui o fecundo trabalho subterrâneo das raízes.

A nacionalidade se vai formando à custa das dolorosas experiências dos indivíduos.

Não podemos desprezar a menor contribuição (DIAS, 1975, p. 174).

Discorrendo sobre esse trecho, o estudioso faz as seguintes colocações:

A primeira observação deve centrar-se sobre esta afirmação significativa: “dominar pelo espírito nosso meio e não nos escravizarmos a ele”. Pretendia-se que a razão controlasse o real. E pretendia-se ainda a formação da nacionalidade (significando a expressão, creio, espírito nacional e não sociedade nacional) através da soma dos esforços individuais. O que revela desse trecho (e de outros dos mesmos documentos) é certo voluntarismo, no sentido da confiança na eficácia do esforço individual na transformação da realidade social, assim como uma crença no poder das novas elites. É muito claro que se confiava na possibilidade de influência dos intelectuais jovens.

E sobre que realidade se exerceria esse poder de esclarecimento e de organização? Sobre um país em crise. Há, nos dois documentos, uma aguda (e até exagerada) consciência dessa crise. Estão os jovens intelectuais preocupados com a instabilidade política, com a caótica multiplicidade de lideranças inautênticas, com o espírito de revolta, com a desordem (DIAS, 1975, p. 174).

Pensando a literatura em Minas e sua situação por meio das três características anteriormente descritas (“a tradição repensada”, “a conciliação de lealdades” e “o apelo à razão”), Dias reafirma sua proposta e levanta a seguinte questão: “Em que medida serão traços específicos do comportamento e do ideário desses moços mineiros dos anos 20?”. Na sequência, faz a seguinte colocação:

Se pensarmos no entrelaçamento desses traços, na configuração que eles representam, provavelmente seremos levados a aproximar a imagem daí resultante da imagem convencional erigida sobre o grupo mineiro: ele era mais prudente, mais moderado, mais tímido do que, por exemplo, o paulista. Essa convicção de excessiva prudência aparece, por exemplo, na crítica que se fez ao atraso com que os mineiros publicaram seus primeiros livros. É o que Mário de Andrade disse de João Alphonsus; é o que Eduardo Frieiro disse de Carlos Drummond (DIAS, 1975, p. 175).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, o crítico expõe sua dúvida quando ao suposto “conformismo do movimento modernista em Minas” em comparação com o de outros “centros intelectuais brasileiros”. Sobre esse tema, Dias discorre da seguinte maneira:

Em primeiro lugar, impõe-se destacar a eficácia da renovação estética de alguns mineiros. Estou pensando, associando ainda uma vez, os dois primeiros livros, respectivamente, de Carlos Drummond de Andrade e de João Alphonsus, nos caminhos que abriram para a poesia e a prosa de ficção brasileiras. Tais realizações literárias foram muito além, do ponto de vista da inovação estética, do que as afirmações políticas dos editoriais de *A Revista*. As falhas do pensamento conceitual não significam também inoperosidade do grupo ou de seus membros, individualmente considerados. Exerceram, ao contrário, como se verá adiante, papel saliente na vida pública mineira.

Outra observação me ocorre. É a de que, enquanto Mário de Andrade, com reconhecida capacidade para a reflexão teórica, criou muitos discípulos declarados, Carlos Drummond de Andrade, sem interesse especial pela teorização, exerceu influência talvez maior ainda do que o seu colega paulista, no sentido de sugerir novos caminhos e novas soluções poéticas às gerações que foram aparecendo (DIAS, 1975, p. 176).

Em outra parte do seu ensaio, nomeada “A significação do Modernismo Mineiro”, Dias mostra, em sua visão, qual seria o sentido, para Minas e para o Brasil, da existência do Modernismo mineiro. Para o pesquisador, o grupo modernista mineiro exerceu “uma dupla e saudável influência na vida mineira”. A primeira, de acordo com ele, sobre a sociedade, o público leitor da época (limitado) e os meios intelectuais. Trata-se da influência da renovação literária. Em Belo Horizonte, principalmente, segundo o crítico, os efeitos do debate de ideias e da divulgação dos produtos intelectuais do Modernismo provocaram um impacto expressivo. Como afirma Dias, “Foram múltiplas as controvérsias, sucederam-se as incompreensões, sucederam-se numerosos equívocos”. Mas, apesar disso, o resultado foi positivo, em termos de abertura de caminho. Prossegue dizendo que todos os grupos e todas as publicações de escritores que surgiram posteriormente em Belo Horizonte foram favorecidas direta ou indiretamente pelo “pioneirismo da geração de 1925”. Nas palavras de Dias:

Os remanescentes do grupo modernista que continuaram vivendo em Belo Horizonte mantiveram contatos benéficos com os componentes dos outros grupos que foram surgindo. O saldo foi positivo também em termos de arejamento do ambiente intelectual mineiro (DIAS, 1975, p. 176).

Sobre a segunda influência do Modernismo mineiro na vida mineira, diz:

A segunda influência se exerceu sobre o grupo do poder. As relações entre intelectuais e administradores foram estreitas nessa época. Muitos dos escritores modernistas se incorporaram à administração, ocupando cargos executivos ou de assessoramento como hoje se diz. Exerceram-nos com lucidez. Em alguns assuntos, como o da reforma do ensino, a presença deles foi decisiva. Por dentro da administração, o seu espírito moderno- uma visão crítica e sensível e atualizada da realidade- muito contribuiu para transformar numa verdadeira elite do poder, imediatamente antes da Revolução de 30, a velha oligarquia regional que se implanta com a Primeira República, em 1889.

Esta sucinta avaliação torna manifesto que os modernistas tiveram papel decisivo no desenvolvimento intelectual da região e até mesmo no processo de sua modernização. Constitui o movimento ponto elevado na evolução intelectual de Minas (DIAS, 1975, p. 176).



A respeito da influência do movimento no país, o pesquisador alega:

E em relação ao Brasil? Poder-se-ia empreender essa análise, que vou pouco mais do que enumerar por dois caminhos: o do confronto da manifestação mineira com as de outros centros; ou o exame da presença, na vida brasileira, dos expoentes mineiros que se tornaram nomes nacionais. No primeiro caso, compararíamos aspectos como o do pioneirismo paulista em relação a Minas; da riqueza maior das manifestações artísticas em São Paulo, abrangendo não apenas literatura, mas também música e as artes plásticas; do cunho mais marcadamente regionalista do movimento em Pernambuco e no Rio Grande do Sul.

Com São Paulo, os mineiros se relacionam intimamente ao experimentar a persistente influência dos pioneiros paulistas. Com o Rio de Janeiro se relacionaram igualmente. Houve intercâmbio (com Manuel Bandeira, com Schmidt, Vinícius de Moraes, com Marques Rebelo, com Cecília Meireles) e houve, principalmente, a atração da antiga capital sobre os mineiros, que para lá se foram transferindo aos poucos.

O outro ângulo é o da projeção nacional dos brasileiros. Poderia falar da repercussão dos romances de *Ciro dos Anjos*, tão representativos da primeira fase da produção modernista, na década de 30; da presença encantadora da pessoa e da obra de Aníbal Machado; da repercussão, em círculos cada vez mais amplos da excelente poesia de Abgar Renault; da ressonância crescente e penetrante do puro e nobre som da poesia de Emílio Moura; da precocemente interrompida carreira de escritor de João Alphonsus, em 1944, quando era nome nacional (DIAS, 1975, p. 176-177).

Desenvolvendo sua reflexão, o autor destaca, com muita admiração, a figura de Carlos Drummond de Andrade:

O mais nacional, porém, o mais presente em todos os recantos do Brasil, é Carlos Drummond de Andrade. E é falando de seu nome que gostaria de encerrar esta análise. Não sendo crítico nem tendo feito qualquer estudo sistemático de sua obra, que freqüente quase diariamente, que poderia eu dizer de novo ou de relevante sobre esse autor?

Gostaria apenas de fazer duas pequenas anotações, resultantes da meditação em torno da presença de Drummond no Brasil de hoje, essa presença que simboliza a continuidade do Modernismo. É ele um homem do mundo, em toda a plenitude que essa expressão gasta pode encerrar. Com espírito crítico aberto, sensível, atualizado; tal como seria possível definir as características dos que participaram do “espírito moderno”, nos velhos tempos modernistas. Mas tudo isso num alto grau. Percebendo o que se passa, interpretando os fatos, captando as mudanças e os sinais de mudança, sentindo a mutação dos valores e proclamando a perenidade de outros valores- sem moralismos, sem concessões, sem a mais leve retórica. É um homem do mundo, mas nunca um homem mundano, pois se alheia a toda promoção, toda honraria, todo oficialismo.

Por sua vez, continua fiel ao espírito da razão, mas opondo-se a certos tipos de racionalismo extremado, um dos quais é tecnológico, freqüentemente desumanizante.

A outra anotação se refere à poesia recente de Drummond: a de suas reminiscências a partir de Boitempo, as reminiscências do mais fundo e intocado de sua infância e adolescência mineiras. Sente-se, em face dessa poesia, que ele está falando por todos nós. Pois, embora as vivências sejam diferentes, na vida de cada um, ele está exprimindo uma incorruptível substância mineira (DIAS, 1975, p. 177-178).

Rui Mourão, no ensaio “A ficção modernista de Minas”, faz a seguinte colocação acerca do grupo mineiro:

Agindo lucidamente ou não, o que os intelectuais montanhesees realizaram, salvo circunstanciais incidentes que marcaram o início ainda tímido ou vacilante da operação, foi uma vasta deglutição antropofágica daquilo que chegava de São Paulo, deixando em evidência a base dialética de um movimento que começava a evoluir a partir de sua própria contradição. Essa assertiva aparecerá mais verdadeira se nos abstermos de qualquer preocupação de ordem mecanicista e procurarmos ver esse processo se fazendo, em muitos casos, de forma incoerente e, de acordo com os gêneros, com intensidade variável.

Se na poesia, sob a liderança de Carlos Drummond de Andrade, essa absorção e recriação da semente paulista produziu frutos imediatos e definitivos, a ponto de projetarem para o futuro a perspectiva de uma cadeia de deglutições de alta virulência – que pode ser seguida através da obra de João Cabral de Melo Neto e, depois, dos concretistas e do movimento mineiro de “Tendência” – na ficção o processo foi grandemente retardado e deve ser compreendido como uma evolução que só se completa nos anos 50, com João Guimarães Rosa, a fim de um longo período que mais parecia de desistência ou rendição (MOURÃO, 1975, p. 197).

Maria Lúcia Fernandes Guelfi, em *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte* (1987), afirma que o projeto estético dos primeiros modernistas apresentava como preocupação imediata a atualização do país por meio de novas ideias e novas concepções estéticas e a destruição do passadismo.<sup>19</sup> Prossegue dizendo que a análise dos periódicos modernistas comprova que a inovação realizada pelos modernistas ia de encontro à retomada da tradição brasileira. Dentre esses periódicos, cita a revista *Novis* e diz que ela ingressa no Modernismo para corrigir os seus excessos, assumindo a posição de defensora da “beleza” e sugerindo o estabelecimento de uma arte nacional que fosse livre das influências da vanguarda europeia, não simplesmente por representarem a continuidade da reprodução estrangeira, a qual o grupo verde-amarelo combatia, mas, também, por trazerem, por meio das “experiências formais”, o perigo da desintegração da linguagem e, por conseguinte, da “unidade da pátria”. Aponta a revista como sendo contraditória, como tendo “um pé no passado e outro no presente” (GUELFY, 1987, p. 212).

Guelfi retoma, em certa parte de seu trabalho, a ideia, já trabalhada por Affonso Ávila, de que o Modernismo não foi implantado de repente, e que a Semana de Arte Moderna não mudou a mentalidade passadista de uma vez, de um dia para o outro. Ou seja, de que o movimento modernista não nasceu como um “bloco homogêneo”. Afirma ainda que, em busca de uma expressão nacional da arte, os modernistas resgataram a tradição, acrescentando ao movimento “elementos de permanência”, principalmente do Romantismo e do Simbolismo e, no caso da revista *Novis*, do Parnasianismo. No aparecimento da moderna literatura brasileira, uniram-se elementos pertencentes à vanguarda e elementos da tradição.

---

<sup>19</sup> Esse termo apresenta conceito genérico e era muito utilizado na fase inicial do Modernismo para identificar alguns processos utilizados na arte, como o excesso de ordem na linguagem, de imagens descritivas, de uso de fórmulas e modelos, que eram equivalentes a uma postura de alheamento e superficialidade do artista em relação ao ambiente em que vivia.

Conclui sua reflexão acerca do Modernismo da seguinte maneira:

Neste sentido o Modernismo não pode ser tomado apenas como um conjunto de experiências influenciadas pelos “ismos” da vanguarda européia, mas como um amplo movimento de renovação que não exclui nem os dados locais nem os elementos de permanência de outras estéticas, cuja atuação ultrapassou de longe as atividades da década de vinte (GUELFY, 1987, p. 212).

Conforme sabemos, o período de 1920-1930 consiste na chamada fase heroica do Modernismo brasileiro. Lúcia Helena, em *Modernismo brasileiro e vanguarda*, especificamente no capítulo “A fase heroica do modernismo brasileiro”, afirma que nessa fase encontrava-se o procedimento de instauração e implantação de novas ideologias, uma postura de “agressividade” diante da realidade vivente, e um clima de experimentação de novas formas de se pensar a arte. Havia também a criação da base da reflexão acerca da dependência cultural e do nacionalismo. Já na fase posterior, como coloca a pesquisadora, ganha campo um pensamento de ordem social, “realimentando-se o nacionalismo com um embate entre o regionalismo e o universalismo” (HELENA, 1989, p. 43).

Voltemos, nesta parte do trabalho, ao modernismo ocorrido em Minas Gerais, objeto de pesquisa do presente capítulo.

Como introdução da reflexão a ser aqui realizada, cito fala de Affonso Heliodoro dos Santos sobre o jeito de ser dos modernistas mineiros, em contraste com os “desatinados”, e o contexto de Belo Horizonte no período do Modernismo:

Não fazíamos parte “dos desatinados”. Éramos também classe média, porém mais modestamente aquinhoados. Nossa geração, que procedeu a deles, relatada no livro referido, não gozava da mesma liberdade, porque viemos alguns anos antes.

O desvario nosso, bem mais comportado, realizava-se nos footings na Avenida Afonso Pena, na Praça da Liberdade, na Rua Itajubá, no bairro da Floresta – famoso por suas moças bonitas – ou então, em Santa Efigênia, em frente à igreja, na Avenida Brasil. Não significa, entretanto, que participávamos apenas daquele saudável e saudoso divertimento dos jovens-moços e moças do tempo das serenatas. Moçada muito mais moderada do que a de hoje, nossas festas tinham ainda a dureza dos costumes éticos, morais e religiosos daquela época. Eram, porém, mais românticas. No footing, fosse na Avenida Afonso Pena, na Praça da Liberdade, na Floresta ou em Santa Efigênia, era a busca das namoradas, ou o simples prazer de vê-las desfilar com seus vestidos domingueiros, seu perfume de mocidade, seu encanto de juventude. [...]

[...] Do vaivém dos footings ao “ocasional” encontro das mãos, à conversa no portão, até, chegar ao beijo – um leve toque no rosto ou nos lábios, quando acontecia- levava um tempão danado. Havia, além do footing, do flirt e das namoradas, as escapulidas pela noite, em busca da boemia. [...]

Gemia em nossos peitos o coração mineiro trazido, principalmente, de Diamantina, Ouro Preto e Montes Claros, que disputam a autoria de canções seresteiras com a cidade onde nasceu Juscelino. [...]

[...] E as noites passadas em claro, em plena rua, só para ouvir o Delê cantar centenas de anedotas e morrer de rir, ele mesmo, das anedotas que contava? Essas eram noites

nem de amor nem de pecado. Era só aquela coisa de ficar acordado para enamorar-se da lua e ver o sol nascer. E que espetáculo! Belo Horizonte disputa com Brasília a beleza da chegada e da despedida do sol. Em BH ele vem de mansinho, devagar, iluminando o céu e a terra antes de surgir detrás das majestosas montanhas que emolduram a cidade. Em Brasília, não. Ele explode num enorme luzeiro, às escâncaras, logo aos primeiros momentos de alvorecer (SANTOS, 2009, p. 185-188).

José Maria Rabêlo, ao falar sobre a chegada do Modernismo em Minas Gerais, afirma o seguinte:

Modernismo chegou a Minas viajando por trem. [...] Março de 1924, término de uma viagem por cidades históricas, por estrada de ferro. Aportou em Belo Horizonte uma caravana de artistas e escritores modernistas paulistas, que aqui encontraram com um grupo de jovens intelectuais, também em franca discordância dos padrões literários dominantes. [...] Caravana: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, a pintora Tarsila do Amaral, o poeta suíço-francês Blaise Cendrars e René Thiollier – encarregado de fazer o relato da viagem para a imprensa e em livro- do futuro pintor Nonê, filho de Oswald, e de Olívia Guedes Penteado, que era um tipo de mecenas do grupo, acompanhada de seu genro, Godofredo Silva Telles. [...] Do lado mineiro: Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura e o ensaísta Martins de Almeida. [...] Encontro marcaria o início de um diálogo entre os dois grupos, que entraria pelas décadas seguintes, influenciando-se mutuamente.

[...] Após o encontro, de volta ao hotel, Mário de Andrade começou a escrever seu famoso poema “Noturno de Belo Horizonte”, uma singular declaração de amor à cidade.

[...] Carlos Drummond de Andrade considera que o encontro com os paulistas foi “nossa semana de Arte Moderna” (RABELO, 2009, p. 213-214).

Waltensir Dutra e Fausto Cunha, na obra *Biografia crítica das letras mineiras: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais*, afirmam que, com o advento do Modernismo, os escritores mineiros “tomam de assalto as posições mais avançadas. Minas literária volve à tona” (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 13). E acrescentam que, apesar de ter sido São Paulo a sede do “grito do Modernismo”, foi de Minas Gerais que saíram os dois nomes que teriam forte influência e importância para as gerações pós-modernistas: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

Questionam se, de fato, há uma literatura mineira. A esse respeito, os pesquisadores afirmam que, no bloco linguístico brasileiro, e pelo fato de ser Minas Gerais um estado interior, apresentando fronteiras nacionais, a resposta à questão proposta só pode ser não:

Mas a pergunta continua a impor-se: *há uma literatura mineira?* – No bloco linguístico brasileiro, e pelo fato mesmo de ser Minas um Estado interior, de fronteiras nacionais, a resposta só pode ser negativa. Aquilo que poderá chamar-se a *realidade mineira* não foi aproveitada integralmente por nenhum de seus escritores. Sempre faltou a Minas Gerais um fluxo literário derivado de seus diversos ciclos econômicos, desviando-se, ou antes, canalizando-se as decorrências destes quase todas para as reivindicações políticas. Sem as possibilidades folclóricas e quase- dialetais do gauchismo, sem as peculiaridades econômico – sociológicas das monoculturas do Nordeste, sem a mitologia indígena da Amazônia, restava-lhe, à Província e ao Estado de Minas Gerias, o aprofundamento psicológico de sua clausura ou o orgulho

tradicionalista alicerçado num passado de grandezas. De certa forma, encontram-se em dois não-mineiros os pontos mais altos dessa decantação estética: Cornélio Pena, no romance, e Cecília Meireles, no *Romanceiro da Inconfidência*. Naturalmente, não poderia ela ser obtida em memórias históricas nem através de “parnasos” ou “efemérides”. O espírito mineiro só na poesia de Carlos Drummond de Andrade encontra uma expressão mais pura (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 14).

Prosseguem seu raciocínio dizendo:

A clausura geográfica, de tamanho efeito na evolução econômico-política de Minas, ao lado do subjetivismo com que essa e outras circunstâncias marcaram o temperamento do povo mineiro, explicam em boa parte a tendência *universalista*, o espírito *clássico*, que mais de um estudioso já assinalou na cultura mineira. Se já não bastasse a ausência de uma paisagem típica (a floresta amazônica, as coxilhas, o canavial), existe ainda a forte tendência emigratória do natural de Minas (vinte por cento da população mineira emigra para outras Unidades); juntando-se a isso o fato de que gerações de mineiros viveram fora de sua terra os anos de formação (nas faculdades paulistas, nos meios metropolitanos e, até, na Europa) em contraste com o isolamento dos que permaneciam fiéis à gleba – teremos alguns dos elementos com que equacionar o caráter subjetivo-clássico-universalista desse povo. A grande *alma mater* de outras tantas gerações, o famoso Caraça, acentuou ainda mais os traços da fisionomia espiritual da gente mineira (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 14)

Dutra e Cunha ainda questionam se haveria, pelo menos, um regionalismo mineiro. A respeito, dizem que não, pois o regionalismo pressupõe uma “zona fisiográfica especial”. Prosseguem afirmando que, para se admitir um regionalismo, era necessário que ele abrangesse uma zona em que seriam incluídas partes de Minas, parte dos Estados do Rio, de São Paulo, de Goiás e da Bahia. Desenvolvem sua reflexão com as seguintes palavras:

Porque mesmo dentro da história literária, com os livros de Bernardo Guimarães e Afonso Arinos, a ficção *sertanista* abarca os Estados limítrofes. O próprio *Ermitão de Muquém*, com que se inicia o regionalismo pós-indianista, se desenrola em Goiás. Passando por cima de romances iliterários como o de Salomé Queiroga, e considerando manifestações totalmente mineiras, como *Vida Ociosa* de Godofredo Rangel, para o qual J. A. Nogueira apontou um sentido sociológico regional, o que vemos é um descritivo clássico, um enquadramento bucólico, cheio de reminiscências européias, onde o regionalismo fornece apenas a nota pitoresca. Nas suas raras concretizações, o *regionalismo mineiro* tem sido apenas uma coincidência individual-coincidência entre o tema e a origem do autor (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 15).

Em certa altura da obra, os pesquisadores mencionam um período que chamam de “período intervalar”. Afirmam que, pouco depois de 1910, o movimento simbolista passou por uma fase de declínio em todo o Brasil, dando origem, a partir daí, a uma determinada “poesia intermediária”, um “meio-termo” situado entre o Parnasianismo e o Simbolismo. Reforçam, também, que o Parnasianismo era uma corrente forte, “dominadora”, e que, mesmo nos primeiros anos do Modernismo, sua força era inegável. Somente, como dizem, a partir de 1930 é que os modernistas iniciaram a “ocupação pacífica das letras nacionais, impondo normas e valores” (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 87). Segundo eles, um simbolismo abrandado

residiria no Modernismo e, também, em Minas Gerais, local onde Murilo Araújo e Henriqueta Lisboa eram os nomes mais representativos desse momento, nessa “evolução”.

É mais ou menos nesse espaço intervalar que posicionamos as produções de Achilles Vivacqua, principalmente as poéticas. No final do século XIX e início do século XX, como nos diz Luiz Bueno (2006), escritores como Raul Pompeia, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, entre outros, não se encontravam em um espaço definido, com um estilo definido. Havia, sim, nessa época, uma mistura de estilos: Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo. Em razão disso, criou-se, por parte da crítica literária, a terminologia “Pré-Modernismo” para designar esse momento misto, com o propósito de tentar sistematizar e abarcar esse instante da nossa literatura.

Retomando a obra de Dutra e Cunha, o Modernismo em Minas Gerais ocorreu antes da Semana de Arte Moderna, de 1922. Segundo os críticos, Eduardo Frieiro e Abgar Renault apontam como datando de 1921 os primeiros poemas modernos de Carlos Drummond de Andrade. Como nos mostram os pesquisadores, na visão de Carlos Drummond de Andrade, foi somente em 1923 que o grupo estava formado, sendo seus integrantes Abgar Renault, Gustavo Capanema, Emílio Moura, Milton Campos, Pedro Nava, Mário Casassanta, Martins de Almeida e Gabriel Passos, entre outros. Foi em 1925, conforme sabemos, que apareceu a primeira publicação modernista de Minas, *A Revista*.<sup>20</sup>

O Modernismo em Minas Gerais, ainda como nos dizem os pesquisadores citados, apresentou uma dinâmica particular, própria, e, mesmo tendo sido estimulado pelos acontecimentos de São Paulo, não foi por ele fortemente afetado. Como aspectos “faltantes” do nosso Modernismo, eles apontam: o regionalismo ativo, das características mais visadas pelos modernistas pertencentes a outras regiões; o uso de todos os recursos expressivos e formais; “a liberdade anárquica de um Luís Aranha ou um Oswald de Andrade” (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 98).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Segundo Francisco Aurélio, em comentário feito durante a defesa desta dissertação, a afirmação dos críticos apresenta um problema, pois o primeiro grupo modernista em Minas foi formado em 1923 e a primeira publicação modernista é de 1925.

<sup>21</sup> Corroborando a posição do pesquisador Francisco Aurélio, exposta durante a defesa desta dissertação, discordamos da colocação dos críticos. Havia, sim, influência paulista. Após as visitas dos paulistas às cidades mineiras e do diálogo constante dos jovens escritores mineiros com Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo, fica comprovado esse intercâmbio. Os mineiros não viviam tão isolados de tudo, como alegam os críticos, e, por conta disso, tiveram sim conhecimento da Semana de Arte Moderna de 1922 e foram, em alguns aspectos, por ela influenciados.

Como fator explicativo dessa moderação presente no Modernismo mineiro, os estudiosos apontam, na primeira geração modernista de Belo Horizonte, a influência simbolista de Alphonsus de Guimaraens, figura expressiva e admirada pelo grupo.<sup>22</sup>

Como sabemos e nos lembram os críticos, foi ao redor de duas publicações, *A Revista* e o *Diário de Minas*, que se reuniram os modernistas mineiros. Nesse momento da literatura, eles alegam ser aceitável a distinção de duas correntes, tanto no campo da prosa como no da poesia, mas principalmente na última. Cito fragmento no qual essas duas correntes são explicadas:

É possível a distinção de duas correntes no Modernismo em Minas, tanto na prosa como na poesia, mas principalmente nesta: uma, universalista, preocupada com os problemas transcendentais, ou com as reações líricas e emotivas, que lhe servem de tema e motivos; a outra, revelando, mesmo em seu subjetivismo acentuado, a influência da terra na formação do autor, através do temperamento, da motivação e da temática, por meio de uma ideação não aparente, não manifesta, mas oculta, como que subterrânea – nem por isso menos intensa. Não se trata, aqui, de regionalismo, mas de um espírito mineiro que interpreta e expressa o mundo, que se exerce sobre o “sentimento do mundo”. Um *mineirismo*, no dizer de Alceu Amoroso Lima (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 100-101).

No campo da poesia, como dizem os críticos, o escritor que “veste”, que apresenta a manifestação mais expressiva, um forte *mineirismo*, alegado textualmente em depoimentos, é Carlos Drummond de Andrade. E, enfatizando algo de conhecimento de todos em Minas Gerais, afirmam que Carlos Drummond de Andrade constituiu a figura principal do Modernismo, sendo visto como chefe do movimento e como o integrante que mostra o estilo mais típico das novas tendências.

Outro representante desse mesmo sentimento de Minas, segundo Dutra e Cunha (1956), é o escritor João Alphonsus:

O mesmo sentimento de Minas, mais baseado na motivação do que na integração, e agora adaptado à cidade, deparamo-lo em numerosos ficcionistas posteriores a 22, a começar por um companheiro de Carlos Drummond na revolução modernista: JOÃO ALPHONSUS, que abandonou as formas poéticas tradicionais para participar da renovação, e foi principalmente prosador. Sua característica fundamental é um

---

<sup>22</sup> Essa é uma colocação complicada. Como problematizou Francisco Aurélio, durante a defesa desta dissertação, essa influência do Simbolismo também ocorreu em quase todo o país, haja vista os nomes de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Tasso da Silveira, no Rio de Janeiro, tão próximos aos de Emílio Moura, Henriqueta Lisboa e Alphonsus de Guimaraens Filho, em Minas Gerais, não podendo ser, portanto, vista como fator explicativo da “moderação”, apontada Dutra e Cunha, no Modernismo mineiro. Como argumentou Aurélio, o Modernismo, em sua primeira fase, incluiu também o Simbolismo, aqui e em toda parte. Portanto, o que se pode concluir, de acordo com o crítico, é que a Belo Horizonte da década de 1920 serviu de pano de fundo para a criação de um “espírito moderno”, “filtrando o mineirismo interiorano dos jovens escritores, daí a relevância desse novo espaço urbano, da acolhida aos ventos soprados de Paris, via São Paulo, da rejeição ao regionalismo. Se Belo Horizonte não era, ainda, uma cidade estritamente moderna, a capital de Minas não era mais as barrocas Mariana e Ouro Preto, abrindo espaço para a existência de um ‘Salão Vivacqua’, com suas musas modernistas e seu irmão poeta ‘doente do peito’ incorporado ao grupo dos modernistas mineiros”.

sentimento da tragicidade inútil da vida, que se oculta sob os acontecimentos miúdos do cotidiano – nada mais universal, portanto. É particularmente na motivação que o sentimento mineiro se vai demonstrar. Como muitos outros ficcionistas mineiros, João Alphonsus aproxima-se do costumbrismo, é quase um *costumbrista* de Belo Horizonte, como já o tinha sido Avelino Fóscolo com *A Capital*, crônica de construção da nova cidade, ou João Lúcio Brandao, com os romances *Pontes & Cia.* e *Bom viver*, que tinham intenções regionalistas. Há entre o *mineirismo* de João Alphonsus e o de Carlos Drummond a diferença fundamental de não ser o segundo *costumbrista*. Em João Alphonsus, a manifestação do espírito mineiro vem, como já assinalamos, em grande parte do meio que descreve. Em Drummond, ela é subjetiva, faz parte integrante da maneira de ser do poeta (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 104-105).

Discorrendo sobre as duas correntes do Modernismo mineiro, Dutra e Cunha afirmam que, nos poetas de tendência universalista, há alguns que se colocam visivelmente sob o signo de Alphonsus de Guimaraens: Emílio Moura, Henriqueta Lisboa e Alphonsus de Guimaraes Filho. Prosseguem dizendo que a prosa é “menos rica”, em quantidade, de escritores universalistas. De acordo com eles, Rodrigo M. F. de Andrade e Rosário Fusco são os que se destacam – sendo o último pertencente ao grupo “Verde”, de tendência que, conforme eles, nada tem de “mineirista”.

Na visão dos estudiosos, o Modernismo encontra no grupo de *Verde*, revista criada em Cataguases em 1927, a manifestação mais próxima dos modelos gerais, com exceção talvez do nativismo, que ali se exibiu como elemento negativo, servindo, assim, de “pretexto ao humorismo e à pilhéria”.

Os críticos concluem suas reflexões dizendo:

O balanço da primeira metade do século XX é altamente lisonjeiro para as letras mineiras. Bastaria o aparecimento de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE na poesia e de JOÃO ALPHONSUS na prosa. Não se poderá pedir que, depois dêesses, surjam nomes igualmente grandes, pois estamos em face do que há de pinacular em nossa literatura (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 121).

João Dornas Filho, em *Notas para a história da Literatura mineira*, no capítulo intitulado “O Modernismo”, retoma o fato, já exposto anteriormente, de que, em 1926, um grupo de jovens mineiros se juntou e fundou *A Revista*, cuja existência efêmera atribuiu ao movimento em Minas Gerais

a organicidade necessária a uma vitalidade que floriria em 1930 numa plêiade de escritores e poetas de tão marcante expressão, que pode ser classificada de “Nova Escola Mineira”, quando se enriqueceu de nomes como Eduardo Frieiro, Wellington Brandão, Affonso Arinos de Melo Franco, Aquilles Vivacqua, Ascanio Lopes e outros (DORNAS FILHO, [1959?], p. 87).

Sobre o suplemento *leite criôlo*, do qual Achilles Vivacqua foi um dos idealizadores, João Dornas Filho faz as seguintes colocações:



Quero explicar que o “criolismo” a que se referiu Drumond foi um sarampo romântico em 1928, que, com Guilhermino César e Aquiles Vivacqua, contraímos no ambiente carregado do indianismo paulista. Seria a vacina africana contra a antropofagia, que ameaçava comer (e comeu) os próprios pajés que o criaram.

Fundamos então um jornal “o leite criôlo”, que saiu intencionalmente a 13 de maio e por ele pretendíamos combater o romantismo paulista com o romantismo *bantú* (DORNAS FILHO, [1959?], p. 89).

Dornas Filho prossegue seu ensaio dizendo:

Já então novos valores destacavam em Minas, girando na órbita dos modernistas históricos. [...]

[...] A luta que se travava, principalmente em Minas, onde o tradicionalismo aferrado do seu povo se letou de unhas e dentes contra a inovação, assumiu por vêzes aspectos de grande comicidade. Diante da incompreensão da maioria e da burrice de muitos, a malícia de Carlos Drumond de Andrade resolveu sondar a profundidade dessa burrice, publicando no “Diário de Minas” de que era redator, o célebre poema “No meio do caminho tinha uma pedra”.

A onda de indignação que essa blague suscitou é do conhecimento geral. Ainda hoje, passados tantos anos, inconciliáveis de todos os quadrantes sacodem contra o Modernismo essa malfadada pedra, na qual só tropeçam os míopes e os quadrupedes que não atinaram por que ela foi posta no meio do caminho (DORNAS FILHO, [1959?], p. 89).

Retomando os nomes de escritores modernistas mineiros que citou,, João Dornas Filho diz ser essa a “primeira colheita” do Modernismo em Minas Gerais, e que todos os escritores e poetas mencionados progrediam produzindo e podiam, na época, apresentar uma das “obras mais salientes da história literária do Brasil” (DORNAS FILHO, [1959?], p. 91).

A respeito do movimento de renovação estética de 1922, o crítico afirma que ele iria preparar o cenário para a revolução política e social de 1930. Prossegue dizendo que todos ou quase todos os modernistas de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais fizeram parte dessa revolução política, que chegou a apresentar até mesmo a colaboração romântico-nacionalista do movimento literário.

Sobre o Modernismo em Minas Gerais, João Dornas faz a seguinte ressalva:

A eloquência, num movimento que se caracterizou pelo horror ao palavrório, não se representa muito bem na história literária do Modernismo em Minas, cujo povo já é natural esquivo e monossilábico. [...]

Na imprensa, o movimento coincidiu com um surto novo e fecundo que reformou os jornais da Capital, e como a imprensa moderna é inimiga dos largos vãos da imaginação, a velha guarda que veio dos últimos anos é que marca o Modernismo mineiro nas pessoas de Moacir Andrade, Abílio Machado (DORNAS FILHO, [1959?], p. 97-98).

Dentro do nosso tema, ou seja, o Modernismo em Minas Gerais, como diz Martins de Oliveira (1963, p. 190), “Minas ofereceu, desde a primeira hora, sem alardes nem

congressos, nem semanas adrede organizadas, valores que se tornaram em pouco tempo, altos, altíssimos, na cultura contemporânea do Brasil”. Assim como fizeram Dutra e Cunha, o crítico ressalta a importância de, ao estudar a história do Modernismo em Minas, lembrarmos, sempre, de Carlos Drummond de Andrade, na poesia, e João Alphonsus, na prosa. Depois, lista uma série de poetas e prosadores de vanguarda existentes em Minas na década de 1920, entre eles, Achilles Vivacqua, o que, mais uma vez, confirma a presença e a importância do poeta no campo da literatura resultante da influência do Modernismo mineiro na vida mineira.

Dias (1971) afirma que os modernistas mineiros mudaram-se quase todos para Belo Horizonte na década de 1920 e, nesse espaço, tiveram uma convivência forte. Dentro dessa leva, podemos enquadrar o poeta Achilles Vivacqua, que se mudou para a cidade nessa época. Quase todos vieram do interior.

Citando Vianna Moog, Dias (1971, p. 30) afirma que a literatura produzida em Minas é “municipal”. Prossegue dizendo:

A geografia de Minas é toda ela uma sucessão de montanhas, os seus municípios verdadeiros anfiteatros, separados uns dos outros por antemurais de granito. [...] Por isso, o municipalismo estaria no cerne da história mineira, fazendo do mineiro um tipo eminentemente municipal. É difícil falar num filho de Minas, por maior que seja a repercussão nacional de seu nome, sem que nos acuda o nome do município a que pertence (DIAS, 1971, p. 30).

Retomando afirmação já aqui exposta, mas agora levantada por Fernando Correia Dias, a Semana de Arte Moderna não teve repercussão imediata em Minas Gerais. Citemos o fragmento onde tal assertiva é colocada na obra do crítico, mas por meio da fala de Drummond:

Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros “dados às letras” não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso liamos jornais paulistas, e os do Rio de Janeiro não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma. O que era escândalo na Capital de São Paulo ou em certo meio de lá, em 1922, não chegava a atingir BH, quando só a Central do Brasil ligava as suas cidades, e a placidez da vida mineira podia ser comparada “à toalha friíssima dos lagos” do nosso Parque Municipal. E nós éramos uma ruga nessa toalha serena. (DIAS, 1971, p. 35).

Nas palavras do crítico, segundo Carlos Drummond de Andrade, foi somente por meio de comentários muito posteriores é que se tomou conhecimento da Semana de Arte Moderna. Dias reconhece certo exagero na colocação do poeta. Afirma que alguns escritores mineiros ficaram impressionados com a Semana, através das informações que receberam passado algum tempo. A título de exemplificação do fato, o estudioso cita João Alphonsus que, como relata em alguns de seus escritos, e, até mesmo em seu romance, soube da Semana

e sentiu-se impressionado com a iniciativa. Guilhermino César, como mostra ainda Dias, alegava já existir, na época, preparação em Minas Gerais para “acolher o espírito da Semana”:

Quando em São Paulo se fêz a Semana de Arte Moderna – para dar apenas um exemplo – tôda uma geração de BH já estava preparada para secundar o movimento. E os nomes que então surgiam naquela época, são hoje definitivos, por que já o eram, isto é, trazia consigo uma contribuição que não perecia em face das escolas literárias (DIAS, 1971, p. 36).

A respeito do grupo modernista mineiro, selecionamos o seguinte fragmento do “Estudo crítico”, de Aloysio Jansen de Faria (1972, p. 97-98), presente na obra *Poetas do Modernismo*, organizada por Leodegário de Azevedo Filho:

O grupo mineiro, tanto o da Capital como o de Cataguases, não se libertou jamais da problemática filosofante, (que o caracteriza marcadamente nos movimentos modernistas brasileiros), diferenciando-se assim dos outros grupos, no sentido de que a preocupação com o cotidiano, acento primordial do modernismo, vem a ser, neste grupo mineiro, a indagação de um estado de espírito do homem de todos os dias. Flutua, assim, no campo das interrogações ontológicas, na criação de entidades de pensamento, e não se liberta completamente de um enfoque do conhecimento poético que é dirigido muito mais à ordem fenomenológica das impressões subjetivas que à ordem objetiva da conotação de objetos externos do conhecimento. É uma *gnosis* estética que se pretende *imane*nte.

[...] É uma característica do grupo mineiro, lícita e justa como qualquer outra, e que não prejudica em nada a beleza e a pureza da verdade estética, nem a espontaneidade da Poesia, ainda que perturbe um pouco a desejada “gratuidade” da arte, já que poesia filosofante é sempre, queira-se ou não, poesia de tese.

Sobre as motivações que levaram à constituição do grupo mineiro, tanto de *A Revista* como dos escritores ligados ao modernismo brasileiro em geral, o mesmo crítico afirma:

As razões que determinaram a formação do grupo mineiro de *A Revista*, além daqueles que se irmanaram ao movimento geral do modernismo brasileiro, parecem ligadas a uma preocupação intelectual de definições, sob o influxo do intuicionismo da “ação” defendido na doutrina bergsoniana, e estão fundadas na preocupação ontológica, naquilo que ela tem relações com a teoria do conhecimento, e no caso, o conhecimento estético.

Isto pode ser verificado em alguns manifestos, principalmente na apresentação da *Revista*, por Carlos Drummond de Andrade: “Temos que recompor nossa faculdade de assimilação para transformar em substância própria o que nos vem de fora” e é preciso, pois, “trabalhar a realidade com mãos puras” (FARIA, 1972, p. 106).

Tratando sobre as características dos escritores mineiros do período aqui estudado, Dias afirma que a consciência “grupal” dos escritores de Belo Horizonte, no final da década de 1920, “encontrava-se plenamente firmada”. Prossegue dizendo que esses escritores manifestaram, muitas vezes, indiferença, outras, complacência, ao grupo modernista. Conforme testemunhos “seguros”, como diz o sociólogo, pessoas de mais idade viam a atitude modernista como uma “rapaziada”, uma “extravagância juvenil”.

Também retomando ideia já exposta, nos anos 1920, segundo o crítico, Belo Horizonte era uma capital composta por burocratas, e os intelectuais desse espaço podiam ser associados a pessoas da classe média. Nessa cidade, o escritor sempre teve um “segundo ofício”, que era, normalmente, oferecido pelo governador estadual. Prossegue dizendo que “foi à sombra do poder estadual que iria acolher-se o grupo modernista mineiro, o grupo de jovens intelectuais. Tal fato era apenas uma contingência, que em nada diminuiu o ímpeto criador desses escritores” (DIAS, 1971, p. 84).

Nas palavras de Dias, “a pequena capital provinciana de burocratas”, isto é, Belo Horizonte, encontra-se refletida na poesia e na literatura dos modernistas, especialmente, como ressalta, na poesia de Carlos Drummond de Andrade e na ficção de João Alphonsus.

O historiador aqui trabalhado descreve e conceitua a cidade de Belo Horizonte de forma tão especial e bela que merece ser citada:

Cidade geométrica, impregnada de magnólias e jasmims, profusamente arborizada, de casas uniformes, de crepúsculos fulgurantes, tangida por um vento constante, mas de sôpro volúvel: esta é a Belo Horizonte que êles exprimiram, e de que se recordam com nostalgia (DIAS, 1971, p. 85).

Como foi possível perceber durante a pesquisa, e como também nos relembra o sociólogo, a cidade mineira assume papel de destaque na expressão do “mineirismo” dos modernistas. Foi o cenário da cidade que, conforme ele, funcionou como “pano de fundo” para as “experiências” dos escritores. Diz que “Foi aqui que apreenderam o ‘espírito moderno’, filtrado de forma inconfundível pelo arraigado mineirismo, de que eram portadores” (DIAS, 1971, p. 85).

Desenvolvendo reflexão de Fernando Correia Dias, o grupo mineiro intentou integrar uma visão “moderna” do mundo à velha tradição mineira. Segundo ele, em Minas Gerais, o movimento modernista nada tem a ver com o regionalismo convencionalizado. Antes, tende a superá-lo por meio da experiência do espaço urbano, da “ambivalente” cidade de Belo Horizonte. Afirma que os escritores modernistas mineiros desprezavam o regionalismo. O que encontramos é outro sentido para o regionalismo enquanto postura, de “proselitismo” em favor da região.

A esse respeito, diz o pesquisador:

o grupo que viveu a experiência modernista oscilava entre a aceitação e a recusa dos valores regionais. Tratava Minas com ironia – a auto-ironia em torno da “vida besta” em Minas – mas, ao mesmo tempo, procuraram reencontrar a região no que ela tem de mais profundo e verdadeiro.

[...] Os modernistas mineiros acompanharam seus outros colegas no interesse intelectual pelas obras de arte das cidades coloniais.

[...] Fôrça criadora, reflexo de autenticidade, fonte de versáteis experiências, impôs-se o movimento modernista como o instante mais fecundo da história literária regional, desde os tempos do grupo de Vila – Rica, no século XVIII. Se há, dentro de certos limites, uma ‘literatura mineira’, o modernismo constitui um de seus pontos culminantes (DIAS, 1971, p. 133; p. 139).

Na conclusão da obra do sociólogo, muitos assuntos importantes já trabalhados até o momento encontram-se sintetizados de forma clara, precisa e completa. Em vista disso, citemos alguns fragmentos:

Núcleo modernista de Belo Horizonte possuía todas as características fundamentais de um verdadeiro grupo social – estava estruturado. [...] possuíam interesses, valores e aspirações comuns; o anticadernismo era valor “inequívocamente” partilhado por eles. Acreditavam na importância das mesmas experiências estéticas, apreciavam favoravelmente os mesmo escritores, assumiam atitude semelhante em face de Minas Gerais, visavam a objetivos idênticos de realização literária. As divergências de valores como no caso de leite crioulo, não chegaram a cindir o grupo, que sempre manteve profunda unidade (DIAS, 1971, p. 145).

Sobre o grupo referido acima, Fernando Correia Dias assegura que a atividade praticada pelo grupo se cobria de fins sociais. A produção de textos poéticos ou de ficção era demandada ou aceita pela sociedade. Afirma ainda que o grupo expunha “relativa permanência” e que estava implantado em categorias: a geração modernista, a intelectualidade brasileira. Diz, por fim, que o grupo se relacionava constantemente com outros grupos de jovens e com “agregados” (os frequentadores de bares e livrarias de Belo Horizonte, por exemplo).

Antônio Sérgio Bueno, em *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte* (1982), referindo-se à cidade de Belo Horizonte no período em estudo, afirma que foi bem mais tarde que a cidade veio a se transformar em “centro de atração da região metalúrgica”. Segundo ele, os sinais de mudança, atualização e renovação apresentados na década de 1920 não ultrapassaram os planos intelectual e institucional. Ressalta também as contradições que se faziam presentes e “agitavam o Brasil” na década de 1920, ocasionadas pela ideia de “país novo” e do embate entre o arcaico e o moderno. Por sua vez, o “país novo”, na década de 1930, cede lugar ao “país subdesenvolvido”.

Na visão do crítico, os modernistas assumiram, na época, o poder de emitir seus juízos de valor. Tal conduta, conforme diz Bueno, somente é exercida por aquele que se sente com força e autoridade para exercê-la, constituindo-se, portanto, como um índice de poder.

O fato de os modernistas mineiros não terem questionado severamente o poder do estado decorre, segundo Bueno (1982), de que a maioria desses escritores estava de algum modo vinculada aos aparelhos do Estado. A título de exemplificação dessa afirmação, Bueno,

tomando como referência *A Revista*, alega haver nela passagens de apoio ao governo e a “ausência de colocações explosivas de problemas sociais”.

Tratando também sobre o grupo mineiro, Helena Bomeny (1994, p. 15) diz que o que motivou o resgate do jovem grupo foi a curiosidade sobre um conjunto de valores conferidos “aos naturais de Minas Gerais que se banalizou na cultura brasileira com o nome pouco preciso de ‘mineiridade’”. Desenvolve essa reflexão da seguinte maneira:

Mas já na escolha do tema percebi que havia no conjunto de valores que se impregnava o grupo da Rua da Bahia algo que transcendia os limites da Belo Horizonte dos anos 20. Do ponto de vista interno ao estado de Minas Gerais, aquele grupo de intelectuais funcionava como tradutor e racionalizador de um conjunto disperso de atributos que a liderança política do final do século imputava aos “mineiros”, ou, mais propriamente, aos políticos mineiros.

[...] E o fato de aquele pequeno grupo estar diretamente ligado à literatura e à cultura fez com que sua concepção de mundo, em princípio restrita a ele próprio como grupo, ultrapassasse as fronteiras de Minas, prolongando-se na obra literária. Como os valores que difundiam diziam respeito também à política, fortaleceu-se a mística de que a política mineira humanizava-se, distinguindo-se, em diálogo com a criação literária, no imbricamento com a cultura.

[...] Traço distintivo daquele grupo que sai de Minas para a capital do país era o pouco comprometimento com problemas e temas locais. Os temas locais criavam para os intelectuais mineiros de que estou falando mais desconforto do que lealdades. Os intelectuais mineiros integravam o movimento modernista, ocupando-se da reflexão sobre ser moderno, construir uma nação, e integrar o Brasil no “Concerto das Nações” (BOMENY, 1994, p. 16-17).

Helena Bomeny, em certa altura de seu texto, faz a seguinte afirmação acerca do pensamento moderno:

A mentalidade moderna é por natureza temporal, e o que vai distinguir o mineiro é a vocação de eternidade, no que se refere à intemporalidade, à permanência. Mais fiel ao seu lugar que ao seu momento, o mineiro vai hierarquizando como prioridade a categoria *espaço*, deixando para segundo plano a do tempo. Tal característica pode revelar uma clássica fonte de tensão: “a permanência do homem rural dentro do cidadão urbanizado”.

O sentido da vida estaria assegurado pela manutenção da tradição, e no mineiro tal gesto se manifestaria na desconfiança em relação a mudanças (BOMENY, 1994, p. 20).

Refletindo sobre o grupo de jovens escritores de Minas Gerais surgido nos anos 1920, Bomeny prossegue dizendo que, nessa primeira geração modernista, eles desempenharam um papel importante na imputação de sentido “civilizador” à cidade recém-construída. Prossegue retomando afirmação aqui já apresentada de que Belo Horizonte, no período em questão, não se apresentava como uma cidade estritamente moderna.

Sobre esse grupo, a pesquisadora aponta o que ela chama de um traço individualista que constituiu a marca do grupo mineiro:

O traço individualista foi a marca do grupo mineiro. Toda a literatura sobre Minas, com maior ou menor rigor analítico, tem esse ponto em comum: acentuar como característica do grupo intelectual o individualismo como valor. A matriz individualista que orienta a ação daquele grupo pode ser interpretada tanto como consequência da prática de mercado, que historicamente se associou ao processo de colonização de Minas, quanto como manifestação intelectual gerada na reflexão sobre o pensamento moderno. A crítica, o rigor, a análise, tudo isto integrava o projeto intelectual daquela geração de intelectuais. Talvez por isso, com muita rapidez, o grupo da Rua da Bahia sentiu o limite imposto pela capital ao desenvolvimento da individualidade, ou melhor, da “cultura subjetiva” que se cultiva na mediação da literatura.

Individualidade, no sentido pleno atribuído pela revolução moderna, implica *reserva*, anonimato, independência de segmentos, grupos, famílias, clãs, implica, enfim, liberdade de construção de identidade a partir da noção de cidadão urbano. Belo Horizonte respondia com aumento de população, com criação de um parque industrial e com valorização da cultura ao projeto de criação da cultura objetiva. Estava longe, porém, de corresponder no nível institucional, social e cultural à impessoalização de procedimentos que cria a universalização necessária ao anonimato metropolitano. Os laços pessoais, os vínculos familiares, a lógica tradicional de relações de poder e influência transferiram-se dos redutos rurais, pouso das oligarquias, para as burocracias urbanas, redes políticas de preservação do poder. Era cidade, capital, mas não seria metrópole (BOMENY, 1994, p. 61).

Maria Zilda Ferreira Cury, em *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal* (1998), afirma que os modernistas mineiros buscavam a “mineiridade”, e esse “tratamento”, segundo ela, era recorrente no jornal *Diário de Minas*. Sobre a produção literária, em geral, do jornal, a pesquisadora afirma ser, de certo modo, conservadora. Na escrita desse jornal, encontravam-se, como nos mostra Cury, traços do mundo moderno que davam início à caracterização da face urbana do Brasil, revelando um lado mais cosmopolita e a influência do futurismo. Os escritores do *Diário de Minas*, ainda nas palavras da estudiosa, utilizavam-se da produção crítica para a afirmação de uma postura modernista.

Cury revela que uma grande apreensão com as mudanças urbanas que ocorriam nesse período podia ser detectada nos escritos. Na obra dos modernistas, essa preocupação já mostrava um “traço sentimental” da cidade. Outro aspecto apresentado pela autora é a oscilação entre a modernidade e a tradição, que, segundo Cury (1998, p. 15), podia ser considerada como “o *ethos* de uma Belo Horizonte em mudança”. Afirma ainda que, no período aqui estudado, havia, por parte dos modernistas mineiros, um desejo de ampliação de horizontes que lhes preenchesse a sede por renovação.

Na visão de Cury (1998), essa contradição de sentimentos presente no espírito dos modernistas de Belo Horizonte resultava na avaliação da cidade ora como estagnada e provinciana, ora como desenvolvida ou apresentando sinais de desenvolvimento.

Adiante, Cury afirma que o *Diário de Minas* foi importante na etapa de preparação do Modernismo, que se consolidou decisivamente em *A Revista*. Essa importância,

segundo a autora, deu-se pelo jornal ter aberto as portas aos “novos” que lançavam obras importantes e originais.

O Futurismo, como nos revelam estudos sobre o tema, e como nos lembra Cury, foi ora repudiado, ora aceito pelos nossos modernistas. Confirmando uma afirmação já aqui apresentada sobre o relativo isolamento cultural de Minas em relação ao grupo responsável pela aclamada Semana de Arte Moderna, Cury diz que o jornal *Diário de Minas*, na época, não trouxe referência ao evento mencionado. Apesar disso, como já mostramos, mesmo a Semana não tendo repercussão instantânea em Belo Horizonte, ela teve importância por servir “como *meeting* cultural, que acabou por inspirar ou despertar grupos modernistas de outros centros, e criar, por assim dizer, certos laços comuns entre eles” (CURY, 1998, p. 74).

Como acrescenta Cury, retomando assunto já discutido aqui, a Semana dos mineiros de Belo Horizonte ocorreu com a vinda da caravana modernista paulista a Minas Gerais, que foi, na época, noticiada pelo *Diário de Minas*, assim como o encontro desta com os modernistas de Belo Horizonte. Como afirma Cury, o grupo de Belo Horizonte já apresentava condições internas para a estruturação do Modernismo, mas, após a visita dos paulistas, articularam melhor o movimento.

A poesia dos mineiros, como vemos, alimentou-se, assim como a dos escritores paulistas, de um clima nacionalista. A respeito da crítica presente no jornal *Diário de Minas*, Maria Zilda faz as seguintes colocações:

A crítica literária é feita no periódico de modo desprezioso, habitualmente elogiosa ao autor comentado. Transcrevem-se trechos, mas sem uma análise de maior fôlego. Na seção *Crônica Social* (assinada por X., Y., mais tarde por Drummond, João Alphonsus e Emílio Moura) é comum a transcrição de poemas; muitas vezes é dedicada a seção ao público feminino, o que marca mais uma vez, de acordo com a mentalidade da época, uma visão da literatura como atividade de mero entretenimento.

A grande maioria dos poemas publicados é constituída de sonetos. Os parâmetros de “boa poesia” são Bilac, Alberto de Oliveira, a forma trabalhada, o verso perfeito. O parnasianismo impera, assim, de modo incontestado. No entanto, aparecem também transcritos poemas em prosa de influência simbolista. Um escritor muito considerado é Alphonsus de Guimaraens que colabora com grande frequência no periódico. [...]

É assim, num ambiente literário meio estacionário e, até certo ponto, refratário a mudanças, que os jovens escritores belo-horizontinos, interessados na renovação estética, vão lutando por um espaço para a publicação de seus escritos (CURY, 1998, p. 85-86).

Em certa altura de sua obra, Cury expõe um aspecto interessante. O termo “novo”, como ela nos mostra, e como também foi possível observar durante a pesquisa, assumiu, *Diário de Minas*, um sentido ligado à pouca idade dos escritores do período. Além disso,



referia-se também às linhas de modernização que já existiam, “surpreendidas” nas publicações estreadas de escritores que, mais tarde, se ajuntariam explicitamente como modernistas em torno de *A Revista*.

No jornal *Diário de Minas*, os “futuros modernistas”, segundo Cury, já antecipavam em seus escritos algo do ideário estético que, mais tarde, viria a ser assumido.

No grupo mineiro, estava presente o que a pesquisadora aponta como certa visão de descompromisso, o que pode ser confirmado na seguinte fala de Drummond, que a pesquisadora nos apresenta: “O bom do nosso grupo era que, amando literatura, não formávamos propriamente um grupo literário. Se uma parte dele, com o tempo, foi assim classificada, não fizemos força para isso” (ANDRADE *apud* CURY, 1998, p. 88).

Mais uma vez, como nos mostra Maria Zilda, nos modernistas mineiros, notamos a permanência da tradição que mistura tendências; são detectadas influências do Classicismo, do Romantismo, do Simbolismo e do Parnasianismo.

O nacionalismo, já apontado anteriormente como um traço do modernismo mineiro, é caracterizado por Cury como sendo de certa forma “xenófobo”, algo que, segundo ela, era próprio do período. Nele, estava presente, de maneira implícita, “a idéia cara a uma faceta do nacionalismo, qual seja, a preservação do caráter brasileiro através da não contaminação dos valores europeus” (CURY, 1998, p. 119). Um nacionalismo no qual o estrangeiro é visto como elemento negativo para a afirmação da nacionalidade.

Para ela, a temática do arrabalde e da cidade pequena irá aparecer inúmeras vezes na obra “futura” de Carlos Drummond de Andrade; encontramos-la, também, nas produções de Achilles Vivacqua (assunto a ser tratado).

Como fechamento das reflexões de Cury aqui apresentadas, citemos um fragmento que ilustra bem a condição do grupo mineiro modernista:

O fato de o grupo modernista mineiro ter assumido uma linha de modernização abraçada por parte das elites no poder não anula o fato de efetivamente ter empreendido uma ação vivificadora no panorama cultural em que atuava. Dentro do momento histórico que viviam, o espaço de atuação desses jovens talvez significasse a “consciência possível” de um grupo de origem familiar “bem nascida” e “bem educada” e ansioso por participação. Sua proposta de nacionalismo estético (e político), embora tingida por autoritarismo excludente, não deixa também de significar uma preocupação com a afirmação modernista do país e de seus valores. O nacionalismo do grupo, assim, se percebe no DM e mais explicitamente no interior d’*A Revista* (CURY, 1998, p. 137).

Em *Catas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*, Affonso Ávila comenta afirmação de Paulo Hecker Filho sobre aspectos da prosa dos autores mineiros. Segundo ele, as principais características presentes nessa prosa são: “o maneirismo, o gosto da frase bem

polida; o culto do estilo pelo estilo” (ÁVILA, 2000, p. 125). A esse respeito, Affonso Ávila diz ser uma declaração mal formulada, mas não de todo impropriedade. Afirma que: “soaria falso afirmar-se como atributo regional o que, na verdade, representa a índole de uma corrente que, apesar de superada pela moderna técnica de ficção, ainda se mantém viva no conto e no romance brasileiros” (ÁVILA, 2000, p. 125).

Tratando sobre o conceito de “mineirismo”, o pesquisador faz a seguinte colocação:

O “mineirismo” estaria antes numa peculiar visão do fato humano e nunca na bizarra sujeição da prosa artística ao falante discricionário da gramática. Fundado em sua singular filosofia de vida, o ficcionista estatuiu no caso a um só tempo o processo narrativo e a psicologia do personagem, criando a linguagem – padrão que não violenta as fronteiras naturais de um mundo quase sempre construído sobre a introspecção. Raramente se vale do Realismo objetivo, da descrição minuciosa de ambiente das sugestões da natureza. Sem grandes arrojados de concepção dramática, ele narra em tom menor tanto os pequenos episódios do cotidiano, quanto os mais densos lances da experiência vital, que sabe analisar com o senso da mais aguda percepção e também como os instrumentos do lirismo e do humor.

[...]

Embora (a corrente conservadora) não constitua manifestação autóctone e exclusivista do espírito criador mineiro, essa arte de equilíbrio e contenção achou certamente clima favorável nas montanhas, onde vem recebendo a adesão mesmo de autores mais jovens como Silviano Santiago, cujos trabalhos de estréia sugerem este comentário (ÁVILA, 2000, p. 127).

Sobre Silviano Santiago, Affonso Ávila afirma:

Sabendo utilizar a língua como instrumento de sua arte sóbria e inteligente e não de mero virtuosismo verbal, Silviano Santiago robustece com o seu exemplo a nossa convicção de que o possível “mineirismo” difere substancialmente do “maneirismo” que também nós não aceitamos como um fim em si mesmo (ÁVILA, 2000, p. 128)

Adiante, Affonso Ávila (2000, p. 155) diz que não é possível assegurar que exista no Brasil um “tipo psicológico mineiro”, como ocorre na Espanha (o galego, o castelhano, o catalão, o basco), mas, apesar disso, reconhece a existência de certos traços ou reações e um temperamento entre os mineiros, “o homem nascido nas montanhas”. Prossegue dizendo que, por outro lado, o país, tratando sobre os mineiros, comenta o orgulho, a austeridade, a desconfiança, a modéstia, a reserva, a previdência e, segundo ele, com maior insistência nos últimos tempos, a astúcia política. Discordamos de tais colocações. A nosso ver, não há muita diferença, a não ser pelo sotaque, entre um mineiro e um goiano, um maranhense e um piauiense. Todos os substantivos listados pelo crítico podem ser corretamente atribuídos a certo tipo de gaúcho, por exemplo. E, afinal, Minas e os mineiros são muitos, e até um capixaba como Achilles Vivacqua, hoje, faz parte do rol de escritores mineiros.

Posteriormente, Ávila retoma e acrescenta informações e comentários importantes acerca do Modernismo mineiro. Inicia ressaltando que, apesar do fato de o grupo que se formou em 1922 em Minas ser muito jovem, isso não impediu que ele consolidasse sua postura revolucionária e que, por conseguinte, os jovens mineiros passassem a desempenhar função preponderante no movimento modernista. Em seguida, convida-nos a imaginar as barreiras de incompreensão que os jovens escritores tiveram de superar por meio de suas ideias novas em uma cidade provinciana como era a bucólica Belo Horizonte do período. Lembra-nos também que foi nesse espaço que se impôs Drummond. E com o intuito de tornar mais claras as atividades modernistas em Minas desempenhadas por Drummond, bem como o papel que ele desempenhou, Affonso Ávila cita testemunho de Emílio Moura, considerado um dos principais integrantes do grupo:

houve um líder do movimento modernista em Minas Gerais e que esse líder foi Drummond. Todos nós o reconhecíamos. Não quero dizer com isso que procurasse ajustar o espírito de cada um de nós às linhas essenciais de sua estética ou nos impusesse de algum modo as suas diretrizes espirituais. Nada disso. A verdade é que era o espírito criador mais ágil e o mais bem informado de todo o grupo (MOURA *apud* ÁVILA, 2000, p. 211).

A razão, na visão de Affonso Ávila, da projeção de Drummond na literatura nacional é decorrente da plena consciência da missão do poeta, na sua atitude crítica sempre assumida diante do fenômeno estético. Prossegue afirmando que, para o escritor, a poesia não é feita somente de sentimentos e emoções, mas também da linguagem, que, segundo ele, consiste em um material de trabalho do escritor, o qual ele deve saber usar adequadamente. Daí, ainda segundo o crítico, ter Drummond resumido a sua “arte poética” nos versos: “Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos” (ANDRADE *apud* ÁVILA, 2000, p. 213).

Por fim, o ensaísta ressalta a importância de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, que, segundo ele, consistem em bases da nova poesia, da poesia de vanguarda, porque estão à frente e refletem como concretização estética a verdadeira consciência crítica nacional.

## ACHILLES VIVACQUA: O POETA DA “SERENIDADE”

Para iniciar o presente capítulo, trazemos o depoimento de uma pessoa que, mais do que ninguém, teve uma convivência íntima e muito próxima com o escritor: sua irmã, Eunice Vivacqua. Deixando de lado qualquer possível parcialidade de sua parte, já que o capítulo será dedicado, primeiramente, à apresentação de Achilles Vivacqua, a nosso ver, não há ninguém mais apropriado que Eunice para introduzir o traçado do seu perfil. Portanto, damos voz, agora, a Eunice:

Homem tranquilo; amou a paz sonolenta das paisagens melancólicas e quietas dos crepúsculos mineiros. Sua figura impressionava pela sensibilidade – inteligência que a gente só descobre quando tem vivência com êle.

– Tímido mas de uma franqueza ríspida para com as coisas que não refletiam retidão de caráter, irreverente de intensidade expressional e apurado senso de justiça: um sincero intérprete de sua paisagem interior.

– Observador de uma meticulosidade oriental, analítico, sarcástico com os presunçosos e sensitivo com os pobres e humildes, demonstrando senso social agudo pois que a miséria do outro causava-lhe dor física.

– Sua vida foi uma constante de atitudes marcantes pela sensibilidade-transbordante, pela busca contínua da beleza, verdade e justiça que influíram terrível e beneficentemente naqueles que lhes eram próximos.

– Se, reservado ao primeiro contato, o seu convívio gradativamente se tornava ameno, um encanto de humor pela ironia sutil.

– Não dedicou poema algum aos seus dois amores da mocidade e maturidade. Estes versos de amor êle os rimou, cantou e gravou no seu mundo interior.

– Um certo constrangimento, pudor, em revelar os seus sentimentos deixou-lhe aquele “jeito de quem carregava uma tristeza mansa, leve, que dava a impressão de fazer bem”.

Era sobretudo um lírico, simples, espontâneo.

Figura magra [...] cabelos castanhos claro, dourado, anelados, nariz afinado, agressivo.

Voz pausada-clara-firme-discreta.

Andar tranquilo, com os ombros ligeiramente curvados no torax, porém- de cabeça erguida no pescoço longo, espichado para cima.

Balançava os longos braços magros quando andava. Mãos de dedos finos, pareciam pesadas pelas veias salientes, como se aquele sangue generoso se represasse à uma doação incondicional de quem dele precisasse.

– Arrastava em casa, chinelos de couro marrom trançados em cruz, que marcava o ritmo do seu humor nas táboas largas e rangentes da sala de jantar, pigareando, vestido em pijamas listrados.

– Levantava-se cedo para dar uma volta no pomar, sentar-se debaixo das mangueiras, ver o dia amanhecer e renovar o oxigênio para seus pulmões rendados.

– O galo manco, pé queimado no cisco do quintal onde a fiel Tiana puzera fogo, vinha capengando comer suas migalhas.

– Mesmo antes de seu mingau de fubá de moinho d'água, com queijo mineiro, fresquinho, sorando, derretendo na quentura, tratava do periquito que vinha encontra-lo no último degrau da escada.

– O fiel Titiu, cão viralata, mestiço com fox terrier, deitava-se debaixo da mesa esperando-o no seu lugar de sempre.

Assentava-se sempre na mesma cadeira. No mesmo lugar da toalha marcada com alfinetão de mola. Tremendamente escrupuloso com a doença, raramente comia em casa de parentes ou estendia a mão a alguém.

– Quando os grandes quintais desapareceram das residências em que morávamos, andava por entre os variados canteiros de couve gigante, violetas, lindas margaridas, almeirão, alface, limoeiros, mamão rente ao velho muro, tomates em estaleiros de bambu, cultivados com amor. E tudo, na mesma harmonia nascia, florescia, dava frutos e flores naquela minúscula faixa de terra.

– No pequeno galinheiro no ângulo do muro, galinha cariço, d'angola, - galo índio e patos que se refrescavam na grande bacia de folha de zinco. Na garagem criava canários franceses frisados, premiados que o saudavam cada manhã com um ruidoso e maravilhoso “bom dia” na sua visita matinal. Essa foi uma de suas últimas grandes alegrias.

– Mas sua ternura franciscana, era para o sabiá laranjeira, caído do ninho, criado à conta-gotas que se banhava na torneira do jardim, dançava o tico-tico no fubá, quando o banqueteavam com minhocas e cantava empoleirado no espaldar alto da cadeira de palhinha, na qual trabalhava o poeta, repetindo em música a melodia dos versos que escrevia.

– Seu cão Titiu o seguia por toda a parte. Dormia na porta do seu quarto, e lá permaneceu desde a saída do enterro, recusando a cuia de alimento e morreu de tristeza logo que voltamos da missa de sétimo dia.

– Já Gunga- o feroz boxeur alemão, guardava o seu sossego, satisfazia sua vaidade, invejando muita gente, quando o arrastava em grossas correntes polidas e brilhantes, no tradicional passeio dos cães de raça pelo quarteirão.

– Apreciava entre outros os pratos mineiros: couve- angu com quiabo, - tutu, frango ao molho pardo- canjiquinha, lombo assado com farofa dourada na manteiga, batatinha frita fininha como palito.

– Sopa Juliana com legumes picados que pareciam confetes coloridos- sopa de batata larva. Parecia lagarto para verdura, no dizer da Tiara. Broa de fubá redonda temperada com cravo, herva doce canela, moídos juntos. Cuscus- Queca- queijo de pescocinho, curtido. Doce de Leite com coco- compota e doces de frutas brasileiras,

gelatina de ameixa-preta com creme chantilly e morangos- manga- mamão- banana ouro.

– Adorava café preto com torradas douradas de pão de sal comum, fininhas transparentes.

– Vibrava e se inspirava no samba do morro, nas modinhas sertanejas hoje em dia tão em moda, além dos eruditos como Bach- Grieg- Vivaldi- Música Renascentista- Barroca- antiguidades.

– Tinha devoção por Nossa Senhora das Dores e sua estampa, colada em papelão, estava na sua mesinha de cabeceira.

– Nos últimos dias sofridos de sua vida, tomava água em pétalas de rosas murchas de Santa Terezinha que sua amada lhe enviava.

– Gostava do perfume da malva e do verde sempre viçoso na janela do seu quarto e, quando as folhas amarelavam com o tempo as colhia e com elas marcava as páginas do livro que lia no momento.

– Homem sem grandes vícios, não jogava e bebia apenas bons vinhos tintios fumava muito, mas cigarro de palha, o fumo de rolo picado, enrolado como num ritual: saboreava-o como um caboclo calado, pensando recordando talvez. Na Boemia do velho Bêlo, com seu grupo de intelectuais, o João Dornas preparando sempre das suas. Nos últimos tempos só saía de casa, num itinerário certo: receber a aposentadoria, passar na volta pela alfaiataria do Andrade, na Rua da Bahia, ver o movimento do Bar do Ponto.

– Não fazia visitas, mas gostava de recebê-las aos domingos reunia para o ajantarado a turma de literatos mineiros e capichabas, estudantes em Minas, a conversa integrativa à sombra das mangueiras da Rua Sergipe 343 ou debaixo ou nos galhos da jaboticabeira da Rua Pernambuco 246.

– As crianças o encantavam, [...] mas, devido a doença, delas não se aproximava.

– Quando levava minha primeira filha Vera Elisabeth para visita-lo êle espichava o olhar de longe e dizia que era o anjo mais lindo fugido do céu, “só mesmo, pura caduquice de São Pedro!”.

– Que tinha um poema para aquele anjo barroco de cachos dourados como as acácias dos jardins mineiros. Poema jamais encontrado: talvez tenha servido de aviãozinho para alguém quando andou pelo Morro das Pedras.

– Deste tempo guardo o remorso de não ter ido ajudá-lo como fazia sempre, no banho de chuveiro, como me pedia. Obedecendo à proibição médica lá não apareci, antes do sol ir embora, desculpando-me do atraso com uma gripe de seu anjo barroco.

Êle se zangou comigo. Estava doído por uma chuveirada até o calção grosso já estava no tamborete a bucha para se livrar daquela coceira danada no costado, que o banho de água + álcool não espantava, à raiva passou.

– Conversamos muito. Antes de ir-me embora tirou da maleta uma lapiseira colonial deu-me alegando que eu gostava de coisa velha.

– Já de partida, chamou-me pelo corredor comprido que dava para sua janela e deu-me a sua lata de malva para tirar uma muda. Sabia que eu vivia desejando aquela sua malva...

– Lembro-me que recusei com um calafrio. Era o mesmo que Aladim desaparecendo-se de sua lâmpada maravilhosa, mas êle estava alegre e sua insistência tinha um quê de uma ordem.

– Era a melhora da morte, da qual parecia não ter medo já que para ele a “vida era a busca da liberdade e da auto-realização”.

– Foi a última vez que o vi vivo, mas, dois dias depois, ele veio dar-me o seu adeus, como o fizeram também a meu pai e depois a minha irmã. Naquela fria madrugada de 2 de dezembro de 1942 acordei em sobressalto. Um vento forte invadia meu

quarto. Cheguei à janela aberta. Folhas secas rodopiavam na Rua deserta calçada de paralelepípedos. Sai de casa correndo, sozinha, ladeira abaixo, pela rua Rio Grande do Norte até a avenida Afonso Penas nº 1967 e quando lá cheguei êle acabara de penetrar no Infinito Imponderável, deixando atrás de si um espiral de sofrimento mas sobretudo de expressão humana e vivencial para todos nós.<sup>23</sup>

João Dornas Filho em texto intitulado “A morte do poeta”, publicado na revista *Vamos Ler!* (Rio de Janeiro, 25 mar. 1943), no qual trata sobre o falecimento de Achilles Vivacqua, também tece comentários acerca desse poeta:

Numa destas frias tardes de dezembro, Aquiles Vivacqua, que foi sempre um enternecido namorado das radiosas manhãs e dos grandes sóes do verão, foi levado pelos amigos para o descanso definitivo da sepultura. Viveu integralmente o poeta a vida que o seu espírito requeria: – entre os livros e os pássaros, pássaro que fora pela alegria simples e pela bondade desprentensiosa... [...]

Inteligência voltada para todos os aspectos nobres da vida, Aquiles Vivacqua sempre viveu dentro do grande mundo moral que pôde e soube criar para si mesmo. Lendo, escrevendo, meditando, lutando ao lado dos corifeus da renovação estética do país, como Alvaro Moreyra, ele foi, a partir de 1921 até que se isolou inteiramente dos homens- mas não do mundo do espírito que era o seu mundo- para morrer na fria madrugada de 2 de dezembro como morreram sempre os pássaros do seu enlevoplácida e silenciosamente, atitude tanto do seu feito de espectador desencantado das coisas...

[...]

É assim que nesta brumosa manhã eu relembro a curvada e aconchegante figura de Aquiles Vivacqua. E remexendo velhos papéis, encontrei, com a sua letra miuda e bem lançada, o último presente que ele me deu: – um belíssimo poema, talvez o seu último poema porque não tem data e há anos Aquiles só fazia ler e criar canários de escandalosa alegria.<sup>24</sup>

O *Suplemento Literário de Minas Gerais* de n. 64, (out. 2000)<sup>25</sup> foi dedicado à memória de Achilles Vivacqua. Dele, fizeram parte Leonardo Costa Braga, com o texto “Achilles Vivacqua – cem anos”, e Fernando Correia Dias, com o texto “Relembrando Achilles Vivacqua”. Algumas informações fornecidas pelos críticos já foram aqui apresentadas. Servirão, portanto, como uma revisão e como reforço de informações importantes.

Leonardo Costa Braga, em seu texto, identifica Achilles Vivacqua como “modernista de primeira hora” e afirma que ele esteve presente no grupo mineiro, conectado com a antropofagia de Oswald de Andrade e com o polêmico *leite criôlo*, ao lado de Guilhermino César e João Dornas Filho. Conforme palavras do autor (e como já expusemos

---

<sup>23</sup> Documento datilografado por Eunice Vivacqua, sem data, presente na Coleção Especial Achilles Vivacqua, do AEM-UFGM. Decidimos citá-lo na íntegra, pois, por se tratar de uma apresentação, encontramos dificuldade em recortar o texto.

<sup>24</sup> A matéria referida também se encontra arquivada na série Fortuna Crítica, da Coleção Especial Achilles Vivacqua, do AEM-UFGM.

<sup>25</sup> Alguns exemplares encontram-se na Coleção Especial Achilles Vivacqua, do AEM-UFGM.

anteriormente), Achilles contribuiu “incansavelmente” em jornais e revistas, tanto do Espírito Santo como de Belo Horizonte. Braga também caracteriza o escritor como “poeta marcado pelo que há de melhor na percepção poética do Modernismo brasileiro, como o humanismo, a simplicidade e a sinceridade” (BRAGA, 2000, p. 14-15).

Já Fernando Correia Dias inicia seu texto apontando Achilles como “alguém que se integrou por completo na cidade de Belo Horizonte para transfigurá-la em linguagem poética impregnada de afeição”. Relembra o fato importante da iniciativa do poeta Carlos Drummond de Andrade de narrar, em forma de poema, os encontros que ocorriam no Salão Vivacqua, com o título “Jornal Falado Salão Vivacqua”, já aqui citado.

O autor evoca a obra *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*, de Eunice Vivacqua, na qual, como ele diz, ela mostra “ternamente” o dia a dia de seu irmão, suas relações com as plantas, com os pássaros, com seus cães de estimação, e ressalta também suas qualidades pessoais: “era afável, compassivo, alegre, franco, solidário, além de valoroso e tranquilo ao enfrentar as vicissitudes sofridas” (DIAS, 2000). Sobre suas relações sociais, Dias afirma que Achilles entrosou-se “por inteiro” no campo de sua geração literária, apresentando “espírito aberto”, segundo ele, e, assim, convivia igualmente com outros grupos. Em seu círculo de amizade encontravam-se os que eram “devotos da estética tradicional”, os chamados “passadistas”, e os “inovadores”. De acordo com o estudioso, Achilles Vivacqua tomou partido dos últimos, pois se filiou e aderiu-se ao Modernismo, cujos integrantes, em Minas Gerais, foram os componentes do grupo de *A Revista* (Drummond, João Alphonsus, Martins de Almeida, Emílio Moura, Pedro Nava) e, ao lado deles, Abgar Renault, e, posteriormente, Cyro dos Anjos.

Como nos diz Dias, o escritor e amigo de Achilles João Dornas Filho afirma que o poeta começou a escrever muito cedo, desde 1921, unindo-se à influência de Álvaro Moreyra, morador do Rio de Janeiro, de onde “espalhava charme literário por todo o país”. Segundo Dias, Achilles publicava seus escritos em jornais e revistas, e estas, em Belo Horizonte, tinham vida breve. A que o autor ressalta é *Cidade Vergel, Revista de Artes e Letras* – publicação mensal que durou pouco tempo. Nela, Achilles atuou como redator-chefe, em maio de 1927, e seus diretores eram Juarez Brantt e Silvio Brant, e o diretor artístico era Érico. Nesse mesmo ano, 1927, Achilles Vivacqua colaborou em *Verde*, de Cataguases, com o pseudônimo Roberto Theodoro.

Nas palavras do ensaísta, a revista *Verde* foi uma publicação que causou espanto pela “agressiva independência” e por certo “encantamento pela audácia um tanto lúcida de seus mentores” (DIAS, 2000, p. 16-26). No primeiro número de *Verde*, Achilles publicou



“Samba”, que apresenta ressonâncias africanas no ritmo e nos vocábulos. No seguinte, como nos lembra Dias, publicou “Poemas de Bello Horizonte”, com dedicatória a Rosário Fusco, dividido, nas palavras do autor, “em três instantâneos da cidade, numa ‘festa de cores’” (DIAS, 2000, p. 16-26).

Em certa altura de seu texto, tratando sobre a obra *Serenidade*, Dias afirma que as dedicatórias presentes no livro revelam “afinidades eletivas ecléticas em literatura”, e que o clima do livro se baseia no apego à paisagem, principalmente a florida, segundo ele, da cidade de Belo Horizonte, e pela “impregnação nostálgica da infância”. Prossegue dizendo que se trata da única obra de caráter individual do poeta, da qual alguns poemas foram incluídos em antologias. São eles: “Noturno de Belo Horizonte”, encontrado na obra *Sedução do Horizonte*, de Laís Corrêa de Araújo; encontra-se no capítulo “O olhar poético” e encontra-se juntamente a textos de autores consagrados no campo da Literatura Brasileira.

Outra informação que Dias levanta em seu texto é que, em *Serenidade*, Achilles anunciava outra obra de versos por vir, intitulada *Bambu imperial*, que, infelizmente, não chegou a ser publicada.

Sobre a recepção crítica da obra de Achilles Vivacqua, Dias nos diz que *Serenidade* foi bem aceita, tendo sua repercussão de estreia muito favorável. E caracteriza como mais curioso o comentário, em formato de extenso poema, publicado na revista *Semana Ilustrada*, intitulado “O que Mietta Santiago disse da ‘se-re-ni-da-de’ a Achilles Vivacqua”, de autoria de Mietta Santiago, também modernista. Sobre a obra de Achilles, o crítico afirma que nela “predominavam, sobre uma eventual inclinação no sentido primitivista, o tom bucólico e as imagens suaves na visualização da paisagem urbana”, e que os “traços” se ajustavam à realidade belo-horizontina que cercava o poeta.

Dias, comentando a “Canção do proletário do morro”, caracteriza a produção de Achilles como sendo reveladora de expressiva consciência social, o que, conforme ele, tanto apreciava Rubem Braga. Comenta também o texto “Norka Rouskaya”, que, segundo informa, constitui uma confissão de encantamento ante a performance da bailarina de mesmo nome, que se apresentou com um violino no Teatro Municipal de Belo Horizonte.

Sobre *leite crioulo* (cuja redação funcionava na casa de Achilles), o crítico afirma ser o suplemento uma “versão africanista paralela ao movimento antropofágico de São Paulo [...] linguagem coloquial e irreverente para exprimir o ultranacionalismo que advogava” (DIAS, 2000, p. 18-19). Além disso, aponta a ligação entre Achilles Vivacqua, João Dornas Filho e Guilhermino César, que resultou no “Poema de nós três”, escrito e assinado pelas seis mãos.

O crítico relembra, também, as funções que o poeta exerceu de redator e de redator-secretário da *Semana Ilustrada* (que, anteriormente, quando apresentava formato de jornal, chamava-se *A Caveira*). Afirma ainda que, para os “padrões belorizontinos” da época, a revista durou muito, sendo editada de 1927 a 1929 e totalizando cerca de 100 números. Apresentava conteúdo muito variado e um “leve e bem humorado enfoque da vida urbana belorizontina”. Promovia projetos culturais, como a criação do Centro de Cultura Teatral Mineira, em 1927. Na revista, Achilles, como nos mostra Dias, desfrutou de excelente oportunidade de afirmação e reconhecimento. Nessa publicação, o escritor foi prestigiado por frequentes comentários de seus colegas e pôde praticar seu variado talento. Ainda nas palavras de Dias, Achilles Vivacqua era inegavelmente versátil, pois produziu contos, textos em prosa, crônicas de moda (com pseudônimo Maria Thereza), resenhas e notas bibliográficas. Além disso, em Minas, ainda segundo o crítico, foi correspondente de publicações literárias de outros Estados.

Por se tratar de um escritor pouco conhecido, julgo necessária uma breve apresentação da sua biografia.

Achilles Vivacqua nasceu na cidade de Rio Pardo, em Cachoeiro do Itapemirim, no estado do Espírito Santo, em 2 de janeiro de 1900, e faleceu em Belo Horizonte, em 2 de dezembro de 1942. Seus pais foram Antônio Vivacqua, italiano, e Etelvina Vieira de Souza Monteiro Vivacqua, nascida na fazenda dos Palmeiras, município de Muniz Freire. Achilles era descendente de italianos e integrava a primeira geração de um numeroso grupo composto por 15 filhos (nove mulheres e seis homens), como já detalhamos anteriormente.

O poeta iniciou seus estudos primários com um professor particular, conhecido como Carneirinho, e os concluiu com Quintiliano Fernandes de Azevedo. Aos 14 anos, trabalhou como caixeiro nos armazéns de secos e molhados dos irmãos Vivacqua, localizado em Castelo, no Espírito Santo.

Em 1920, veio com sua irmã para Belo Horizonte. Aqui, se hospedaram no Hotel Avenida, em pensões e sanatórios. Passado algum tempo, sua família mudou-se definitivamente para Belo Horizonte. Foi entre o sanatório Hugo Werneck, e outros, e a casa de sua família que se desenvolveu a vida e a produção literária do escritor. Para nossa sorte, podemos dizer assim, o temido “mal do peito” não representou empecilho para que Achilles realizasse seu ofício literário. Ao chegar à capital mineira, em pouco tempo, o jovem escritor criou laços com outros intelectuais de Belo Horizonte.

Em 1934, o poeta ingressou na Escola Livre de Direito de Belo Horizonte. Passado um tempo, transferiu-se para a Academia de Direito, de São Paulo, localizada, à época, na Rua Consolação, n.º 150. Foi nesse local que Achilles formou-se, em 1937.

Em 1922, assumindo o pseudônimo de Roberto Theodoro, o escritor adentrou o mundo das letras. Participou ativamente do movimento modernista mineiro e fez parte do grupo da revista *Verde*, de Cataguases, colaborando no seu primeiro número, de 1927, como Roberto Theodoro, juntamente com os poetas Carlos Drummond de Andrade, Edmundo Lys, Ascânio Lopes, Emílio Moura, Martins de Oliveira, Guilhermino César, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, entre outros.

Ainda em 1927, Achilles atuou como redator-chefe da revista *Cidade Vergel* e como redator-secretário da revista *Semana Ilustrada*. A *Semana Ilustrada*, é importante ressaltarmos, foi de grande importância no processo de desenvolvimento da carreira literária do escritor, pois, ali, ele publicava várias de suas produções e se mostrava ao mundo.

Conforme sabemos, a *Verde*, na qual Achilles colaborou, foi lançada num período em que ainda estava em fervor o movimento de renovação estética principiado cinco anos antes na cidade de São Paulo, com a *Semana de Arte Moderna*. Trata-se de uma revista literária cujo fim era lutar, juntamente a outras revistas modernistas, pela execução e pela formação de novas estéticas, contando com o suporte de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade (eles chegaram a escrever um poema cumprimentando os “bravos rapazes de Cataguases”). Apenas três números da revista foram lançados eles assinalaram bem sua vivência.

Um ano depois, em 1928, seria lançado um suplemento que abalaria a “calmaria” mineira: o *leite crioulo*. O primeiro número saiu no dia 13 de maio de 1928, data que, é importante ressaltar, não foi escolhida gratuitamente: trata-se do dia em que se comemora a redenção da raça negra no Brasil. Uma data simbólica, portanto. O suplemento consistia em um panfleto fundado por Achilles Vivacqua, Guilhermino César e João Dornas Filho; representou um movimento de reforma do pensamento e da estética, tendo grande repercussão em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e se filiou ao movimento antropofágico de Alcântara Machado e Oswald de Andrade. Em seu lançamento, o suplemento trouxe um “pitoresco” editorial, de autoria de Achilles Vivacqua.

Em sua vida dedicada à literatura, Achilles Vivacqua produziu poesia, conto, novela, ensaios políticos e sociais, críticas. Essas produções foram publicadas esparsamente em revistas e jornais, nacionais e estrangeiros, da época. Em Minas, colaborou com as seguintes revistas: *Verde* (1927), *leite crioulo* (1928), *Cidade Vergel*, *Semana Ilustrada*, *A semana de Pará de Minas* (1926), *Novela Mineira*, *Belo Horizonte* (número 5 e 6 – 1934 e

1935), *Montanheza*; no Rio de Janeiro: *Fon-Fon* (1924 a 1935), *Careta*, *O Malho*, *Vida Doméstica*, *Idéia Ilustrada*, *Nação Brasileira* (1941), *Ilustração Brasileira*, *Ilustração Moderna* (1925), *Phenix*, *Para Todos*, *A Esphera*, *Beira-Mar*, *Revista de Artes e Letras* (nela, após a criação de “Página de Minas”, a organização tornou-se responsabilidade de Roberto Theodoro, ou seja, Achilles Vivacqua); em São Paulo: *Revista de Antropofagia*, *Vanitas* (9 de julho de 1935); no Espírito Santo: *Vida Capichaba*, *Chanaan*. Os jornais com os quais colaborou são: em Minas Gerais: *Diário de Minas*, *Folha de Minas*, *Correio Mineiro* e *Estado de Minas*; no Espírito Santo: *O momento*, *Correio do Sul* (17 de agosto de 1929 e 14 de julho de 1939); outros: *Diário da Manhã* (Goiás), *Folha Feminina* ([s.l.]), *Diário de São Paulo*, *Folha do Povo* (Mato Grosso do Sul), *Época*, *A Tarde* (Bahia); sul-americanos: *Renovacion*, *El Heraldo* (de Goes, Montevideu, 27 de abril de 1929).

Achilles escreveu, também, inúmeros contos, alguns deles publicados esparsamente em jornais e revistas da época. Dentre eles: “O homem do silêncio”, “Iokonaan” (manuscrito, inédito), “Dançarina de macumba”, “Bailarina de macumba”, “Uma anedota dentro de um conto”, “O cuco”, “Morto-Vivo”, “Um conto banal”, “Mais além da morte”, “Velho portão”, “Preto”, “O drama da morte”, “Os românticos”, “O aviso”, “A cela nº 13”, “O último encontro”, “Sombra de Hoffmann”, “Dor”, “O natal de Lia”, “Arrependimento”, “Os oprimidos”, “O nascimento de Jesus”, “As goiabeiras”, “A princesa que amava as angélicas”, etc. No presente estudo, trabalharemos alguns desses.

O escritor também escreveu epigramas: “Felicidade”, “Tempo”, “Alegria”, “Ilusão”, “Bondade”, “Pureza”, “Contemplação”, “Dor”, “Silêncio”, “Sabedoria”, “Vida”, “Amor”. E um ensaio intitulado “O nacionalismo” (tivemos contato com o manuscrito, escrito em 10 de novembro de 1939).

Além de 1928 ser o ano de publicação do polêmico e importantíssimo suplemento *leite criôlo*, foi também o momento em que Achilles Vivacqua se consagrou, oficialmente, como escritor. Antes publicando em jornais e revistas esparsas, em 1928 Achilles publicou, por conta própria, seu primeiro e, infelizmente, único livro: *Serenidade*. Dedicado à memória de Dona Margarida, avó paterna do escritor, trata-se de uma plaqueta composta por seis poemas, não muito extensos: “Arrabalde”, “Nocturno de Belo Horizonte”, “Frade de Sabugo”, “Serenidade”, “Sentimental” e “Peregrino do Sonho”.

Nas caixas que foram doadas pelos filhos de Eunice Vivacqua ao AEM, constavam documentos pessoais do escritor e, também, de sua família: documentos de conteúdo burocráticos; caricaturas do escritor e de outros; correspondências pessoais e burocráticas; livros que faziam parte da biblioteca do escritor (infelizmente, recebemos apenas alguns desses livros); recortes de

jornais e revistas contendo produções de Achilles, fortuna crítica sobre sua obra, produções de outros escritores, etc.; manuscritos do poeta, contendo poemas, contos e ensaios que não foram divulgados; fotografias do poeta, de sua família, de amigos; objetos pessoais que pertenceram ao escritor. Vieram também ofícios de autoria de Eunice Vivacqua, com conteúdo sobre a vida e a obra de Achilles, sobre a necessidade de torná-lo público e de divulgar sua obra; outros documentos manifestando indignação diante da conduta de certas pessoas para com documentos pertencentes à família Vivacqua que foram emprestados a elas e retornaram com rasuras, marcas, etc.; materiais relativos ao poeta; pastas do dossiê de Pedro Nava; obras e escritos sobre a artista plástica Jeanne Milde (responsável pela confecção da escultura em bronze que seria colocada juntamente à lápide do poeta); alguns livros da biblioteca de Eunice. Acreditamos que esses materiais de Eunice Vivacqua foram dados por ela ao escritor, tornando-se itens, também, de seus pertences. A título de preparação do inventário, separamos os materiais acima listados nas seguintes séries: Série Aposentadoria de Achilles Vivacqua; Série Arquivo Eunice Vivacqua; Série Bibliográfica; Série Caricaturas/Desenhos do poeta e de terceiros; Série correspondências – pessoais e burocráticas; Série Documentos Danificados; Série Documentos Pessoais; Série Fortuna Crítica; Série Fotografia; Série Iconografia; Série Objetos Pessoais; Série Produção Intelectual de Terceiros; Série Produção Intelectual do Titular; Série Recortes de Jornais; Série Salão Vivacqua. Trata-se, é importante frisar, de uma classificação provisória, que futuramente será revista, podendo, se for o caso, sofrer modificações.

Um fato interessante a ser mencionado ao tratarmos sobre os fundos doados ao AEM diz respeito às condições em que eles estavam quando chegaram até nós. Durante o processo de aberturas das caixas, notamos o zelo que Eunice teve ao preparar os materiais do poeta que, pouco antes da morte dele, foram confiados a ela com tanto carinho, como relata a irmã do poeta em um documento feito por ela em agosto de 2003, presente na Série Eunice Vivacqua:

histórico dos fatos: quando Achilles pressentiu que ele estava próximo de partir, numa das visitas diárias que eu lhe fazia ele pegou a sua maleta de couro onde guardava suas coisas afetivas e importantes e retirou um alfinete de gravata para eu dar de presente ao meu primeiro filho, visto só existir Vera Elizabeth em 1942 e, em seguida, o original do verso “Minha última oferenda a ti” e um pensamento: “A morte é sempre uma coisa boa recordar-se. Um mal nunca se esquece...”, para que se gravasse no seu túmulo. E eu prometi que faria a sua última vontade. Também disse: o seu acervo literário ficaria para mim e que, se possível, eu o publicasse algum dia, e o dinheiro de seus trabalhos literários para Clea. Acervo que infelizmente membros da família, com medo da contaminação da tuberculose, doaram para o Sanatório Morro das Pedras, juntamente com seus móveis. Acervo que consegui recuperar, não totalmente, indo buscar livros – comprando-os de volta – e manuscritos, os quais foram desinfetados na Santa Casa de Misericórdia, por atenção especial da Irmã Madalegna, amiga do meu marido. Só lamento não poder publicar Bambu Imperial, já anunciado por ele, porque desapareceu quando o emprestei a mãe Eteelvina.

Complementando o que já dissemos sobre os ofícios de Eunice que expressam indignação diante da falta de respeito de terceiros para com a memória de seu irmão, temos o seguinte fragmento de um desses documentos, sem data, presente na mesma Série:

Te guardei, como uma relíquia, durante 52 anos. Depois, te tocaram mãos impuras e infiéis que te degradaram. Mas eu quero que saibas como me dói, até o fundo de minha alma, esta falta de sensibilidade e de respeito, esta profanação à memória de meu irmão Achilles, tão amado, sensível e saudoso.

No rascunho de uma correspondência de Eunice que seria enviada à UFMG (não há especificação a quem), sem data, e presente na mesma Série, podemos perceber o zelo dela para com a memória de seu falecido irmão, bem como a lealdade e a prontidão em aceitar o pedido de ter sua obra literária divulgada:

A morte da literatura [...]. Não são alguns “best-sellers” “atuais” que contribuem para isso. [...] tal imagem negativa, alienando os leitores e aviltando o processo mais autêntico de defesa da dignidade humana. Mesmo que às vezes a literatura pareça estar condicionada a modismos ambientais, ou ainda o elemento energético e propulsor do pensamento humano. [...] Como um dos responsáveis por esta evolução e revolução do homem e também porque acredito que o passado deve ser revalorizado organicamente no presente, envio-lhe anexo inéditos e documentos bibliográficos de meu irmão Achilles Vivacqua, poeta de 22 que documentou e recriou com sensibilidade o mundo caótico e efervescente em que viveu. A mim não compete opinar (eu seria muito parcial) se sua obra reflete a amarga despedida de um mundo aparentemente pacífico; ou se justifica de maneira precisa o sentimento (talvez esquecido?) da solidariedade humana.

Considero válido tanto histórico quanto estilisticamente um estudo crítico da sua obra, de suas tendências e anseios, e principalmente de seu compromisso como ser humano, já que Achilles Vivacqua foi, “num circuito de grandes nomes, o reflexo da “crisis” literária de 22”.

## ACHILLES VIVACQUA: O CRÍTICO

Dentre as centenas de recortes de jornais e revistas com que nos deparamos durante o processo de organização, registro e inventariação dos fundos de Achilles Vivacqua, encontramos um lado que queremos aqui mostrar: o lado questionador, crítico do escritor. O primeiro recorte que abordaremos constitui um ensaio intitulado “Bellos países americanos”, publicado na revista *Semana Ilustrada* (ano II, n. 84, 26 mar. 1929), no qual o escritor realiza algumas reflexões acerca da literatura brasileira, do modernismo, da literatura em geral, da América e, também, da obra de Gastón Figueira:

A renovação intelectual americana, conduzida dentro de um grande movimento de fraternidade, podemos afirmar que é hoje a verdadeira pintura moderna do espírito e do pensamento de uma geração nova. Na nova arte vemos dominante a ânsia dinamica da imaginação – marchando sempre aceleradamente em busca de uma

fórma cada vez mais nova. Nessa marca é clara a intenção dos novos espíritos de suster ou afastar as tendencias tão mal cunhadas na face da nossa literatura passada, colhidas nas fontes falsas. Essa razão de coisas que observamos no espirito moderno americano – obedece a mais transcendental das leis que regem a estrutura intellectual no presente seculo. Ou melhor, a mesma lei que regia outrora séculos atrás. Com uma diferença apenas: que a mocidade actual pôde, através das obras de sciencia, literatura, arte e história, se viver o passado e viver o presente.

Si remontarmos a outros tempos, veremos que Gluck fez o drama lyrico soffrer a mesma transformação que Corneille imprimiu na tragedia franceza. E que, após uma época de energia heroica, época que revolta o animo de um povo, vem, como tem vindo, uma hora propicia e serena de verdadeira arte. O que fica atraz, servirá de moldura ao presente. É o que se tem dado com todas as escolas. E é o que se vem dando com o modernismo. Revolução. Há de chegar a hora do descanço. Mas, ella não será para os moços de hoje. Cabe aos que vêm atraz, marchando os contornos, harmonizal-a e sustel-a no seu pedestal, até que uma corrente de novas idéas, acarretando novos sonhos realizadores, venha destruil-a. Ao chegarmos ahi ainda não atingimos o momento supremo onde a idéa se une a forma, a sciencia se eguala à inspiração e o pensamento novo circula livremente dentro da nossa estrutura espiritual. Não. O soffrimento infinito e sem nome que conheceram Santo Agostinho e Pascal, e que tantos soluços arrancou em Rousseau e imprimiu nas obras daquelle tempo um caracter de grandeza, de inquietude, de energia e religiosidade, não é o mesmo de hoje.

Obedecendo essa mesma lei de constante transformação, é que chegamos ao actual momento moderno.

*Gastón Figueira – Para Los Ninos de America- Libreria del Collegio – Buenos Aires, 1928.* – É um desses espíritos sadios da nova geração do Uruguay que mais se tem batido em prol da união dos povos americanos, não só em várias obras já publicadas, como em artigos constantes nas publicações de sua patria. O que de mais interessante observamos nesse livro de Gastón Figueira – é ele ter se lembrado de se fazer creança novamente. E dando a mão aos meninos americanos, gritou com a voz cheia de brandura: “Niños de América: \ vivide como niños la vida clara del niño. Vivid la alegremente, ampliamente... Niños de América: mi mas vivo anhelo es llegar a vuestros corazones, donde todo es espontancidad, luz, alegria.”

[...]

Gastón Figueira acredita muito na sinceridade da nova geração americana. [...]

É pela união sincera e serena do pensamento, e não como diz ser. Alcantara Machado, “que a sinceridade da nova geração expressa a verdade quando tomada pelo espirito de revolta”, que atingimos a perfeição espiritual ou política. Não. É pela revolução serena do espirito. Também não é só o Brasil presentemente que nos interessa. Toda a America, sim. Toda a America de que nos fala com verdadeiro espirito de fraternidade, Gastón Figueira em *Para los Niños de América*.

Como podemos perceber no fragmento acima, Achilles Vivacqua mostra ter uma ideia clara sobre o que estava acontecendo no momento, sobre a relevância e a importância do que ele chama de “renovação intelectual americana”. Notamos que ele não fala, simplesmente, do Brasil, mas, também, da América. Afirma que essa renovação consiste na “verdadeira pintura moderna do espírito e do pensamento de uma geração nova”, ou seja, os modernistas. Aponta o que ele define como “ansia dinamica da imaginação” na “nova arte”. Caracteriza o contexto do Modernismo, dessa busca de atualização e mudança, como uma “marcha” na qual é nítida “a intenção dos novos espíritos de suster ou afastar as tendencias tão mal cunhadas na

face da nossa literatura passada, colhidas nas fontes falsas”. Aqui, como era costume dos modernistas, Achilles aponta um problema na literatura passada, a ser solucionado. Aponta a “razão de coisas que observamos no espírito moderno americano”, que, segundo ele, é a:

mais transcendental das leis que regem a estrutura no presente século. Ou melhor, a mesma lei que regia outrora séculos atrás. Com uma diferença apenas: que a mocidade actual pôde, através das obras de sciencia, literatura, arte e história, se viver o passado e viver o presente..

Sobre o momento do modernismo, o escritor afirma ser “a hora propícia e serena de verdadeira arte”, e diz que o passado, nesse contexto, “servirá de moldura para o presente” – fato que, segundo Achilles, ocorria com todas as escolas. Sobre a já mencionada “revolução”, exaltada pelo escritor, ele diz ser “a hora do descanso”, isto é, o momento em que surgirão novas ideias, pensamentos, que começarão a solucionar os problemas que circundam a literatura e a mudar o quadro presente. Sobre esse momento, essa “revolução”, Achilles afirma que não ficará a cargo dos “moços de hoje”, ou seja, dos jovens modernistas, mas, sim, caberá “aos que vêm atrás, marchando devagar, arredondar-lhe os contornos, harmonizar-a e sustentar-a no seu pedestal, até que uma corrente de novas ideias, acarretando novos sonhos realizadores, venha destruí-la”. E prossegue dizendo que é seguindo essa mesma lei de constante transformação que “chegamos ao actual momento moderno”. Um momento de constantes renovações e mudanças.

Sobre o escritor uruguaio Gastón Figueira e sua obra *Para los niños de America*, Achilles Vivacqua, tece elogios ao escritor e diz que ele é um desses “espíritos sadios da nova geração do Uruguay que se tem batido em prol da união dos povos americanos”. Prossegue dizendo que não é só o Brasil “presentemente” que interessa aos modernistas, mas “Toda a America, sim. Toda a America de que nos fala com verdadeiro espírito de fraternidade, Gastón Figueira em *Para los Niños de América*”.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Como argumentou Francisco Aurélio na ocasião da defesa desta dissertação, a leitura de “Bellos Paizes Americanos” possibilita uma aproximação com, por exemplo, o texto “O Espírito Moderno” lido por Graça Aranha em conferência na Academia Brasileira de Letras, em 19 de junho de 1924. As reflexões presentes neste texto permitem a compreensão das primeiras inquietações modernistas. Mostremos um fragmento: “A finalidade da arte não é a imitação da natureza. Ela tem o seu fim em si mesma. O espírito humano é tão criador (como é a natureza e só se atinge a obra de arte, quando o espírito se liberta da natureza e age independente. As formas artísticas que se limitam a reproduzir a natureza são de qualidade inferior àquelas que o artista formula como criação individual e livre. Nem todos os povos primitivos se subordinaram à natureza, muitos foram verdadeiramente artistas, criando obras de arte sem imitação, como jogos de fantasia espiritual. Quanto mais uma civilização é artista, mais ela se afasta da natureza. A arte não é um canto da natureza visto através de um temperamento, como a paisagem não é um estado da alma. Todas estas fórmulas subjetivas fizeram o seu tempo. (174) São incompreensíveis hoje. A essência da arte está nas emoções provocadas pelos sentimentos vagos, que nos vêm dos contatos sensíveis com o Universo e que se exprimem nas cores, nas linhas, nos sons, nas palavras” (*Revista da Academia*, n. 31, p. 231-233).



Em uma resenha publicada na revista *Fon-Fon* (ano XX, n. 46, 13 nov. 1926), intitulada “O suave enlevo”, assinada por Roberto Theodoro (pseudônimo de Achilles Vivacqua), o crítico trata sobre a obra *O suave enlevo*, de Bastos Portella. Mostrando conhecimento sobre a obra e seu autor, e demonstrando precisão e coerência em seus comentários (cita trechos da obra para fundamentar suas afirmações), o escritor inicia seu texto caracterizando Bastos Portella como “jovem e bizarro pernambucano”, cujas “rimas traz mergulhadas profundamente no coração”. Diz ser o poeta “dotado pela natureza dos raros dons da intelligencia” e autor de formosos versos. Roberto Theodoro afirma ser o escritor pernambucano “príncipe seductor de seus admiradores” e possuidor de um “romantismo fóra do commum e impecável”. Afirma que na obra em questão “encontramos entesourados, mimos que são verdadeiras joias laboradas por uma arte toda sua”.

O crítico caracteriza *O suave enlevo* como um “animado de beleza”, no qual a “a alma do poeta se prende maravilhada e cheia de ternura numa vida interior”. Prossegue dizendo que a obra/ o poeta:

vive exclusivamente de sua alma para scisma de uma alma maior, vendo, num conjuncto de sonhos, quieto e brando, as idéas florescerem com viço, como lindas roseiras num jardim, para depois, colhel-as e offertal-as aos leitores num “Suave enlevo”.

Como notamos, trata-se de uma resenha favorável ao escritor e a sua obra. Mas nem sempre Achilles Vivacqua era tão generoso. Em alguns de seus textos, tece severos comentários acerca de seu objeto de pesquisa.

Em uma nota intitulada “Noites de pavor”, publicada no jornal *Época+* (12 abr. 1926), Roberto Theodoro comenta a obra *Noites de pavor*, de Juarez Felicissimo:

Quem escreve estas linhas, ao ter um livro entre as mãos, sente invencível desejo de lêr o que nelle contem. Foi assim que, ao receber «Noites de Pavor», do senhor Juarez Felicissimo, li-o com toda a necessaria attenção. Seja-me permittido referir, aqui, de relance, ao seu trabalho. O jovem estreante de «Noites de Pavor» serve-se, não raro, do mesmo assumpto, para quase todos os trabalhos.

É pena! O sr. Juarez, moço que possui a capacidade bastante para cooperar na legião dos novos da literatura de Minas, deve abandonar, de vez, essas suggestoes momentaneas de que lhe enchem o espirito os crimes diariamente publicados pelos jornaes enredados, sempre, em torno à mesma rotina.

Transcrevamos alguns exemplos. *Da vingança*: «Tomou firme a arma e golpeou o proprio pulso». [...]

Não quero dizer, com estes exemplos, que lhe faltem qualidades de um bom «conteur».

Seus contos revelam certa espontaneidade, bom gosto e alguma technica...

Roberto Theodoro

Roberto Theodoro inicia sua curta resenha crítica dizendo que, quando recebeu em mãos a referida obra, leu-a com muita atenção. Depois, apresenta suas impressões sobre a leitura. Segundo ele, o escritor Juarez Felicissimo faz uso frequente do mesmo assunto em quase todos os seus trabalhos. Isso, para o crítico, é um fato lamentável, pois o jovem escritor possui “capacidade bastante para cooperar na legião dos novos da literatura de Minas”, e, por isso, na visão de Roberto Theodoro, deveria abandonar “essas sugestões momentaneas de que lhe enchem o espírito os crimes diariamente publicados pelos jornais – enredados, sempre, em torna à mesma rotina”.

Também transcreve alguns trechos da obra nos quais detectou as questões que levantou e alega que não queria dizer que o autor de *Noites de pavor* não possuía qualidade de um bom “*conteur*” (contista). E, como forma de amenizar sua crítica, afirma que os contos presentes na obra revelam “certa espontaneidade, bom gosto e alguma technica”.

Portanto, como podemos perceber, trata-se de uma nota não muito elogiosa sobre a obra. Assumindo a postura de crítico literário, Achilles Vivacqua, sob o pseudônimo Roberto Theodoro, mostra leitura, conhecimento e precisão diante de seu objeto de análise. É preciso e seguro em suas colocações, transparecendo a verdadeira face de um crítico. Para fundamentar suas colocações, cita trechos do livro e comenta-os com propriedade.

Da resenha acima analisada, surgiu outra, intitulada “A pedidos”, de Neyrel, publicada no jornal *Diário de Minas* (dez. 1926). Nela, Neyrel discorre sobre a mesma obra, *Noites de pavor*, de Juarez Felicissimo, rebatendo o texto de Roberto Theodoro:

É este o título do livro que o sr. Juarez Felicissimo publicou. O seu estylo é attrahente. Os contos, são «fantasticamente» começados e acabados. Inspirou-se em Alvares de Azevedo, e penso, que teve boa inspiração. Parece-me que é o primeiro contista fantastico que em Minas publica um livro.

Dou-lhe os meus parabens.

-----  
E o que notei é o sr. Roberto Theodoro não se agradar do livro. É bem interessante! Criticou horrivelmente o sr. Juarez, sendo também por sua vez, um contista fantastico.  
«Foi offender, e sahi offendido». É bem engraçado!  
Talvez si elle pensasse, não faria o que fez. Mostrou-se agora um verdadeiro rival! O seu acto está enlutado! ...

Meus pesames.

Neyrel

O crítico inicia elogiando a obra em questão. Na segunda parte de seu texto, ele menciona a crítica à mesma obra feita por Roberto Theodoro. Neyrel alega que o escritor

“criticou horrivelmente” o contista Juarez Felicissimo, e que ele, Roberto Theodoro, também era um “contista fantástico”. Afirma que o escritor “foi offender e sahiu ofendido”, o que diz ser “bem engraçado”.

Adiante em seu texto, Neyrel diz que a resenha de Roberto Theodoro foi um “erro que não deveria ter sido cometido” e que, assim, ele “mostrou-se um verdadeiro rival” e que o ato do escritor estava “enlutado”.

Notamos, na leitura da nota, um tom severo de crítica e desaprovação de Neyrel aos comentários feitos por Roberto Theodoro sobre a obra de Juarez Felicissimo.

Outra resenha da mesma natureza é a de Thomaz Paiva publicada em 7 de outubro de 1927, intitulada “Um crítico de província – para o sr. Roberto Theodoro ler”.<sup>27</sup> Trata-se da resposta de Joaquim Thomaz Paiva ao texto de Roberto Theodoro sobre a sua obra *Jerusalém*. A resenha é estruturada da seguinte maneira: primeiramente, é apresentada a fala de Roberto Theodoro, e depois entra em cena Joaquim T. Paiva.

«Jerusalem» – versos – Joaquim T. Paiva

Os leitores porventura já foram seduzidos pela latada florida que espalha o cipó braúna sobre a copa de um pau-dálho – pondo no verde da mata linda mancha amarello-vivo, – que nos ilude como se fosse majestoso ipé? Há por ahi livros que nada mais são que verdadeiros pau-dalhos – revestidos pela ramagem florida do cipó braúna. Não raro encontro um desses exemplares sobre minha mesa de trabalho. Admiro a sua capa maravilhosamente illustrada, leio o seu titulo e, ás vezes até o nome do... autor. Dentro, nada que se aproveite; a mesma cantillena de sempre, em versos idiotas, com os quaes julga o poeta, talvez, amollecere o duro coração de sua dulcinéa...

É o que succede ao senhor Joaquim Thomaz Paiva – Há em «Jerusalem» versos de nenhuma espontaneidade como, por exemplo, estas e muitas quadras:

«De tanto pranto ceguei-me.  
Vivo sem luz e tacteio...  
Ah! Se eu podesse dormir  
– Em teu seio... [...]»

Se, por um lado, temos em «Jerusalem» esses versos de construcção pouco solida, temos por outro, alguns que são toleraveis e compensam essas falhas tao perdoaveis em quem como o senhor Joaquim T. Paiva se inicia nas letras... Antes de julgarmos um livro, devemos primeiramente observar as duas faces – versos maos, versos bons, e, dahi, deduzirmos as qualidades possíveis para a futura realização de equilibrio do espirito do autor. O senhor Joaquim Thomaz Paiva ainda não possui apitidões bastante para vencer.

Agora eu:

– Tive a felicidade de ler este pedacinho de ouro da hortelândia de paus-dalho e cipós brauna que á a grammatica do sr. Roberto Theodoro, somente agora depois de uma longa ausencia no Rio de Janeiro.

---

<sup>27</sup> A fonte de publicação do recorte foi removida. Ele se encontra arquivado no AEM-UFMG, na Série Fortuna Crítica.

Felicidade, porque, até então, o dito cujo crítico para mim era por completo um desconhecido, um inédito das dúzias, um “ilustre” crítico de província...

Achei que devia responder à crítica do sr. Roberto Theodoro, não para dar-lhe importância de responder a uma crônica sua. Mas somente para dizer-lhe que não me atingiu absolutamente a sua insólita agressão de judeu expatriado do mundo das letras.

Não me atingiu porque sou um nome senão totalmente conhecido no meio literário brasileiro, sou, podendo proclamá-lo com justo orgulho, pelo menos mais conhecido que o sr. Roberto Theodoro.

Sou jornalista no Rio de Janeiro, crítico literário de um verpetino, e a par de tudo isso mantenho relações de amizade a mais cordial com os maiores nomes literários estrangeiros.

Não quero evocar tanta coisa em meu socorro porque vejo que a ofensiva foi feita por moiro... eu sou gaulez, ataco de frente erguida e altiva, não vou buscar o refúgio incerto das muralhas chinesas.

Fique sabendo o sr. Roberto Theodoro que o autor de «Jerusalém» não vive em absoluto da indústria literária e não tem a arrogância dos delfins desmamados que noctambulam pelas redações de revistas de província a desfazer a sua bílis pestosa sobre uma crônica sem grammatica e sem tino sobre quem não lhe deve coisa alguma e lhes ignora a misera existência.

Prometto não voltar ao assumpto. Passe bem “seu” cronista de cipó-brauna.

Bello Horizonte, 07/10/1927.

Joaquim Thomaz Paiva

Novamente, no texto apresentado, vemos a crítica afiada de Roberto Theodoro. Inicialmente, ele fala sobre a capa da obra analisada. Ele afirma que se trata de uma capa “maravilhosamente ilustrada” e lista algumas colocações sobre ela, discutindo-as. Afirma que, ao abrir o livro, não encontrou nada de que se pudesse tirar algum proveito. Classifica os versos de Joaquim T. Paiva como “idiotas”, “de nenhuma espontaneidade”, de “construção pouco sólida”. Cita quadras da obra para complementar e comprovar suas alegações. Ao final de seu texto, Roberto Theodoro pondera que, se, por um lado, em *Jerusalém*, temos versos de construção pouco sólida, temos, em contrapartida, alguns que são “toleráveis e compensam essas falhas tão perdoáveis em quem como o senhor Joaquim T. Paiva se inicia nas letras...”. Depois, completa sua reflexão dizendo que antes de julgarmos um livro, é necessário que observemos as duas faces que ele apresenta: versos maus, versos bons, e, a partir daí, “deduzirmos as qualidades possíveis para a futura realização de equilíbrio do espírito do autor”. Finaliza colocando que o autor Joaquim T. Paiva ainda não possui aptidões suficientes para vencer.

Após citar a fala do crítico sobre sua obra, Joaquim T. Paiva lança sua resposta. Inicia dizendo que teve “a felicidade de ler este pedacinho de ouro da hortelândia de pausdalho e cipós braúna que é a grammatica de Roberto Theodoro”. De maneira crítica, sarcástica, ele “elogia” essa gramática e define o escritor como “ilustre crítico de província”.

Joaquim, em certa altura de seu texto, diz que a crítica de Roberto Theodoro não o atingiu, e denomina o ocorrido como uma “insólita aggressão de judeu expatriado do mundo das letras”. Afirma que ele, Joaquim T. Paiva, é conhecido e possui importantes contatos, “relações com os maiores nomes”, enquanto Roberto Theodoro, segundo ele, não é conhecido no mundo das letras, e o chama de “chronista de cipó braúna”.

Deixando de lado todos os problemas que encontramos na resenha acima, vemos que a crítica de Achilles Vivacqua realmente, em alguns casos, rendeu. Nela, ele mostra seu lado crítico e “ácido” que não agradou a todos os que se depararam com ele. Essa face do escritor vai totalmente contra a serenidade “permanente” que muitos identificavam nele, comprovando ser ele, como já afirmamos anteriormente, um homem com várias facetas.

O que foi possível observar ao estudarmos Achilles Vivacqua e investigarmos o que amigos e conhecidos disseram sobre ele é que ele, definitivamente, não viu, simplesmente, a vida passar. Em vida, viveu o que pôde e posicionou-se diante de toda a realidade que presenciou. Criou, recriou e reproduziu, em versos e prosa, a sua forma de ver e lidar com o mundo.

Em um recorte presente no arquivo de Achilles Vivacqua, encontramos a visão do escritor do que é a arte, de sua função social e da sua importância. Trata-se de uma matéria intitulada “Grupo Verde”,<sup>28</sup> sem indicação de fonte de publicação, datada de 8 de dezembro de 1928. Citemos e analisemos alguns fragmentos.

Segundo o poeta, “em matéria de arte, a alma deve banhar-se de côres graduadas, vestir-se de emoção – para que o pensamento, dentro de um mundo visionário, se eleve às cousas bellas”. Prossegue dizendo que é devido à arte que nosso senso estético “adquire a paz ou amolda-se às perturbações exteriores, dando a imaginação novas visões creadoras”. Segundo ele, há algumas pessoas que compreendem a arte melhor que outras e “vivem mais subjectivamente”. Diz também que a arte é a característica de seu autor, ou seja, do artista, e consiste no “glorioso espírito do artista na sua mais nobre expressão”.

Sobre as coisas belas da arte, afirma que elas só existem para o artista e para quem reconhece “a aplicação do irreal e do mesmo exercendo-lhes viva influencia espiritual”. Prossegue alegando que olhar uma obra de arte é algo que todo mundo faz, mas senti-la, vivê-la, é possível apenas àqueles que “vivem em perfeita harmonia com as coisas bellas e elevadas da arte”. Segue dizendo que isso não é o que acontece com a maior parte dos “analystas das cousas da vida quotidiana” e que estes “acarretam, mecanicamente, factos

---

<sup>28</sup> O recorte teve sua referência retirada. Encontra-se disponível para consulta na Coleção Especial Achilles Vivacqua, Série Produção Intelectual do Titular, no AEM-UFMG.

como de um arquivo publico – empregando-os na novela, no conto, no romance ou na poesia, esquecendo-se que a literatura precede a vida, ou melhor, amolda-se a todos os exemplos da vida”. Ainda falando sobre os analistas, afirma que eles são:

incapazes de uma criação. A vida imitando a vida. Cousa de somenos importância. A arte é abstrata, porque o proprio espirito é abstracto e ideal. Não chegam a sentir isso, e muito menos, viver sua obra. [...]

A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida... a arte não se dirige desde logo, nem à inteligência, nem à sensibilidade, mas ao temperamento artístico. [...] Por isso que o artista vive menos agarrado à terra; mais interiormente. [...] Para a arte não há escola. [...] Tôda obra bôa é perfeitamente moderna; e toda escola, cujos princípios são moldados na arte – é escola. A beleza é sua lei e seu paiz. Paiz distante, onde habita a calma embriagadora do espirito – essa calma sã, que não faz das horas amargas um momento de desesperação; intensifica-os. [...] Isso que observamos no espírito moderno.

Achilles Vivacqua também afirma que, mesmo que exista arte na poesia moderna brasileira, ela tem sido mal recebida e mal interpretada, compreendida “por certos críticos arreigados à retórica”. Prossegue dizendo que os modernos compreendem e compreenderam bem que a arte exige estilo, que o estilo exige a unidade e que “a unidade pertence exclusivamente ao individuo, e a facilidade creadora é superior e mais elevada que a faculdade da crítica: a forma não diminue o que há de bello numa obra”. Ainda sobre a arte moderna, o escritor diz que ela não precisa “andar de mãos dadas com a grega”, e que o que os “novos”, ou seja, os jovens modernistas, estavam fazendo era “tornando o ambiente um campo amplo de idéas novas”.

Tratando ainda sobre a arte moderna brasileira, diz que a característica que prevalece nela “é a liberdade de pensamento e motivos afastados das velhas formas passadas”. Prossegue afirmando que os “novos” tinham conhecimento que:

“[...] a presença da beleza divina” não os pertencia, mas, sim, era herança dos gregos e italianos e que o que eles almejavam era [...] uma arte nova dentro da nossa vida espiritual, fora do abrigo das influencias exteriores. Compreendido que toda escola deve de se apoiar num principio único – a arte – para o artista toda escola é bôa: ellas servem de base. Para os novos so há um verdadeiro momento – o momento artístico. Ou melhor, o momento brasileiro...

Em ensaio intitulado “A proposito do homem antropafago”, publicado no *Diário de S. Paulo* em 1 de maio de 1929, Achilles Vivacqua continua a mostrar o seu lado intelectual e questionador.

Inicia seu texto dizendo que a cizânia (discórdia) no Brasil começou a ser sentida quando se intentou reprimir a antropofagia. De acordo com ele, “Dahi porque o bispo Sardinha não logrou escapar à ferocidade dos naturais”; “Insurreição contra o intruso”,

“revolta do instinto brabo da terra – ou melhor o verdadeiro sentimento de nativismo palpitando na grandeza do índio que não queria ser conquistado pelo intrujão”. Afirmar ser um erro não vermos o índio como legítimo tipo nacional e negarmos a essa figura o verdadeiro padrão do brasileiro somente por ele não corresponder à imagem do “brasileiro” na visão geral construída. Afirmar que esse é um erro que todo mundo comete. Sobre o processo que originou o brasileiro, declara: “O brasileiro não é fruto da amalgama dessa civilização aparente que se desenvolveu na América: o índio forte, submetido pela força; o africano animalizado; o europeu, amarello açafão, transviado dos presídios”.

Em outra parte de seu texto, Achilles questiona: como podemos negar ao índio a terra, se foram eles quem nela residiram antes de 1500 (“descobrimento”), só em razão do desaparecimento do domínio dadas as perseguições constantes que os forçavam a refugiar-se dentro das matas? “Brasileiro-índio”.

Prossegue afirmando “que não queremos ser mais um paiz que vive dos elementos, das idéas parasitarias – de uma cultura importada” e, a partir desse argumento, diz que é disso que surge:

esse trabalho de deglutição, dos ídolos falsos que vivem no nosso aparelho intellectual. Antropofagia tem como culto o rejuvenescimento instintivo da terra, pelo homem novo. Nada de comunhão com o intruso. Não. Não. Com os proprios elementos da terra ela achou seu elemento. A sua expressão. [...].

[...]

O homem novo sentirá, sem duvida, o começo de sua verdadeira historia. [...] Só antropofagia é capaz de realizar a perfeita construcção de nossa mentalidade nacional. [...]

Os alicerces estão ahi.

[...]

Afastar do meio ambiente as tendencias exteriores que põem uma mascara feia na nossa vida espiritual é apurar a nossa individualidade propria. [...] mentalidade deformada pelo ostracismo de uma cultura extra-nacional, conduzindo, através da nossa selvageria tropical, um misticismo utopico, irrisorio e até ridiculo, pôde significar muitas coisas semelhantes e, entre elas, – segura documentação de incapacidade creadora.

Achilles Vivacqua define a antropofagia como sendo a “verdadeira revelação da terra, pelo homem gostoso levando á vida brasileira – o bom principio da vida”; “hora propicia e serena do verdadeiro ‘eu’, [...] hora de emancipação”. Prossegue afirmando que não se trata de “procurar o que ficou atrás, que é o que se tem dado, sucessivamente, com todas as escolas. Voltar ao estado natural. Deglutir tudo. Construir de novo”. Afirmar também que não pode assegurar se é obedecendo ao que ele chama de “lei de constante transformação” que

chegamos ao atual momento antropófago. Mas, segundo ele, “[o fato é que ele esta ahi]”. É nesse ponto que se encontrava o contexto literário na época.

Sobre o período em foco, o crítico afirma também que eles, escritores brasileiros, viviam “presos a estreitar limitações de cultura”. Também afirma que tinham o espírito “mal formado” e que, por esse fato, “nossa imaginação é um vasto deserto, cuja solidão asfíxiante, com a representação das influências exteriores, deforma, cada vez mais, nossa vida”.

Conclui seu ensaio dizendo que:

Mas atingimos o ultimo momento da insinceridade. Porque o traço principal da psicologia do nosso povo, não tem, como característica, uma individualidade exclusivamente literária, artística, inexpressiva, marcada tão-somente pela psyche dos intrusos.

Um manuscrito do escritor contendo um ensaio, segundo Eunice, não publicado e inacabado, intitulado “Nacionalismo”,<sup>29</sup> (Belo Horizonte, 10 nov. 1939), também se encontra entre os fundos do escritor. Discorre sobre um tema muito importante e que foi muito debatido na época, em Minas e no Brasil.

Por se tratar de um manuscrito, não foi possível identificarmos o texto *litteras litteris* (letra por letra), mas a ideia trabalhada pôde ser identificada.

No início de seu texto, Achilles afirma que:

O influxo que anima o laço mental, a capacidade productiva, a formação política e economica, o caracter e o sentimento de amor à pátria do nosso povo, – não é a fidelidade ao sangue a cujo mytho se entregam as nações partidarias da superioridade de raças. É a unidade nacional, synthetizada no manifesto espirito nacionalista que vibra a evolução brasileira. É a alma nacional, é o amor a patria. Sem o idealismo de patria à inquietude do nosso progresso. Com elle é que nasce a vida dinamica da raça. No actual instante em que vivemos, este palpitante problema, é tão necessário aos povos novos, como ao nosso, pela intregação e assimilação dos diversos typos de immigrants estrangeiros que entram na sua formação, confundindo-os com a nossa vida, com a nossa alma, e com o espirito ambiente em que plasmamos as nossas energias, a fim de que os sustos das inovações de superioridades ethnicas, tão generalizadas nas nações racistas, não constituam, para nós no futuro, permanentes phenomenos perturbadores da evolução da nossa sociedade e do nosso caracter nacional. Nas velhas nações de origens e tradições remotas, a assimilação se aquieta na modorra vegetativa da sombra das épocas passadas, e torna-se obra lenta, pela diversidade de costumes, da affluencia de raças, de língua e de religião. Dahi a necessidade de conclamarem afervoradamente pela ressurreição physica e moral das gerações inermes de ideas e de seu caso vidas, só aspiração de energia de um typo ethnico definido.

Prossegue sua reflexão afirmando que este “delicado fio de tecedura de raças”, quando presente nas “nações de formação recente como a nossa”, quando não se encontra

---

<sup>29</sup> O manuscrito encontra-se na Série Produção Intelectual do Titular, da Coleção Especial Achilles Vivacqua, presente no AEM-UFMG.



disposto em certos pontos do nosso território, encontra resposta na coletividade nacional. Fala também da “sedenta ambição pecuniária” que foi transportada, via estrangeiros, para o nosso território, e que, devido à “cisão da pátria distante”, esses estrangeiros se entregaram, desde logo, ao “caldeamento de sangue na composição e na formação dos elementos vitais do nosso organismo social”.

Segundo Achilles, os “países velhos”, por sua vez, fundamentavam-se com base em uma fase parada, estática, sem considerarem o problema nacional das raças, já que, no processo (lento) de seu crescimento, de sua evolução, não tinham noção sobre “os meios de substância em que lutaram as nações formadas pelas colonizações após seus descobrimentos”.

Em certa altura de seu ensaio-rascunho, Achilles Vivacqua diz que o processo de formação da nacionalidade brasileira teve início quando Portugal encontrava-se em um período de declínio, assim como outros países que posteriormente passaram a habitar o território brasileiro. Ainda nas palavras do escritor, esses povos chegavam ao nosso território cheios de ambições, para desfrutarem de uma “terra completamente ignorada, cuja diversidade de clima, costumes, de meio ambiente, os aguardavam”. Prossegue enfatizando a qualidade da terra e evoca a figura dos negros que eram transportados pelos navios negreiros e, assim como o nosso território, foram explorados – usados como “auxílio propulsor para o trabalho”. Sobre o processo de miscigenação, Achilles faz as seguintes colocações:

O elemento portuguez, menos ardoroso que o hespanhol, formou o traço de que somos descendentes, dando-nos a moeda luso-indio-negroide. E, na fusão destes trez elementos preponderantes, menos impetuosos que o outro, creamos todas as energias de nossa vida e um espírito de ordem no sentido de perfeita unidade nacional, que mantemos e precisamos conservar, dentro do desenrolar sempre crescente do nosso progresso político, econômico, moral e intellectual. Assim formada a Pátria, ela a energia do espírito de seu povo, na operosidade de sua raça, todo o calor tropical. A sua política foi traçada e dentro dela nasceu o patrimonio e a consciencia nacional, por isso que, sendo a nacionalidade a fonte vital de um povo, certo é que a sua autonomia nasce com o seu patriotismo. No actual instante da evolução brasileira, um dos nossos problemas é de caracter de nacionalizar. Mas, num caracter rígido, firme de difundir, por meio do culto da nossa língua, das nossas tradições, da nossa consciencia de povo civilizado, o perfeito sentimento de pátria, levando, por todos os meios possíveis, aos meios formados por elementos alienígenas que procuram desintegrar ambiente social, como raça superior, os seus filhos que pertencem, legitimamente, á nacionalidade brasileira.

Neste ensaio, Achilles Vivacqua também trata sobre a educação. Afirma que ela deve apresentar um cunho institucional para corrigir o que ele chama de “erros de natureza ‘estranha’ á nossa função de ‘nação autônoma’”, e cujo objetivo, segundo ele, é de “agregar na comunhão social em que vivem, cada brasileiro transviado”. Prossegue dizendo que a tarefa

educacional pode ser dividida em dois campos diferenciados: no primeiro, a tarefa é de competência do ambiente doméstico, e, no segundo campo, a tarefa é ministrada nas escolas.

O escritor enfatiza a importância da família e da educação no processo de formação do indivíduo e do “brasileiro”. Afirma que essas instâncias possuem um papel de grande valor na educação nacional, na preservação e na comemoração dos costumes, com a finalidade de formar “seres nacionais”.<sup>30</sup>

Expondo o lado de observador crítico do poeta, abordemos aqui outro texto de sua autoria. Trata-se de um ensaio publicado na seção “Poetas” da revista *Semana Ilustrada* (ano II, n. 85, 1929).

Vivacqua inicia sua reflexão com a seguinte afirmação: “Estamos numa phase em que todo o espirito da nova e velha intellectualidade, abandonando a prosa, volta-se para a poesia. Attingimos o último momento da insinueridade”. Com essa afirmação, o que o escritor queria sinalizar é que a poesia, no período retratado, ou seja, o Modernismo, estava em ascensão. Os escritores dessa época, em vez de recorrerem à prosa para produzirem literatura, estavam, cada vez mais, optando pela escrita em verso, que, segundo ele, representa “sinceridade”.

Tratando sobre questões referentes à nossa literatura, o crítico diz que o problema dos escritores brasileiros não é a “carência de ambiente literário”, mas, sim, a necessidade “imediate” de se desligar das “velhas tendencias e penetrarmos na nossa vida, dando-lhe um novo traço artístico, fundo e histórico, que perpetue a expressão do nosso pensamento”. Prossegue alegando que, no período em foco, os escritores mineiros viviam presos a uma “estreita limitação de cultura”, e que “a imaginação estética” ainda representava para os seus “espirito(s) mal formado(s)” um “vasto deserto”, cuja “solidão asphyxiante, com a representação de influencias exteriores, deforma, cada vez mais, nossa vida espiritual”. Faz a seguinte declaração: “Sempre duvidei que no Brasil houvesse poesia. O que temos é excesso de poetas, num paiz excessivamente poetico”.

O brasileiro verseja a proposito de tudo e sem proposito algum. Já D. Juan Valera, autor de *Pepita Jimenez*, romance que fez a primeira revolução moderna na Espanha – referindo-se ao nosso paiz, tão escasso, naquelle tempo, de literatura, de pensamento e de impressão de arte, dizia que não havia moço que aos quinze annos não escrevesse já sonetos.

Para elle isso fôra uma surpresa reveladora. É que, como seus companheiros de viagem, ao divisar as costas brasileiras, ideava a melhor maneira de viver com os selvagens, e de ser outro “Caramuru”, tendo como esposa formosa “Paraguassu”, e

---

<sup>30</sup> Um fato importante levantado por Francisco Aurélio durante a defesa desta dissertação consiste em Achilles Vivacqua ter se formado entre a colônia italiana capixaba, em sua maioria adepta de Mussolini, mais tarde de Getúlio Vargas, partidária do Integralismo de Plínio Salgado e que teve entre seus líderes o médico capixaba Madeira de Freitas e o escritor satírico Mendes Fradique. Como afirma o crítico, é visível no texto o combate “aos meios formados por elementos alienígenas que procuram desintegrar o ambiente social” (o comunismo).

fazia o proposito de não comer carne humana ainda que houvesse de morrer de fome, resignando-se em ultimo apuro, a se alimentar de carne de Monos e lagartos que no Brasil são appetecidos e cubiçados manjares [...].

Maior surpresa ainda tivera quando, ao visitar as cidades de Olinda e Pernambuco, onde não havia tabas e nem aldeias de selvagens: – uma cidade commercial e outra universitaria. Notára, porém, de prompto e com tristeza, *a falta de cor local*, desejára, mais que nunca encontrar ao menos um par de selvagens no seu traje primitivo, ao envéz de uma população de chapéo, calças e anagôas, tal como nos paizes civilizados – meninos a fazer sonetos.

A nossa poesia de hoje pouco differe, na qualidade e na quantidade, da de outrora. Falta-lhe, quasi sempre, a *cor local*, como nos falta um ambiente de prosa. Mal epidemico que tanto nos faz. Difficil de sanear, apesar de todos os esforços empregados pela nova geração – que acaba se contaminando.

E o mal se propaga de uma maneira lamentavel por este paiz em fóra, onde “não ha nascimento, nem casamento, nem fallecimento que se não celebre com meia dezena de epithalamios, horoscopos e epitaphios, em diferente classe de metro, e pelos mais variados estylos. Estas composições se publicam nos periodicos ha que ganham muito com tal industria”.

Após essa reflexão, Achilles Vivacqua diz que, apesar do excesso de poesia e de poetas, ainda havia, no período, algumas obras que se podia ler com “satisfação”. Dentre elas, cita *Mãe e filho*, de Plínio Motta, identificando e ressaltando características positivas na obra e no escritor; *Cantilena*, de Renato Travassos; *Este livro*, de Octavio de Sá Barreto; e *Plenilunios*, de M. Teixeira Leite.

Citaremos na íntegra uma entrevista que Achilles concedeu ao jornal *Diário da Manhã*, em 21 de fevereiro de 1929. Trata-se de uma conversa na qual aspectos e assuntos muito importantes são trabalhados (alguns deles já foram expostos anteriormente); por meio deles podemos, ainda mais, conhecer o escritor, seu projeto estético literário, seus ideais, suas ideias, sua visão de mundo.

Que pensa do estado actual da literatura no Brasil?

– AV:

A literatura é a característica de um povo. Ou melhor, o glorioso espirito de um povo na sua mais nobre expressão. Não queremos que ella tome o sentido rigoroso que lhe deu De Bonald – *a expressão da sociedade*.

Tomada sob esse aspecto amplo, teríamos de lembrar todas as manifestações do espirito brasileiro, ou todos conhecimentos humanos. Falemos somente de como se operou a emancipação do espirito brasileiro. Durante longo tempo vivemos presos às correntes estrangeiras. Ao envez de termos a manifestação da vida espiritual do nosso povo, palpitando em toda sua vida, na obra de seus filhos, tínhamos a mescla de muitos povos. Apontou, um dia, o espirito moderno. Os modernos comprehenderam muito bem que a arte nova, para attingir a sua emancipação, exigia um novo estylo, o estylo uma nova unidade... E mais ainda; a unidade pertence exclusivamente ao individuo e que a faculdade creadora e mais elevada que a faculdade da crítica e da imitação. Houve, então, a queda da Bastilha.

Dahi, o actual momento brasileiro, o verdadeiro e único momento – o momento artistico. A arte moderna não precisa andar de mãos dadas com a grega. Tornar o meio ambiente um campo amplo de idêas novas – é o que os novos estão fazendo. Eis a estado actual da literatura brasileira.

Que pensa do estado actual da Literatura em Minas?

– AV:

Penso:

Afastados os antigos valores que ainda vivem sob o [...] abrigo das influencias exteriores, consumidos por uma ociosidade morbida, dentro de uma fôrma embrionária – penso que a actual literatura de Minas é a verdadeira expressão da literatura brasileira. Os novos valores trabalham com afinco para a unificação do nosso pensamento. De imaginação essencialmente, creadora, procuro sempre, numa fôrma nova, reproduzir as cousas bellas da arte.

Sua opinião sobre o movimento modernista?

– AV:

Em materia de arte a alma deve banhar-se de côres graduadas, vestir-se de emoção, para que o pensamento, dentro de um mundo visionário, se eleve às cousas bellas. Graças a arte, nosso sendo esthetico, eregido duma profundez o inacessível, adquire a paz ou amolda-se às perturbações exteriores, dando à imaginação novas visões creadoras.

Toda arte apoia num principio – a arte. O artista moderno é antes de tudo, um creador de symbolos. Os symbolos sempre revelaram cousas bellas. A obra de arte que aviva opiniões divergentes – é considerada como uma bôa obra, porque reflecte a alma do artista dentro de uma nova concepção. A arte moderna não consiste em só copiar a natureza em todos seus minucios detalhes. Consiste em fixar a primeira impressão colhida em contacto com as cousas. Nunca tornar ao mesmo ponto em busca de uma segunda emoção para a mesma obra. Não n'a encontra. O ambiente é outro: côres, tonalisados, sombras... A belleza harmoniza todos limites num único limite – O bello/ e o artista pôde realizar uma grande obra sem que ella seja divina. Deus está separado da arte. Separou-se expontaneamente, concedendo-lhe a propria vontade, para que elle, num pequeno universo, crie uma nova natureza. Tem como escopo, o sentimento e perfeito conhecimento da applicação do irreal. Considera a natureza aparentemente. Para elle a perfeição intellectual ou moral, não é a natureza humana. É a continua relação com o todo.

Mas não com esse todo que tem servido unicamente de especulações philosophicas. Com todas as cousas bellas que lhe exerce influencia espiritual...

Qual a posição dos antigos valores no quadro literário actual?

– AV:

É simples.

Os antigos valores são preciosas relíquias. As Academias de Letras, excellentes museus...

– Progredimos?

– AV:

Sim!

Há um symbolo na bandeira nacional que diz: Ordem e Progresso.

Ainda intentando expor o lado crítico do escritor, trataremos agora de um ensaio intitulado “Palavras...”, publicado no suplemento n. IV, de 23 de junho de 1929, que servirá

como introdução para quando, mais adiante, tratarmos sobre o suplemento *leite crioulo*, no qual o assunto tratado no ensaio em questão estará fortemente presente.

No ensaio, notamos um tom severo de crítica da parte de Achilles, ao tratar sobre o crioulo. Inicialmente em seu texto, o crítico aborda o termo “crioulismo” e seu sentido. Segundo ele, esse termo remete a algo maior, que “a superfluidade infantil de nos levar a desejar produções literárias que tratem tão somente de assumptos que despertem a moderna da pequena região em que vivemos”. Remete, também, de acordo com ele, à criação para a “grandeza da nação”, além da poesia:

dentro de todos seus rythmos, a belleza sempre nova, desinteressada, e livre dentro de todas as manifestações do nosso pensamento, como também a bôa moral religiosa e politicamente sadia do seio para o seio do povo em que ella desabrochou. Tudo, porém, moldado no character nacional, onde deve reflectir nas produções estheticas o nosso puro pensamento.

Prossegue dizendo que é necessário, “para circular a alma da nossa gente”, que ela se “dispa de todas as manifestações de origem exterior infiltradas lentamente em o nosso meio organico”. Afirma também que o “criolismo” não está restrito apenas no Brasil, mas que, apesar de sua presença em outros países, nós não o queremos em sua totalidade, pois o que importa é o “criolismo brasileiro” – um criolismo em que não há separação de raças, como no criolismo dos EUA, mas sim a assimilação entre elas. Daí o fato, conforme ele, do criolismo ser visto como símbolo de brasilidade.

Achilles também compara a situação da assimilação de raças ao “virabosta”, e diz que se trata de uma “parte do Brasil degenerado, filho da má formação ethnica e sociogenica do nosso povo. Não é que haja falta de compreensão de determinismo”.

Feita tal colocação, afirma que o fim que resta é “dissolver o resto do mal. Dissolver também toda energia ainda existente oriunda de exaggero occidental”. E diz também que, se essa concepção continuar a ser aplicada ao “sistema de nossa vida, sem duvida alguma immobilizará todo esforço da nossa parte. Isto é da nação. Se o organismo não reagir enquanto é tempo, estamos perdidos mesmos”.

O estudioso afirma que pretende, antes, combater esse “temeroso fatalismo” e “desarborizar nosso paiz primeiramente da língua estrangeira. Leva avante a missão cultohistórica da nossa gente. Integralizal-a na língua nacional”. E aponta que aí está uma questão séria e urgente. Ainda desenvolvendo sua reflexão, Achilles cita como exemplo o Sul do Brasil, no qual, de acordo com ele, o alemão é mais utilizado que a própria língua nacional.

Denomina o processo acima descrito como “infiltração lenta em nosso organismo”, e afirma que ele encontra, em vez de resistência, “reforçamento em nosso meio”. Isso, nas palavras do autor, consiste em motivo para nossa vergonha, e que é por isso que boa parte do nosso território “psichicamente” ainda é diferente da nação. Tudo isso, segundo ele, por causa do “descaso dos nossos dirigentes que ao invés de primeiramente nacionalizar os colonos, integralizando-os em nosso meio, isola-os [...] e só depois que obrigam seus filhos a aprender a língua do paiz que nasceram”. Permitem, primeiramente, que esses colonos criem no interior do nosso país “um pedaço de seu paiz”.

Ao longo dessa reflexão, Achilles demonstra preocupação com a perpetuação desse pensamento que, segundo ele, “se continuar, nunca conseguiremos um povo unido”. Para esse fim, ele diz que é preciso uma “forte luta pela nossa terra”, e que “esse mesmo povo” apresentava sua formação de caráter baseada nas tradições do país, no nosso passado, na nossa história. Prossegue alegando que, desta maneira, serão alcançados não só o “triumpho como talvez uma raça senão mais forte, pelo menos, mais capaz, que não essa muda de luso-índio-negroide ainda predominante”.

Como ressaltou o pesquisador Francisco Aurélio durante a defesa desta dissertação, muitas indagações e questionamentos presentes nos textos críticos de Achilles Vivacqua também se encontram presentes em textos e manifestos da década de 1920 que defendem o primitivismo e o nacionalismo. Portanto, os textos críticos do autor devem ser lidos juntamente aos últimos, pois com eles dialogam, aproximando-se e diferenciando-se em algumas particularidades. Concordamos com o pensamento de Francisco Aurélio ao afirmar que o nacionalismo defendido por Achilles se aproxima, às vezes, “perigosamente”, das teses ultranacionalistas que sustentaram, ideologicamente, os regimes autoritários de direita em ascensão (facismo, nazismo, integralismo).

Ainda explorando o lado questionador e altamente crítico, “moderno”, de Achilles Vivacqua, discorreremos, no item seguinte, sobre o suplemento no qual os questionamentos do Modernismo e do nacionalismo encontram-se firmemente representados, embora de maneira um pouco problemática: o *leite criôlo*.

## O ACHILLES VIVACQUA DO *LEITE CRIÔLO*

*Não queremos ser mais a tradução literal da nostalgia do negro. A terra é quente. Circulação larga. Tudo se desdobrando em força sobre força. Menos o homem. Sempre nostálgico. Lerdo até. Nostalgia que nos torna*

*apathico. Resultado da má formação da nossa raça. Erro de uma aberração. Erro que vivia dizimando a alma da nossa gente. Herança danada que nos legou o preto saudoso da patria. Precisamos nos curar desse grande mal. Molestia grave como que defesa da alegria contra seus inimigos. Isto é que é [...]*

Achilles Vivacqua<sup>31</sup>

*Virabosta é o criolismo. É a preguiça secular do caráter brasileiro. É a superstição que ressoa oblonga e interminável feito urucungo na alma encachaçada do Brasil.*

João Dornas Filho<sup>32</sup>

Em 1929, especificamente no dia 13 de maio (dia em que se comemorava a redenção negra no Brasil), três jovens modernistas de Belo Horizonte realizaram uma publicação na qual pudessem tratar, oficialmente, pela primeira vez, sobre a questão do negro no país. Os idealizadores eram João Dornas Filho, Guilhermino César e Achilles Vivacqua. Como nos diz Miguel de Ávila Duarte (2008), *leite criôlo* só pode ser visto como uma “revista” na mesma medida em que a segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*, já que ambas consistiam em partes semanais de jornais diários de aspecto comercial: *Estado de Minas*, no caso de *leite criôlo*, e *Diário de São Paulo*, no caso da *Revista de Antropofagia*, publicação paulista.

O suplemento *leite criôlo* teve sua primeira aparição no formato de um tabloide. Ainda segundo Duarte (2008), as características editoriais da publicação eram semelhantes às de outras revistas modernistas, como a *Verde*, publicada pelo núcleo modernista de Cataguases de 1927 a 1929, e a primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, publicada pelos modernistas de São Paulo entre meados de 1928 e começo de 1929. Entretanto, ainda com base nas reflexões de Duarte, *leite criôlo* diverge um pouco das publicações modernistas, pois apresentava vontade, ainda que marcada por contradição, de alcançar um público maior que o da rede modernista, de ultrapassar os limites da literatura “estrito senso” “em nome dos ideais nacionalistas, impulso expresso não apenas pela sua presença em um jornal de grande circulação, mas também pela distribuição gratuita da única edição avulsa em praça pública” (DUARTE, 2008, p. 15).

De acordo com Duarte, o interesse do suplemento em aproximar-se do universo público, que antecipa a atitude de vários integrantes da geração modernista a partir dos anos 1930, é marcado por uma contraditoriedade, já que o que era divulgado em *leite criôlo* estava

---

<sup>31</sup> VIVACQUA, Achilles. Convite. *leite criôlo*, ano 1, n. I, 13 maio 1929.

<sup>32</sup> DORNAS FILHO, João. Fora malandro!. *leite criôlo*, ano 1, n. 1, 13 maio 1929.

associado essencialmente aos temas e questões “colocados no âmbito da rede modernista nacional e, em especial, pelas várias revistas modernistas” (DUARTE, 2008, p.15), que consistiam na mais importante forma de manifestação do movimento, já que apenas uma pequena parcela daquela produção literária recebia o enquadramento de livro.

Acerca das revistas publicadas no Brasil nos séculos XIX e XX, o estudioso faz as seguintes colocações:

No Brasil, a publicação de revistas literárias remonta ao século XIX. No contexto, porém, da aparição das revistas literárias modernistas nos anos 1920, a literatura era principalmente veiculada em revistas ilustradas e de variedades, disputando espaço com caricaturas, fotografias, textos humorísticos etc. O paradigma deste tipo de publicação é a longeva revista carioca *Fon-fon*, fundada em 1907 e ainda em circulação na década de 1920, à qual se somam inúmeras revistas na então capital do Brasil como *Careta*, *Don Quixote*, *Paratodos* e várias outras. Também em outros locais foram publicadas revistas nos mesmos moldes e no próximo capítulo trataremos de duas delas, publicadas em Belo Horizonte nos anos 1920 e em estreita conexão com a trajetória do grupo que publicou *leite crioulo*.

Símbolos da relativa profissionalização dos literatos nas trincheiras da imprensa que caracterizou as três primeiras décadas republicanas, as revistas de variedade, na medida em que implicavam uma relativa submissão da produção literária ao gosto de um público mais amplo, não satisfaziam o desejo dos escritores de produzir “literatura pura” nos padrões vigentes então no campo literário francês, referência hegemônica em termos de produção cultural naquele momento. Desta forma, no mesmo período foram publicadas várias revistas focadas principalmente em questões literárias, do conjunto das quais se destaca o ciclo das revistas simbolistas na década de 1900. O problema básico do ponto de vista editorial destas revistas – e a principal razão pela qual deixavam, via de regra, de circular rapidamente – era o fato de não se sustentarem economicamente: não conseguiam cativar o relativamente restrito público leitor de então da forma que as revistas de variedades, o que significava, além de vendas baixas, pouco interesse dos anunciantes. Segundo Tania de Luca, a primeira revista comercialmente bem sucedida a romper com o modelo das “variedades” naquele contexto foi a *Revista do Brasil*, publicada em São Paulo a partir de 1916, que poderia ser definida como uma revista de cultura, e na qual a literatura estrito senso ocupava uma posição relativamente secundária (DUARTE, 2008, p. 16-17).

Tratando especificamente sobre as publicações modernistas, afirma o seguinte:

Pode-se afirmar que neste quadro as publicações modernistas foram empreendimentos quase sempre deficitários, posto que circulavam em uma conjuntura na qual o “futurismo” era, para o público leitor mais amplo, sinônimo de absurdo e ultraje. Assim, tais revistas, feitas muito mais de crença na literatura do que de tino comercial, recorriam muitas vezes ao mecenato (é o caso da primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, e provavelmente da maior parte das publicações do modernismo paulista), à cotização entre os escritores (é caso da revista *Festa* do Rio de Janeiro), ou mesmo a publicação enquanto suplemento no interior de um jornal de circulação garantida (o caso de *leite crioulo* e da segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*), o que implicava no beneplácito das pessoas responsáveis por tal órgão de imprensa.

A citada renúncia a atender as demandas da ampla maioria do público leitor disponível é expressa na idéia corrente no período de que não existe público para a literatura no Brasil, ou seja, não existe um público “à altura” da produção de vanguarda veiculada pelos modernistas. Se o público tal como ele se apresenta



deseja o formato das revistas de variedade, a literatura “para mulheres” de Julio Dantas ou mesmo a poesia parnasiana, ele deve ser ignorado até que se forme um novo público “à altura” da produção modernista. É neste sentido que a rede nacional modernista é a referência de público, o universo do leitor modelo, que se manifesta implicitamente nas publicações modernistas. As próprias publicações encenam a rede, seus fios, seus nós: quem publica o que, onde, o que diz a resenha de fulano da obra de sicrano na revista X etc. Revistas se resenham umas às outras, definem suas posições, suas afinidades, diferenças e divergências. No terreno volátil da vanguarda literária é ali que se define, no calor da hora, publicação a publicação, número a número, o quem-é-quem da província rebelde da “República das Letras” brasileira. Concretamente, as revistas são distribuídas nacionalmente através de redes de correspondência e seus exemplares ou recortes deles são colecionados por membros dos múltiplos núcleos modernistas espalhados pelo país.

A expansão máxima da rede modernista se dá até 1929 e tem por símbolo maior a primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia* que circulou entre meados de 1928 e início de 1929. As desavenças que puseram fim à primeira fase da revista paulista e presidiram o surgimento da sua segunda “dentição” [...] marcam o começo da fragmentação e das transformações da rede, que se recomporia sobre bases bastante diferentes na década seguinte. Paradoxalmente, é neste momento que as articulações da rede quase chegam a ser nomeadas enquanto tal por seus próprios integrantes: na segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*, os núcleos modernistas espalhados pelo país que se correspondem com a publicação paulista são denominados “clubes de antropofagia” e são descritos em artigos apropriadamente denominados “Expansão Antropofágica” e “desde o Rio Grande até o Pará”. Nestes textos não se trata da geografia da rede modernista, mas da geografia de uma facção desta, dado o conflito que a segunda encarnação da publicação antropofágica estabelece com a maior parte dos escritores e tendências estabelecidos do modernismo de então. Mas, como veremos em maior minúcia no próximo capítulo, tal facção não possui a solidez de que se arroga: o grupo de *leite crioulo*, descrito na publicação paulista como “clube de antropofagia de Minas Gerais”, não pode ser compreendido como uma filial da antropofagia, ele constitui, na verdade, mais um núcleo relativamente independente no interior da rede modernista, chegando em determinado ponto a romper com a publicação paulista (DUARTE, 2008, p. 17-19).

Apontando o rompimento de *leite crioulo* com a *Revista de Antropofagia*, Duarte prossegue dizendo:

É nesse sentido que o rompimento de *leite crioulo* com a *Revista de Antropofagia* se faz presente no primeiro ciclo de literatura secundária sobre a publicação de Belo Horizonte: textos dos próprios protagonistas do suplemento rememorando por motivos diversos suas experiências décadas depois dos eventos. É o caso das notas freqüentemente citadas e republicadas do João Dornas a respeito do movimento. Publicado originalmente no jornal *Diário de Minas* de 19/10/1952 e em seguida republicado na *Revista da Academia Mineira de Letras*, Vol. XXI, de 1959 como parte das suas “Notas para a história da literatura mineira”, o texto originalmente intitulado “Para a história do modernismo brasileiro” transcreve a famosa carta de Carlos Drummond de Andrade a Oswald de Andrade na qual o poeta mineiro rompe com a antropofagia e seu diretor. No final da carta Drummond afirma que João Dornas Filho fundaria o “crioulismo”, deixando implícita a adesão do escritor itaunense à antropofagia (DUARTE, 2008, p. 19-20).

Discorrendo sobre esta carta, Duarte cita, na íntegra, comentário de João Dornas Filho. Por trazer reflexões importantes sobre *leite crioulo*, consideramos de extrema importância também citá-lo aqui:

Quero explicar que o “crioulismo” a que se refere Drummond foi um sarampo romântico de 1928, que Guilhermino César, Achilles Vivacqua e eu contraímos no ambiente carregado de indianismo paulista. Seria a vacina africana contra a antropofagia que ameaçava comer (e comeu) os próprios pagés que a criaram...

Fundamos então um jornal – o “Leite Crioulo” [sic], que saiu intencionalmente a 13 de maio e por ele pretendíamos combater o romantismo paulista com o romantismo Bantu...

Do que se que o romantismo afro-brasileiro é anterior de dez anos [sic] à Casa Grande e Senzala... (DORNAS FILHO *apud* DUARTE, 2008, p. 20).

O primeiro texto do suplemento que vamos analisar é um texto de Achilles Vivacqua, publicado no primeiro número do suplemento, intitulado “Convite”, no qual o objetivo e as ideologias dos “criolistas” aparecem de forma bem clara.

#### *Convite*

Não queremos ser mais a tradução literal da nostalgia do negro. A terra é quente. Circulação larga. Tudo se desdobrando em força sobre força. Menos o homem. Sempre nostálgico. Lerdo até. Nostalgia que nos torna apático. Resultado da má formação da nossa raça. Erro de uma aberração. Erro que vivia dizimando a alma da nossa gente. Herança danada que nos legou o preto saudoso da pátria. Precisamos nos curar desse grande mal. Molestia grave como quê. Defesa da alegria contra seus inimigos. Isto é que é.

Voltando, porém, atrás. Porque o inimigo, aqui, anda de trás do tóco. Pega a gente pelas costas. E não é só contra elle não. Também contra o português. Por ser culpado. Contra elle cheio de cubiça quando veio pra qui ser parasita da terra nova. E inventou o mal. Só conseguiu ser parasita do índio, escravizando-o. Mas o índio não foi besta. Se fez de fraco. Precizava, então, de tronco. Correu pra africa. Negros em pencas chegando. Negocião. E o negro ficou mesmo sendo tronco grosso. Porém preso. E cobria de luxo os dias compridos de faturas dos senhores de engenho, das Yayas e dos Yoyos. Agora elle está ahi que não vale nada. Nem tronco, nem parasita da boa. Vive espalhado pela terra crioula. Como mata-pasto. Mas está. Estigma que perdura no carácter da nacionalidade.

Vamos mudar de marca.

Vamos?

Achilles Vivacqua

No texto, conforme podemos ver, Achilles Vivacqua aponta um problema que eles, os adeptos do suplemento, queriam resolver: trata-se de ser a “tradução literal da nostalgia do negro”. O sentimento de nostalgia apontado por Achilles seria decorrente de um povo (os africanos) ser forçado a sair de sua terra para servir de mão de obra escrava em outra, desconhecida. E esse sentimento é algo que, como nos diz o autor, ele não quer ter mais. Essa postura, a nosso ver, simboliza um rompimento com tal realidade, desfaz a identificação que antes existia.

Esse sentimento de nostalgia apontado pelo autor do texto nos torna, segundo ele, apáticos. E, também, é responsável pela má formação da nossa raça. É “erro de uma

aberração”. É “herança danada” que nos legou o “preto saudoso da patria”. E prossegue apontando seus malefícios.

Crítica também a figura do português. Mostra-se contra ela, pois, de acordo com ele, o europeu foi o culpado. O europeu que “cheio de cubiça quando veio pra qui ser parasita de terra nova. [...] inventou o mal”. Afirma que o europeu conseguiu ser parasita do índio, mas que este, por sua vez, não foi “besta” e se faz de fraco. E o europeu, precisando de “tronco”, foi até a África buscar “negros”. Daí, “negros em pencas chegando” e, assim, o “negro ficou mesmo sendo tronco grosso. Porém, preso”. Com o olhar que temos hoje, conseguimos nos sentir até mesmo um pouco incomodados com tais declarações, marcadas por pensamentos críticos, severos e até mesmo preconceituosos. Porém, no período em questão, tais palavras “passaram”, chegando a ser publicadas no jornal, como vemos.

Achilles diz que o negro, devido aos maus tratos sofridos pela escravidão, “esta ahi que não vale nada. Nem tronco, nem parasita da bôa. Vive espalhado pela terra criôla. Como mata-pasto. Mas está”. E classifica o negro como “estigma que perdura no character da nacionalidade”. E diante de tudo que expôs, dos “problemas” que abordou em seu texto, o autor convida todos a mudarem de postura.

Prosseguindo com a análise dos textos de Achilles Vivacqua publicados no suplemento em foco, trabalharemos agora uma nota intitulada “Criolo”, publicada na edição de *leite criôlo* do dia 2 de junho de 1929 (p. 5).

O criolismo tem como característica o super-nacionalismo. Combate a cultura extranacional do nosso povo. Povo que ainda vive a pensar, a sentir, a escrever, e... até a morrer, em plena terra brasileira.

O negro physicamente é o que menos nos interessa. Não o combatemos sob esse ponto. Seria desumano. Queremos é apagar o que ele poz no character da nacionalidade: a alma encachaçada que ainda perdura pro nosso grande tormento. Ainda que, como a cultura européa implantada e naturalmente deformada em nosso meio, criou pro nosso organismo social, político e religioso, grande atrazo, e de cujo reflexo precisamos nos libertar.

Tambem é criolismo ir de encontro às tradições da nossa primeira geração – cuja cultura herdada dos velhos espíritos educados nas universidades peninsulares – ainda forma, infelizmente, parte dos nossos centros intellectuaes.

O velho público letrado não nos interessa. Não o fazemos entrar em conta quando tratamos de criolismo. Já não pensa. É, hoje, a imagem de um mundo [spleenetic?].

Farto já de todas as excitações que a ferrugem do velho romantismo das obras imperiadas puzeram nos seus sentidos...

Bem sabemos que na nossa physionomia se reflecte muito mais o índio do que o negro. O que porém do índio tomamos de bom ou de mau, veio da propria terra em que vivemos. Guardamos, por isso, como bons filhos que somos, o que é legitimamente nosso. Do negro não. Elle era completamente estranho ao nosso meio. Veio pra nossa formação como genero importado. Como o européu transviado dos presídios. E com esse mesmo européu cheio de defeitos, gerou no Brasil, dentro de

uma luxúria desenfreada e da sede sensual do gozo, a anestesia que ainda vive no organismo da terra moça – a preguiça.

Dahi porque não podemos mais ficar com a herança dos seus hábitos e das condições de vida que aqui levavam.

Condições e hábitos que não sendo nossos, devemos, como gente honesta que presumimos ser, devolvê-la, porque não precisamos mais delas. Só assim é que podemos afastar do nosso espírito esse traço disforme que synthetisa a fecunda nostalgia do negro transviado pro Brasil...

Achilles Vivacqua

Aqui, conseguimos perceber de maneira mais clara o “modernista” Achilles Vivacqua. Ou melhor, conseguimos ver fortes traços das ideologias e das propostas modernistas no escritor.

Em seu texto, Achilles mostra um lado fortemente nacionalista. Afirma que o que eles, os idealizadores do *leite crioulo*, desejam é combater o negro, mas não em seu aspecto físico, o que, conforme ele, seria crueldade, mas, sim, em seu sentido ideológico, isto é, no que eles trouxeram ao entrarem em terras brasileiras. Querem, segundo ele, apagar “o que ele poz no carácter da nacionalidade: a alma encachaçada que ainda perdura pro nosso grande tormento”. Não podemos deixar de perceber o forte tom de crítica e preconceito em tal declaração. A influência do negro na formação da identidade do brasileiro é, aqui, colocada de forma altamente pejorativa, como um mal a ser combatido. Mais à frente, voltaremos a essa questão, mas, antecipando um pouco a reflexão a ser feita, não podemos esquecer que, na época em questão, a ideia do preconceito não estava, ainda, fundamentada. Apesar de problemática, a visão exposta no texto não causou a reação que causaria em nós leitores, com o olhar que temos hoje, tanto tempo depois. Era, sim, um pensamento comum na época.

Não é só a herança negra que é colocada como um mal a ser vencido e como algo que atrapalha a formação da identidade do brasileiro. O europeu também é posto no mesmo lugar. Achilles diz que a cultura europeia, implantada e “naturalmente deformada em nosso meio”, criou para a nossa organização social, política e religiosa um grande atraso e que, por isso, precisamos nos libertar de tal reflexo.

Outra realidade que o autor também diz ser “criolismo”, usando, aqui, o termo no sentido de ação, de reação ideológica, é “ir de encontro às tradições da nossa primeira geração – cuja cultura herdada dos velhos espíritos educados nas universidades peninsulares – ainda forma, infelizmente, parte dos nossos centros intellectuaes”. Afirma que eles não têm interesse no “velho público letrado”. Quando pensam sobre criolismo, não os levam em conta, não os considera, pois, segundo eles, esse grupo não pensa mais. “É, hoje, a imagem de um

mundo [spleenético?]. E prossegue dizendo que esse grupo se encontra cansado “já de todas as excitações que a ferrugem do velho romantismo das obras imperiadas puzeram nos seus sentidos...”.

Adiante, retoma a questão da herança negra. Ao questionar e colocar a herança do negro como um problema, o autor da nota, em contrapartida, afirma e defende a herança indígena, o que mostra a simpatia que apresentava, no período, pela proposta romântica. O índio, ao contrário do negro, é defendido e exaltado, pois ele, sim, representa brasilidade, pois o que dele assimilamos veio da própria terra em que vivemos. Em decorrência disso, segundo Achilles, conservamos “como bons filhos que somos, o que é legitimamente nosso”, ou seja, a herança indígena. Por outro lado, afirma novamente, não devemos conservar a herança do negro, pois ele não era familiar, mas sim totalmente estranho ao nosso meio. “Veio pra nossa formação como genero importado. Como o europeu transviado dos presídios”, afirma. E, prossegue o autor, o negro, juntamente a “esse mesmo europeu cheio de defeitos, gerou no Brasil, dentro de uma luxúria desenfreada e da sede sensual do gozo, a anestesia que ainda vive no organismo da terra moça- a preguiça”.

É por meio das problematizações que expõe que Achilles Vivacqua reforça e justifica sua batalha, dizendo que é devido a elas que uma mudança é necessária e que não podemos mais manter a herança dos hábitos e das condições de vida que o negro e o europeu nos legaram.

Finaliza seu manifesto dizendo que, uma vez que as condições expostas não serem nossas, devemos, “como gente honesta que presumimos ser, devolve-la, porque não precisamos mais delas”. Segundo as próprias palavras de Achilles, é somente dessa maneira “que podemos afastar do nosso espírito esse traço disforme que synthetisa a fecunda nostalgia do negro transviado pro Brasil...”.

A produção literária de Achilles Vivacqua no *leite crioulo* será abordada posteriormente. Contudo, cabe mencionar, aqui, os exemplares do suplemento que trouxeram textos literários do escritor: a primeira edição, de 13 de maio de 1929, trouxe o texto “Convite” e o conto “Defeza da alegria”, na página 6; a do dia 16 de junho de 1929 trouxe o poema “Samba”, que apresenta estrutura modernista e no qual a cultura do negro é exaltada; a de 30 de junho de 1929 traz o conto “Criança”; a de 7 de julho de 1929, traz o poema “Cromo”, que aborda a sensualidade da mulher negra; na de 21 de julho de 1929 aparece o “Poema de Belo Horizonte”, no qual o escritor expõe a calmaria e o marasmo da cidade.

Conforme sabemos, *leite crioulo*, assim como outras publicações mineiras, teve uma vida bem efêmera (pelo que pesquisamos, foram dezesseis números – de 2 de junho a 29

de setembro de 1929 – publicados sem uma sequência cronológica, precedidos por um tabloide de 13 de maio de 1929); o que, de maneira alguma, reduz sua importância para o campo da literatura e do Modernismo mineiro e brasileiro. Graças à ajuda do colega Miguel de Ávila Duarte – que nos cedeu cópias da sua coleção quase completa do suplemento, exceto pelo n. 4, de 23 de junho de 1929, que ele não tinha e que, infelizmente, não encontramos em nossas pesquisas –, algumas reflexões acerca do referido suplemento, do período e do contexto que o envolvem foram realizadas.

Abordaremos, agora, visões de outros pesquisadores sobre *leite criôlo*. A primeira está na obra *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*, de Antônio Sérgio Bueno, que traz reflexões de extremo valor para o nosso trabalho. Trata-se do estudo mais aprofundado sobre o suplemento publicado em livro.

Na visão de Bueno (1982), *A Revista e leite criôlo* apresentam diferenças com relação ao discurso e a outros aspectos. Na primeira, encontramos, frente a frente, duas retóricas bem caracterizadas e distinguidas. E “pela simples razão de se colocarem uma diante da outra, passam a dizer de si mesmas e de suas diferenças recíprocas” (BUENO, 1982, p. 17). Já na segunda publicação, a “retórica criolista” presente é marcada por forte ambiguidade, “um jogo sutil de ocultamento/ revelação de objetivos, cheio de armadilhas” (BUENO, 1982, p.18).

O crítico prossegue dizendo que *leite criôlo* oculta, camufla sua voz, ao contrário dos editoriais de *A Revista*, que procuram definir suas posições.

Uma observação importante que Bueno faz é a respeito do esquecimento a que foi relegado o suplemento *leite criôlo* – fato que o surpreende, tendo em vista o seu valor e a sua importância para o Modernismo mineiro. Como possível complementação de tal afirmação, apontamos, aqui, a ausência de números da publicação nos pertences de Achilles Vivacqua. Durante o processo de registro e organização dos fundos do escritor, curiosamente, não foi encontrado quase nenhum vestígio de *leite criôlo*, o que é de se estranhar, já que Achilles foi um dos idealizadores dele.

Bueno revela também que, ao contrário de outras publicações literárias, o primeiro número de *leite criôlo* não apresenta um programa nem significações claras de seus objetivos, e a linguagem de seus principais idealizadores é marcada por forte ambiguidade.

Conforme nos mostra Bueno, João Dornas Filho, em entrevista ao *Correio de Minas*, em julho de 1929, intitulada “O movimento Crioulo”, deparou-se com a seguinte pergunta: “Mas pelo primeiro número de *Leite Criôlo* não ficamos bem seguros de sua finalidade. Será blague?”. Dornas Filho responde da seguinte maneira:

– Que esperança! Então três cavalheiros que pensam em matar Mussolini, morrer de fome na Irlanda ou virar tatu pro chão a dentro fazem blague? Queremos simplesmente, mas serenamente, *consertar o Brasil*. Isso está tudo errado. Homens e coisas. O que desejamos primeiro é acabar com os grandes homens. É o mal do país. Repara como isso está entulhado de notabilidades. [...] Quando o povo souber assinar o nome e ler a conta do padeiro e do alfaiate, iremos prová-lo [*sic*] que o Brasil é de fato um dos maiores países do mundo, mas deve o cabelo da cabeça, não tem indústria, não tem agricultura, não tem saúde, não tem pecuária e não tem coragem para nada. Quanto ao ouro da terra, contar-lhe que o tiquinho que tinha gavião carregou (DORNAS FILHO *apud* BUENO, 1982, p. 102).

Como observa Bueno, analisando a resposta de João Dornas Filho, notamos que ele não define de maneira objetiva a finalidade do jornal. Segundo Bueno, o que podemos entender dela é simplesmente que o inimigo mais imediato dos “criolistas” eram o *bacharel* e sua *retórica*. Derrotar esse inimigo seria a primeira ação para “consertar o Brasil”. Adiante, o crítico ressalta a ausência do *negro* (ou *crioulo*) nos argumentos do escritor.

Passados 14 anos, em 25 de março de 1943, em entrevista à revista *Vamos ler*, tratando sobre a morte de Achilles Vivacqua, João Dornas Filho, com um pouco mais de clareza, mostra os objetivos do suplemento:

Eu, com Guilhermino César e ele (A. Viváqua) nos idos dias de 1927 (*sic*), concorri com alguma tolice e muita sinceridade para preparar esse renascimento que se operou no Brasil depois de 1930. Fazíamos, então, um jornal de leitura gratuita e compulsória, porque o burguês o recebia pessoalmente e com certa insolência da nossa parte, jornal chamado *Leite Criôlo* e que era *todo um programa contra a bacharelise e a favor da regeneração do mulato*, mal educado por causa do preconceito criado pelo onanismo intelectual dos racistas, filhos naturais de Gobineau com a macaquice nacional... (DORNAS FILHO *apud* BUENO, 1982, p. 102).

Analisando o fragmento, Antônio Sérgio Bueno afirma que ficam claros dois objetivos básicos de *leite criôlo*: “a regeneração do mulato e o combate à bacharelise, abrangendo o nível ideológico (racismo etc) e o retórico (a linguagem dos bacharéis etc)”. O que o crítico diz pretender investigar é em que medida essas afirmações confirmam-se ou não nos textos do suplemento.

Tratando sobre a ambiguidade característica dos textos do suplemento, Bueno (1982, p. 103) alega que ela atua “como um véu a impedir o acesso imediato do leitor ao *projeto ideológico* criolista”. Afirma também que os criolistas queriam que seu programa fosse tomando forma de acordo com a publicação dos textos. A hipótese delineada pelo pesquisador é de que os idealizadores de *leite criôlo* não tinham definido, com clareza, para eles próprios, um programa lógico de ação. Isso, por conseguinte, determinou uma instabilidade ideológica e a ambiguidade da linguagem.

Enfatizando ideia já aqui exposta, o suplemento, como nos diz Bueno, “quebrou o silêncio em torno do negro” dentro do movimento modernista e adiantou vários elementos para “a reflexão que a inteligência nacional empreenderia, a partir de 1930, sobre a presença negra na vida e na cultura brasileira” (BUENO, 1982, p. 105).

Também com base nas afirmações e reflexões de Bueno, ainda que João Dornas acuse o racismo de Gobineau e de seus filhos naturais brasileiros, os textos de *leite crioulo* acabam reduplicando vários aspectos do pensamento racista. E também afirma que o racismo do suplemento não espanta a nenhum leitor que tenha conhecimento sobre o cenário cultural da década de 1920 e saiba que a tradição intelectual arianizante “era ainda praticamente irresistível”, usando termos do crítico.

Refletindo sobre esse pensamento “arianizante”, Bueno cita discurso médico da segunda metade do século XIX, que, segundo ele, representa uma das matrizes ideológicas do *leite crioulo*. Trata-se da Medicina, que enxerga o escravo:

como causa de desordem, sexualidade desregrada, paixões, doenças, vaidade, egoísmo, brutalidade. Ao procurar transformá-lo, através de sua higienização, a medicina tematiza o escravo como obstáculo fundamental à criação de uma família brasileira sadia (BUENO, 1982, p. 113).

Pensando sobre o que poderia ter influenciado as posições racistas dos mentores do suplemento, Bueno acredita que possam ter sido “os feitos de vampiro e a conduta extravagante de Febrônio”, que, como ele diz, impressionaram-nos e influenciaram suas posições racistas. Como nos mostra, a hipótese tecida justifica-se pela presença da seguinte frase de Febrônio em uma das páginas do tabloide de 13 de maio de 1929: “Revelarei grandes peixes mansos e um enorme Lambari”.

Discutindo sobre o racismo presente em *leite crioulo*, Bueno afirma que o suplemento não ignorou uma situação de fato na década de 1920, nem indicou uma saída “humanista” que resolveria simplesmente o problema. Acrescenta que os criolistas, ao ressaltarem as diferenças, lutando pela “mudança de marca”, “exorcizando a ‘preguiça secular’”, a “tristeza banzativa”, a “submissão”, a “alma encachaçada”, etc., sistematizaram argumentos que possibilitam apontar a visão ambígua que eles tinham do negro. Ambígua, de acordo com Antônio Sérgio Bueno, na medida em que reproduziam estereótipos presentes nessa sociedade. Contudo, conforme ressalta e alerta o crítico, esperar uma postura diferente dos “criolistas”, em 1929, é não levar em conta a “consciência real” e a “consciência possível” naquele período histórico. Nesse cenário, como nos diz Bueno, ser negro implicava lidar com a “sensação de não existir”.



Bueno aponta também “muito de *projeção*<sup>33</sup>” no negro de certas dúvidas e angústias dos idealizadores do suplemento, perante a crise que se passava no pensamento e na própria cultura brasileira na época. Ainda de acordo com ele, tal conflito anunciava-se na busca “desesperada de um mínimo de autonomia frente aos modelos culturais estrangeiros” (BUENO, 1982, p. 115). Na visão de Bueno, João Dornas Filho era o membro que mais se mostrava incomodado com o papel subalterno que o mulato assumia na sociedade brasileira.

A respeito do texto “Convite”, de Achilles Vivacqua, Antônio Sérgio Bueno mostra seu ponto de vista:

Em “Convite”, de Aquiles Viváqua (Tablóide, 13/05/1929) vem uma clara denúncia da *apatia* do homem brasileiro como “resultado da má formação da nossa raça”, “herança danada que nos legou o preto saudoso da pátria”. Sabemos que o “Convite” de Viváqua no sentido de “mudar de marca” (expressão textual) tem a pretensão explícita de uma convocação para que o homem brasileiro assuma a força e a vitalidade da terra, mas no seu bojo está o desejo de sufocar a emergência do negro na sociedade brasileira. Acusa o português, “cheio de cobiça quando veio praqui ser parasita da terra nova”, que fez do negro “mata-pasto espalhado pela terra crioula”. Sendo o mata-pasto erva daninha que precisa se constantemente arrancada, a “mudança de marca” consiste, portanto, na extirpação sistemática do mata-pasto.

O autor poupa o *índio* que conseguiu fugir à condição de escravo porque “não foi besta. Se fez de fraco”. Subjaz a essa colocação a concepção do índio *astuto*. Astúcia que funciona como contraponto da “estultícia” do negro, que se deixou explorar, cobrindo de “luxo os dias compridos de fartura dos senhores de engenhos, das iaiás e dos ioiôs”. Aqui estamos além da fala explícita do autor que contrapõem a *liberdade* do índio à *cobiça* do branco e ao *servilismo* do negro.

Visto pelo autor, no final do texto, como “estigma que perdura no caráter da nacionalidade”, reserva-se ao negro ainda uma vez a condição de *bode expiatório* diante dos impasses e contradições que a inteligência mineira e brasileira vivia em 1929 (BUENO, 1982, p. 117-118).

Como ressalta Bueno, muitos outros textos de *leite crioulo* abordam a preguiça, a superstição, a tristeza, a luxúria do “caráter brasileiro” na figura do negro. Como exemplificação, ele cita trecho de “Fora malandro!”, de João Dornas Filho, exposto como epígrafe no presente capítulo.

A abordagem dos elementos luxúria-tristeza-negro, como nos mostra Bueno, é feita por Achilles Vivacqua, em “Defeza da alegria”, publicado no tabloide de *leite crioulo*:

E [o negro] pôs em nossos dias todas as paixões licenciosas. Com sua própria sensualidade encontrou seu fim. Daí o declínio dessa sub-raça no Brasil [*sic*]. Daí também a tristeza que nos deixou essa mesma sub-raça de passagem. Culpa de Portugal que não tinha gente capaz para emigração. Tristeza!

Sobre o fragmento acima, Bueno faz as seguintes colocações:

---

<sup>33</sup> Antônio Sérgio Bueno (1982, p. 115) dá a seguinte explicação para o termo: “No sentido propriamente psicanalítico, operação pela qual o indivíduo expulsa de si e localiza no outro, pessoa ou coisa, qualidades, sentimentos, desejos e mesmo ‘objetos’, que ele desdenha ou recusa em si”.

Toda uma tradição intelectual continua falando pela voz do autor. A luxúria e a tristeza permanecem na conta do negro, como um estigma original. Na sua ânsia de descolonização, o autor aponta o negro e o português como os vilões da nossa história. Mas a vilania maior do segundo consiste nas motivações que o levaram a trazer o primeiro para o Brasil (BUENO, 1982, p. 119).

Interpretando o título “*leite crioulo*”, Antônio Sérgio Bueno divide-o em duas partes significativas: o “leite”, o alimento a ser ingerido, e o “crioulo” o elemento a ser expulso; segundo ele, o “excremento”. Analisando, também, o artigo de Guilhermino César, “Leite Crioulo”, Bueno chama a atenção para a frase: “Nós todos mamamos naqueles peitos fartos de vida e estragados de sensibilidade”, apontando a ambiguidade marcante dos peitos das negras, que são “bons” enquanto “fartos de vida” e “maus” enquanto “estragados de sensibilidade”. A “tristeza banzativa” que “nos pegou”, de acordo com Bueno, por meio do leite supera a “manteiga gostosa que é a fala deles que queremos bem”. Daí, como afirma o crítico, o leite crioulo ser ambíguo, pois ele leva “vida”, mas acarreta potencialmente o “excremento”.

Com base em reflexões de Bueno, os números de *leite crioulo* procuram “exorcizar” esse lado mau que consiste no “estigma que perdura no caráter da nacionalidade”. Neles, o negro é constantemente, como nos afirma o crítico, associado ao “mal”. Como prova disso, Bueno cita trecho do texto “Convite”, de Achilles Vivacqua, no qual isso é detectável.

Tecendo considerações sobre o fragmento citado acima, no qual o negro é colocado como um mal a ser vencido, Bueno trata sobre a referência que Achilles faz ao pássaro “virabosta”, que, segundo ele, nos remete, imediatamente, ao sentido de “excremento”, abrangendo o que ele chama de “excessos vários”, de sensibilidade, de preguiça, de superstição, de humildade, dentre outros.

Em seu texto, Bueno aponta o “supernacionalismo” como o ingrediente fundamental do projeto ideológico crioulista. Com base nisso, cita o texto “Crioulo”, de Achilles, já abordado anteriormente, no qual, segundo ele, tal afirmação se encontra claramente exposta. Outro texto que, segundo o pesquisador, também contém essa “radical pregação nacionalista” é “Palavras” (*leite crioulo*, n. IV, 23 jun. 1929), também já aqui trabalhado. Refletindo sobre ele, Bueno faz as seguintes colocações:

Tanto o termo *brasilidade* quanto a expressão *nosso puro pensamento* ficam indefinidos e não sabemos exatamente o que o articulista pretende dizer com eles. Essa “pureza do pensamento” está, evidentemente, para a “eugenia da alma” que ele defende. Mas quais os “componentes” dessa alma? Seria necessário isolar elementos aborígenes, lusos e negros para se detectar a ‘natureza’ deste puro pensamento? Pressupõe ele dados estáticos e imutáveis? Proclama-se a necessidade de preservar uma identidade nossa (nacional e mineira) sem um consenso do que seja *identidade*.

O final do texto não só abre uma brecha na impermeabilidade que apontamos como também contradiz idéias expressas anteriormente. Diante do fato consumado da *imigração*, a melhor estratégia não é negá-la ostensivamente, mas fazer com que seja “prontamente assimilada”. O índio, pouco acima valorizado em detrimento de portugueses e negros, agora recebe juntamente com eles a acusação de *incapacidade* [...]

Essa contradição explica-se pelo choque entre o racismo e a posição anti-imigratória do pensamento autoritário na Primeira República. O primeiro componente ideológico justifica a concessão feita no espaço do segundo. Para o autor, a condição para a aceitação do estrangeiro imigrante é seu enquadramento imediato na nossa língua, nas nossas tradições, no nosso passado, na nossa história (BUENO, 1982, p. 123-124).

Com base em afirmações de Bueno, a tentativa mais concreta de definir *leite crioulo* em termos de uma “identidade mineira” ocorre no “*Se isto é Leite Criôlo, eu sou Leite Criôlo*”, de Odorico Costa. Sobre ela, afirma:

Ele define o *Leite Criôlo*, em termos de *código alimentar*, como o leite que mamou quando não lhe haviam ainda nascido os dentes. Daí a caracterização, dentro do mesmo código, do próprio *paladar* como mineiro. Renega os “quitutes exóticos” e pede “paçoca, angu com quiabo, torresmo, arroz doce, broa de fubá mimoso” (BUENO, 1982, p. 125).

Como ação de denúncia de Odorico Costa, Bueno cita o seguinte fragmento do texto do primeiro: “No Brasil existem sujeitos que comem à moda de toda parte. Fazem digestão de um mapa-mundi completo. Por isso os seus pensamentos tresandam mayonese, paté de frois fras e outras porcarias”. E, como nos diz Bueno, por meio de uma relação de causalidade entre *comer* e *agir*, Odorico Costa explica a “podridão” europeia, “em diapasão biologista do século XIX”. O fragmento que o crítico destaca como apresentando tal afirmação é: “Ora, o indivíduo, em via de regra, age de acordo com o que come. É por isso que a civilização européia está podre. Como carne ruim frigorificada”.

Portanto, como conclui Bueno, *leite crioulo*, na visão de Odorico Costa, é comida de casa, comida mineira e, também, o próprio vestuário. Como afirma Bueno, “à casemira, à seda, ao linho estrangeiro, opõe o grosso algodão mineiro; à variedade de origem e cores da roupa europeia, a uniformidade da cor e familiaridade das roupas tecidas no tear dos ‘compadres’” (BUENO, 1982, p. 126). Em suma, segundo o estudioso, o autor faz apologia de sua “rusticidade” versus a “civilização” alienígena.

Odorico, como nos mostra Bueno, realiza “uma escalada metonímica” que segue o caminho da comida, depois do vestuário, chegando, por fim, na *linguagem*, que é vista pelo autor como sistema das “formas de dar corpo ao sobredito [pensamento]”. De acordo com Bueno, se Odorico Costa é, no pensamento, *leite crioulo*, ele também o será na “fala e na escrita”. Segundo o crítico, ainda discorrendo sobre reflexão de Odorico Costa, “É o código lingüístico completando sua argumentação para justificar a adesão ao *Leite Criôlo*” (BUENO, 1982, p. 126).

Bueno também tece considerações importantes acerca de *leite crioulo*. Segundo ele, textos como o mostrado encontram-se à margem das tendências do Modernismo mineiro, indo contra, por exemplo, um de seus traços fundamentais: a conciliação de lealdades, trabalhada, como ele nos diz, por Fernando Correia Dias. Como nos diz Bueno, o texto crioulista “abriga um *localismo* ‘por onde enveredaram várias tendências do modernismo nacionalista na primeira metade do século’”.<sup>34</sup> Prossegue dizendo que “A natureza dependente das literaturas coloniais gera a necessidade de buscar sua própria identidade e, de quando em quando, tentar negar ou ignorar os modelos estrangeiros”. Ainda nessa reflexão, o pesquisador afirma que “Na dialética cosmopolitismo-localismo (regionalismo), o *Leite Crioulo* radicaliza o segundo pólo através do registro de tipos humanos, falares, espaço mítico essencialmente rurais”.

Na visão de Bueno, enquanto *A Revista* tende para uma postura cosmopolita, *leite crioulo*, em contrapartida, aproxima-se, em alguns aspectos, do regionalismo de Gilberto Freyre:

a reabilitação dos valores culinários regionais, a prática do bairrismo, apesar de sua negação teórica, a denúncia das ameaças de dissolução dos valores regionais, a crença na salvação desses valores, apesar das ameaças, o registro e valorização da linguagem popular regional (BUENO, 1982, p. 128).

Segundo Bueno, é na luta contra o Ufanismo e a Velha Retórica que *leite crioulo* “lavra seu talento mais significativo”. Nas palavras do crítico, “Suas posições agora são claras e desmistificadoras, fazendo uma pausa na ambigüidade verificada no tratamento do negro” (BUENO, 1982, p. 128).

Como nos diz, ainda, o pesquisador, na visão de João Dornas Filho, crioulistismo é sinônimo de pernosticismo, bacharelismo, ufanismo, portanto, um oponente.

Para Bueno, os diretores de *leite crioulo* enxergaram no “crioulo” uma súpula de várias desvirtudes, já mencionadas (saudosismo, fanatismo, preguiça, tristeza, etc.). Outra observação de Bueno sobre o suplemento é que ele “critica incansavelmente” a tendência do brasileiro de desejar mais do que pode, de “ter pretensões acima de suas possibilidades, sempre insistindo na ausência das próprias medidas” (BUENO, 1982, p. 135).

Outro aspecto que o estudioso aborda em seu texto é a poética crioulista. Para ele, ela gira ao redor de um elemento: o *supernacionalismo*. Este, nas palavras dele, “exige uma reverificação do instrumento lingüístico para adequá-lo a uma realidade local, regional” (BUENO, 1982, p. 136-137). O “embate” Modernismo x Passadismo, segundo ele, é deixado em segundo plano.

---

<sup>34</sup> O trecho citado por Bueno encontra-se em: CHAVES, Flávio Loureiro. *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Pólis, 1978. p. 122.

Os textos do suplemento, ainda para Bueno, foram fiéis à “fala sem lei nem rei”, procurando “desarticular a sintaxe acadêmica, diluir as velhas fronteiras entre os gêneros, violentar mesmo o ‘bom tom’ que A Revista tinha conservado e libertar o ‘tumulto’ do pensamento” (BUENO, 1982, p. 137).

Aponta também a frequente barreira que os criolistas colocaram entre o nacional (regional, local) e o estrangeiro. Essa “vertente localista”, segundo Bueno, apresenta um atributo de reação na medida em que aprecia o nacional “(através de uma atitude xenófoba, radicalizando a postura da revista *Verde* de Cataguases, no sentido de uma abertura para a temática das cidades pequenas do interior e da vida rural)” (BUENO, 1982, p. 137).

Sobre os criolistas e a poética característica desse grupo, Bueno faz as seguintes considerações:

Sem desconhecer o caráter reacionário que se pode colar a essa vertente cerradamente defensiva, reconhecemos também que os criolistas lançaram luz sobre grupos humanos que se desconheciam a si próprios, ingressando na modernidade sob o signo da *diferença* e não da *semelhança*. Articularam uma voz distinta de outras, diante do impacto homogeneizador das metrópoles modernizadas. No seu *empenho descolonizador*, repudiaram o verbalismo, a literatura séria e sublime, elegendo o *vulgar* e o *prosaico* como materiais de seus textos.

[...]

Além do vulgar e do prosaico, a Poética criolista codificou também o *feio*, o *horrendo*, o *repugnante* (BUENO, 1982, p. 141).

Outra linha de expressão presente na poética criolista, como nos diz Bueno, é a tematização do erotismo associado à negra (mulata, morena). Em vários poemas publicados no suplemento, inclusive alguns de autoria de Achilles Vivacqua, é evocada a figura da mulher negra, sempre exaltada pelo seu lado sensual, erótico, místico. Neles, perpassa os versos um ritmo que embala o texto para os movimentos do corpo dessas mulheres. Uma ação que, conforme Bueno, “funciona como implacável assédio sobre a mulata”. O pesquisador prossegue dizendo que “(n)a sua periodicidade, o ritmo traduz os gestos de lascívia do branco no movimento de conquista da prenda sexual” (BUENO, 1982, p. 143).

Porém, como bem observado pelo crítico, o *erotismo* presente nos textos de *leite crioulo*, além do primitivismo do ritmo, leva também “a memória da violência sofrida pelo negro na história brasileira”. Sobre isso, alega o seguinte:

Uma reflexão sobre o *corpo* e as relações de *poder* na linha desenvolvida por Michel Foucault em *Vigiar e punir* nos parece reveladora em relação ao *Leite Crioulo*. Foucault mostra o desaparecimento dos suplícios como modificação fundamental na justiça penal na Europa e Estados Unidos. Também no caso do negro brasileiro procurou-se anular o espetáculo da dor física desde a abolição da escravatura. Antes o branco tinha posse do corpo do negro para castigá-lo, obrigá-lo a trabalhar ou usá-

lo para o sexo. “E o negro ficou sendo *tronco grosso*” (grifo nosso), escreve Viváqua, podendo a palavra *tronco* ser lida em três níveis semânticos superpostos e tensos entre si. Enquanto componente étnico do brasileiro, diferenciado do índio e do europeu, enquanto parte do corpo diferenciada da cabeça e dos membros e enquanto memória do suplício físico, compondo com a chibata o espetáculo da punição (BUENO, 1982, p. 145).

Prosseguindo com a abordagem da figura do negro, Bueno afirma que há, em *leite crioulo*, a tentativa de criar um arquétipo negro: o “negro regenerado”. Segundo ele, essa “alma nova ‘não é absolutamente substância; é o elemento onde se articulam os efeitos de um certo tipo de poder...’” (BUENO, 1982, p. 146).

Como forma de sintetizar as reflexões tecidas acerca da poética crioulista, o crítico afirma:

Em resumo, a Poética crioulista apresenta, entre outras, as seguintes características: a diluição das fronteiras entre prosa e verso e instauração da categoria *texto*; a negação do ornamental, do eloqüente, do sublime e do acadêmico; a abertura de espaço para uma linguagem selvagem, um “substrato crioulo”, o resgate da vida anônima do interior em seus movimentos mais espontâneos e singulares, ignorada por uma literatura dependente de modelos estrangeiros e a tematização do vulgar, do prosaico, do feio e do repugnante (BUENO, 1982, p. 149).

Bueno afirma que tanto *leite crioulo* quanto a *Revista de Antropofagia* apresentam uma seção que evidencia o seu espírito iconoclasta. No caso de *leite crioulo*, essa seção recebe o nome de “Raça”, e na segunda, de “Brasiliana”. O nome “Raça”, de acordo com Bueno, expõe a associação que os crioulistas fizeram entre “esta polegada de asneiras gerais”<sup>35</sup> e “seu pretenso enraizamento na ‘má formação de nossa raça’, como se esses textos resultassem dos caracteres somáticos de seus autores” (BUENO, 1982, p. 158). Ainda na visão do crítico, as afirmações de Augusto de Campos sobre “Brasiliana” podem ser, rigorosamente, aplicadas a “Raça”:

[seção] onde se reúnem, à maneira do “sottisier” de Flaubert, notícias de jornais, trechos de romances, discursos, cartões de boas festas, anúncios, circulares – textos “ready made” que denunciavam a amena poluição da imbecilidade através da linguagem cotidiana e convencional (CAMPOS *apud* BUENO, 1982, p. 158).

Sobre a seção “Raça”, Antônio Sérgio Bueno faz as seguintes afirmações:

A seção “Raça” tenta vacinar o texto modernista desse vírus inquieto que não se contenta com o espaço literário convencionalmente chamado *Subliteratura*, mas que “é capaz de vestir o traje despistador do esteticismo mais intransigente; é capaz de fazer-se ultra-sofisticado”.

Aqui se denuncia a exuberância falsa, o melodramático pegajoso que detesta qualquer esforço mental e se populariza enquanto veiculador de prazer e inércia. A teatralidade e a ênfase características do *kitsch*, legítimas ainda no Romantismo, aqui são amostras do *mau gosto* túrgico de literatice. Apesar de o *mau gosto* não ser

---

<sup>35</sup> Aqui, Bueno cita o Suplemento n. XI, 18 ago. 1929.

elemento suficiente para definir o *kitsch*, não deixa de ser um de seus dados essenciais. Aqui vamos encontrá-lo em clichês, redundâncias, romantismos descabelados de que resulta o entorpecimento e o embotamento do senso crítico (BUENO, 1982, p. 159).

Sobre as características do *kitsch* em *leite crioulo* e na seção “Raça”, Bueno alega que:

A presença do material *kitsch* em *Leite Criôlo* é uma recusa das cores do drama, do atraso, da insuficiência do convencional, do vazio dos comportamentos determinados. Esse *kitsch* é uma espécie de caricatura do retoricismo remanescente em 1929. Coloca em questão o mecanismo mental (sempre repressivo) sobre os quais repousa o cotidiano social.

O Kitsch da seção “Raça” é uma súplica de alienação, esnobismo, futilidade e consolação, grosso do *excremento* que o *Leite Criôlo* procura eliminar. Ao expor um *Kitsch* satisfeito consigo mesmo e com o mundo, os criolistas marcam sua insubmissão diante de determinada linguagem. Exagerando o tom ultra-romântico, naturalista ou retoricista, eles mostram alguma coisa anteriormente *eficaz*, mas que, no momento atual, soa ridícula e retrógrada. O alimento envelhecido, apodrecido, degradado transforma-se pelo *Kitsch* em excremento (BUENO, 1982, p. 159).

Tratando sobre a relação entre o movimento criolista e o movimento antropofágico, Bueno afirma que sua visão se aproxima da de Fernando Correia Dias, que consiste na seguinte, como nos mostra o crítico: “o movimento liderado por João Dornas Filho é paralelo embora em sentido diverso, ao antropofagismo paulista, este mais sofisticado e cosmopolita” (DIAS *apud* BUENO, 1982, p. 167). Trata-se, portanto, de uma posição intermediária. Isso porque ambos reconhecem entre os dois movimentos pontos de identidade e de diferença. Segundo Bueno, há em *leite crioulo*, sim, procedimentos semelhantes à antropofagia, como o tom irreverente, polêmico e contraditório dos “antropófagos”. Com base nessas observações, o pesquisador afirma ser possível concluir que os antropófagos paulistas podem ser vistos como principal “grupo de referência” para os criolistas mineiros, na medida em que “os homens freqüentemente se orientam por grupos outros que não os próprios, ao moldar seu comportamento e suas avaliações”.

Apontando a diferença fundamental entre a antropofagia e o criolismo, o estudioso alega que ela consiste no fato que a primeira aclama o índio em seu aspecto físico e sua vivência natural, enquanto, por sua vez, o criolismo despreza o negro no seu corpo e na sua cultura, nos seus valores culturais, propondo que ele mude. A figura indígena, usando de palavras de Bueno, funciona como “ponto de partida da operação orgânica da qual surgiu, surge e surgirá o brasileiro”,<sup>36</sup> enquanto o negro permanece como “entidade degenerada, perigosa” (BUENO, 1982, p. 175).

---

<sup>36</sup> Aqui, Bueno cita a *Revista de Antropofagia*, ano 11, n. 10, 1929.

Intentando sintetizar os pontos comuns e os diferentes entre criolismo e antropofagia, Bueno construiu o seguinte esquema: identidade: ritual totêmico da devoração; antibacharelismo; desdobramento interno das metáforas; representações zoomórficas/ diferenças – antropofagia: jabuti; revelação da matriz freudiana; nacionalismo-cosmopolitismo; glorificação do índio (antropófago) – criolismo: virabosta; silêncio sobre a matriz freudiana; nacionalismo radical; regeneração do mulato (negro).

Na conclusão de sua obra, Bueno afirma que *leite crioulo* tenta destruir os limites entre os dois registros da língua, cultivando uma “indigência formal”, que consiste em sua maneira de conservar a “cor local provinciana”. E, disso, como nos diz o crítico, dessa diferença no tratamento da língua, decorre o “menosprezo da crítica” com o suplemento, caracterizando-o como “inexpressivo” e de “baixo nível estético”. É possível, na visão de Bueno, considerarmos *leite crioulo* como uma espécie de “ovelha negra” do Modernismo mineiro. Para Bueno, o suplemento, por todas as alegações feitas, “Transforma-se, ele próprio, em um *excremento* das letras montanhesas não só pelo fato de trazer o crioulo para o centro de suas considerações, como por transformá-lo em *bode expiatório* de uma elite que não reconhecia o timbre da própria voz” (BUENO, 1982, p. 184).

Refletindo sobre a recusa da crítica diante do suplemento, Bueno prossegue afirmando que:

A recusa de *Leite Crioulo* não deixa de ser um temor de se arriscar, na medida em que “estudar o ‘ruim’ e o ‘mediano’ é obrigar-se a assumir posições, explicitar e definir critérios, expor-se. É, portanto, um desafio maior que o da obra-prima”.<sup>37</sup>

Há quase um remorso por termos, os mineiros, deixado escapar um *Leite Crioulo* em nossa produção literária, mas é justamente aí, onde se joga uma espécie de inconsciente cultural, que vamos recordar a verdade tão simples de que “a Literatura é também um fato social e nem só de grandes nomes ela vive”. Essa é a lição altamente rendosa do “medíocre”, do “ruim”, do “escabroso”, uma vez que os próprios critérios do que seja uma “boa” arte resultam de uma consciência de classe (BUENO, 1982, p. 185).

Como percebemos no decorrer da pesquisa, na década de 1980 surgiram duas publicações que trataram sobre *leite crioulo*. A primeira delas, datada de 1982, é *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte* de Antônio Sérgio Bueno, e a segunda é *Poesia negra no modernismo brasileiro*, de Benedita Gouveia Damasceno, de 1988.

Em sua obra, como foi possível notar e também nos diz Duarte (2008), Benedita Gouveia, em determinada parte, apenas alude a *leite crioulo*, tecendo suas reflexões a partir da obra de Antônio Sérgio Bueno. Todavia, da maneira como constrói seu pensamento e sua análise

---

<sup>37</sup> O trecho citado por Bueno encontra-se em LEITE, Lúcia C. Morais. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. p. 251.



da obra do crítico, a autora, como salienta Duarte, acaba por inverter as conclusões do autor. O que podemos instituir como ponto de encontro de ambos os livros, ainda de acordo com Duarte, é o interesse pela temática negra e pelo pensamento racial encontrado em *leite criôlo*.

Duarte, tratando sobre a obra de Bueno e problematizando algumas de suas colocações, afirma o seguinte:

O livro de Antônio Sergio Bueno constitui até hoje o único estudo que tentou compreender mais a fundo a lógica do suplemento. O autor foi o primeiro a levantar a importantíssima questão do discurso racial de leite criôlo, a ambigüidade racista do seu discurso a respeito da “salvação” do negro, que havia passado em branco para Dias Corrêa e outros comentaristas anteriores (o ano deste trabalho é 1982 e já se sentem reflexos da militância do movimento negro). Apesar de romper o esquecimento ao qual foi relegado leite criôlo e reconhecer sua importância, Bueno se deixa levar por certas características pitorescas da publicação e acaba por exagerar nas tintas com as quais pinta a retórica e a poética desta, em especial quando considera a contribuição dos diversos colaboradores como um discurso único. Sem dúvida o racismo e o racialismo presentes no tratamento da herança africana no Brasil é fundamental no suplemento e de certa forma o distingue, mas é preciso lembrar que leite criôlo foi, em muitos sentidos, um periódico modernista normal. Não é possível estabelecer uma oposição entre ele e o resto do modernismo mineiro. Pode-se pensar mesmo que o que para nós hoje é chocante constituía o discurso comum naqueles tempos, leite criôlo se destacando simplesmente por falar, influenciado pela Revista de Antropofagia, em tom aberto e escrachado. Não há por que pensar que quando A Revista fala, de acordo com o bom tom que prevalece nela, em “humanizar o Brasil” não possa estar dizendo o mesmo que leite criôlo, com seu linguajar direto, chama de “higienizar o Brasil” (DUARTE, 2008, p. 22-23).

Analisando o fragmento acima, para Duarte, Bueno teria “se deixa[do] levar por certas características pitorescas da publicação” e, por conta disso, “acaba[do] por exagerar nas tintas com as quais pinta a retórica e a poética desta, em especial quando considera a contribuição dos diversos colaboradores como um discurso único”. Como síntese do pensamento do estudioso, o que ele quer dizer é que Bueno exagerou ao considerar o discurso defendido em *leite criôlo* como sendo pouco comum, algo, digamos, inédito, ou melhor, pioneiro na época, pois, conforme diz Duarte, trata-se de um suplemento modernista normal, ou seja, comum no período, dentro da perspectiva modernista defendida na época. O que nos choca na publicação, não chocava os leitores da época, pois constituía um pensamento comum naqueles tempos. Como bem destaca Duarte, o diferencial do suplemento era falar para todos ouvirem, em tom objetivo e escrachado. O mesmo discurso se encontra, como também nos lembra Duarte, em *A Revista*, ao propor uma humanização do Brasil, o que em *leite criôlo* foi proposto como uma higienização do Brasil. Em *A Revista*, porém, tudo foi dito com mais “pudor”, com um “bom tom”.

Como afirma Duarte, em perspectiva oposta (à apresentada acima), na visão de Benedita Gouveia, em sua obra já mencionada, escrita com base apenas no livro de Antônio

Sérgio Bueno – ela afirma que não teve acesso aos textos originais de *leite crioulo* –, a existência, constatada por Bueno, de um discurso visivelmente racista em *leite crioulo* seria “desconcertante”. Para tal constatação, como nos mostra Duarte, argumentando que a reprodução de “preconceitos e estereótipos era decorrência da tradição cultural da época”, a escritora afirma que a mesma ocorrência se dá, por exemplo, na produção literária do poeta e militante da imprensa negra paulista Lino Guedes.

Duarte (2008), refletindo sobre pensamento de Bueno já aqui exposto, afirma em seu estudo que, ao contrário do que entende Benedita Gouveia, Bueno não nega a presença do discurso racista no suplemento, muito pelo contrário. O que ele de fato faz é reconhecer que não é possível esperar, em 1929, dos idealizadores da publicação posições que não fossem apoiadas na “irresistível” “tradição arianizante”. O crítico, dessa maneira, não nega o discurso contraditório e racista presente em *leite crioulo*, como, equivocadamente, entendeu a estudiosa.

Discorrendo sobre a monografia de Duarte, outra obra que também trata sobre *leite crioulo* e parece basear-se, também, na obra de Bueno é *Guardiães da razão: modernistas mineiros*, de Helena Bomeny. Sobre ela, o estudioso alega ter a autora radicalizado a leitura de Bueno, ao posicionar em lados opostos *leite crioulo* e *A Revista*, relacionando a primeira publicação ao lado rural e arcaico de Minas Gerais e a segunda ao seu lado urbano e moderno, progressista.

A afirmação de Duarte pode ser verificada na seguinte fala da autora:

O suplemento literário Leite Criôlo [*sic*] guarda a marca de uma linguagem jornalística bastante informal, e de estilo paroquial. O periódico padece de maior relevância intelectual, quer seja pelo cardápio de assuntos de que dispõe, quer seja mesmo pelo tipo de argumentação que privilegia. Há, todavia, um contraponto com *A Revista*, já analisado por Antônio Sérgio Bueno, muito útil (BOMENY, 1994, p. 80).

Sobre tal colocação, afirma Duarte:

Como pretendemos demonstrar na nossa análise da inserção do suplemento na rede modernista nacional, não conseguimos entrever o caráter paroquial que, para Helena Bomeny, caracterizaria o suplemento. Na verdade, o caráter universalizante de *A Revista*, percebido como cosmopolitismo pela autora, talvez caracterize mais certamente uma concessão ao passadismo provinciano do momento do que uma visão modernista mais ambiciosa, já que parte importante dos colaboradores locais são “passadistas” convictos, o que se pode afirmar não apenas pela leitura dos textos, como pelo testemunho de Pedro Nava e pela recomendação dada por Mário de Andrade em carta a Carlos Drummond: “Façam uma revista como *A Revista*, botem o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível”. O parnasianismo, inimigo preferencial eleito pelo modernismo brasileiro, sempre defendeu a Beleza como um ideal transcendente e universal. Por outro lado, a temática local e regional, que caracteriza muitos textos de *leite crioulo*, não nos parece um indício de um “isolamento estético de província”, antes uma vinculação a uma das tendências do nacionalismo modernista, tendência que, aliás, se torna dominante na década seguinte com o romance social nordestino. Assim,

vincular a publicação de João Dornas Filho ao lado rural e “atrasado” de Minas Gerais e a de Carlos Drummond de Andrade ao urbano e “progressista” é estabelecer uma analogia selvagem entre as temáticas literárias predominantes nas duas publicações e a sua origem social, expressa nos termos dualistas da sociologia de anteontem. Na verdade, quase todos os colaboradores de ambas as revistas tinham sua origem nas famílias importantes das pequenas cidades mineiras – por exemplo, Dornas vinha de Itaúna e Drummond, como se sabe, de Itabira – transferindo-se para Belo Horizonte com o objetivo de estudar, ingressando também na carreira burocrática e no jogo político estadual (DUARTE, 2008, p. 23-24).

Abordando o caráter “paroquial” de *leite crioulo*, Helena Bomeny afirma:

Leite Criôlo (sic) talvez responda pela dimensão rural do discurso da mineiridade – o interior, o sertão mineiro, as relações servis tradicionais. Desde a linguagem e o temário até a eleição de categorias do pensamento postas em questão. O valor do cardápio alimentar típico, o paladar, o vestuário, o linguajar, a rejeição ao exotismo cultuado nos rituais das cortes europeias e implantado artificialmente no Brasil colonizado. Ao invés dos quitutes exóticos cultuado nos rituais das cortes europeias “paçoca, angu com quiabo, torresmo, arroz doce, broa de fubá mimoso”. [...]

O valor está na província, o progresso como ideal orienta a ação do grupo, mas a referência é *local*. O ufanismo e a retórica bacharelesca seriam distorções de uma cultura que se move pela negação de sua própria autenticidade. Ao bacharelismo estéril contrapõem o trabalho; ao exotismo das etiquetas respondem com a comida mineira; ao rebuscamento da linguagem reagem com a valorização coloquial. (BOMENY, 1994, p. 83).

Sobre *A Revista e leite crioulo*, Bomeny diz:

*A Revista e Leite Criôlo* são representações típico-ideais do conflito que se estabeleceu na intelectualidade mineira no momento em que se pensava a formulação de identidade para o próprio grupo. O primeiro periódico ilustra a tentativa do grupo de se pensar com categorias que extrapolem o regionalismo em direção muito particular, qual seja, na adesão de códigos de conduta intelectual compreensíveis pela comunidade intelectual mais ampla, aquela cuja fronteira é delimitada pelos códigos, e não pelo limite territorial. Conhecimento universal, próximo do que Norbert Elias atribui ao conceito de civilização, que trata do que é comum aos seres humanos, ou melhor, do que *deve ser* comum aos seres humanos socializados segundo regras universais de comportamento.

O contraponto viria com *Leite Criôlo* na dimensão local deste projeto de identidade, mantendo – e é importante frisar – o compromisso com a *desregionalização* do discurso. Estão ambos no campo do movimento modernista, informados por valores comuns (anti-regionalismo, desenvolvimento do pensamento crítico, aversão à especulação vazia, divagação sem fundamento empírico etc.), mas com traduções distintas de ação racional, ou seja, dirigida ao mesmo fim. Os procedimentos serão distintos, mas reconhecíveis por ambos. E é este o aspecto que mais interessa esta pesquisa. Ou seja, a linguagem de cada grupo é familiar a ambos. Integram ambas as dimensões possíveis de formulação de ação grupal que se traduz em projetos intelectuais, perspectivas de identidade e definições de políticas específicos. Ainda que o grupo analiticamente privilegie uma das dimensões- procedimento próprio a momentos de demarcação de linhas de identidade, ou de projetos políticos- ele próprio, o grupo, acaba revelando a convivência de tais dimensões conflitivas em sua linha de ação (BOMENY, 1994, p. 84-85).

Tratando sobre as publicações modernistas, Duarte (2008, p. 17) afirma que consistiram em empreendimentos em sua quase maioria “deficitários”, “posto que circulavam

em uma conjuntura na qual o ‘futurismo’ era, para o público leitor mais amplo, sinônimo de absurdo”. Desta maneira, ainda na visão de Duarte, as revistas modernistas que circulavam na década de 1920, produzidas, conforme ele, “muito mais de crença na literatura do que de tino comercial” (DUARTE, 2008, p. 17), encontravam como resposta, muitas vezes, o mecenato (como ocorreu com a primeira “dentição” da *Revista de Antropofagia*, e, segundo Duarte, com provavelmente a maior parte das publicações do modernismo paulista), a cotização entre os escritores (como na revista *Festa* do Rio de Janeiro),<sup>38</sup> ou a publicação enquanto suplemento dentro de um jornal (o caso de *leite crioulo* e da segunda “dentição” da *Revista de Antropofagia*), o que, usando de palavras do crítico, “implicava no beneplácito das pessoas responsáveis por tal órgão de imprensa” (DUARTE, 2008, p. 17).

Sobre a postura dos escritores de não ouvir as demandas da população ledora do período, retomando pensamento já exposto, Duarte alega que ela é:

expressa na idéia corrente no período de que não existe público para a literatura no Brasil, ou seja, não existe um público “à altura” da produção de vanguarda veiculada pelos modernistas. Se o público tal como ele se apresenta deseja o formato das revistas de variedade, a literatura “para mulheres” de Julio Dantas ou mesmo a poesia parnasiana, ele deve ser ignorado até que se forme um novo público “à altura” da produção modernista. É neste sentido que a rede nacional modernista é a referência de público, o universo do leitor modelo, que se manifesta implicitamente nas publicações modernistas. As próprias publicações encenam a rede, seus fios, seus nós: quem publica o que onde, o que diz a resenha de fulano da obra de sicrano na revista X etc. Revistas se resenham umas às outras, definem suas posições, suas afinidades, diferenças e divergências. No terreno volátil da vanguarda literária é ali que se define, no calor da hora, publicação a publicação, número a número, o quem-é-quem da província rebelde da “República das Letras” brasileira. Concretamente, as revistas são distribuídas nacionalmente através de redes de correspondência e seus exemplares ou recortes deles são colecionados por membros dos múltiplos núcleos modernistas espalhados pelo país (DUARTE, 2008, p. 17-18).

Localizando *leite crioulo* no contexto cultural da época em questão, Duarte afirma que ele é um “núcleo relativamente independente” dentro da “rede modernista”, chegando, segundo ele, em certo momento a romper com a publicação paulista.

Duarte afirma que o grupo do suplemento *leite crioulo* levou mais tempo para se converter ao Modernismo. Segundo ele, tanto Achilles Vivacqua quanto João Dornas Filho, antes de aderirem, definitivamente, ao Modernismo, publicaram textos “passadistas” na imprensa mineira.

Como nos diz Duarte (2008), por meio da leitura das cartas contidas nos fundos de Achilles Vivacqua, percebemos a vontade dele em se fazer ver na “república das letras” do período.

---

<sup>38</sup> Duarte (2008) atribui essa observação a GOMES, 1999.

Analisando os escritos de Vivacqua, Duarte levanta uma questão interessante. Conforme nos diz, como ele pôde perceber em sua pesquisa, a única referência que o escritor faz acerca do movimento modernista apresenta certa ambiguidade. O comentário está em uma resenha favorável a um livro de poemas “passadista”, presente na revista *Cidade Vergel* (n. 2, jun. 1927), chamada “O livro”, como complementação quando descreve a “desvantagem intelectual do nosso meio artístico – onde se tem agitado a corrente moderna que tanto preocupa a nova geração”. A nosso ver, e é de extrema importância destacar isso, tal fato não exclui nem torna menos importante a presença e a participação do escritor no contexto do movimento modernista mineiro.

Antecipando um pouco algo que será desenvolvido posteriormente, Duarte afirma que não é de causar estranhamento que Cyro dos Anjos, que também aderiu, relativamente tarde, ao Modernismo, tenha dito em sua resenha sobre o livro de Vivacqua que “o autor de *Serenidade* devia [...] ser advertido que seu espírito não se molda, muito bem, à nova escola [literária] em o que está, aliás, de parabéns!”. Sobre outra parte do texto, Duarte destaca como mais interessante a afirmação que o crítico Cyro dos Anjos faz, de que “Achilles Vivacqua ha tempos se entrincheirou na phalange dos modernos e se permite, de quando em quando, as exquisitices de seus companheiros de credo esthetico, umas imagens arriscadas e outros atrevimentos de linguagem”.<sup>39</sup>

Retomando algo já dito, como outras publicações modernistas, *leite crioulo*, também, teve uma existência relativamente breve, como nos lembra Duarte. No total, o suplemento teve a contribuição de 53 colaboradores, incluindo os escritores mineiros e, além deles, ajuda de escritores de Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Januária, Curitiba, Vitória, Natal, Pará, Paraíba e Alagoas, segundo o estudioso do suplemento. A publicação em questão contou também com o grupo da revista *Verde*, incluindo um dos editores, Guilhermino César, além de outros, como Rosário Fusco, Francisco Ignácio Peixoto, Oswaldo A Brita, Ascânio Lopes (publicações póstumas) e Fonte Boa, como apreendemos da pesquisa de Duarte.

Outro levantamento interessante realizado por Duarte em sua pesquisa foi sobre a posição do grupo dos “criolistas” em relação a outros grupos do período. Conforme nos diz o pesquisador, “[d]entro da linha de análise da trajetória das tomadas de posição no interior da ‘república das letras’”, nota-se que *leite crioulo* dialogou e apoiou como ponto de referência, por um lado, os principais escritores do grupo de *A Revista* que continuavam em Belo Horizonte – Drummond e João Alphonsus – e, por outro, o grupo da *Revista de Antropofagia*.

---

<sup>39</sup> Publicada na *Semana Ilustrada*, n. 37, 11 fev. 1928.

No entanto, como bem observa o pesquisador, a opinião do grupo de *leite crioulo* para com os grupos citados não aparece no suplemento. Para Duarte, “o palco da interação explícita com o outro grupo mineiro seria a imprensa belorizontina e, com o grupo paulista, a página que esse publicava no *Diário de São Paulo*” (DUARTE, 2008, p. 58). Sobre essa postura por parte do suplemento, Duarte afirma que a:

tentativa de neutralizar o próprio suplemento em relação à política literária modernista se dá no sentido de aderir à antropofagia oswaldiana sem romper as relações com outros grupos modernistas. Além disso, percebemos a intenção de evitar que *leite crioulo* se torne o que os “antropófagos” paulistas gostariam que ela fosse, ou seja, uma subsidiária local da *Revista de Antropofagia* (DUARTE, 2008, p. 58)

Sobre a atuação de Achilles Vivacqua e Guilhermino César em *leite crioulo*, como também mostra o estudo de Duarte, em introdução à resposta de João Dornas Filho, o texto – que era de competência de Drummond, redator-chefe do jornal –, publicado no jornal *Diário de Minas* em 7 de abril de 1929, apresenta Dornas Filho como um companheiro de viagem, e, nas introduções às respostas de Achilles Vivacqua e Guilhermino César, encontram-se presentes as seguintes declarações:

O senhor Achiles é bem moço ainda. Si por um lado, isso lhe permite afirmar com convicção coisas que mais tarde não lhe pareçam absolutamente certas, por outro lado lhe confere autoridade o bastante para dizer outras tantas coisas que só os moços compreendem e que só elles sabem e podem dizer.

Guilhermino é, entre os verdes de Cataguases, o de coração mais suave. [...] Teria Guilhermino Cesar mudado feitio como se muda de alfaiate? Parece que o poeta esta se buscando, inquieto neste mundo que é o Brasil. Esta se buscando ou se perdendo.

Também sobre o suplemento, Duarte aponta que, em relação à *Revista de Antropofagia*, a primeira interação publicada com o grupo que estava consolidando a ideia de *leite crioulo* foi “a propósito do homem antropófago”, de Achilles Vivacqua, publicado no sétimo número da segunda dentição da revista, em 1 de maio de 1929. Sobre o ensaio de Vivacqua, Duarte tece o seguinte:

o texto retrabalha alguns temas do “Manifesto Antropofágico” de Oswald, porém em uma chave de interpretação menos surrealista e mais ostensivamente nacionalista. O índio é mencionado como a raça forte que se juntou com duas raças decaídas, os negros e os portugueses, para a problemática formação da nacionalidade brasileira, antecipando temas e idéias que se farão presentes em *leite crioulo* (DUARTE, 2008, p. 59).

Outra questão levantada por Duarte em sua pesquisa é com relação ao número de lançamento de *leite crioulo*. Como, mais uma vez, bem observa o pesquisador, apesar de constar a numeração “número I” e “ano I” no cabeçalho do suplemento de 13 de maio de 1929, nada na publicação dava a entender que haveria, futuramente, em outros exemplares da

publicação, uma periodicidade definida ou uma sequência de aparecimento. Em matéria do *Diário de Minas* publicada em maio de 1929, os idealizadores do suplemento afirmam a “publicação irregular” do suplemento, como nos lembra Duarte.

Duarte atenta também para as letras minúsculas, tão presentes no suplemento. Como pontua o estudioso, em um artigo presente no *Estado de Minas* de 12 de maio de 1929, essa questão é levantada. O texto marcou a opção de escrita presente no tabloide, aludindo ao fato de *leite crioulo* ser grafado com “l” e “c” minúsculos. Esse fato, como nos mostra Duarte, foi apresentado no artigo como sendo algo considerado interessante aos diretores de *leite crioulo*. Ou seja, conforme o artigo, seria decisão estética proposital dos idealizadores do suplemento, parte do projeto estético-ideológico deles. A nosso ver, poderia ser lido como uma decisão de “popularizar”, talvez, o suplemento, deixá-lo mais “moderno” e próximo de todos.

Como já dissemos, *leite crioulo*, talvez por sua fala aberta, nua e crua, sem reservas, causou certo desconforto em sua época. Como bem ressalta Duarte, com exceção dos artigos publicados na *Revista de Antropofagia*, todos os demais encontrados que tratam sobre o aparecimento do “órgão oficial do criolismo” mostram reservas ao tratarem sobre a publicação. Ainda nas palavras de Duarte, até mesmo os companheiros de redação de Achilles Vivacqua e João Dornas Filho na revista *Semana Ilustrada* afirmam, em uma nota sobre *leite crioulo* publicada no n. 91, de 13 de maio de 1929, de mencionada revista, que “os espíritos modernos, não sabemos se pela inquietação ou pela incultura, têm uma tendencia para o fútil e para a *blague*”. Porém, como especula Duarte, tais declarações de caráter explicitamente passadista não deviam incomodar muito, e até mesmo serviam de entretenimento aos idealizadores de *leite crioulo*. Ainda expondo o sentimento de rejeição para com o suplemento, Duarte menciona o seguinte texto, publicado no *Estado de Minas*, de 12 de maio de 1929:

Consumou-se o grande atentado ás boas letras – a policia, numa atitude criminosa, cruzou os braços, e a cidade foi inundada pelo “leite crioulo”.

Ao que nos consta, são oito páginas em bom papel, repletas de cousas absurdas, sem nexos, sem sentido, inverossímeis.

[...]

Ainda bem que elles avisam nos prospectos de propaganda – não leiam “leite crioulo”.

Sigamos este alvitre.

Formemos uma cruzada santa pela moralidade das nossas letras (*apud* DUARTE, 2008, p. 61).

Na visão de Duarte, os idealizadores de *leite crioulo* não foram capazes de produzir uma súmula concreta da posição primitivista e nativista que defendiam. Em sua pesquisa, sobre essa questão, afirma:

E de fato os “criolistas” não conseguiram realizar uma síntese consistente da sua posição primitivista e nativista – que significava, por exemplo, que muitos poemas baseados em material folclórico considerado “tipicamente negro” fossem publicados no seu “órgão oficial” – e suas concepções sobre a “formação racial” brasileira e o significado do “negro” na mesma, estas muito próximas das formulações do *Retrato do Brasil* de Paulo Prado e, até mesmo, das discussões, estudadas por Tania Regina de Luca, presentes vários anos antes nas páginas da *Revista do Brasil* (DUARTE, 2008, p. 63).

Prossegue afirmando também que, apesar da resistência ao suplemento, até mesmo por parte de seus colegas escritores, o grupo de *leite crioulo* apresentava uma postura conciliatória para com o grupo de *A Revista*. Como mostra Duarte (2008, p. 63), João Dornas Filho, em entrevista concedida ao jornal *Correio Mineiro*, diz que “o Carlos Drummond e o João Alphonsus divergem de muita coisa que pensamos. E estão aí firmes conosco, prestigiando o nosso jornal com colaboração de primeiríssima. Deus nos livre se não estivessem”.

Outro alerta que Duarte faz é de que não podemos avaliar o grupo de *leite crioulo* “como uma ‘vítima inocente’ do expansionismo antropofágico”. Segundo ele, a política ambígua do suplemento implicava algumas vantagens para o grupo “criolista”. Refletindo sobre essa questão, afirma:

Dentro de uma situação na qual a contribuição dos modernistas de primeira hora na Revista de Antropofagia está descartada, se abre uma possibilidade para os três diretores de leite crioulo aumentarem seu peso enquanto escritores nacionalmente. No décimo primeiro número da publicação paulista, saíram, lado a lado, a nota intitulada “Cartas na mesa: os andrades se dividem”, que transcrevia a carta já citada na qual Drummond rompe em definitivo com a antropofagia, e a longa entrevista com João Dornas, intitulada “a propósito do movimento crioulo”. Nela o escritor afirma que na luta contra o bacharelismo, a ignorância e o pernosticismo – aos quais denomina coletivamente “criolismo” – a “antropofagia, com o seu sentido de brasilidade, vae á frente com o tacape e com os dentes, desbravando o caminho perigoso que tem nos desorientado até aqui”. (DUARTE, 2008, p. 66).

O pesquisador reforça que afirmações sobre a antropofagia não apareciam claramente nas páginas de *leite crioulo*. Como afirma o estudioso, é apenas no número 6 do suplemento, de 7 de julho de 1929, em um artigo intitulado “devore-se”, de Newton Braga, que encontramos alusão ao movimento antropofágico. Em seu texto, como diz o pesquisador, o escritor associa o suplemento à rede nacional de publicações modernistas, incluindo a “antropofagia”, que ele descreve como sendo “o batalhão de formigas que devorarão as



‘reliquias, medalhões e antiguidades’ do bacharelismo brasileiro”. Ainda com base em informações de Duarte, uma matéria similar, contendo um cenário nacional dos vários “clubes de antropofagia”, foi publicada quase ao mesmo tempo na *Revista de Antropofagia*. Nela, como coloca Duarte, *leite crioulo* é referido como “a parte boa do modernismo mineiro” (*Revista de Antropofagia*, segunda dentição, n. 13, 4 jul. 1929).

Identificando uma das facetas presentes na escrita de *leite crioulo*, Duarte aponta um certo “sadismo” que circunda as menções à escravidão. Conforme afirma, a maioria dos textos do suplemento destaca o aspecto cruel e violento da escravidão, porém não sob uma ótica da revolta, da indignação, da piedade, mas, sim, segundo o pesquisador, com uma certa “malícia” (nos textos que citamos de Achilles Vivacqua, publicados em *leite crioulo*, podemos sentir um pouco disso). A esse respeito, sobre “Defeza da alegria”, de autoria de Achilles Vivacqua (*leite crioulo*, 13 maio 1929, p. 7), Duarte (2008, p. 84) tece as seguintes considerações:

Mas o texto mais impressionante é “Defeza da Alegria” de Achilles Vivacqua cujo tema principal é uma eugenia meio metafórica, meio concreta do povo brasileiro. A ausência de referências aos abolicionistas negros não é nada incomum, mas a referência à luta abolicionista como um todo nos seguintes termos é algo surpreendente:

Reivindicação de direitos ao preto. Não nego que foi justo. Porem fora do tempo. Faltava-lhe educação. Não conhecia necessidades. Para vida livre. Mas cahio no manguê assim mesmo. Queria gosar. Fuzarca. E com toda autonomia. Sem policia de costumes. E poz em nossos dias todas as paixões licenciosas.

Sobre a prosa de ficção de *leite crioulo*, ainda na perspectiva de Duarte, pode-se afirmar que ela ocupa um espaço incerto no suplemento. Conforme o pesquisador afirma, dentro do cenário dessa publicação mineira, o gênero em questão dificilmente poderia ser caracterizado de “salvador(a)”, no sentido encontrado na epígrafe de Alcântara Machado – “em termos de volume de textos a prosa de ficção está longe de fazer frente ao ‘Amazonas da poesia’ (foram publicados vinte e quatro trechos de prosa contra um total de sessenta e nove poemas)” (DUARTE, 2008, p. 92). Contudo, de acordo com o pesquisador, a prosa de ficção mais característica da publicação mineira pode ser considerada “salvadora” em sentido diverso, já que claramente se une aos “ideais de regeneração nacional” encontrados nos “textos programáticos do ‘orgão oficial do criolismo’”.

Nas palavras de Duarte, ainda tratando sobre a prosa de ficção “criolista”, ela, no suplemento, “tende a ser mais curta e sintética do que o formato tradicional do conto”. Em

vista disso, lança a possibilidade, como solução do problema, de descrever a prosa de ficção da publicação como anedota: “relato sucinto de um fato jocoso ou curioso”.<sup>40</sup>

Duarte conclui sua reflexão afirmando que:

todo o corpus de *leite crioulo* é perpassado por tensões como as que caracterizam a seção “raça”: tensões entre gêneros textuais; entre concepções da nacionalidade; entre a temática negra e o pensamento racial; entre a forma literária e conteúdo programático etc. Assim, podemos dizer que – se, como vimos no capítulo anterior, a publicação circulou em um momento no qual o movimento modernista brasileiro se encontrava em uma encruzilhada – na própria publicação esta encruzilhada também se fazia sentir (DUARTE, 2008, p. 104-105).

## ACHILLES VIVACQUA: O CONTISTA

*Conto é tudo aquilo que o autor  
quiser chamar de conto.*

Mário de Andrade

*Um conto é significativo quando quebra seus próprios  
limites com essa explosão de energia espiritual que  
ilumina bruscamente algo que vai muito além da  
pequena e às vezes miserável história que conta [...] o  
tempo e o espaço do conto têm de estar como que  
condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual  
e formal para provocar essa “abertura”.*

Júlio Cortázar

Como sabemos, a tarefa de definir o que constitui o gênero conto não é fácil. Até hoje, discute-se a melhor maneira de explicá-lo. Como nosso objetivo aqui não é fazer uma reflexão aprofundada e teórica sobre o conto, a definição de Mário de Andrade nos atende bem: conto é tudo o que o autor quiser chamar de conto. Com base nisso, tentemos descobrir o que o escritor Achilles Vivacqua, possivelmente, chamou de conto, analisando alguns que ele publicou esparsamente pelos jornais e revistas de seu tempo.

Nádia Battella Gotlib fez o seguinte “mosaico” de ideias de vários estudiosos sobre o conto:

O segredo do conto é promover o seqüestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados tendo em vista a construção deste efeito (Poe). Neste seqüestro temporário existe uma força de tensão num sistema de relações entre elementos do conto, em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático em que cada gesto, cada olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (Bowen). Não lhe falta a construção simétrica de um episódio, num espaço determinado (Matthews). Trata-se de um acidente de vida,

---

<sup>40</sup> Aqui, Duarte cita FERREIRA, 1986, p. 118.

cercado de um ligeiro antes e depois (Oiticica). De tal forma que esta ação parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de contração (Friedman). Este é um lado da questão teórica referente às características específicas do gênero conto (GOTLIB, 1985, p. 33).

Julio Cortázar, em *Valise de cronópio* (1974, p. 147), afirma que quase todos os contos que escreveu pertencem ao gênero denominado fantástico, segundo ele, por falta de definição melhor. Esse gênero, na visão do autor, vai contra o falso realismo que consiste em acreditar que todas as coisas podem ser descritas e esclarecidas, como acontecia com o otimismo filosófico e científico no século XVIII, ou seja, “dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas” (CORTÁZAR, 1974, p. 148). Prossegue dizendo que ninguém pode pretender que só seja possível produzir contos após o estabelecimento de suas leis. Conforme Cortázar, essas leis não existem; o que há são pontos de vista de determinadas constantes que dão uma estrutura a esse gênero, segundo ele, tão pouco classificável. Afirma também que os teóricos e críticos não possuem motivos para serem os próprios contistas, e é natural que só “entrem em cena” quando exista já um estoque, uma boa quantidade de literatura que possibilite investigar e clarear o seu desenvolvimento e as suas qualidades.

Ainda na visão do escritor:

um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 1974, p. 150).

O contista, ainda segundo Cortázar, sabe que não pode permitir acúmulos de informações em seu texto, e que “seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 1974, p. 152). E, além disso, sabe também que o tempo e o espaço do conto devem estar como que condensados, “submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’” (CORTAZAR, 1974, p. 152). Afirma também que um conto é considerado ruim quando é escrito sem essa tensão, que deve aparecer desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas.

Acerca do material de trabalho do contista e dele próprio, Cortázar faz as seguintes considerações:

o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo de um conto parecia residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. [...]

[...] Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto (CORTÁZAR, 1974, p. 153-154).

Antecipando um pouco a reflexão a ser feita, podemos caracterizar, de maneira geral, os contos de autoria de Achilles Vivacqua como modernistas e também com marcas simbolistas e impressionistas. Esses textos mostram a preocupação do autor com a forma, a estrutura, a temática, ou seja, com aspectos presentes no conto tradicional e também com marcas “modernas”. Devido à diversidade e à quantidade relativamente grande de contos de autoria do escritor, fazer uma seleção para o presente trabalho constituiu um grande desafio. Como não é possível abordar todos aqui, selecionamos sete narrativas para análise.

Antes de entrarmos nos contos do escritor, façamos, brevemente, uma reflexão sobre o que, no Modernismo, era ser “moderno” ou “passadista”. Mário de Andrade e Manuel Bandeira, em cartas que trocaram, refletiram sobre esses conceitos importantíssimos para se pensar a Literatura Brasileira. Basear-nos-emos aqui na dissertação de Leandro Garcia Rodrigues, intitulada *Uma leitura do Modernismo: cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira* (2003); focaremos no terceiro capítulo, “Modernista ou passedista? A tradição e o tradicionalismo”.<sup>41</sup>

Como nos mostra Rodrigues, Mário de Andrade, em carta a Manuel Bandeira datada de 29 de dezembro de 1924, é quem inicia a teorização sobre o assunto. Citemos trecho da correspondência:

Agora antes de comentar outras partes do teu comentário deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência de simbolismo. Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta (você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele ...” Tens aí uma censura do Z... que quer fazer da gente alunos dele e outra pra nós todos, “modernistas”, que andamos (passado) nos

---

<sup>41</sup> A tese encontra-se disponibilizada no endereço virtual: <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115401\\_03\\_pretextual.pdf](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0115401_03_pretextual.pdf)>.

preocupando com novidades de França, Itália, Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi. Toda reação traz exageros.

Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. Não é isso mesmo? (ANDRADE *apud* RODRIGUES, 2003, p. 62).

De acordo com Rodrigues, e como podemos perceber pela carta, Mário de Andrade diferencia os termos “moderno” e “modernista”. Na visão dele, *moderno* é aquele poeta que produz com base em vontade, impulso próprio, sem ignorar as mudanças do seu tempo e que não se preocupa de maneira excessiva em fazer literatura de acordo com as normas de uma determinada escola literária. Já, para ele, *modernista* seria aquele que estaria ligado, harmonicamente, a um estilo específico, produziria dentro das tendências da escola à qual estivesse estilisticamente ligado, acompanhando as novidades advindas de outras realidades literárias (França, Alemanha, etc.). Manuel Bandeira, em carta datada de 3 de janeiro de 1925, responde da seguinte maneira:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbauld-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada.

Quando publiquei o Carnaval, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente (BANDEIRA *apud* RODRIGUES, 2003, p. 63).

O trecho acima é muito interessante. De acordo com Rodrigues, a carta revela que o escritor Manuel Bandeira produzia, na época, uma literatura considerada “moderna”, sem ter conhecimento de tal fato, por não considerar a nomenclatura estilística de sua obra. Além disso, na época, ele assumia seu lado parnasiano-simbolista, e não o moderno.

Em outra carta, datada de 17 de abril do mesmo ano, Manuel Bandeira conta a Mário de Andrade sobre o almoço em nome do poeta Alberto de Oliveira realizado em Petrópolis, no qual ele satirizava o rótulo de “Príncipe dos poetas”, o que nos mostra que, ainda na época, existiam muitos vestígios do Parnasianismo. Citemos a carta:

Mando-lhe também a notícia do almoço oferecido em Petrópolis ao Príncipe. O que disse não foi bem aquilo. Nem foi *speech*, mas conversa. Lembrei que o Ronald, o R. Couto e o Guilherme votaram nele.

– O Guilherme?

– Sim, o Guilherme. Está lá o nome dele na lista.

- Não sei como me escapou.
- E tem mais. O M. de A. que é tido pelo mais louco, o mais absurdo, o mais extravagante, M. de A. o traga-passadistas, também teria votado no sr. se tivesse sido convidado.
- O Mário de Andrade? Pois eu pensava que esse moço tinha prevenção contra mim.
- Não tem prevenção nenhuma. Todos esses rapazes, impropriamente chamados futuristas, são muito caluniados. Não é verdade que eles odeiem o passado. O que eles odeiam é o passadismo, coisa muito diferente (BANDEIRA *apud* RODRIGUES, 2003, p. 64).

Com base em informações presentes na dissertação de Rodrigues, para Manuel Bandeira, os modernistas não repudiavam totalmente o passado, daí o termo “traga-passadistas” conferido a eles. Ele se mostra contra essa ideia. Quando ele diz que o que os modernistas odeiam é o passadismo, que ele distingue do passado, ele se refere ao fato de os poetas de sua época não ficarem estanques em um passado não produtivo; em um passado, como define Mário de Andrade, em carta de 26 de julho de 1925:

Passadista no sentido de brasileiro que já passou. Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadora das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram (ANDRADE *apud* RODRIGUES, 2003, p. 64-65).

Como podemos notar, e como nos mostra Rodrigues (2003), as ideias defendidas por Manuel Bandeira eram também compartilhadas por Mário de Andrade, que chegou até mesmo, em algumas correspondências, a sistematizar um pensamento teórico acerca da importância do passado no “moderno”. Mário, em carta a Manuel Bandeira datada de 18 de abril de 1925, revela, em determinado momento, certo aborrecimento diante dessa discussão sobre modernismo e passadismo:

Uma queixa irônica e a minha definitiva repulsa do nome de moderno dado pra mim. Você compreende, Manuel, eu hoje sou um sujeito que tem muitas preocupações por demais pra me estar amolando com essas burradas de modernismo e passadismo. “Eu é que sou moderno!” Ora, isso hoje pra mim não significa coisa nenhuma. Tenho mais que fazer. Não estou fazendo blague, não. É uma coisa que está a cem léguas de mim o modernismo. Que significa ser moderno? [...] Ser moderno, ser antimoderno, ora bolas! Sou, isso é que é importante (ANDRADE *apud* RODRIGUES, 2003, p. 65).

Na verdade, até o próprio Mário de Andrade mostra certa dúvida sobre o que seria, realmente, ser “moderno”. Com o passar do tempo, como nos esclarece Rodrigues, ele vai equilibrando mais e mais seu conceito sobre os “mestres do passado”, introduzindo-os em uma nova concepção de espírito moderno democrático, do qual ele agora era um forte defensor.

Como síntese de toda a reflexão aqui desenvolvida, como nos diz Leandro Garcia Rodrigues, “ser moderno”, para Manuel Bandeira e Mário de Andrade, consistia em também

saber fazer uso de valores úteis da tradição, e não simplesmente “exterminá-la” de vez. O tradicionalismo estava associado ao passadismo, e ambos se mostravam desinteressantes a Mário de Andrade e a Manuel Bandeira. Outro fato destacado no trabalho de Rodrigues (2003) é que eles sabiam que estavam produzindo literatura imbuídos desse “apostolado” de renovação artística, todavia reconheciam nessa produção as permanências do passado e da própria tradição – um Modernismo conciliador e, por isso mesmo, mais rico.

Ao posicionarmos a linguagem de Achilles Vivacqua como mais marcadamente “passadista”, não queremos fazer uso do termo no sentido pejorativo sinalizado por Manuel Bandeira, como mostramos anteriormente, mas, sim, como a não preocupação em ficar preso a uma escola literária específica. Ele transitou “aqui e ali” e baseou-se, sim, de valores tradicionais, clássicos, para, à sua maneira, “modernizá-los”, isto é, produzir sua literatura atualizada, “moderna”. Lembremos que Achilles Vivacqua simpatizava, sim, com o Modernismo e suas ideologias. O que queremos enfatizar é que ele não deixava que o “militarismo”, menos marcado em Minas que em São Paulo e no Rio de Janeiro, o impedisse de produzir, o regresse.

Como bem destacou Francisco Aurélio durante a defesa desta dissertação, o único tempo possível de ser ficcionalizado é o passado, posto que o futuro não existe e o presente é uma ilusão. Afirmando ou negando valores do passado, toda literatura dialoga com ele. Com base nisso, o que marca a diferença é a linguagem, e, nesse aspecto, retomando informação já apresentada, a obra de Achilles Vivacqua, podemos dizer, é modernista, sim, com marcas simbolistas e impressionistas.

Afrânio Coutinho (1970, p. 217), refletindo sobre as transformações e as características do conto no Modernismo, afirma que:

sofreu radicais transformações, dentro da estética modernista. Novas dimensões foram introduzidas, além do enriquecimento temático devido à contribuição regional. Do ponto de vista técnico, o relato seguido e objetivo, com a sua estrutura de começo, meio e fim, e a narrativa em crescendo mantida pelo suspense cedeu a pouco e pouco o passo a simples evocação, ao instantâneo fotográfico, aos episódios de sugestão, aos flagrantes de atmosferas intensamente poéticas, aos casos densos de significação humana.

Como será possível perceber mais à frente, os contos de Achilles Vivacqua, apesar de preservarem algumas características do conto tradicional, trazem, também, algumas das transformações mencionadas por Afrânio Coutinho, como o enriquecimento dos temas pela exploração do aspecto regional e pelos “flagrantes de atmosferas intensamente poéticas, aos casos densos de significação humana”. Alguns contos são baseados em uma cena de uma

“atmosfera” vista pelo narrador, que a explora à sua maneira, mostrando sua visão de mundo. Com a exposição dos textos será possível perceber o que foi aqui levantado.

O primeiro conto que iremos aqui analisar é “Descante de Arlequim”,<sup>42</sup> publicado na revista *Cidade Vergel* [1927?] (o recorte que nos serviu de fonte teve as informações de data de publicação retiradas).

*Descante de Arlequim*

Andava uma doce calma pelo azul...  
Sob as columnatas de mármore ostentadas no silencio por pequenas estatuas de graça hellenica, – dos vasos onix, magnolias tombavam manchados como corpos virgens.  
Colombina erguendo os olhos claros:  
– ... teu amor?  
*Pierrot*: – Quem será?  
Brilhava nas alamedas rendadas de sombras, sob as horas que desmaiavam no silencio da noite, a folhagem.  
*Colombina*: – E’s triste!  
*Pierrot*: – Sou a vida... Sou *Pierrot*...  
Sob a inerte placidez dos chorões, os brancos narcisos, à margem dos lagos, debruçavam-se como estranhos sonhadores, e enamorando-se de si mesmos quedavam numa auto-comtemplação...  
*Colombina*: – Os narcisos...  
*Pierrot*: – Sonham... Como é sublime sonhar...  
*Colombina*: – Como é sublime sonhar...  
O vento começava a confidenciar com as arvores numa ternura demorada.  
– *Pierrot*: – *Colombina*!  
– *Colombina*: – *Pierrot*!  
Depois, erguendo os olhos castanhos de entre as pestanas pretas, com a beleza casta das violetas que emergem da sombra:  
– Vaes, *Pierrot*?  
– Sim, *Colombina*... no amor quanta ilusão...  
*Colombina*: – Ah, tu serias feliz...  
A lua calma e subtil, sob os chorões e tanques, tranquillo, apparecia.  
*Pierrot*: – Como é bella a lua!  
*Colombina*: – E’ bella a lua...  
*Pierrot*: – Faz-me melancolico. Não gosto de olhar para a lua...  
*Colombina*: – Encerra, para mim, remo da alegria:  
*Pierrot*: – A...  
*Colombina*: – Silencio! Deixa ouvir... Que bella voz...  
Na grande sombra das alamedas, quebrando o silencio das almas das cousas, longe, vinha uma linda cantiga.  
*Colombina*: – Linda!  
*Pierrot*: – É de amor...  
Approximara-se lentamente uma serenata.  
*Pierrot*: – *Colombina*, a noite foi feita para amar.  
*Colombina*: – Silencio! É de amor. É de Arlequim...  
*Pierrot*: – Dá-me as caricias mais ternas dos teus lábios.  
*Colombina*: – Não, *Pierrot*. És a vida. Arlequim é o amor... Adeus...  
*Pierrot*: – Adeus. És a alma: unica flor da verdade.

Achilles Vivacqua

---

<sup>42</sup> Encontra-se no AEM-UFMG, em álbum de recortes da Coleção Especial Achilles Vivacqua, Série Produção Intelectual do Titular.



Inicialmente, o autor apresenta o cenário onde decorrerá a história: “Andava uma doce calma pelo azul... Sob as columnatas de marmore ostentadas no silencio por pequenas estátuas de uma graça hellenica”. Como podemos notar, trata-se de uma paisagem mistificada, e até mesmo romântica, que remete à tradição grega. Um espaço clássico: “columnatas de marmore”, “estátuas de uma graça hellenica”, “vasos ônix”, “corpos virgens”. Ou seja, o tom presente é o que encontramos em escolas literárias clássicas, do passado. No trecho aqui apresentado, encontramos aspectos da escrita parnasiana – preocupada com a qualidade estética e formal – e até mesmo simbolista, pelas imagens construídas (simbólicas) e pela sinestesia, por exemplo, em “doce calma pelo azul”.

Posteriormente, Achilles Vivacqua apresenta ao leitor os personagens do conto, o Arlequim, o Pierrô e a Colombina, personagens de um estilo teatral conhecido como *Commedia dell’Arte*, nascido na Itália do século XVI. Os três fazem parte de uma trama carregada de sátira social e representam serviçais envolvidos em um triângulo amoroso no qual Pierrô ama Colombina, que ama Arlequim, que, por sua vez, também deseja Colombina. O conto é construído sobre um diálogo entre esses personagens. Na verdade, Pierrot e Colombina dialogam sobre o sentimento de amar e a razão do amor, e, mais ao final, Colombina evoca a figura do Arlequim, por quem é apaixonada.

Como dissemos, a temática central que envolve esses personagens é o amor, um triângulo amoroso. No título, “Descante de Arlequim”, o termo “descante” remete ao verbo “descantar”, que quer dizer cantar, celebrar, e Arlequim é um palhaço da antiga comédia italiana, um farsante, bufão. Todos os personagens representam figuras carnavalescas. Por que será que, ao tratar do amor, de um sentimento, a princípio, puro, Achilles Vivacqua escolheu tal cenário? Fica a questão. Será uma forma de crítica?

Adiante, novos elementos que remetem ao Simbolismo: “sombras”, “silencio da noite”, entre outros. Encontramos também um tom fortemente poético e romântico. Não é tão visível, aqui, a nosso ver, o “Modernismo” que o escritor cantava juntamente aos seus colegas escritores.

Porém, apesar de toda beleza e suavidade presente no conto, notamos, também, uma problematização e uma reflexão crítica no diálogo de Pierrot e Colombina ao tratarem sobre o amor. As coisas não se dão de uma forma totalmente tranquila, simples e harmônica. O amor é associado, também, a dor, sofrimento, desilusão. Pierrot mostra-se triste por não ter o amor de Colombina. Ao ser perguntado por ela sobre de quem é o seu amor, ele não responde, mas lança um olhar triste que Colombina logo percebe, e acusa-o de ser triste. Após isso, ele, não negando o fato, diz ser ele próprio a vida, mostrando que, para ele, a vida

apresenta, também, um lado triste. Mas, apesar de sua decepção, Pierrot sonha e diz ser sublime sonhar, o que Colombina também concorda. Para representar o sonho, temos as figuras dos narcisos no conto. E é evocada a figura da lua, que, para Pierrot, simboliza a melancolia, enquanto, para Colombina, “encerra, [...], remo da alegria”. Ao tentar prosseguir seu diálogo com a amada, Pierrot é interrompido por ela, pois ela ouviu uma bela voz, que, adiante, é identificada como sendo de Arlequim, seu amado. Após isso, Pierrot declara seu amor a Colombina pedindo-lhe um beijo, e ela nega dizendo ser ele a vida, e Arlequim, por sua vez, o amor. Porém, mesmo após sua decepção, Pierrot finaliza dizendo a Colombina: “E’s a alma: unica flor da verdade...”, mostrando que seu amor por sua amada, mesmo não sendo correspondido, persiste.

Como bem observou Francisco Aurélio na ocasião da defesa desta dissertação, o conto analisado dialoga com Manuel Bandeira, sobretudo em “Carnaval”, de 1919, no qual se leem poemas com os mesmos personagens do triângulo amoroso da “Commedia dell’Arte”, “Pierrete”, “Rondó de Colombina” e o “Descante de Arlequim”, poema com o mesmo título do conto de Achilles Vivacqua. Com base nisso, para uma análise mais qualificada e a fundo do texto de Achilles, seria necessária uma comparação com o poema homônimo de Manuel Bandeira, fonte inevitável da segunda criação.

O próximo conto que iremos aqui analisar é “Lied da Morphina”, assinado por Roberto Theodoro (pseudônimo de Achilles Vivacqua, como já esclarecemos), publicado na revista *Para Todos*, em 14 de junho de 1924.

*Lied da Morphina...*

A noite lá fora arrastava-se com um passaro de asas quebradas. Arrastava de vagar. Entrava pela janella, envolto numa aragem fina, perfume de jasmim.

Sobre o piano, na pequena sala côr damasco, pendiam dos antigos jarrões de porcellana japonesa rosas amarellecidas. O lucivêo vermelho desenhava garatujas extravagantes na parede, dansando ao sopro do vento brincalhão...

Alma de Grieg se perdia na noite preguiçosa... E elle olhava-a. Ella sorria. Os seus dedos leves, esguios, brancos, corriam pela alva escada de marfim. Pingou a ultima nota e, triste como o beijo de um ancião moribundo, morreu na noite lenta acompanhada de um osculo frio.

– Meu amigo... não se retire...

– Que é?

– Não advinhas o que estava pensando...

O vento brincava com as rendas do lucivêo. O perfume entrava leve pela janella. Alma de Grieg ainda vibrava. Lá fora, a noite velha, de olheiras manchadas pelo sonno, arrastava as azas olhando para dentro da sala...

– O que queres?

– Já sabes... tudo...

Os seus grandes olhos verdes perderam-se na visão de um longo sonho. Os labios tremeram.

– A ampoula?

– Está no quarto.

Um cão peludo, salpicado de manchas cômicas de terra, entrou na sala abanando a cauda, e, um gato angorá engrossando a cauda, esticou-se todo, arranhando o tapete felpudo.

– Vamos?

– Vamos.

O quarto era pequeno, forrado de papel verde.

– A tua fala...

– És linda...

– Agora...

– Já está fervida?

– Não.

Uma poesia subtil surgiu do doce rumor da água que fervia. Do reposteiro de linho que pendia da janella, um cupido bordado a alto relevo, desenhava-se na parede.

– Aqui?

– Não.

– Está dolorido?

– Está. No braço.

Deixou cair a tunica. Entregou os lábios. Apareceu a sua forma grega. Nas ruas, as ternas cabelleiras negras das árvores, com indolência, mechiam-se como longas plumas de pavão, e suas sombras como procissão mágica, filtrando-se por cima da ombreira da janella, desenhavam-se crescidas pela lua fria, na parede.

– A tua?

– Já tomei.

A lua como um leque de seda na noite negra, abanava claridade pallida para dentro da sala.

– Apaga a luz... tenho somno...

A luz morreu. Houve um borrão de silêncio. Uma sombra longa crucificou o quarto. As magnolias murchas dormiam nas jarras esguias em cima do tocador. A vida, pouco a pouco, parou. O cão dormia enroscado no tapete; o gato rosnava na almofada...

Varredores andavam lá fóra. Carroças passavam pesadas, rolando com brutalidade pelas ruas mortas.

O cão ladrou. O gato eriçou-se todo em cima da almofada.

A noite, lá fóra, de olhos negros, fundos, pisados nas olheiras longas, arrastava, arrastava...

Roberto Theodoro

Como podemos perceber, esse conto já apresenta um tratamento diverso do que analisamos anteriormente. Intencionalmente, Roberto Theodoro cria um cenário sombrio e misterioso que prende a atenção do leitor. Traços do Simbolismo, assim como no primeiro conto, encontram-se presentes: “A noite lá fóra arrastava-se como um pássaro de asas quebradas”; “Entrava pela janella, envolto num aragem fina, perfume de jasmim”; “Alma de Grieg se perdia na noite preguiçosa..”, entre outros.

É notável que o tom do conto não é de exaltação, alegria, vida, mas, sim, de morte, tristeza, doença. A natureza, a realidade externa, transmite o estado interior do personagem Grieg, simbolizado pela presença da alma, o que podemos ler como alguém à beira da morte. Alma de Grieg faz referência a Edward Grieg (1843-1907), um conhecido compositor romântico norueguês. No decorrer do conto, a noite, personificada desde o início,

torna-se personagem na história. Mas, apesar de todo este cenário, digamos, mórbido, ainda encontramos no conto um tom também de beleza, lirismo, poesia.

Assim como no primeiro conto que analisamos, o escritor inicia tornando o espaço visível para o leitor. Nesse processo, descreve a noite, que “lá fóra arrastava-se como um passaro de azas quebradas. Arrastava-se devagar. Entrava pela janella, envolto numa aragem fina, perfume de jasmim”. Podemos ler essa passagem como a chegada da morte. A noite simboliza a morte que, devagar, vai chegando e trazendo o perfume de jasmim, que podemos, também, interpretar como o luto, a morte. É como se a enfermidade ou “viagem” dos personagens não estivesse apenas em nossos personagens, mas, também, na noite e no cenário que o cerca. As rosas em tom amarelo, ou seja, mortas, também simbolizam a morte. Dentre desse cenário descrito por Achilles, vive o casal, personagens do conto.

Adiante, o personagem masculino admira a noite, e ela sorri a ele. Depois, o narrador descreve os dedos do homem como “leves, esguios, brancos”, o que pode, também, caracterizar o estado de enfermidade em que ele se encontrava. A escada também é descrita como alva e de marfim, o que, mais uma vez, traz à tona a ideia de palidez. A passagem abaixo também pode simbolizar o que estamos dizendo: “Pingou a última nota e, triste como o beijo de um ancião moribundo, morreu na noite lenta acompanhada de um osculo frio”. Em seguida, inicia-se um diálogo entre o casal.

Em certa parte do diálogo o homem ao ser perguntado sobre o que ele quer, com os lábios tremendo, pergunta sobre a ampola. Pensando sobre o que poderia representar esta ampola evocada no conto, chegamos à hipótese de ser a morfina, presente no título do conto, que poderia ser vista como a salvação, “cura”, saída perante a situação-limite em que o personagem se encontra. O que torna um pouco plausível nossa reflexão é a parte em que, referindo-se à ampola, a noite pergunta ao outro se ela já está fervida. Isso pode simbolizar a agulha da seringa na qual se encontra a morfina, que, antes de ser aplicada, deve ser esterilizada. Em determinada parte, o homem pergunta ao seu par sobre a sua ampola e ela responde que já tomou, o que, indo ao encontro do que já dissemos, indica que ela também se encontra, talvez, doente.

Após essa cena, o personagem masculino solicita à mulher que apague a luz. Esta cena simboliza, enfim, a morte que chega, ou o estado entorpecente devido ao uso da droga, como uma “sombra longa” que crucifica o quarto e, em seguida, a vida, pouco a pouco, para, e todos, o cão, o gato, o homem, a noite, “tomaram felizes num longinquo sonho...”. O sonho pode, sim, ser visto, talvez, como a morte.

Na ocasião da defesa desta dissertação, o pesquisador Francisco Aurélio apontou que o conto apresentado de Achilles, novamente, dialoga com Manuel Bandeira, com suas referências à musicalidade e ao efeito alucinógeno e letárgico das drogas. *Lied* é uma canção alemã, e “Morfina”, um alcaloide extraído do ópio, tem seu nome derivado de Morfeu, deus do sono, na mitologia grega. O conto recria uma atmosfera fantasmagórica, ao estilo simbolista, impressionista, com suas referências musicais e a entorpecentes. O conto tematiza, segundo o estudioso, a despedida da vida ou da realidade entre um casal, tendo a “Alma de Grieg” como fundo musical. Eles se aplicam a morfina e dormem, enquanto a vida exterior prossegue normalmente. Não existe inverossimilhança na narrativa. Trata-se de um cenário mórbido.

O próximo conto que iremos analisar é “Marcha funebre”, publicado na revista *Fon-Fon*, em 31 de dezembro de 1932.

#### *Marcha funebre*

O sr. Elysio, fincando os cotovellos na mesa de vime, um vinco forte na testa e sobreceño fechado, ficou a encarar Fernando e, por fim, perguntou-lhe:

– O professor Fernando, quando tocava a *Marcha Funebre*, reparou na brusca retirada de Gerardo? Com a alma langorosamente inebriada de sonhos, Fernando Coelho havia acabado de tocar a sonata de Chopin. Tínhamos ainda aos ouvidos os sons do antigo poema polaco, desde os primeiros compassos, em que as cordas do Pleyl nos cantava a vida dos cavalleiros dos tempos medievaes, – batendo-se nos campos de batalha pela patria, pelo rei, tendo, como allento, nas suas horas de vigillia – o sonho encantador do lar que o espera...

“Gerardo, sentado ao lado do piano, acompanhava, com vivo sentimento, o desenrolar da sonata. Ao entrar, porém, Fernando na *Marcha Funebre*, eis com os olhos quasi a saltarem das orbitas, secco, aspero, levantou-se precipitado e nervosamente sahiu da sala”.

– Talvez o professor ignore a razão por que Gerardo se retirou daquela maneira – prosseguiu sr. Elysio. – É uma história romantica, ligada a sua viuvez, que o impede, de modo singular, a ouvir esta musica. Si eu aqui estivesse quando a iniciou, o impediria de tocál-a. Comprehando bem quanto soffre Gerardo ao ouvil-a. Bem sei que a força occulta o arrasta sempre para junto do piano ao ouvir os sons dessa sonata. Ao chegar, porém, a Marcha, elle se retira e passa dias e dias recolhido em grande melancolia...

“Acompanhei, com mais interesse desde o inicio, o desenrolar desse romance, e assisti ao epilogo dessa historia revestida de uma romantica tristeza. Posso mesmo affirmar que, durante toda a minha vida, nunca presenciei factos que se gravasse tão fundamente na memoria e me aguçasse os nervos de uma maneira particularissima. Foi aqui, nesta sala, que o conheci, quando, para uma audição intima, reunimos alguns amigos. Desde ahi elle grangeou a nossa estima e confiança, tornando-se indispensavel à nossa casa. A principio, tímido, apparecia espaçadamente; por fim, já mais intimo, as suas visitas eram feitas a meude. Só depois de muito tempo, percebi que Gerardo e minha sobrinha se amavam mutuamente... Não tardou muito, Gerardo e Herminia se casaram, após um noivado feliz, realizando o mais bello sonho que desejavam.

Gerardo, após o casamento, foi para o interior, a convite de um amigo, aproveitar sua actividade de moço, na advocacia... A vida, ahi, corria-lhe bem. No afogo do trabalho, a par de sua peregrina intellingencia, dentro em breve viu realizado o fructo de seu esforço. Animado, então, pela ansia de prosperar mais, e ante as nossas constantes insistencias – resolveu transferir-se para aqui...

“Herminia, cada vez mais feliz, ao lado do marido, pelo exito que elle dia a dia vinha alcançando, não poupava também esforços, auxiliando-o no escriptorio, lendo os autos, fazendo petições, escrevendo a machina...

“Em casa dava gosto ver os arranjos domesticos – que ella não descuidava-sob as suas múltiplas innovações: collocava aqui um cantoneira, um vaso de flôres, artisticamente disposto.

“O velho piano sahira da sua antiga capa de chitão desbotada, para vestir da de linho branco, mostrando, pelos bordados, a madeira castanha. Apresentava a sala, agora, um aspecto novo e sorridente. Não raro reunidos em sessão intima, ouvíamos Herminia tocar a sonata de Chopin – que era como uma vida nova que resurgisse do passado, para o nosso encanto e enlevo. Infelizmente, a alegria deste lar constituido de singeleza e felicidade pouco durou.

“Quando Gerardo, vibrando de contentâmento, viu o seu nome na legião dos bons advogados – Herminia adoecêra. Sua enfermidade, a principio, era de nenhuma importancia, e, por fim, seu estado se aggravou de uma maneira irremediavel. Aquela pontinha de tosse secca era o prenuncio de tudo.

Sim, a tosse assaltára-a em crises atrozés. Não tardaram os primeiros escarros de sangue. Gerardo, delicado como sempre, passava horas ao seu lado, perscultando-lhe o mal, animando-a, confortando-a com toda dedicação. Assim passaram mezes. Certo dia, porém, o medico, deante de uma radiographia erguida para a luz baça que se coava pelo vidro da janella, disserá-lhe, num tom de displicente impotencia, que nada mais podia fazer, pois já havia esgotado todos os recursos scientificos... De mais a mais, a febre tomára um character mais grave e, bem assim, o estado geral da doente.

“– Então o dr. não garante a cura? – perguntou Gerardo, attonito.

“– Os medicos, muitas vezes, tem o poder de curar, mais nunca de resuscitar os mortos...”

– disse secco, com toda rudeza.

“– Quer dizer, com isto, que se estado é grave!

“– Gravissimo.

“Ao ouvir, de chofre, essas affirmativas seccas e frias, que lhe arrancavam a ultima esperanza – Gerardo quasi enlouquecêra.

“Redobrou elle de cuidados. Tocado por essa grande dôr recondita, passava o dia inteiro ao lado da esposa, amarfanhado numa cadeira, cobrindo-a de palavras carinhosas, procurando adivinhar-lhe o pensamento.

“Alfim, Herminia tem melhora sensivel. Recobramos, então, os animos perdidos. Passaram os dias. Ella do leito já se erguia. Corria pelos quatro cantos da casa.

Apesar do estado de fraqueza em que se achava, de vez em vez, sentava-se no piano, e correndo os dedos longos, pallidos, muito ao de leve, pelo teclado, tocava sempre a sonata predilecta- que muito lhe retemperava a alma. Logo que ella entrava na *Marcha Funebre*, os accordes eram mais suaves e sensiveis a seu espirito romantico. Nós a contemplavamos em silencio. Os seus dedos, de tão brancos, se confundiam com o marfim das teclas. Uma ansia, porém, la, pouco a pouco, nos invadindo: era quando a musica crescia gradualmente...

“Momentos havia em que uma crise de choro e de nervos a surprehendia: era quando a musica, soturna a principio, lembrando os écos dos sinos ao longe, crescia gradualmente, como si fosse a procissão aproximando-se, no rythmo rijo da marcha funebre... Então, ella ahi parava e, com a voz sumido de choro, murmurava:

“– Ah, Gerardo, quantas vezes tenho sonhado que a tampa deste piano ha de me servir de caixaõ!...

“E depois de breve pausa, prosseguia a musica dolente e terna, que recordava dias e horas venturosos. Succediam-se os sons da marcha, pungentes a acompanhar, em dobres cadenciados, o cortejo na sua volta... E, muito lento e muito triste, afastava-se aos poucos, perdendo-se à distancia...

“Herminia sonhava!

“– Herminia morreu qual linda e romantica! Natal chegou. Entardecia. Lá fóra, andava a tristeza de um crepusculo doentio. Ella dedilhava a sonata de Chopin. Estava linda! A moléstia, em vez de lhe transformar as fórmás, adeigaçava-lhe as linhas ondulantes do talhe, dando-lhe esse encanto que possuem os lyrios, em

verdadeiro contraste com o charco em que nascera. Era todo esplendor e graça na sua habitual [...] branca. Parecia reviver do seu mal, tal a expressão de contentamento que lhe pairava pela face [...], ligeiramente rosada.

“Gerardo, ao pé do piano, com os lábios a transbordar de alegria, – virava as páginas da música. Era como se tivesse dentro do corpo um pássaro a cantar.

“Fóra, na quietação da tarde, sabia do jardim florido, até a sala, e se misturava com o pianíssimo da marcha, rescendente, perfume de rosas e de jasmims.

“E eu, mergulhando cada vez mais a alma em profunda prostração- sentia toda velha amargura que dormia dentro de mim, dar lugar a terna melancolia intraduzível... Essa marcha ainda vive cá dentro do peito. Sinto-a, em rythmos funebres, passar em cortejo lento e triste pela minha alma.

Foi ahí, nesse velho pleyel que, com grande espanto, a vi muito pállida, tombar, leve como uma pluma, sobre o teclado já completamente tingido de vermelho...

“– Ah!... sr. Fernando, – aquellas ultimas notas que se evolaram do piano, quaes suspiros de anjos que largam a vida em demanda das mansões eternas- eram bem a alma angelical de Herminia, em ascensão para o céu- sahindo do caixão que tanto sonhára!”...

Achilles Vivacqua

O conto segue um pouco a linha do anterior. Também se encontra presente o tom de melancolia, dor, doença, morte. Tudo, como no outro conto, narrado por meio de uma linguagem imagética, poética, suave.

Em “Marcha Funebre”, a temática central é baseada na história de amor de Gerardo e Herminia, que é evocada pelo sr. Elysio, personagem do conto. Na cena inicial, sr. Elysio pergunta ao seu professor Fernando Coelho se ele notou que, quando ele tocou a Marcha Funebre, Gerardo, rapidamente, se retirou da sala. E é a partir deste ponto que sr. Elysio, explicando a reação de Gerardo, nos narra a história deste com sua amada; que, mais à frente, Elysio revela que era sua sobrinha.

Durante a narração, o amor dos dois personagens é apresentado como um conto de fadas, como uma história romântica fundamentada no verdadeiro amor correspondido. Um equilíbrio e uma tranquilidade marcam a vida de Gerardo e Herminia. Porém, um elemento externo surge e quebra essa harmonia: a doença da personagem. Pelo período de publicação do conto e pelos sintomas que Achilles Vivacqua atribui à doença de Hermínia; “pontinha de tosse secca”, “escarros de sangue”, febre”, “estado de fraqueza”, “dedos, de tão brancos, se confundiam com o marfim das teclas”, “a vi muito pállida, tombar, leve como uma pluma, sobre o teclado já completamente tingido de vermelho...”, podemos supor que se trata de tuberculose, o conhecido “mal do peito”, contra o que, curiosamente, Achilles Vivacqua também, assim como Herminia, lutava.

Vale ressaltar que não é apenas no conto em questão que encontramos referências à doença. Em “Lied da Morphina” também há menção à fraqueza e à palidez do personagem Alma de Grieg. Em outros textos, também, Achilles atribui a doença a outros personagens.

Isso, talvez, para distribuir um pouco da dor com que convivia diariamente, na luta que travava com o temido “mal do peito”. Talvez, com isso, também, quisesse colocar um pouco de si em suas produções.

Outro escritor que sofreu do temido “mal do peito” e traduziu essa dor em seus escritos foi Manuel Bandeira. Ambos lutavam, dia após dia, contra a terrível doença, e usaram, de maneiras bem específicas, a literatura para, talvez, aliviar um pouco os peitos cansados. Em Bandeira, é importante ressaltarmos, a presença da tuberculose aparece de forma muito mais clara, dramática e forte que em Achilles. O último tempera de maneira mais discreta, vez ou outra, seus poemas e contos com a doença, mas sua literatura não foi “entregue” a ela como em Bandeira – o escritor produziu uma obra, *Estrela da vida inteira*, em homenagem a sua condição enferma. Como nos mostra David Arrigucci Júnior, em *Humildade, paixão e morte* (2003), Bandeira mostrava-se como detentor de uma existência esvaziada por sua doença, e ele a preenchia, dessa maneira, com sua poesia. Além disso, ele mostra certa familiarização com a ideia da morte. Sua poesia é como um desabafo momentâneo. Outra afirmação do crítico é que a paixão erótica, fortemente presente na literatura de Bandeira, faz com que a poesia se torne uma forma de o poeta se familiarizar com a ideia da morte, como se fosse uma preparação para a morte.

A doença e a relação entre Achilles Vivacqua e Manuel Bandeira, ambos modernistas, não constitui nosso objetivo. Isso poderá ser desenvolvido em outra ocasião, em trabalhos e pesquisas futuros.

Ainda refletindo sobre a biografia de Achilles Vivacqua feita por sua irmã, nos vêm à mente, além de Manuel Bandeira, outros dois poetas, conterrâneos e amigos de Achilles: os irmãos Newton Braga (1911-1962), por sua “ternura franciscana”, e Rubem Braga (1913-1990), pelo amor aos animais.

Voltando ao conto, como podemos observar, a visão da morte é suavizada pela visão poética atribuída à doença e à morte de Herminia. É bem semelhante ao tratamento que o tema recebia no Romantismo. Traços dessa escola são encontrados por todo o conto.

Outro vestígio do Romantismo é a presença da mulher, vista como musa, bela, objeto de desejo, que sofre de alguma enfermidade e vem a falecer (a heroína romântica, que toca piano, cuida da casa, é bela...). A morte encontra-se presente, também, na música: *Marcha Funebre*. Detectamos também traços do Simbolismo: construção de imagens, apelo sensorial e às cores (branca, vermelha), figuras míticas e espirituais (anjos, alma angelical, etc.).



No conto intitulado “Criança”, publicado na revista *Semana Ilustrada* de 4 de setembro de 1927, Achilles Vivacqua também aborda o tema da morte. Mas, dessa vez, não entre um casal apaixonado, mais, sim, de uma mãe que perde o filho.

### *Criança*

Ella voltara tarde do Campo Santo. Fôra visitar o tumulo do filhinho que perdera. Trazia o coração cortado pela dôr... Era noite. Andava lá por fóra, por entre as palmeiras do jardim banhadas pelo luar crescente, o soluçar tristíssimo do vento.

Ferida por aquella dôr recondita, passava a noite insomne. A filhinha estava no leito esmaltado, sob o cortinado rosa, com a cabeça loura perdida entre as rendas da almofada, olhando-a com os grandes olhos vivos... E ella, ajoelhada ao pé da cama, com as lágrimas a rolaem-lhe pelo rosto macerado, resava em silencio.

Vendo a filhinha acordada, levantou-se e, colhendo-a entre os braços, mirou-lhe o rosto rosado, onde parecia andar uma saudade infinita...

Mãe, que é do maninho?

Está com Deus, filha – respondeu-lhe, apontando para as alturas silenciosas onde a lua ardia debilmente, pondo nas copas da arvores um frizo de prata.

A criancinha olhou pelo vidro da janella o longo pallio prateado que o luar punha no estendal das tranças verdes, dentro da noite silenciosa que criava um novo mundo na sua imaginação...

A mãe deixou-lhe na face rosada um grande beijo, triste como o silencio que andava lá por fóra. A criancinha, então, com a luz ingenua dos seus grandes olhos verdes ficou a olhar as estrellas que eram como lagrimas ardentes no ignoto da noite...

Achilles Vivacqua

Aqui, o cenário construído por Achilles Vivacqua é outro. O tema é uma mãe que perdeu o seu filho; a causa da morte da criança não é dita. A cena inicial é a volta da mãe do Campo Santo, local onde se encontra o túmulo do seu filho. Como em outros contos do escritor, a dor interna do personagem é transmitida para o espaço em que ele se encontra: “Era noite. Andava lá por fóra, por entre as palmeiras do jardim banhadas pelo luar crescente, o soluçar tristíssimo do vento”. Uma das marcas características do escritor, como pudemos perceber pelas pesquisas e é possível detectar por meio dos contos aqui analisados, é, mesmo na prosa, fazer uso da linguagem poética e de imagens grandiosas e belas que refletem o que está sendo narrado. Achilles, a nosso ver, por meio de suas produções, mostra uma forma de ver e analisar o mundo. É como se, por meio de sua escrita, reescrevesse, ao seu modo, o mundo que consegue perceber. A melancolia, a morte, o amor, as relações humanas, a natureza, as mazelas sociais, entre outros temas, permeiam seus textos e marcam sua visão de mundo.

Retomando informação apresentada anteriormente, no conto em foco ocorre uma apresentação descritiva do espaço, por meio da sua humanização e personificação. A natureza sente e transmite o estado de espírito da mãe. É apresentado também, de forma muito bela e terna, o amor materno, o carinho da mãe para com sua filha. A visão da

inocência infantil também se encontra presente na figura da filha que não sabe o paradeiro de seu irmão e, mesmo vendo a realidade ao seu redor, não consegue compreender o que se passa. Ao receber a informação da morte de seu irmão, a menina, à sua maneira, lida com o luto. Observa “pelo vidro da janella o longo pallio prateado que o luar punha no estendal das tranças verdes, dentro da noite silenciosa que criava um novo mundo na sua imaginação...”. Segundo informações biográficas, Achilles Vivacqua era amante das crianças, porém, por conta de sua doença, não se aproximava delas. Elas se encontram presentes em várias produções do escritor. O imaginário sobre o infantil também é mostrado no final do conto: “A mãe deixou-lhe na face rosada um grande beijo, triste como o silencio que andava lá por fóra. A criancinha, então, com a luz ingenua dos seus grandes olhos verdes ficou a olhar as estrellas que eram como lagrimas ardentes no ignoto da noite...”<sup>43</sup>

O próximo conto é “O natal de Lia”, assinado por Roberto Theodoro e publicado na revista *Fon-Fon*,<sup>44</sup> de 25 de dezembro de 1925, edição de Natal, n. 52. Nele se encontra presente a figura da criança, como no conto acima, e também o tema das mazelas sociais, podendo ser visto, também, como forma de denúncia.

#### *O natal de Lia*

Natal chegou...

O sol sumia como uma moeda de ouro atirada no mar, no claro azul da tarde, derramando serra abaixo os ultimos reflexos. As torres e cupulas, suspensas, no ar, como se estivessem contemplando as curvas nítidas dos montes longinuos e silenciosos, luziam batidas pelo sol derradeiro. Aqui e ali, nas portas dos cinemas, grupos de rapazolas se contentavam em commentarem a fila annunciada. Longe os sinos carrilhonavam, implorando as almas despidas de fé que recolhessem os templos vazios. Pela rua entre a gente do mundanismo que fazia o *footing*, uma criança loura, os olhos azues, maltrapilha, errava de vitrina em vitrina, devorando com os olhos de faminta o interior das lojas.

Andou muito. Por fim, parou à porta de um cinema. Pareceu-me lêr, com grande admiração, com os olhos infinitamente puros, nos cartazes de figuras pintadas em vivas côres que pendiam da parede, a fita annunciada – “No Redemoinho da Vida”. Depois seguio. Em frente de um bazar, em cujo interior pendiam de uma arvore de Natal, recamada de pequenas lampadas accesas, – infinidade de brinquedos, parou. Enxugou os olhos humidos das lagrimas com a manga rota da camisa de chita; collou a face a vitrina e, com olhos pungentes, pôz-se a devorar o interior da casa, como a procura de alguém. Dentro, Papae-Noel com seu sacco de filó a tiracollo, parecia ter os passos incertos, como carregado de uma grande jornada, a clara barba ondeante escorria-lhe pelo peito; debaixo do seu chapéo em fórmula de cone, as mellenas brancas pendiam-lhe como estrigas de linho; a mão estendida era como se tivesse colhendo na rica arvore os brinquedos mais bonitos... Ella, com os olhos embebidos no paraíso dos brinquedos, tinha na physionomia a leve pallidez de um crucificado que impressionava, fazendo lembrar,

---

<sup>43</sup> Como observou Francisco Aurélio durante a defesa desta dissertação, o conto analisado dialoga com Maria Antonieta Tatagiba (1895-1928), poeta simbolista, contemporânea de Achilles e de sua mesma região, falecida, também, de tuberculose e que deixou lindas páginas sobre a morte de seu filho.

<sup>44</sup> Todos os números da revista *Fon-Fon* encontram-se digitalizados e disponibilizados no link: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm)>.

assim com os cabellos encaracolados e tanta serenidade, os delicados traços de uma escultura bysantina...

– Que fazes aqui? perguntei-lhe. Fez como que não ouvira minhas palavras.

– Está perdida? – Erguera para Papae-Noel os claros olhos, onde subia a curiosidade e o desejo, e meio enleada:

– Não.

– Teu nome?

– Lia.

– Moras longe? Estendendo o braço esquelético e alvo como tule que sobrava da manga rota da camisa, mostrou-me ao longe o bairro baixo da cidade, já vestido pela noite, onde apareciam dormentes os primeiros fôcos acessos. Contemplei por algum momento a outra cidade, a cidade da plebe...

– Vieste sozinha?

– Vim.

– Que é da mamãe?

– Morreu.

– E o papae? ...

– Também...

– Que procuras?

Lia após olhar-me ingenuamente com toda a luz ingênuia dos seus olhos claros, onde andava uma velha esperança, correu-os pelo interior do bazar e respondeu-me:

– Procuro vovô Noel.

Lá dentro, imóvel, com seu saco a tiracollo, apoiado no grosso bastão, Papae-Noel parecia esperar a meia-noite para levar brinquedos às crianças afortunadas.

– Lá está o vovô.

– Não. Não é aquelle; é o outro... Vovô-Noel... Elle me contava bonitas histórias ao pé do fogo, nas noites de Natal. Falava-me das princezas que foram pastoras, dos romeiros que guiados pelas estrellas, transpunham os montes e iam para lá de onde rompe o dia em busca de paizes extranhos. Falava-me de Branca-de-Neve, Chapeuzinho Vermelho e dos pastores enamorados que viviam no alto dos montes, entre os alvos rebanhos, e, ao som das frautas de canna, teciam pelos dias em fóra grinaldas para o seu amor... Que Papae-Noel só levava brinquedos às crianças ricas, mas quando morresse, havia de ser o Vovô-Noel dos pobres... Havia de me trazer lindos brinquedos... E enxugando na manga rota da camisa as lagrimas que lhe escorriam pela face, tristes como gottas d'agua numa vidraça, murmurou numa voz dolente e arrastada que um vago sorriso acompanhava:

– Talvez elle esteja me esperando lá em casa. E lá se foi, rua em fóra, ora surgindo na claridade [...] de um lampeão, ora de perdendo numa sombra levando toda a sua ingenuidade na luz ingenua dos seus olhos em demanda do bairro da plebe...

Roberto Theodoro

Este conto não segue a mesma linha dos outros. Nele, não encontramos o clima de mistério, de suspense, de morte, como encontramos, de modo geral, nos outros textos apresentados. “O Natal de Lia” possui um cunho social e de denúncia da desigualdade em nosso país. Tudo isso exibido e trabalhado por meio do olhar ingênuo, doce e terno de uma criança pobre, moradora do bairro da plebe, chamada Lia.

O conto se passa na noite de Natal. Como nos outros contos, há também a construção de imagens fantásticas via poesia. Identificamos também vestígios de escolas anteriores ao Modernismo, como nos outros contos que analisamos.

“Pela rua entre a gente do mundanismo que fazia o footing”, o narrador lança olhos para “uma criança loura, os olhos azues, maltrapilha” chamada Lia, que “errava de vitrina em vitrina, devorando com os olhos de faminta o interior das lojas”. O conto se dá por meio dessa personagem, descrita como ingênua, pobre, doce e triste, que caminha como uma errante pela parte rica da cidade. O narrador do conto também é personagem, e é ele quem dialoga com Lia. É por meio desse diálogo que passamos a conhecer um pouco sobre ela. O que notamos é que se trata de uma criança marginalizada pelo mundo, sem pai nem mãe, sozinha e perdida. Lia representa o outro lado da realidade, que, muitas vezes, fica escondido. Uma realidade triste, desigual e injusta.

Talvez Achilles Vivacqua, ao abordar o tema da desigualdade e da injustiça social por meio de uma criança, quisesse chamar mais a atenção dos leitores para essa realidade. Trata-se de uma iniciativa de denunciar essa verdade de sua época, que não era tão abordada. O contexto do conto é a noite de Natal. E ele foi publicado, como já dissemos, na edição de Natal da revista *Fon-Fon*. Em vez de produzir um conto que homenageasse a data, exaltasse o momento (com um tom de alegria, comemoração), Achilles aproveita para mostrar um lado no qual essa festividade, a troca de presentes, a alegria natalina, a figura do Papai Noel consistem em algo distante, em um sonho. Lia, em certa parte de seu conto, afirma que o Papai Noel só presenteia as crianças ricas, confirmando a afirmação que fizemos.

Mais ao final do conto, a pobre criança, ao afirmar o distanciamento com a figura do Papai Noel, que se contempla na parte rica e privilegiada, apresenta-nos outra figura que, diz ela, lembra-se dos pobres: o Vovô Noel. Segundo ela, ele contava histórias bonitas ao pé do fogo, nas noites de Natal, falava-lhe das princesas que foram pastoras, dos romeiros que seguindo as estrelas, atravessavam os montes e iam “para lá de onde rompe o dia em busca de paizes estranhos”. Falava-lhe de Branca-de-Neve, Chapeuzinho Vermelho. Enfim, mostrava carinho e ternura por ela, uma criança pobre. Na verdade, não se trata de outra figura. Segundo Lia, ao morrer, o Papai Noel passaria a ser o Vovô Noel dos pobres e levaria a ela lindos brinquedos. Isso mostra que Lia, apesar de sua cruel e dura realidade e das dificuldades que enfrenta por conta de suas más condições de vida, mantém sua capacidade de sonhar e sua fé, que se torna clara na seguinte passagem, em que ainda fala sobre o Vovô Noel: “E enxugando na manga rota da camisa as lágrimas que lhe escorriam pela face, tristes como gottas d’água numa vidraça, murmurou numa voz dolente e arrastada que um vago sorriso acompanhava:/ – Talvez elle esteja me esperando lá em casa”. E, após dizer isso, como nos conta o narrador, Lia “se foi, rua em fóra, ora surgindo na claridade [...] de um lampeão, ora

se perdendo numa sombra levando toda a sua ingenuidade na luz ingenua dos seus olhos em demanda do bairro da plebe....”.

O próximo conto chama-se “O drama da morte”, publicado na revista *Para Todos*, em 20 de março de 1926.

*O drama da morte*

I

Elle erguera-se.  
Dilatara os grandes olhos verdes para ver com volupia, a bocca que o beijara com volupia suprema...

Mas em vao.  
Tinha o rosto pallido, os olhos fundos e andava sempre curvado sobre si mesmo, como uma ave cansada.

Estava fatigado.  
Toda noite fôra despertado por uma grande voz interior, triste e misteriosa...

As folhas dos cardos, lá fóra, na manhã socegada, erriçavam ao sopro do vento.

A poeira branda do sol, como um nectar delicioso, escorria pelas arvores.

A bocca que lhe beijara a face com infita saudade, perguntou-lhe:

– Tens medo da morte?

– Não.

– Attingiste toda a perfeição... Não deve ter medo...

– Ella me quer?

– ... ella é justiça absoluta. Possues a melhor das virtudes: vives sem temores...

– ... olho a vida com bons olhos.

Ella atirou-se para elle, lambendo-lhe a face num beijo que doía.

E elle sentia e gosava a tortura silenciosa daquelle beijo.

– Morrer é viver...

– A ressurreição não annula a morte...

Ella disse:

– Queres ir?

– Vamos.

As creanças, na rua, como pequenos demonios, gargalhavam numa longa roda.

Approximavam delle e, cheias de terror, fugiam.

Voltavam depois, receiosas, para contemplar-o como um morto-vivo, no fundo daquella manhã clara.

Ella falou:

– Olha: são as guitarras da terra...

Elas não acreditam.

– Tem ainda as pupilas puras...

– Estás sempre a olhal-as.

– Olhe... olhe... bem no fundo daquellas retinas: lá verás os dias de amanhã...

– A sorte é um enigma.

Ella o vestira com um véo de musselina branco.

A voz foi a guial-o... guial-o... mostrando-lhe os prazeres e miserias.

O homem não acreditava.

Levou-lhe num necropulo. Mostrou-lhe o fim.

Ella não acreditou.

– Os mortos não vão para o outro lado da vida...

## II

O homem voltou tarde.  
Veiu com a voz misteriosa, procurando desviar-a dos ouvidos curiosos, como se desviasse uma creança do mal.  
Elle balbuciou:  
– A vida...  
– Seja breve.  
– ... metempsychose?  
– Não. Pó tornando ao pó...

## III

Elle, então, viu a estatua de sua vida esculpida naquela fôrma branca que idealisára...  
E não chegou acreditar.

Roberto Theodoro

Como em outros contos aqui analisados, o tema da morte, da dor e da melancolia se encontram presentes no conto do pseudônimo Roberto Theodoro. Não sabendo se estamos cometendo ou não um grande erro ao fazermos tal questionamento, então o faremos com certa cautela: será que a insistência em colocar em seus contos o tema da morte, da doença, da dor, do sofrimento decorrente da enfermidade seria sem um propósito de reflexão ou algo semelhante? Achamos difícil e até mesmo complicado ignorar tal fato por conta da condição delicada e frágil em que vivia, diariamente, Achilles Vivacqua. Não estaria ele, talvez, usando sua poesia e seus escritos para falar dele próprio? Querendo apresentar ao mundo um pouco de sua dor, de sua realidade, ou até mesmo dele próprio? Durante a leitura e a análise do conto, durante toda pesquisa e até mesmo com o perfil feito por Eunice Vivacqua, não resistimos, mesmo sabendo o quão perigoso é, em ver o escritor em cada letra de “Drama da morte”. É como se ele estivesse falando dele próprio, descrevendo sua dor e mostrando sua forma de lidar e ver a morte. Isso também conseguimos ver em outros contos, mas, devido à profundidade deste, o escolhemos para abordarmos aqui.

A parte que mais nos lembrou Achilles Vivacqua foi a seguinte: “Dilatara os grandes olhos verdes para ver com voluptia, a bocca que o beijara com voluptia suprema.../ Mas em vao./ Tinha o rosto pallido, os olhos fundos e andava sempre curvado sobre si mesmo, como uma ave cansada./ Estava fatigado”. O escritor tinha os olhos verdes, foi descrito em documentos e depoimentos como pálido e frágil, com os olhos fundos – tudo isso por conta da tuberculose – e, como nos disse Eunice em seu livro, andava curvado sobre si mesmo e se mostrava cansado. Achamos difícil ignorar isso. Outro aspecto que observamos foi a relativa recorrência da cor verde nos olhos dos personagens de contos do escritor. Como toda interpretação, a nossa pode apresentar problemas. A admiração pelas crianças também,

acreditamos, pode ajudar na fundamentação da nossa análise – como já mostramos, o escritor tinha grande afeto por elas e lhes cedeu espaço em sua literatura.

O personagem do conto, parece, encontra-se no leito da morte. As primeiras palavras do conto, “Ele erguera-se”, nos dão a entender que o personagem, masculino, encontrava-se deitado. E pela descrição do estado em que se encontrava, entendemos que ele encontra-se muito debilitado, doente. Pensando sobre o que poderia representar a voz interior, triste e misteriosa que, como é dito pelo narrador, constantemente despertava o personagem, chegamos à ideia de que pudesse simbolizar a voz da própria morte. Como em outros contos, aqui o escritor também constrói imagens grandiosas ao tratar do cenário em que se passa o conto e em outras partes da história narrada.

Não conseguimos construir nenhuma reflexão acerca da identidade da boca que beija a face do homem doente. E a passagem “A bocca que me beijara a face com infinita saudade” nos faz pensar em alguém que já se foi, o que, mais uma vez, intensifica o estado complicado em que se encontra o personagem, tão mal que é representado como se já estivesse morto.

Apesar de sua debilidade, o homem ainda mantém uma postura forte, ou até mesmo de coragem. Ao ser perguntado pela boca que o beijou se ele tinha medo da morte, ele, prontamente, responde que não. E a mulher afirma que ele atingiu toda perfeição, pois ele não deveria temer a morte. Em seguida, o homem pergunta à mulher se a morte o quer, e ela não responde de forma clara, diz que ela é “justiça absoluta” e que o homem possui a melhor das virtudes, por viver sem temores. Diante de tal afirmação, o homem diz que olha a vida com bons olhos (postura que, como percebemos durante a pesquisa, também tentava ter Achilles). Após isso, a mulher, em um gesto impulsivo, beija fortemente a face do enfermo. Ele, segundo o narrador, “sentia e gosava a tortura silenciosa daquela beijo”. Depois, a mulher afirma que morrer é viver, e o homem responde que a ressurreição não anula a morte.

Em seguida, a mulher pergunta ao homem se ele quer sair. Nesse momento, aparecem as crianças, que, como mostra o narrador, temem aproximar-se do homem, o que, mais uma vez, revela o quão doente ele se encontrava. Após afastarem-se, assustadas, voltavam para contemplá-lo como “um morto-vivo, no fundo daquela manhã clara”. Após isso, a mulher afirma que as crianças são “as guitarras da terra”; o homem (ao que parece é ele mesmo) diz que elas não acreditam. Em seguida, a mulher diz que elas ainda têm as pupilas puras e que o homem vive a olhá-las, o que nos faz entender que ele tinha interesse e admiração por elas. Ele também pede para que a mulher olhe bem no fundo das retinas das crianças e que lá ela iria ver os dias de amanhã. A mulher afirma que a sorte é um enigma.

Depois, o homem imagina que ela o veste com um véu de musselina branco, tornando-se uma forma branca idealizada, que aparecerá novamente no fim do conto. Daí, a mulher torna-se uma voz, guiando-o e mostrando-lhe os prazeres e as misérias da vida. Ele não acreditava. Depois, levou-o ao necrópulo, mostrando-lhe o fim. Desta vez, foi ela quem não acreditou: “Os mortos não vão para o outro lado da vida...”.

Ao voltar de sua jornada, o homem pergunta à voz que procurou desviar-se se a vida é “metempsychose”, e ela respondeu que não, é apenas o pó tornando ao pó. Ao fim do conto, o homem vê a estátua de sua vida esculpida naquela forma branca que ele havia idealizado e, mesmo assim, não chegou a acreditar.

O último conto que iremos analisar chama-se “Iokanaan”. Trata-se de um conto de Achilles Vivacqua que ainda não foi publicado e foi deixado em fase de elaboração. Devido ao tamanho e ao estado do manuscrito, não iremos, como fizemos com os outros, transcrevê-lo na íntegra. Seleccionamos alguns fragmentos para direcionar nossa reflexão e análise.

O nome que dá título ao conto, “Iokanaan”, corresponde ao profeta João Batista. A história do conto é baseada na lenda bíblica de João Batista e Salomé, especificamente na cena da comemoração do aniversário de Herodes Antipas, filho de Herodes, o Grande, nascido no ano 10 a.C. Antes de abordarmos o conto, faremos uma breve apresentação da cena da lenda bíblica com a qual ele dialoga.

Era o aniversário de Herodes Antipas, e ele quis comemorá-lo em grande estilo. As suas terras eram extensas, alcançavam além do rio Jordão, e ele queria que a sua festa fosse comentada por todos, em toda parte. Todos os príncipes foram convidados, e eles vieram da Judeia e da Galileia, trazendo seus séquitos. Foram convidadas também bailarinas que vieram de longe para animarem o banquete. Foram preparadas as melhores iguarias. No intervalo entre cada prato servido, tocava-se música e as bailarinas núbias e egípcias, ao som de alaúdes e flautas, dançavam e davam um ar de graciosidade e beleza à festa. Eram servidos também vinhos de Chipre e da Grécia. Na sala do banquete só era consentida a entrada de homens. Bailarinas e escravas, naquele cenário, não eram consideradas pessoas. Estavam ali para o prazer dos convidados. Era o costume da época.

Repentinamente, segundo a lenda, a orquestra silenciou-se e, para a surpresa de todos, apareceu uma bailarina desconhecida seguida de escravas. Todos deixaram o que estavam fazendo para poder apreciá-la. Essa figura feminina, de beleza sem igual, era Salomé. As escravas passam-lhe pelo corpo perfumes, sândalo e outras essências, colocam nos seus braços e tornozelos pulseiras. Salomé estava descalça e as suas vestes eram feitas de tules e



finas musselinas transparentes, que mostravam um corpo perfeito. Pronta, Salomé começou a dançar. O poeta Eugénio de Castro, no seu poema lírico, descreve-a da seguinte maneira:

Radioso véu, mais leve que um perfume,  
Cinge-a, deixando ver sua nudez morena,  
Dos seus dedos flameja o precioso lume  
E em cada mão traz uma pálida açucena.  
E a infanta avança. ao som dos burcelins...  
Como sonâmbula perdida  
Em encantos, místicos jardins,  
Dir-se-ia que dança desmaiando  
Ao perfume das flores que estão em roda...  
Dir-se-ia que dança e está sonhando...  
Dir-se-ia que a estão beijando toda...<sup>45</sup>

Ao terminar sua dança, Salomé recebe muitos aplausos, fazendo com que os convidados queiram “bis”. Diante do grande entusiasmo de todos em ver a bela dançar novamente, Herodes, louco de desejo, pede a ela que dance mais uma vez, pedido que ela recusa. Mas, novamente, seu tio solicita que ela dance para ele mais uma vez, e, como forma de convencê-la, ele diz que, se ela dançasse, ela poderia pedir-lhe o que ela desejasse, mesmo que fosse metade dos seus reinos. Salomé hesitou no início, mas depois, de repente, percebeu que naquele momento ela tinha um poder imenso sobre ele e que poderia usá-lo. Assim, caprichosa e sem pensar duas vezes, ela diz ao tio que queria a cabeça de João Batista numa bandeja de prata. Herodes Antipas, diante do pedido de Salomé, fica assustado, pálido, quase petrificado, pois não acreditou no que ouvia. Assim, diz a ela para que escolhesse outra coisa, como joias, tecidos caros vindos de longe, qualquer outro luxo, mas não a cabeça do profeta. Herodes tinha medo. Não foi a bondade que o fez agir assim; talvez, lá no fundo, pensasse que aquele homem não merecia a morte, por não ser um criminoso e não ter feito mal a ninguém. Porém, novamente, Salomé repetiu, sem hesitar, que só dançaria se o tio fizesse o que ela havia pedido. Atormentado, Herodes cede ao pedido de Salomé. Tinha de cumprir a palavra dada diante de tantas testemunhas e deu ordens para que fosse realizado o pedido da mulher. Entregou o seu anel ao chefe da guarda pessoal, para que este o mostrasse ao carrasco e para que este executasse, sem demora, a sentença. A prisão onde estava João Batista localizava-se a alguns quilômetros do palácio.

Passado algum tempo, como ordenado, a cabeça de João Batista é entregue a Salomé. Esta a observa, ainda ensanguentada. A partir daquele momento, João Batista tornou-se um mártir, o santo que mesmo depois de tantos séculos todos se lembravam. E, assim, segurando a cabeça de São João Batista na bandeja, Salomé dançou.

---

<sup>45</sup> <<http://www.leme.pt/biografias/j/joao/>>.

Sobre o fim de Salomé, existem várias versões. Para Oscar Wilde (1854-1900), o autor da mais conhecida e famosa peça sobre Salomé, escrita para o teatro e para a atriz francesa Sarah Bernhardt, Salomé é a encarnação da perfídia, pois ela havia amado João Batista, que não correspondeu a esse amor, e, por isso, agiu por vingança. Quando recebeu em mãos a cabeça de João Batista, Salomé, desesperadamente, lança beijos em sua boca. Após a peça de Oscar Wilde, Richard Strauss fez a música da ópera do drama de Salomé e João Batista. Vários outros sugeriram versões diferenciadas para o final de Salomé. Leonardo da Vinci, Ticiano, Caravaggio, Bernardo Luini, Veronese, Pedrini, Rembrandt, Regnault, Eduardo Toudouze, Max Slevogt, Hugo von Habermann, Delacroix, entre outros, são alguns artistas que se interessaram pela figura de Salomé. Alguns a viram como uma sanguinária, a completa encarnação da maldade, enquanto outros viram uma Salomé ingênua, que estava apenas seguindo ordens de sua mãe, que lhe sugeriu o horrível pedido. Gustavo Moreau, considerado o maior pintor de Salomé, entre seus desenhos e telas deu vida a uma única Salomé em mais de uma centena de versões.

Feita a apresentação da lenda bíblica de Salomé e João Batista, vejamos como escritor Achilles Vivacqua tratou-a em seu conto.

Na cena inicial do conto, o narrador nos apresenta a festa de Herodes Antipas:

Esplendido jardim de Herodes, alcatifado de flôres raras. Leve perfume erra pelo ar, e, no céu cheio de estrelas, a lua, no alto, é um chuveiro de prata se derramando pelo jardim. Herodes, cercado dos grandes de sua côrte, banqueteia em honra de seu aniversário. [...] em murmúrio, entram o último côro. [...] enquanto o luar de despedaçava pela areia branca do jardim, Salomé dança. Dança e agrada Herodes.

Herodes: – Vés, como Salome baila? Parece uma borboleta, feita de luar, girando em torno de uma flôr...

Um príncipe: – Leve; leve seu corpo quando dança... Tao leve como uma nuvem dansando em torno da lua!

Outro príncipe: – Oh! Como são ageis os seus pés: parecem os de uma pomba, revolvendo assim a areia branca do jardim, grãos de trigo.

Os grandes da côrte: – Linda! Linda! Linda!

Herodias: – Para os meus olhos, Salome apenas baila...

Herodes: – Para Herodes tetraçarca, ela é divinal!

O banquete, na grande mesa armada no jardim, terminava. Os convidados erguiam as taças de ouro, transbordando de vinhos de cipres, brindando Herodes. Salomé, bailando, sempre bailando, se afasta por entre as palmas, em direção ao carcere em que se achava Iokanaan..

Como vimos no trecho citado, Salomé após terminar sua dança, afasta-se por entre as palmas e segue em direção à prisão onde se encontrava Iokanaan, João Batista. A partir daí, inicia-se um diálogo entre os dois:

Iokanaan: – Oh! Vem!  
 Salomé: – O banquete está encenado.  
 Iokanaan: – Ouvi: todos os convidados de Herodes precisam que danças.  
 Salomé: – Núa.  
 Iokanaan: – Núa?!  
 Salomé: – Herodes acaba de me ofertar metade de seu reino para que eu dançe, núa, à luz do luar.  
 Iokanaan: – Herodes? Oh! Sempre Herodes... Longe do reino, por tanto tempo, olhem [...], às almas más, a divina florecencia do caminho do bem, – preguei. Herodes, que me ouvia de bôa vontade, fazia pelos meus conselhos, muita coisa. Oh! Herodes, sempre Herodes!  
 Salomé: – Lamentos! Sempre lamentos! Como me divertes, meu Iokanaan.  
 Iokanaan: – Bem sei que é a minha tristeza que te faz alegre. O encanto da vida exterior não está na alma: está diante dos olhos – [...] tem a alma sempre debruçada sobre lagrimas.  
 Salomé: – Mas se diverte.  
 Iokanaan: – Ri, então, Salomé. Ri  
 Salomé: – Continua... Então, longe da vida...  
 Iokanaan: – A me alimentar de gafanhotos...  
 Salomé: – E como és ridículo!  
 Iokanaan: – E como és formosa!  
 Salomé: – Adiante. Vamos! Eu tí auxillio: a se alimentar de gafanhotos e mel silvestre...

No diálogo, sentimos como se Iokanaan e Salomé tivessem certo contato um com o outro; um tipo de relacionamento, não íntimo, mas de outra ordem. É como se o diálogo mostrado tivesse acontecido outras vezes. Após sua performance, a mulher dirige-se à prisão para visitar Iokanaan e contar-lhe sobre o evento. Ao contar-lhe que o tio ofereceu metade de suas propriedades para que ela dançasse, nua, à luz do luar, o profeta se mostra decepcionado com Herodes, alguém que, como ele mesmo diz, costumava, com boa vontade, ouvir os ensinamentos dele. Vemos também que Salomé não concorda com a visão de mundo de Iokanaan, que se mostra como alguém que vive segundo mandamentos divinos, de maneira diversa dos homens comuns. A figura de profeta de Iokanaan parece incomodar Salomé, uma mundana que não compreende as ideias e atitudes do homem. Pela postura de Iokanaan, parece que ele quer ensinar o verdadeiro caminho do bem a Salomé, mas ela, por sua vez, parece resistir aos ensinamentos do profeta, pois não consegue ver diversão no estilo de vida que ele levava e em suas pregações. Com essa atitude, certa perversidade é conferida, a nosso ver, a Salomé.

No conto, como em outros do autor, percebemos a presença do forte lirismo e das imagens grandiosas que o escritor agrega ao seu projeto literário. A escrita “passadista”, presente nos outros textos que aqui analisamos, também se encontra presente no conto que aqui estamos analisando.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Como traços modernistas no conto, Francisco Aurélio destacou, durante a defesa desta dissertação, a linguagem simplificada, os diálogos teatrais e a modernidade do tema, imortalizado por Oscar Wilde e sua performance no palco, bem como a própria ambiguidade de Salomé.

Avançando um pouco as páginas rascunhadas do conto que estamos estudando, em certa parte da história, Salomé, ainda na prisão, em companhia de Iokanaan, pede-lhe um beijo através das grades do antro escuro em que se encontravam. O profeta, como forma de desviar-se do pedido da mulher, chama a atenção para a lua que brilhava no céu. Salomé, como resposta, afirma que a lua é como o triste Iokanaan, “pollida como um lírio, ao amanhecer do dia, scismando melancolicamente pelo [...] céu”. E torna a pedir o seu beijo. O narrador interrompe para traduzir o silêncio que se instalou neste momento e evoca a lua, descrevendo-a no instante em que narra. Em seguida, Iokanaan diz que a lua é fria, fria como o beijo de Salomé. A mulher responde a colocação do profeta confirmando a acusação sobre o seu beijo frio e diz que o seu beijo tinha o poder de gelar, para sempre, o amor dos lábios dele para o amor de outros lábios.

No diálogo entre os dois, Iokanaan compara Salomé à lua. Diz que, como a mulher, a lua se move, dança. Salomé se posiciona dizendo que a lua é Iokanaan longe de seus beijos. Iokanaan convida Salomé a ver como a lua o beija. A isso, a mulher responde que, diante tal cena, ela sente a sua alma se fundir à do profeta, através do beijo dela. Iokanaan responde dizendo que ela nunca mais sentirá isso. Salomé, ao ouvir tal declaração, pergunta o porquê dela. Iokanaan responde dizendo que é porque os seus lábios “emmucheceram...”.

A cena seguinte fica a cargo, novamente, do narrador. Conforme ele nos diz, há ruídos de passos no jardim e, longe, sons de música. Salomé se aproxima mais das grades. Perante tal atitude, Iokanaan afasta-se, escondendo-se na escuridão da prisão e fazendo ranger as correntes que lhe prendiam os pulsos. Salomé, aflita, pede mais um beijo a ele, segundo ela, para a sede de seu amor. Iokanaan nega seu pedido alegando que é a lua quem o beija, e pede, com misericórdia, que a mulher não lhe oferecesse seu corpo através do sabor de seus beijos. Salomé responde dizendo que o primeiro pecado foi aquele que ficou com o primeiro beijo. Iokanaan confirma a colocação da mulher dizendo que tal pecado ficará, para sempre, em sua alma, como o pecado original. Em seguida, Salomé diz que, em sua vida de peregrinação, o profeta tudo ofertou: mocidade, alegria, prazer, jejuns, e que, naquele momento, recusava, diante da virtude que já não tinha mais (por ter pecado), os seus beijos. Iokanaan menciona novamente a lua e manda Salomé ir dançar para o encanto de Herodes. Novamente, a mulher pergunta sobre os lábios do profeta.

Mais uma vez, o narrador rouba a cena para apresentar a natureza, o céu, o jardim, e mostra Salomé se retirando para junto de Herodes e seus convidados. Mostra também que a

mulher distingue, ao longe, a voz de Iokanaan “como a ladainha do vento, num clima de agonia, por entre as árvores”.

Depois, aparece a figura de Herodias. Salomé a vê andar pelo jardim e pergunta onde ela estava. Ela afirma que estava andando pelo jardim, apreciando o perfume das flores e a noite bonita. Herodes e os príncipes veem e elogiam Salomé, dizendo o quanto ela estava graciosa e bonita. Herodes diz a Salomé para ir dançar, e ela diz que não iria dançar mais. Herodes insiste para que ela dance e diz que daria qualquer coisa que ela quisesse se ela assim fizesse. Ela, novamente, nega o pedido. Herodes insiste mais uma vez e diz que daria qualquer coisa que Salomé quisesse se ela dançasse para ele. Ela pergunta ao tio se ele daria o que ela quisesse, mesmo se fosse impossível. Ele afirma que sim e segue junto aos seus convidados. Salomé fica sozinha com sua mãe, Herodias. O narrador toma voz mais uma vez e diz que, da prisão, Iokanaan contemplava Salomé, e ela, ao vê-lo, mordeu seus lábios de desejo.

Ao perguntar a sua mãe o que ela deveria pedir a Herodes, ela sugere a Salomé pedir a cabeça de Iokanaan. Salomé corrige Herodias e diz “A liberdade de Iokanaan...”. A mãe lembra que Iokanaan recusava o amor de Salomé, o que faz com que ela concorde com a ideia de sua mãe e decida pedir a cabeça do profeta. Em seguida, dirige-se a Herodes, que a pergunta o que ela iria querer. Salomé solicita um momento para que pudesse pensar. Sua mãe a lembra que ela já tinha o que pedir. Herodes ordena que, assim, ela peça. Então, a mulher diz ao tio o que queria: a cabeça de Iokanaan. Todos se mostram surpresos com o pedido. Ansiosa, Salomé confirma seu pedido: a cabeça do profeta, em uma salva de prata, para que ela dançasse com ela o bailado da morte. Herodes oferece a ela metade de seus reinos, pela vida de Iokanaan. Ela diz que era pouco e que a cabeça do profeta completava a oferta. Herodes mostra-se atormentado com o pedido de Salomé, dizendo que o profeta era um homem justo e santo. Herodias interrompe perguntando-o como faria para satisfazer seu desejo de ver Salomé dançar nua. Salomé completa dizendo que seria com Herodes cumprindo sua palavra de rei. Herodes tenta mais uma vez poupar a vida de Iokanaan, ordenando que o mantivessem sob custódia, para a satisfação de Herodias. Herodias mostra-se irritada e pede que ele apenas lembre da promessa que havia feito a Salomé na frente dos grandes da corte.

Herodes afirma que Iokanaan era um profeta, e Salomé completa afirmando que era sim um profeta, mas que se alimentava de imundos gafanhotos. E Herodias, com intuito de convencer, a qualquer preço, Herodes a cumprir sua palavra, afirma que Iokanaan censurava Herodes por ele ter como sua mulher a mulher de seu irmão Philippe. Salomé relembra-o de suas palavras. Cansado, ele cede e diz que ela, assim, a teria.

Após isso, Salomé retorna à prisão, e um novo diálogo inicia com Iokanaan. Ela conta ao amado que iria dançar, como Herodes desejava. Salomé pede, mais uma vez, um beijo ao profeta, e ele pede para que ela dançasse primeiro. Ela diz que lhe faltavam os sete véus coloridos, o que ele responde dizendo que eles manchavam o seu corpo, e diz para ela vestir-se com os véus que cobriam a Terra: “o rôxo do crepusculo; o perfume anil das flôres; o azul puro do céu; o verde das sombras das palmeiras; o alaranjado das auroras; o vermelho do sol de verão”. Diz que, assim, Salomé seria a lua, vestida de luar. Iokanaan mostra-se totalmente aflito por saber que Salomé dançaria nua. Cai de joelhos, como conta-nos o narrador, curva a cabeça sobre o peito, como se estivesse debruçado dentro de sua própria alma. A conversa entre os dois prossegue, e Salomé continua pedindo Iokanaan que a beijasse, não resistindo mais de amor e desejo. Diz que, se ele assim fizesse, ela pediria que Herodes concedesse perdão ao profeta. Ele responde dizendo que Salomé promete-o liberdade, quando ela mesma é escrava da corrupção, e que ele fez bem em não ter conhecido o caminho do mal pelos beijos dela. A discussão entre os dois continua. Salomé o acusa de já ter o pecado, e ele se defende dizendo que teve uma vida piedosa e fez o bem, e pede para que ela, filha do pecado, se afaste dele. Os dois se ofendem e Salomé, irritada, segue em direção a Herodes e seus convidados para dançar, nua, sob o luar.

Quando chega, todos se mostram felizes e animados com a performance que estavam prestes a assistir. Ela lembra-os da condição que ela havia combinado com Herodes para que dançasse. Sua mãe faz o mesmo. Prossegue ordenando a realização de seu pedido. Herodes ordena os guardas para que cumprissem a ordem que ele havia lhes dado. Eles assim fizeram. Ao receber a cabeça de Iokanaan, ainda sangrando, em uma salva de prata, como solicitou, Salomé, de repente, para de dançar. Em seguida, volta a dançar e, com a cabeça do profeta entre os braços, beija-lhe os lábios frios. Após isso, os olhos de Iokanaan se abrem, num tom de perdão, e depois se fecham, como se, nas palavras do narrador, “quisessem retratar dentro das pupilas paradas, a sua imagem”. Herodes e os príncipes gritam maravilhados a beleza de Salomé nua, enquanto Herodias, sua mãe, ressaltava o bailado da morte que presenciava.

Salomé, repentinamente, para sua dança e segue em direção a sua mãe, trêmula e com o rosto pálido. Em seguida, entrega a salva de prata a sua mãe, dizendo que ali estava o prato da vingança dela. Herodias recusa, afirma que o que ali estava era a vingança do amor de Salomé e atira a salva de prata sobre o gramado do jardim. Salomé mostra-se perturbada com tudo o que havia acontecido.

Mais ao fim do conto, Salomé sente que seu corpo estava sendo coberto pelas sete cores do arco-íris. Ergueu-se, assim vestida, diante Herodes e todos. Herodias espantou-se com o que viu e gritou que eram os sete véus coloridos. Herodes e todos, de uma vez, colocaram-se de pé. Maravilhados e, como diz o narrador, tomados por um terror místico, contemplavam Salomé. Ela, aos poucos, foi se afastando entre o jardim, levando consigo, junto ao peito, a cabeça de Iokanaan, como uma grande rosa encarnada. Surpreso, Herodes diz: “– Olhem! Olhem! Lá no fim do jardim, como ella se parece com o arco da aliança... Olhem!”. Os príncipes respondem: “– Oh! O arco da aliança! O arco da aliança!”. Herodias completa: “– É o arco da reconciliação!”. Por sua vez, os tribunos dizem: “– É a reconciliação! É a reconciliação!”.

O narrador novamente se faz presente e apresenta a cena final da história: “E todos caem de joelhos, curvados sobre si mesmos, em doce e suave adoração!”.

O arco da aliança também corresponde a uma imagem bíblica. Trata-se da aliança estabelecida entre Deus e todos os que habitam a terra. A passagem referente a ele se encontra no Gênesis 9:9 a 9:17. No conto, poderíamos analisar a presença do arco na cena de Salomé e a cabeça de Iokanaan como um sinal divino, como, talvez, a presença, mesmo após a morte, do profeta, que ainda vive, mas, agora, no plano de Deus.

No conto de Achilles Vivacqua, há a indicação de um possível romance entre Salomé e Iokanaan. Um amor profano, de certa forma, proibido, platônico, que traz desassossego, dor e tormento a Iokanaan e a Salomé, por não ter seus desejos contemplados pelo profeta, pois ele, mesmo muito tentado, resiste aos encantos da “filha do pecado”. A mulher tenta de todas as formas, fazendo uso de seu charme e seu encanto, desviar o profeta para as coisas do mundo, mas ele, muito centrado, mesmo não sendo uma tarefa fácil, não se entrega aos prazeres mundanos, prosseguindo com seus jejuns, suas penitências, suas pregações, seu caminho de sacrifícios.

Achilles Vivacqua, como podemos notar, não pinta a figura de Salomé como a simples figuração do mal, uma figura pérfida, como ocorre em algumas versões da lenda bíblica. A nosso ver, ela é representada no conto como ingênua, confusa, apaixonada e influenciável. Na versão do contista, não parte de Salomé a ideia de pedir a Herodes a cabeça de Iokanaan na salva de prata, mas, sim, de sua mãe, Herodias, que a persuade e convence, lembrando-lhe do fato de o profeta negar o seu amor. É esse sentimento não correspondido que leva Salomé à loucura e a faz concordar com a proposta horrenda e cruel de sua mãe. Achilles Vivacqua não facilita as coisas colocando-a, somente, como uma perversa; ele também atribui a ela um lado sensível, terno e, até mesmo, puro.

Esse lado bom de Salomé também aparece na cena em que ela dança com a cabeça de seu amado. É posto, também, além da perversidade por conta do ato, um possível arrependimento, sofrimento e dor de Salomé pela morte de Iokanaan. Como o narrador mesmo diz, ela, de repente, para de dançar e mostra-se pálida e trêmula, como se estivesse em choque. Depois, dirige-se a sua mãe e lhe entrega a salva de prata com a cabeça, dizendo ser o prato da vingança dela. Nesse gesto, Salomé mostra que agiu segundo ordem de sua mãe.

## ACHILLES VIVACQUA: O “CRONISTA SOCIAL”

Outra função que Achilles Vivacqua desempenhou em sua história com a escrita foi a de cronista. Assumindo um pseudônimo feminino, Maria Thereza, o escritor publicou crônicas de moda na seção “A moda” da revista *Semana Ilustrada*, de Belo Horizonte. Aqui, apresentaremos algumas dessas crônicas, que revelam outro lado do escritor – um lado “feminino”, antenado às últimas tendências do mundo da moda de sua época.

A primeira que analisaremos foi publicada na já mencionada revista, ano I, n. 48, de 5 de maio de 1928.

### *A moda*

A moda, em todos os tempos, sempre foi para a alma das mulheres um motivo de curiosidade e de prazer. É como as flores de cada estação: por mais exóticas que sejam aparecem ante seus olhos como um suave encanto. A moda, ultimamente, é uma sequencia de surpresas para o mundo feminino. A mulher, havia tempo, habituada ao uso das pequenas toucas e ao infallível *doche* de abas cahidas, que eram, pode assim dizer, seus invariáveis uniformes – nunca poderia imaginar que um dia viesse adoptar enormes capacetes de longas fitas; ou as formas complicadas, altas, desses barretes, e todas essas phantasias que tanto lhe satisfaz o desejo de mulher elegante – que procura o bizarro – tão variavel quanto a sua alma cheia de contrastes... Para que uma *toillet* se torne harmoniosa, é necessário a companhia de um chapéo que se afaste dos já fora de moda e habitualmente usados como uniforme esportivo.

Infelizmente, ainda vemos pelas avenidas, esta nota destoante. Se, porém, o chapéo pequeno tanta impressão produziu na vaidade feminina, não menos causou a moda do chapéo grande, que resurge como maravilhosa novidade.

Não pensem os leitores da *Moda*, que o chapéo pequeno cahiu totalmente. Não. Segundo alguns modistas mais afamados, elle é ainda o que melhor assenta em todas as physionomias. A casa *Le Monnier*, acaba de alcanças grande successo em dois lindos modelos. Um em bangkok preto, guarnecido com uma fita de setim da mesma cor e duma rosa bem pollido justo á esquerda. A aba é muito cahida dos lados e na frente, ao posso que atraz, é bem curto. O outro, despido de aba, feito em palha bege rosada, é formado de muitas pregas dispostas em leque, de um lado. O fundo modela estreitamente a cabeça. E, do lado esquerdo, onde se destende as pregas, elle deixa apparecer um pouco o perfil, tornando, destarte, a sua possuidora mais cheia de encantos.



Não fiquemos por ahi. Ha ainda muitas novidades que tem posto a mulher em duvidas. Ao passar numa vitrine, não sabe qual modelo escolher. Mas como a cor dos cabellos influe sobremaneira na escolha de um chapéo, a mulher verdadeiramente elegante, desfaz logo sua duvida. Uma dama de cabellos pretos ou castanho escuro, não vacillaria em escolher, entre outros chapéos um *bonichon* de grosso *tulle*, onde tivesse dispostas, baralhadamente, flores de todas as côres. É por ser um chapéo muito leve, seria para a sua *toilet* do meio dia. A mulher loira já não escolheria o mesmo. Procurava, provavelmente um que tivesse lindos jacinthos azues. E a senhora de idade? Esta, ou daria preferencia ao *bonichon* adornado de violetas negras e brancas, ou de amores-perfeitos de velludo. E para que tornasse mais encantadora as suas *toillets*, procuravam adquirir grandes ramalhetes de flores, identicos aos dos chapéos, collocando-os sobre a espadua...

Uma das maiores surpresas no mundo da moda, é o reaparecimento da *barrete* sob o chapéo, o que constitue uma grande novidade. Algumas modistas os têm guarnecido sob *la posse*. Collocanda ahi uma *barrete* com flores. Emfim, assignalemos mais um lindo modelo de chapéo, ultima creação de Mario Guy. É um *bonnet* de palha azul-marinho, tendo, do lado esquerdo, um motino de plumas brancas, e, cortado, num lindo movimento, do mesmo lado, acima dos supercilios...

Maria Thereza

Nessa seção da revista *Semana Ilustrada*, Achilles Vivacqua, assumindo um pseudônimo feminino, escreve para o universo feminino; acreditamos que o público alvo era, sim, as mulheres, pela estrutura e pelo tom da crônica – mostrando conhecimento sobre a moda e suas tendências na época em que viveu. Aborda também alguns aspectos desse universo, mostrando os elementos que são da moda antiga e os que são lançamentos. Além de tratar sobre moda, Maria Thereza também disserta a respeito da própria mulher, suas vontades, seus anseios, seu modo de ser.

A crônica que apresentamos traz também certo lirismo, certa poesia, que faz com que enxerguemos também o Achilles poeta. Outra observação que podemos fazer acerca do texto é que ele é dirigido a uma determinada classe social (privilegiada, alta burguesia), sendo, de certo modo, elitista. Podemos fazer tal afirmação pelas referências que o cronista faz a Paris, usando termos em francês específicos do mundo da moda e pela busca de elegância, que consistia em interesse da classe alta.

Por meio da crônica e, também, das descrições e comentários que Maria Thereza tece sobre as mulheres do período, sobre seu modo de se vestir e de se portar, podemos também apreender um pouco sobre a Belo Horizonte da década de 1920, o cenário dessa cidade ao mesmo tempo provinciana e “moderna”.

Achilles Vivacqua, disfarçado de mulher, demonstra domínio sobre o mundo da moda. Cita nomes de lojas famosas e renomadas, de itens da moda que representam alta tendência, de estilistas conhecidos, etc. É interessante notarmos também que, mesmo se assumindo como mulher, Achilles não se coloca no texto como uma figura feminina,

mostrando certo distanciamento. Ele não faz uso de elementos, por exemplo, como “nós mulheres”. A nosso ver, talvez, com essa atitude, ele quisesse focalizar a leitora da crônica.

A próxima crônica que iremos trabalhar foi publicada na mesma revista, ano I, n. 48, de 12 de maio de 1928. Esta é interessante, pois é estruturada em formato de carta, dirigida a Cora, na qual Maria Thereza retrata o que viu em uma viagem que fez.

Cora, minha boa amiga: – Só agora, de volta de um lindo passeio ao Corcovado, – posso satisfazer a sua curiosidade de mulher elegante. Ou a sua vaidade? Sim porque ella é para mim uma virtude, mui embora haja quem diga o contrario...

Bem sei o medo que tem do ridículo, aparecendo na Avenida ou no baile, com uma toilette que não seja moldada pelo ultimo figurino. Conhecedora como sou da sua elegancia, não poderia me furtar ao pedido que me fez, na gare da estação, quando foi me levar o seu abraço de despedida: – falando-lhe da moda. Já estou presentindo daqui o quanto vão agradar-lhe os modelos dos novos vestidos que nos offerece o figurino que lhe envio, tão cheio de sobria elegancia. Quão diversa, minha amiga, é a moda de hoje, da do Segundo Imperio. Como sabe, eram as fantasticas Crinolinas que dominavam. Occupavam ellas um logar de grande importancia entre os muitos acontecimentos do reino. Calcula, Cora, que cresceram à taes proporções que attingiram mais de quatro metros de largura. Por esse motivo foi preciso alargarem-se as portar para permittir passagem às mulheres... Deixemos, porém, a Crinolina para outra oportuniidade. Falemos dos modelos de vestido da nossa época que, para V., é muito mais interessante. Esses vestidos nos proporcionam uma collecção inexgotavel e de grande distincção. São de uma variedade bizarra de cores. Temol-os para a noite e a tarde, em crepe picador azul prestel, com mangas largar e ajustadas, sendo que, a golla, é atada pela frente. A banda das costas é muito curiosa: terminada por um *draperie*, forma de um só lado, uma especie de copa. Constitue também grande novidade para a noite. O vestido de rendas pretas, collocadas sobre um fundo negro, – tendo duas grandes asas partindo dos hombros, que descem até a parte inferior da saia, num movimento muito elegante. Alguns vestidos são bem caracteristicos: feitos em mousselina de seda branca bordade levemente de *strass* na frente; as costas ornado de longos *panneaux* brandamente tenues de musselina tambem de seda, cahindos da golla dos hombros descem até em baixo... Os mais usados, para a tarde, são confeccionados em musselina e crepe estampados. Usa-se com grandes *manteaux* de elegancia verdadeiramente nova. Pois elles não trazem mais as detestaveis gollas de pele. Ellas foram substituidas agora por leves echarpes que se atam do lado, deixando cahida as pontas para as costas. Quasi sempre as barras dos vestidos são pesadas: Uma grande tira de *renard* faz cahir, com justa precisão, as suas dobras. Imagine, Cora, um *manteaux* dos mesmo tom dos vestidos que acabo de me referir, com a companhia de um *bonichon* em plumas de aves enroladas ou colladas, ou um coiffeur inteiramente feito de fitas de clina enroladas ou lisas, em forma de macacão, tendo, na frente, um véo muito longo e muito franzido! Não é verdadeiramente encantador? Sim, é muito moderno tambem para o inverno. Já que tocamos de passagem nesses chapéos, é justo que se diga que elles vieram occupar o logar dos de feltro, ha muito fóra da moda e ainda por nós usados. Ha, como já disse, para a confecção dos novos modelos de vestidos, uma variedade enorme de tecidos modernissimos, estampados em diversos desenhos. Enumeral-os todos seria difficil mister. Os vestidos, em geral, são menos longos na casa de Lucien. As linhas permanecem delicadas, e com o corte do planejamento levemente affectando as formas de encantadoras figuras geometricas. As costuras muito molles; as barras das saias desiguaes. O branco também é muito usado à noite, porém com um pouco de azul levemente misturado de gris.

O *manteaux*, Cora, não é mais em lamé. Agora está muito em voga o setim do mesmo tom do vestido, com uma linda barra e golla de *renard* ouro cinza ou azul. A propria *forrunc* toma um tom suave de pastel, cor estranha ao olhar, com o encanto

de «*biscuit*», muito em uso para as tardes. O anno passado, o desenho que predominava era o de duas cores o que ainda permanece com apurado gosto. Notamos, entretanto, mais preferencia pelo cinza escuro, pelo bege claro e fechado. O que porém mais tem chamado attenção, pelo seu caracter pessoal, é uma série de blusas de Jersey, representando os doze signos do zodiaco, collocados sobre um fundo claro, desenhados num modernismo attrahente. O Peixe, por exemplo, forma um lindo motivo de crepe da China no meio de uma blusa da mesma côr; o Capricornio atravessado num vestido claro, raiados de linhas escuras, e o proprio Sol, bem em cima do hombro, com os raios feitos em finas nervuras, guarnece totalmente o pequeno casaco amarello... Fiquemos, Cora, por hoje aqui, não deixando no emtanto de assignalar o apparecimento de Jersey para o Sport, num conjunto de listas ou losangos, onde domina o gris o que é muito encantador e de uma elegancia verdadeiramente nova...

Maria Thereza

Aqui, Achilles Vivacqua assume a persona feminina. Ele “é” Maria Thereza. Como já havíamos antecipado, o que vemos é o relato de uma viagem ao Corcovado, no Rio de Janeiro, realizada por Maria Thereza e descrita a Cora. Na carta, a primeira descreve à amiga o que observou sobre o mundo da moda. Além disso, dá dicas a Cora, faz contrastes entre a moda do Segundo Império e a da época e faz uso de uma linguagem própria do mundo da moda.

De uma maneira geral, o que notamos na crônica é o grande conhecimento que a remetente apresenta sobre o tema e uma característica sensibilidade para o assunto. Maria Thereza é bem descritiva, como na crônica anterior, e detalhista ao fazer referência a certas vestimentas. Ela mostra o “modernismo” que se encontrava presente no mundo da moda no período.

A última crônica que iremos analisar foi também publicada na *Semana Ilustrada*, ano I, n. 50-51, de 26 de maio de 1928. Ao contrário das outras que abordamos, ela trata sobre a moda masculina; o subtítulo da seção, chamada “Moda”, é “Elegância Masculina”.

A elegância masculina, para muitos, é de somenos importancia. Julgam que a roupa nada influe na sua personalidade. É um erro. A moda, desde os seus primordios foi, para o homem ou para a mulher elegante, um dos pontos de summa importancia. Nas recepções, por exemplo, das Tulherias, as mulheres usavam crinolinas-clock, em “gros de Tours” de sumptuoso banquete, tafetás magnificos; luxuosas lustrinas Montespan, chamalotes antigos, ricamente ornamentados de pedras preciosas, scintillações de estofos, numa riqueza e numa elegancia grandiosas, cujas caudas excediam de quatro metros de comprimento, as as «manteaux» de corte constituíam uma necessidade. E os homens tambem seguiam a moda da epoca com apurado gosto. O homem, para realçar hoje a personalidade individual, não necessita de exagerados trajés. Os figurinos muito soffrem com os nossos moços “elegantes”. Pensam elles que a moda é deturpar a moda. Si os modelos que nos ditam os figurinos são curtos, tratam eles de diminuil-os ainda mais. Dahi a moda dos paletos curtos, das calças demasiadamente largas, que demonstram tão mau e tão ridiculo gosto. A roupa é uniforme. Deve sempre obedecer os figurinos onde encontramos os modelos em toda sua elegância, creados com fino gosto pelos alfaiates mais conceituados de Paria, Nova-York, etc. Mas succede justamente o contrario. Cada

um transforma à sua maneira de vestir, resultando, dest'arte, esse tom profundamente deselegante que vemos nos trajes dos moços da cidade.

Um homem verdadeiramente elegante pode apresentar-se, no espaço de vinte e quatro horas, com cinco trajes diferentes; – palitó sacco, jaquetão, frack, smoking ou casaca.

Para preencher com discreção as horas de ocupações, a roupa mais apropriada pela sua simplicidade – é o palitó sacco bem talhado, todo abotoado, combinado com o collete; a camisa da fazenda mais em voga, combina harmoniosamente com elegante gravata, e o collarinho pode ser molle, mas nunca de pontas demasiadamente grandes! Tudo isso constitue um simplicidade agradável. As cores mais apropriadas para esse fim, são o azul escuro e o cinza em todos os tons, para assistir a um casamento ou baptizado revestido de alguma cerimonia, nas primeiras horas do dia, leva-se o jaquetão e à tarde é sempre preferível o fraque. Num banquete ou numa festa de grande gala, smoking ou a casaca, que pelas suas linhas mestas do modo, dá ao homem um tom de requintada distinção. O uso das polainas de lã, como o jaquetão, o palitot sacco, o smoking ou o casaco, tem sido nos ultimos tempos, degenerado por aquelles que não observam com eloquência, a maneira de vestir. No verão encontramos, não raro muitas pessoas de apurado bom gosto, trazendo polainas de lã com chapéus de palha, e, muitas vezes, até destoando do terno. Creio que elles foram mais para o inverno. Proteje os pés contra o frio. Pelo menos é o que dizem as revistas de Paris e de Londres. O Valladares Maciel, Romeo Jacob e tantos outros moços de nossa sociedade que se vestem muito bem, em pleno verão usavam polainas de lã com chapéo de palha... Nesse principio de inverno mesmo, ao envez de trazerem as polainas de lã com chapéus de lebre, usam-nas com o de palha, capa e bengala. Esquecem que o complemento da toilette deve ser observado com rigor de accordo com a estação. Ha porém, para o verão polainas de brim. A côr mais preferida é a parda. Érico e Mónsã, no entanto, de Janeiro a Dezembro, faça sol ou faça frio, os dois finos artistas do lapis, tão vaidosos no vestir, não se trajam com apurado gosto. É bastante mudal-os durante a estação, já que elles tornaram um complemento indispensavel à sua toilette, o que muito os caracterizou...

Maria Thereza

Nesta crônica, a elegância masculina é o tema-chave. Inicialmente, Maria Thereza fala sobre a importância da moda, que, desde o início, significou tanto para o homem quanto para a mulher “elegante” um dos pontos de grande importância. O cronista, aqui, descreve a moda mais comum encontrada pelas ruas de sua cidade, em uma linguagem, como encontramos nos outros textos aqui expostos, detalhista, descritiva, objetiva e suave.

Outro elemento abordado na crônica são os trajes femininos e masculinos usados pelas pessoas da moda, elegantes. Com um olhar observador e crítico, a autora faz críticas a certos aspectos vistos nas vestimentas das pessoas da sociedade de sua época. Além disso, alega que, para alguns, “a moda é deturpar a moda”. Para ela, roupa consiste em uniforme, e que, por conta disso, deve obedecer os figurinos em que há os modelos em toda a sua elegância, criados “com fino gosto pelos alfaiates mais conceituados de Paris, Nova-Iorque etc.”.

Outra afirmação de Maria Thereza diz respeito ao que ocorre em sua cidade. Segundo ela, “cada um transforma à sua maneira de vestir, resultando, dest'arte, esse tom profundamente deselegante que vemos nos trajes dos moços da nossa cidade”.

Com relação à visão da autora, podemos dizer que se trata de um olhar fortemente conservador. Maria Thereza mostra em seu texto que no mundo da moda, para se ficar elegante, é necessário seguir certas normas.

Aqui, também, a “persona” de Achilles Vivacqua mostra conhecimento sobre o tema e apresenta as últimas novidades do universo da moda.

## ACHILLES VIVACQUA: O POETA

*Escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha- morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.*

Clarice Lispector<sup>47</sup>

*Escrever [...] é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação linguística.*

Antoine Compagnon<sup>48</sup>

Como nos diz o crítico Edison Lins (1937), já havia poesia no Brasil muito antes da chegada dos portugueses ao nosso território. No conceito de poesia que desenvolve em sua obra, não há nela uma preparação prévia, uma preocupação de “ostentação literária” nem “obtenção de glória”. Alega que a poesia presente antes da “invasão do homem econômico europeu portador da mais negra sêde de conquista e da mais torpe intenção imperialista” (LINS, 1937, p. 1) apresentava “alto e puro grau de perfeição”. Afirma também que a “nudez absoluta do autóctone era decerto a nudez que o poeta moderno tanto procura nos tempos de hoje como o maior potencial de produção poética” (LINS, 1937, p. 1-2).

O pesquisador diz que, desse período em diante, a poesia “saiu de sua nudez” para, segundo ele, “se enroupar de todos os vícios do ocidente, artificializou-se, corrompeu-

---

<sup>47</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

<sup>48</sup> COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

se, serviu a todos os senhores, curvou-se diante de todos os potentados, prostituiu-se com todas as modas, enfeitou-se de rimas”, de “imposições acadêmicas e de escolas” e “quase paralisou morta no parnasianismo e no realismo dos tempos actuaes”. Para reforçar e confirmar suas alegações, Lins aponta como “prova” o fato de o movimento moderno brasileiro, para renovar a poesia, teve de retornar ao primitivo, ao indígena, ao “folk-lore”, às lendas e ao negro, “quase tão nú quanto o índio”. Ainda desenvolvendo sua reflexão, o estudioso endossa que o conceito de poesia que quer defender é “considerando-a dentro dessa especie de aura emotiva indefinível que precede e constitue certos estados anteriores e contemporaneos á produção artística” (LINS, 1937, p. 2). Prossegue afirmando que:

Esses estados de pura poesia podem ser gravados ou ditados ou communicados a outrem, porém é justamente nesse processo de comunicação que a poesia perde uma grande percentagem de sua pureza.

Poesia pura seria quase apanagio do selvagem, da creança ou do santo: destes justamente que não gravam poesia porém a sentem talvez mais que outros, devido possivelmente a esse estado de leveza e de nudez em que vivem. Nada pois mais falso nem mais pretencioso do que o rotulo de poesia pura applicada a certo formalismo literario eruditissimo e sabidissimo com que alguns modernos se baptisam. É uma concepção antipoetica, impura, muito animal e muito vaidosa pretendendo gloria e ostentação apenas- coisas que não devem demorar no espírito poeta. Essa chama da “poesia pura” é artificialissima intellectualização- impotencia verbal do poeta que a musica ha muito tempo resolveu. Crêa-se desse modo uma technica poética mais parnasiana:- esta ostensivamente enfeitada e ridicula a outra impudicamente nua mas fazendo alarde de sua pureza que é apenas artificio. Assim os adeptos da “poesia pura” se constituem verdadeiros revolucionarios da arte do mesmo modo que os partidarios da passada poética de forma acabaram ficando exploradores da poesia viciando-a, enfeitando-a propositalmente para o bel-prazer do publico, verdadeiros proxenetas (LINS, 1937, p. 3-4).

Ao tentar pensar sobre em que consistiria essa então “poesia pura”, Lins afirma que ela deveria existir na “vida primitiva e nua dos nossos selvagens”. Prossegue dizendo que, se ela fosse grafada, possivelmente “perderia grande percentagem de seu conteúdo”. Afirma também que é, talvez, por esse fato que “o que foi colligido por estudiosos como Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues e outros representam em materia poetica coisa desprezível”.

Em capítulo intitulado “Modernismo”, Lins faz algumas reflexões acerca do movimento modernista e de escritores que aderiram a ele. O pesquisador mostra-se bem crítico e severo em suas colocações. Analisemos algumas.

Na visão do crítico, uma quantidade expressiva de escritores surgiu e aderiu ao Modernismo. Após citar uma lista de escritores, entre eles Achilles Vivacqua, Lins afirma que eles eram “perús de poesia, incubados que pressentiram o movimento e nunca produziram nada de moderno” e que alguns outros “penetraram o recinto da poesia com um poema e até

juízes aderiram ao movimento publicando grandes cartapacios de versos como o erudito Pontes de Miranda”.

Adiante em seu texto, afirma que, para fazer parte do movimento modernista, nada era preciso. Segundo ele, todas as revistas da época estavam repletas das “mais incríveis baboseiras”.

Refletindo sobre o Modernismo, o crítico faz as seguintes colocações:

O modernismo assim [...] pretendia uma eversão da técnica artificial da escola anterior: ausência de rimas ou se apareciam seriam por acaso esporádicas ou simplesmente consoantes, aritmias, rythmos extravagantes, casuaes, dissonâncias, falta de métrica, portanto de verso, ideias e associação de idéas, desprezo dos fechos bonitos, das chaves de ouro, brasilidade, interiorização, pittoresco, côr, brasil, brasil, brasil... O desprezo à pontuação e a mania das letras minúsculas (no Symbolismo tinha havido a mania das maiúsculas) constituíam o ridículo (em parte) da novíssima escola. Dessa sorte, todo sujeito que pudesse escrever com taes exterioridades de anti- técnica era considerado “modernista”, e podia publicar poemas logo aceitos nas revistas e jornaes da época (LINS, 1937, p. 209).

A respeito da postura dos modernistas de querer “destruir” o que os “passadistas” deixaram, o crítico afirma que:

A intenção propositada e renitente e a preocupação de desmontar o que os literatos passadistas fizeram muito prejudicaram o movimento modernista. Além de manifestos ingenuos apareciam coisas com armação de poemas encerrando ao lado de verdadeiras sandices os novos propositos da escola misturados de blagues, piadas, trocadilhos da peor especie. Quase toda a obra poetica (?) do senhor Oswald de Andrade está prejudicada por essas intenções (LINS, 1937, p. 211).

Sobre a dispersão do Modernismo, Lins diz:

Depois da “Paulicéa”, depois da “Emoção Esthetica na Arte Moderna” (semana de arte moderna na Theatro Municipal de S. Paulo, Fevereiro de 1922) o Modernismo foi se alastrando por todo o territorio nacional e assim quando o seu principal pontífice- Graça Aranha rompeu com a Academia a 19 de Junho de 1924, havia por todos os Estados apostolos e martyres do scisma literario. [...]

Os nomes de Murillo Araujo, Cassiano Ricardo, Augusto Meyer, Alvaro Moreyra, Carlos Drummond de Andrade, Menotti del Picchia, Achilles Vivacqua vinham à tona (LINS, 1937, p. 211).

Em “A poesia modernista em Minas”, de Laís Corrêa de Araújo, a pesquisadora também traz reflexões importantes acerca do Modernismo mineiro. Tendo isso em vista, abordamos os pontos que achamos mais importantes do texto da autora.

Segundo a pesquisadora, a primeira pergunta a ser feita, no caso de Minas, “é em que situação de coexistência e de coerência ocorre aqui o fenômeno modernista” (ARAÚJO, 1975, p. 181). Na visão da autora, em Minas Gerais, praticamente não ocorreu nenhum conhecimento da Semana de Arte Moderna e dos programas e dos manifestos que a ela

sucederam.<sup>49</sup> Emílio Moura, como mostra a autora, em conversa sobre o assunto, alega o seguinte:

Ninguém soube de nada. Vivia-se aqui muito isoladamente e o contacto com as metrópoles era difícil e retardatário. Eu, pelo menos (em minha posição ainda arredia – como até hoje – dos grupos literários) não tomei conhecimento da “Semana”. E quando o modernismo se documentou em Minas, pelos idos de 1925, com a publicação do primeiro número de A Revista, fui contra. Escrevi um artigo satírico e malévolo mesmo, chamado “A brotoeja literária”. Não que não compreendesse a necessidade de mudança daquela literatura morna que andava por aí. Mas considerei muito frágil, muito sem fundamento, muito epidérmica, a doutrinação dos jovens mineiros de A Revista. Daí eu chamar o modernismo (tal como o via então na prática, nos textos mais que modestos de A Revista), de “brotoeja”, de modéstia inconstante, coisa de criança, miúda afecção provocada pelo calor interno e externo da gente nova e da época. Estava errado, agora reconheço (MOURA *apud* ARAÚJO, 1975, p. 181).

#### Segundo Laís Corrêa de Araújo:

A presença mineira, especialmente a partir de 1930, é a demarcação de uma humanização (pela interação social e pela introjeção) da poesia, colocada em novo território ao mesmo tempo inóspito e fecundo. Nem Carlos Drummond de Andrade, nem Emílio Moura, nem Murilo Mendes ou mesmo os outros poetas mineiros ocasionais, foram “*modernistas* de primeira hora” ou por simples modismo (todo movimento ou escola possui seus rituais) e sim por uma intrínseca e natural tendência ao novo, pela inata capacidade jovem de invenção. O fenômeno etológico os atingiu no momento justo em que deviam partir para uma ruptura com o sistema, ruptura que teria de suceder inevitavelmente, como sempre aconteceu em várias épocas, na luta entre a inteligência criativa e a rotina.

[...] O modernismo poético em Minas foi um modernismo “humanizado”, fugindo à ordem ritual enquanto apenas ordem mecânica, para tornar-se um momento épico da tomada de consciência da natureza do homem, reportando-o à medula viva do real (ARAÚJO, 1975, p. 186).

Refletindo sobre a primeira fase do Modernismo em Minas Gerais, Araújo afirma que:

Primeira fase modernista em Minas: fase do “puramente etológico”, do contágio psicossocial, do projeto institucionalizante, em que o criador muitas vezes sacrificava o seu *eu* peculiar para mostrar apenas como um osciloscópio, aparelho detector das sinalizações e oscilações de movimento enquanto apenas movimento. O tempo – triagem de homens e idéias – irá aos poucos separando as tendências, delimitando os campos de ação, definindo, segundo a classificação de Ezra Pound, inventores, mestres, escribas e poetas modernistas mineiros da primeira fase – da fase heróica – define-se logo, destaca-se de imediato, o estreado Drummond de Andrade de *Alguma Poesia* (ARAÚJO, 1975, p. 186).

Sobre a poesia dos escritores mineiros, de acordo com a pesquisadora:

---

<sup>49</sup> Discordamos dessa colocação de Laís Corrêa e de outros críticos aqui estudados. O que intentamos ao mostrar a ideia deles não é corroborá-las, mas, sim, expor que pensamentos como esses ocorriam na época.



A poesia dos mineiros não se contentou, portanto, apenas com os dados exteriores e mensuráveis da linguagem de renovação do Modernismo. [...] Mas a contribuição mineira dos anos 30/ 40 seria fundamental para o funcionamento consistente e coerente da teoria e doutrina que gradativamente se corporificava como um processo em ação.

[...] Com sua função referencial (princípio de diferenciação), sua função de sujeito (a consciência que fala, uma atitude e posição críticas do eu), a materialidade do texto (a articulação de signos, e unidades retóricas), a demarcação unificativa da poesia dos modernistas mineiros é, tanto quanto operação expressivo-linguística, a configuração em termos criativos de uma tradução, decifração, recobrimento e revelação do *pensamento* antropológico (ARAÚJO, 1975, p. 192).

Construindo pensamento acerca da poesia modernista, agora de um modo geral, Nelly Novaes Coelho (1976) afirma que a poesia do período de 1910-1930 diferencia-se em três expressões básicas: a poesia do dia a dia, com expressão domada, recatada, que foca ou a simplicidade da vida a ser redescoberta ou a “incolor rotina” que “destrói o elã vital e a alegria de viver, vida amorfa e aparentemente sem sentido”, decorrente dos gestos cotidianos, “mecanizados, amputados de ação criadora”; a poesia apocalíptica, que passa “as mais variadas gamas de expressão, desde a mais alucinante e visionária até à inteiramente niilista”; e a poesia social, segundo ele, “que funde o realismo anterior com a consciência crítica despertada pelo marxismo”.

Mais adiante, Coelho aponta o que ela define como poesia decadentista. Segundo a autora, ela intenta buscar a “palavra pura”.

Tratando sobre a poesia modernista, a pesquisadora destaca como atitudes simbolistas presentes na poesia desse período: “a ânsia de refinamento espiritual”; a preponderância da contemplação; o emprego da linguagem metafórica ou simbólica e de vocabulário aristocrático; a melancolia, a “Beleza” do “Mistério” e do vago das “Essências”. E complementa dizendo que o movimento modernista arrisca um novo encontro com “as raízes e origens da nação”. Na poesia, de acordo com ela, essa intenção pode ser percebida na presença da matéria histórica e/ou mítica transformada em matéria poética.

Seguindo com nossa reflexão sobre a poesia modernista, para, então, entrarmos no mundo poético de Achilles Vivacqua, mostraremos algumas reflexões feitas pelo crítico Hugo Friedrich, presentes em sua obra *Estrutura da lírica moderna* (1978).

O pesquisador afirma que:

Poesia moderna prescinde da humanidade no sentido tradicional, da “experiência vivida”, do sentimento e, muitas vezes, até mesmo do eu pessoal do artista. Esse participa em sua criação como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer qualquer pobre de significado em si mesmo (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Dentro do Modernismo, ainda na visão do crítico, a poesia mostrou-se como:

a poesia apresentou-se como a linguagem de um sofrimento que gira em torno de si mesmo, que não mais aspira à salvação alguma, mas sim à palavra rica de matizes; a lírica foi, de ora em diante, definida como o fenômeno mais puro e sublime da poesia que, por sua vez, colocou-se em oposição à literatura restante e arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo com uma transcendência vazia (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

O crítico Afrânio Coutinho (1970) aponta as seguintes características da poesia do período do Modernismo: originalidade: verso livre, com agregação e sobreposição de ideias e de imagens, no lugar da concatenação, com a enumeração (mesmo caótica), com o uso da linguagem coloquial. Nas palavras do pesquisador, os assuntos buscavam “atualizar-se, refletindo a ambiência moderna das cidades ou o que se procurou definir como o ‘sentimento nacional’”. Tratando o quadro de uma maneira geral, Coutinho afirma que as primeiras obras modernistas traziam o verso livre (não exclusivamente ele) e seguiam, como composição, os princípios “supra, ou à descrição pura e simples de paisagens, ambientes, vida brasileira (assuntos brasileiros)” (COUTINHO, 1970, p. 217-218). De acordo com o autor, isso ocorria devido ao processo de renovação que ocorria na cidade de São Paulo e que, por conseguinte, levou, em Minas Gerais, à formação dos grupos modernistas: o de Belo Horizonte, estabelecido por volta de 1924 e que fundou *A Revista*, o de Cataguases (revista *Verde*, de 1927), e o de Juiz de Fora, que, segundo ele, foi de pequena expressão no terreno da poesia.

Identificando a primeira fase do Modernismo como fase de “ruptura”, Afrânio Coutinho, tratando sobre a poesia nesse contexto, enumera as seguintes características do gênero: verso livre; enumeração; corrente psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista – essa corrente, segundo ele, é herdeira do Simbolismo e ao Impressionismo, associada também ao neoespiritualismo e à “reação estética”, e desenvolve-se no “sentido da indagação interior, a cerca dos problemas da alma, do destino, da consciência, da conduta, na qual a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens”; problemas psicológicos, religiosos, morais, metafísicos, vistos ao lado de problemas de convivência. O foco, ainda na visão do crítico, encontra-se localizado na vida urbana, aliando-se à introspecção e à análise de costumes.

Também refletindo sobre a poesia modernista, no caso, a mineira, Wander Melo Miranda afirma o seguinte:

Entre dicção oratória e marcação da diferença, o poeta-viajante abre caminho para chegar enfim ao *nome* da cidade: Belo Horizonte de perspectivas fincadas no presente, eco da lembrança de felicidade que só a tessitura carnalizada do poema alcança recuperar, desentranhando da história o bloco do “custa mas vai”, em ritmo fremente de “celebração do universal”. O desenho de uma nação brasileira adquire aqui contornos que descartam a oposição excludente entre nacional e universal, cuja rigidez irá comprometer, até o limite do regionalismo ou do fascismo, parte do projeto modernista então em curso (MIRANDA, 1993, p. 163).

Ítalo Moriconi, em *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX* (2002), afirma que, para os modernistas:

a poesia estava mais no momento que no poema em si, mais na vida que na elaboração codificada de uma arte cansada. O poema era o instrumento para obliquamente captar e com simplicidade revelar a poesia da “vida como ela é”. O poema era um *stop* para focalizar uma intensidade no tempo e um *flash*. [...] Porém, todos esses poetas acreditavam que algo ficava sempre de fora dessa focalização intensa pela linguagem. O fora da linguagem, o inefável: aquilo que não pode ou não chega a ser dito, embora seja intuído pela sensação e aludido pelo verso. O além da linguagem, o sublime: sensação de grandeza de espírito, de sabedoria elevada, como os modernistas pretendiam atingir pela simplicidade da expressão (MORICONI, 2002, p. 10).

João Cabral de Melo Neto, em “Da função moderna da poesia” (1997), afirma o seguinte sobre o poeta moderno:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória (MELO NETO, 1954, p. 99).

Após essa reflexão acerca do gênero poesia no contexto do Modernismo, de maneira geral, partamos para a análise dos textos de Achilles Vivacqua. Para tal, selecionamos, dentre o grande volume de poesias do poeta, algumas produções. Além da obra *Serenidade*, única publicada do escritor, pretendemos mostrar também sua recepção crítica no momento em que foi publicada; mostraremos algumas resenhas de escritores e críticos sobre a obra. Escolhemos os seguintes poemas: “Nocturno tropical” (datiloscritos, Belo Horizonte, janeiro de 1935); “Indiferença” (*Folha de Minas*, 1935), dedicado a Oswald de Andrade; “Viajor” (*Vida elegante*, 26 de junho de 1936); “Canção do proletário dos morros” (datiloscritos, Belo Horizonte, [s.d.]); “O carro do rei” (manuscrito, Belo Horizonte, [s.d.],

inédito), “Samba” (*Folha de Minas*, 14 de julho de 1935), “Minha última oferenda a ti”. Essas serão abordadas antes da obra.

Tendo em vista a pouca divulgação desses textos, eles serão transcritos, primeiramente, na íntegra, para depois os analisarmos. O primeiro chama-se “Nocturno tropical”, datado de 1935 (datiloscrito).

*Nocturno tropical*

As sombras mornas cobrem as montanhas  
como a plumagem negra de um pássaro.

Abre na penumbra do parque calado  
o espelho luminoso da água...

Treando com o luxo de cortina de seda macia,  
sobe a lua cheia pela folhagem verde das palmeiras .

Dentro da noite tropical  
rescendente a perfume tepido de resina,  
a parábola de uma estrela risca o céu  
como uma abelha dourada

Achilles Vivacqua  
Janeiro. 1935.  
B. Horizonte.

Na construção do poema, Achilles não se preocupou muito com as rimas e com a métrica, em usar uma linguagem rebuscada no fazer poético. Tudo ocorre de maneira simples, com o uso de imagens construídas a partir do cenário natural abordado, a cidade de Belo Horizonte, acredita-se, sua paisagem natural, com montanhas, parques, verde. Notamos, também, que, apesar da “inovação” no processo de elaboração do poema, traço comum do Modernismo, ainda assim o escritor se utiliza de recursos “passadistas”, como a sinestesia (comum no Simbolismo), da personificação ou prosopopeia, que consiste na atribuição a seres inanimados de qualidades presentes em seres animados, o apelo às cores, etc.

A linguagem que encontramos é descritiva e poética. O poeta, assumindo o “papel” de um “noturno tropical”, observando o anoitecer de Belo Horizonte, com o uso de uma linguagem simples e sentimental, expõe, via poesia, a realidade, simples/comum que vê. Esta abordagem romântica do espaço é, como já expusemos anteriormente, uma forte característica dos escritores modernistas mineiros.

O próximo poema que iremos apresentar é “Indiferença”, publicado no jornal *Folha de Minas*, de 1935.

## INDIFFERENÇA

A Oswald de Andrade

Paris- Nova York- Roma!  
Cabarets correria de casarões Arte?

O sol do meu paiz tem os longos cabellos de ouro  
As palmeiras do meu paiz são verdes...  
fructos amarelos.

Nos troncos das bananeiras  
vivem curiangos,  
nas folhas tatauranas.

Quintaes.

verdes  
amarelos

Ouro sobre verde  
verde e ouro sobre azul.

Sob as palmeiras do meu paiz  
meu pensamento  
busca  
sonhos  
como passos de namorados nas calçadas...  
O sol do meu paiz tem os longos cabellos de ouro...

Roberto Theodoro

Neste poema, Achilles Vivacqua, de forma bem marcada e expressiva, assume sua “marca modernista” e constrói um poema à moda de Oswald de Andrade, perfeitamente enquadrado na proposta modernista (conforme já mostramos, em várias de suas produções, Achilles difundiu os ideais oswaldianos, em revistas e jornais de todo o território nacional, mostrando sua “devoção” aos propósitos do movimento modernista). No texto acima, o escritor mostra sua face modernista, expondo o ideal nacionalista e renovador, bem característico do Modernismo. Usa de versos livres e poucas rimas. É possível também ver a influência visual cubista, a afirmação nacionalista.

Começemos pela análise do título, “indiferença”. Nesta palavra, está resumido todo o ideário e a proposta modernista defendida por Achilles em seu poema. Indiferença, insensibilidade diante do que não é nacional. Portanto, o que temos aqui é um forte sentimento nacionalista e a defesa do que é legitimamente tido como brasileiro, assim como o desprezo ácido para com o que não é. Um nacionalismo xenófobo, voltado, única e exclusivamente, para a realidade brasileira, para a natureza brasileira. Assim, destacamos vários elementos que marcam a “cor-local”, o Brasil.

O poeta inicia problematizando locais como Paris, Nova York, Roma, cabarés, “correria de casarões”, levantando a seguinte questão: “Arte?”. Em seguida, afirma que o sol de seu país apresenta “os longos cabellos de ouro”, que “as palmeiras [...] são verdes” e os “fructos amarellós”. Nem precisamos dizer que a escolha das cores, amarelo e verde, não foram gratuitas, sem intenção e propósito. Todas remetem às cores da bandeira do Brasil, o que, por conseguinte, remete ao próprio Brasil. Na estrofe seguinte, Achilles Vivacqua aponta mais elementos tipicamente brasileiros: “troncos das bananeiras”, “curiangos”, “tatauranas”, “quintaes/ verdes/ amarellós”. Em seguida, novamente, evoca as cores amarelo, “ouro”, verde e agora o azul, que também se encontram na nossa bandeira.

Na estrofe seguinte, o poeta derrama todo o seu encantamento e admiração pelo seu país. É impossível nos depararmos com esse poema de Achilles Vivacqua e não lembrarmos do poema “ultranacionalista” do escritor Gonçalves Dias, “Canção do Exílio” e também da paródia do mesmo, “Canto de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade. Diante dos dois textos, das duas realidades que eles expõem, Achilles Vivacqua, como marca de sua proposta literária, à sua maneira, assimila os dois e produz um poema no qual retrata a sua maneira de ver o mundo, o seu ponto de vista, o seu interior. O forte tom de crítica social e sátira presente na versão de Oswald encontram-se presentes, só que o tratamento dado por Achilles Vivacqua é outro. Diferentemente de Oswald, o escritor não resume toda a pátria brasileira apenas na cidade de São Paulo (foco industrial do período); aborda, sim, de maneira, digamos, implícita, o sentimento de saudade que o brasileiro “exilado” sentiria da sua pátria, pois faz referência a outros locais – diante deles, defende o seu país; não critica, como Oswald de Andrade, a tão amada pátria, fazendo uso de “Minha terra tem palmares”, em vez do original “Minha terra tem palmeiras”, remetendo a Zumbi dos Palmares e criticando o sistema escravagista; e, por não ser marcadamente uma paródia da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, como é a versão de Oswald, não critica, a fundo, as características do Romantismo.

Acreditamos que no poema de Achilles Vivacqua, conforme já dissemos, não há a intenção crítica de Oswald de Andrade, ou melhor, ela não se dá na mesma ordem da do escritor. Há, sim, tom de crítica, mas, a nosso ver, o mesmo é usado para enfatizar o sentimento de amor à pátria, dialogando, nesse aspecto, mais com a proposta de Gonçalves Dias, apesar de ser um poema marcadamente modernista. O que queremos dizer é que, em critério de intenção literária, vemos Achilles como defensor da nacionalidade – claro, não tão “romântico” como Gonçalves Dias, mas, sim, com o sentimento nacionalista impregnando também uma forma modernista.

Analisaremos agora o poema “Viajor”, publicado em *Vida elegante*, em 26 de junho de 1936.

V I A J O R

As folhas quentes, brilhando qual esmalte,  
tinindo como esmalte,  
estremecem e caem dentre a ramagem, pela estrada...

Longe, zine uma cigarra, rachando o silêncio.  
Ainda ha sol dourado na dourada tarde de verão!

a estrada é quente;  
há fendas pelo chão!

O mormaço entontece.  
A agua é sempre fresca á sombra dos bambús, no teu pomar...

(Vamos! Amiga.  
– Dá-me uma pouca dagua nas palmas brancas das tuas mãos).

Achilles Vivacqua

Aqui, encontramos como traços modernistas a metalinguagem, a busca pela poesia e pela inspiração, sentidos do caminho. O título do poema, “viajor”, quer dizer peregrino, viajero. Associamos essa figura à do próprio poeta, que viaja à procura da “poesia”, da “inspiração poética”, que relata a sua forma de ver o mundo e, também, o “seu” mundo. Como no anterior, não conseguimos ver no texto uma regularidade métrica nem rítmica; há sim rimas e métricas, mas não uma padronização desses recursos. Novamente, o cenário que compõe o poema é de caráter simples, comum, natural. A natureza é explorada como matéria de poesia, assim como nos poemas anteriores que analisamos. A linguagem, também, é descritiva, imagética e simbólica, poética. Podemos, a nosso ver, pensar na estrada, nesse processo árduo de se deslocar sobre ela, que é quente e apresenta fendas no chão, como sendo o próprio fazer poético, que consiste em um trabalho ao mesmo tempo marcado por dificuldades e obstáculos a serem ultrapassados e, também, por um lado belo, prazeroso e compensatório: “A agua é sempre fresca á sombra dos bambús, no teu pomar...”. O poeta, ao final, dirige-se à “amiga”, que, talvez, possa ser a leitora ou a própria poesia. Clama a ela que lhe dê água, com as “palmas brancas das tuas mãos”; temos novamente a presença da cor branca, que, em alguns casos, como mostramos, simbolizava enfermidade, fraqueza causada por doença, mas, aqui, talvez, não tenha este sentido. A estrada também, acreditamos, pode ser interpretada como sendo a

própria vida, que, no fim das contas, esbarra na mesma reflexão que apresentamos, pois, para o poeta, a poesia, o poema, é a vida.

O próximo poema que iremos analisar, “Canção do proletário dos morros”, diverge, em termos, dos que analisamos até então. Trata-se, acreditamos, por se tratar de um projeto de texto, de um rascunho à máquina, de um poema que Achilles não chegou a divulgar, sendo, portanto, inédito. Por ser um rascunho, não conseguimos identificar uma palavra do último verso do poema, mas, mesmo assim, acreditamos que esta dificuldade encontrada não prejudique a interpretação do texto. Trata-se de um poema social, ao estilo do primeiro Drummond, engajado. Vamos a ele.

*Canção do proletário dos morros*

A chuva caiu sôbre a cidade.

A chuva que caiu sôbre a cidade  
também caiu pelos morros proletários.  
A chuva que caiu pela cidade  
rolou dos canteiros floridos das casas bonitas,  
pelas ruas asfaltadas, por entre árvores altas,  
e as flores desfeitas.

A chuva que caiu sôbre os morros  
também caiu pela cidade.

A chuva que caiu sôbre os morros  
rolou por entre casas de proletários,  
desceu correndo pelos barrancos  
e trouxe para as suas casa bonitas e árvores altas  
o barro vermelho  
como sangue de uma veia partida...

E, então, das ruas úmidas,  
subiu para os morros altos,  
o calor do [canto] agonizante de um pássaro...

No poema acima, não encontramos, também, regularidade nas rimas e na métrica, o que, como já dissemos, corresponde a uma das propostas do movimento modernista. A temática trabalhada pelo poeta em seu texto, também dentro da proposta modernista, consiste em uma realidade que antes não era vista como matéria de poesia. Há no poema a apresentação de um cenário marginal, esquecido por todos. Portanto, aqui, Achilles Vivacqua expõe o seu lado engajado, o seu “gritante engajamento social”,<sup>50</sup> sua face de denúncia social, que, nos poemas que mostramos, ainda não havia sido apresentado de maneira tão clara e objetiva, exercendo, via escrita, segundo Nathanailidis (2008, p. 22), “o exercício de uma

---

<sup>50</sup> Expressão usada por Andressa Nathanailidis em sua obra *Última oferenda a ti*, já aqui trabalhada.



cidadania mais justa, concedendo às alteridades um ‘lugar’ no mundo” (prática também, como sabemos, de outros autores que adotaram os ideais modernistas).

Em seu poema, Achilles mostra o contraste entre duas realidades, dois espaços, que sofreram, ambos, a mesma ação, a chuva, e mostra o resultado final, a consequência desse fenômeno nos dois “mundos” abordados. O título, “Canção do proletário dos morros”, deve-se, talvez, à estrutura do poema, em formato de cantiga de roda, na qual o refrão consiste em certas frases do poema que são repetidas: “A chuva que caiu sobre a cidade”, “A chuva que caiu sobre os morros”. Pensamos nessa ideia da canção, também, como sendo uma “música” da nossa sociedade que é constantemente esquecida, e que o poeta assume, por meio de sua literatura, a missão de tocá-la e de lembrá-la, como forma de denúncia.

Voltando a pensar sobre o divisor de águas presente no poema aqui analisado, há, em certa altura do texto, como que uma troca de resultados: primeiramente, o poeta retrata a chuva que caiu sobre a cidade e que também caiu pelos morros proletários; depois, mostra a chuva que caiu sobre os morros e que também caiu pela cidade. Há, portanto, um intercâmbio entre esses dois espaços, no qual um influencia o outro: “A chuva que caiu sobre a cidade/ também caiu pelos morros proletários” e “A chuva que caiu sobre os morros/ também caiu pela cidade”. É como se o poeta intentasse, via literatura, lembrar que, em uma sociedade, apesar da desigualdade gritante que faz com que duas realidades sejam criadas, uma influencia a outra, devido ao convívio social.

Retomando afirmação já feita, Achilles, em seu poema, mostra um fenômeno natural, a chuva, agindo em dois espaços distintos: a cidade e os morros proletários. No primeiro, a chuva que caiu sobre a cidade “rolou dos canteiros floridos das casas bonitas,/ pelas ruas asfaltadas, por entre árvores altas,/ e as flores desfeitas”, e no segundo, a chuva que caiu sobre os morros “rolou por entre casas de proletários,/ desceu correndo pelos barrancos/ e trouxe para as suas casas bonitas e árvores altas/ o barro vermelho/ como o sangue de uma veia partida...”. Pensando sobre o que poderia simbolizar o “barro vermelho” evocado pelo poeta, aventamos a hipótese de ele representar a pobreza, a desigualdade social, o sofrimento dos que são esquecidos, marginalizados. E esse “barro vermelho” chega às “casas bonitas e árvores altas” e é comparado pelo poeta ao “sangue de uma veia partida”, o que nos levou à interpretação que mostramos anteriormente, de ele representar a dura realidade da nossa sociedade, dos “morros”, as mazelas sociais que “mancham” a nossa cidade.

Por fim, na última estrofe do poema, Achilles cria a imagem do pós-chuva, que seria o momento em que a chuva cessa e os resultados dela são vistos. Diz que, das ruas

úmidas, “subiu para os morros altos,/ o calor do [canto?] agonizante de um pássaro...”. Pensando sobre possíveis interpretações para essa imagem criada pelo poeta, chegamos à hipótese de, por meio dela, Achilles querer mostrar o resultado final da chuva nos dois espaços. No primeiro, de ruas asfaltadas, casas bonitas, canteiros floridos (espaço privilegiado), após a chuva, o que fica como consequência são as ruas úmidas. Por sua vez, no segundo, nos “morros altos”, nas “casas de proletários”, nos “barrancos”, fica o calor que sobe (“para os morros altos”) “do [canto?] agonizante de um pássaro”, ou seja, a tristeza, a dor, o sofrimento; é como se não houvesse uma maneira de algo positivo ou “inocente”, “puro”, não ameaçador e perturbador, chegar àquele espaço.

O próximo poema que vamos estudar chama-se “O carro do rei”. Trata-se de um poema inédito, manuscrito, sem indicação de data, no qual Achilles Vivacqua assume um tom sarcástico e cômico. Vamos a ele.

*O carro do rei*

O carro de ouro do Rei passou pela rua.

Eu estava na porta da minha casa.

O ar se encheu de poeira dourada,  
quando passou o carro do Rei.

Eu fiquei silencioso  
na porta da minha casa, olhando-o.

O povo correu para a rua,  
aclamando o Rei que passava no seu carro de ouro.

Só depois de haver serenado  
todo o alarido do povo,  
foi que vi que o sol havia entrado pela minha sala...

Achilles Vivacqua

No poema, a temática, em suma, gira em torno da passagem do carro de ouro de um “Rei” por uma rua e a repercussão de tal fato. Diante de tal imagem, o poeta assume a postura de um observador reflexivo, silencioso e, podemos acrescentar também, crítico. O que percebemos é que, mesmo sendo inusitado, tal acontecimento não provoca reação, não surpreende, não toca o poeta. Por sua vez, diante do ocorrido, o povo “correu para a rua,/ aclamando o Rei que passava no seu carro de ouro”.

Como nos diz o poeta, apenas depois de “haver serenado/ todo alarido do povo,/” é que ele percebeu que o sol havia entrado pela sua sala.

Buscando tentar compreender, ou melhor, criar hipóteses de compreensão do poema de Achilles Vivacqua, chegamos a algumas reflexões. A nosso ver, é possível detectar como um dos assuntos implícitos e discutidos no texto o próprio fazer poético. Essa postura observadora, silenciosa, assumida pelo poeta pode, acreditamos, remeter à conduta de um escritor que observa o mundo e, depois, mostra-o por meio de sua literatura. É como se o poeta estivesse concentrado, em sua casa, à procura da “poesia”, da “inspiração” para produzir. E, nesse momento de concentração, surge uma cena totalmente inusitada, “mágica”, nova, “rica”, que poderia servir como objeto de inspiração para o labor poético. Porém, mesmo com todo o seu glamour e beleza, a cena não toca o poeta, não desperta nele interesse, como despertou no povo. Só depois de todo alarido do povo ter cessado, só depois de tudo haver serenado, é que o poeta viu que o sol havia entrado por sua sala. Refletindo sobre essa imagem e sobre possíveis interpretações para ela, pensamos que ela poderia simbolizar o momento da inspiração, da “chegada” da poesia. O momento ideal para o poeta não foi com a chegada do rei em seu carro de ouro, por mais grandioso que possa ser, mas, sim, quando o clima serenou e ele pôde ver que o sol entrou por sua sala. Ou seja, o sol poderia simbolizar, como dissemos, a poesia. É como se a lição que o poeta quisesse passar com seu texto fosse que a literatura não se encontra nas coisas grandiosas, ricas, inusitadas, mas, sim, no sol que entra na sala, nas coisas simples da vida (o que é defendido pelo Modernismo).

Iremos analisar agora o poema “Samba”, o primeiro poema de Vivacqua a ser publicado na revista *Verde*, de Cataguases, sob o pseudônimo de Roberto Theodoro. Devido à idade do documento, algumas palavras encontram-se apagadas, o que dificultou a sua identificação. Por serem poucas, acreditamos que, mesmo assim, o sentido do poema não foi prejudicado. Nele, outro lado do escritor é mostrado. Assim como o alagoano Jorge de Lima (1893-1953) e outros escritores, Achilles também ressaltou por meio de sua literatura e de seus escritos sua afeição e sua admiração pelos afrodescendentes, descrevendo seus costumes, hábitos, cultura e história. O fato de haver um pensamento, ressaltamos novamente, comum à época, marcado por traços do racismo, não anula, de maneira alguma, o interesse e a admiração assumidos pelo escritor e por Eunice Vivacqua, em documentos e na sua obra, pelo povo afrodescendente, por sua cultura. Na ocasião da defesa desta dissertação, Francisco Aurélio destacou que o poema em questão dialoga com os “poemas negros” de Jorge de Lima, destacando-se o erotismo da mulher negra, o que não anula o racismo e o machismo típicos daqueles verdes anos do *leite crioulo*.



Achilles Vivacqua constrói imagens que conseguem transmitir a ideia que ele tenta passar. Em seguida, ainda tratando sobre a citada fogueira e a noite de São João, o poeta evoca a figura do pandeiro todo enfeitado de fitas que corre pelas mãos dos que festejam e “estronda no ar”.

Nele encontramos a presença de elementos característicos da cultura negra: o pandeiro, a fogueira, a dança, chocalhos, a música. Há também a presença da musicalidade, do ritmo, que é construído pelos versos, pela organização rítmica estabelecida pelo poeta por meio das rimas e da aliteração.

O tema central do poema em foco é o samba, que, conforme sabemos, é característico da cultura afrodescendente. Portanto, temos aqui a presença de uma realidade marginalizada que é utilizada como matéria de poesia, aspecto defendido no Modernismo.

Outro aspecto interessante a ser levantado é a associação frequente no poema do quente com o negro. Essa visão era lugar-comum na época e também muito associada, desde sempre, com a imagem do negro, como simbolizando calor, quente, trabalho, suor, sensualidade (mais aplicada às mulheres negras), entre outras marcas.

Não podemos deixar de lado, como não fez Miguel de Ávila Duarte, a disposição do poema. Tentamos, ao máximo, preservar, conforme constava no documento, o aspecto físico e estilístico que Achilles conferiu, claro, não de forma gratuita, ao seu poema. A “desorganização”, que resulta, no fim das contas, em uma organização modernista, encontra-se bem marcada em “Samba” e é usada como forma de negar qualquer predefinição ou rigidez no fazer poético e para conferir liberdade de produção ao poeta.

Em outras produções, esse lado de Achilles e o projeto estético-literário, também aqui mostrado, além da temática presente em “Samba”, também se encontram presentes. Pelas limitações deste trabalho, optamos por não trabalhá-los. Porém, afirmamos aqui que existem outros poemas como o que aqui analisamos, como “Bailarina de macumba”, no qual é simbolizado e descrito um ritual africano por meio da imagem da mulher negra, representada como bailarina. Essa decisão de representação nobre, marcada pela cultura branca, talvez seja para valorizar, mais uma vez, essa cultura marginalizada, a africana.

Como encerramento da nossa seleção de poesias para análise, e para, enfim, como faremos no capítulo seguinte, entrarmos no único livro que Achilles, por autoria própria, publicou em vida, escolhemos, não ao acaso, o poema “Minha última oferenda a ti”, publicado no jornal *Estado de Minas*, em 6 de junho de 1933, que tanto representou para o escritor, que, por desejo dele próprio, foi escolhido para ficar registrado em sua lápide, servindo de título, assim, de sua obra da vida. Portanto, como última oferenda, ofertamos essa

poesia. Cabe, aqui, antecipar toda a beleza e o valor que ela apresenta. Com ela, como dissemos, Achilles marcou, via poesia, sua passagem na terra.

*Minha última oferenda a ti...*

Colhe, na palma branca  
Da tua mão, enquanto é  
Tempo, estas lágrimas que  
Brotam no canto dos meus  
Olhos. Receio que elas se  
Derramem pela minha face  
e se perca, pera sempre, na  
poeira, antes que tu consigas  
ver a tua imagem debruçada  
sôbre o brilho polido delas!  
a tua imagem que é a forma  
da minha vida... Colhe-as  
na palma quente da tua  
mão, sem demora ó Mãe!  
como a minha última  
oferenda a ti...

Achilles Vivacqua.

Na beleza singela desse poema, é como se Achilles estivesse se despedindo do mundo, principalmente de sua mãe. Como vemos, esse poema foi publicado no jornal *Estado de Minas*, em 1933. Tempos depois, precisamente em 1942, o escritor viria a falecer do tão temido, na época, “mal do peito”.

Não podemos evitar associar a imagem do poeta do texto com a do próprio escritor Achilles Vivacqua, que esteve lutando contra a morte durante boa parte de sua vida. Assim, deixou como última oferenda a seus familiares e a todos nós o poema aqui em questão.

Fazendo uso de uma linguagem poética, suave, singela, melancólica, o poeta trata sobre a morte, inevitável fim para todos nós. Pressentindo que os seus dias estavam chegando ao fim, o poeta suplica (pois o que ele faz vai além de um simples pedido, apresenta um tom de dor e desespero) a sua mãe que colha, rapidamente, suas últimas gotas de vida, ou seja, suas lágrimas, enquanto elas ainda existem. O que ele teme é que as mesmas se percam, para sempre, antes que sua mãe possa, nelas, ver refletida a imagem dela, que, como ele mesmo afirma, é a forma de sua vida (do poeta). Com essa afirmação, o poeta mostra a importância de sua mãe em sua formação, humana, pessoal ou de outra ordem.

Como também podemos observar, como em outros textos do escritor, não há regularidade e padronização das rimas e nem das métricas dos versos. Pensamos também que o uso do termo “oferenda”, prática comum no candomblé, seja uma forma de, novamente,

fazer referência à cultura negra, com, talvez, o objetivo de valorizar, de respeitar, de relembrar a mesma.

Feita a análise dos poemas que selecionamos para mostrar a escrita poética do escritor, vamos, no capítulo seguinte, abordar, finalmente, a obra *Serenidade* (1928), a única obra que Achilles publicou, por autoria própria, ainda em vida. Devido à importância da obra, decidimos dedicar um capítulo para estudá-la. Mostraremos também, por meio de algumas resenhas que críticos, na época, publicaram sobre ela, a recepção crítica, ou seja, como a “serenidade” de Achilles Vivacqua foi recebida no período de sua publicação.

*SERENIDADE:*  
“O LIVRO DE UM TEMPERAMENTO”<sup>51</sup> E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA

*livro, tão pequenininho quão encantador, tão simples quão bello – escrínio em que em boa hora, resolveste encenar algumas das mais legítimas exteriorizações desse thesouro que é a tua sensibilidade artística.*

Abgar Renault

*livro moderno, do sabor da época, mas de um modernismo discreto, sem espalhafatos, um modernismo bem compreendido e interpretado por verdadeiro sentimento de artista [...] Serenidade encanta e commove.*

Diderot Coelho Junior<sup>52</sup>

*É injusto o silêncio que intenta estender suas azas lethargicas em torno de Serenidade. O suave livro de versos deste brando e melancolico cantor de nossas tardes que é Achilles Vivacqua. [...] Achilles Vivacqua é nosso Ribeiro Couto [...] livro sentido, afirmação de um artista, revelador de paisagens mentaes até então pouco conhecidas por nós e nunca cantadas por outras inspirações.*

Arthur Versiani Velloso<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Expressão utilizada por Romeu de Avelar em cartão enviado a Achilles Vivacqua em agradecimento ao exemplar do livro *Serenidade* recebido, no qual também comenta a obra. O cartão encontra-se entre os fundos do poeta no AEM-UFGM.

<sup>52</sup> Fragmento presente em carta de agradecimento enviada a Achilles Vivacqua por Diderot Coelho Junior. A carta encontra-se na Série Fortuna Crítica da Coleção Especial de Achilles Vivacqua, no AEM-UFGM.

<sup>53</sup> Trecho retirado de cartão enviado por Arthur Versiani Velloso a Achilles Vivacqua em agradecimento a ao exemplar do livro *Serenidade*, enviado por Achilles. O cartão encontra-se no arquivo do poeta, Série Fortuna Crítica da Coleção Especial de Achilles Vivacqua, no AEM-UFGM.



*Elle acalma e mata a sede, refresca e accommonda o nervo da gente. Todo elle é gostoso e fresquinho e a sombra desta velha mangueira e sob a frescura de um pyjama a flor da pele, tenho a impressão de que voltei ao tempo em que ia nadar no rio que está echoando aqui perto depois que fugia á escola do seu mello. [...] estes versos brincam na imaginação da gente coisas tão boas, tão leves, tão nossas conhecidas porque são tão reaes, que tenho a impressão de que Achilles Vivacqua riscou no papel debuchos de meninice com lápis de cor daqueles que a gente emprega em cartographia na escola, usando as côres conforme a produção do Estado: Minas Geraes, amarello – S. Paulo, verde, etc.*

*[...] Porque todo poema de Serenidade tem côr própria dada com o bico do lápis e depois esparramada com um pedacinho de mata-borrão. [...] Não é um livro delicioso que nos põe hora a fico mexendo o dedo grande do pé, o olhar vago, repetindo versos que a gente pensou mais não foi capaz de escrever?.*

João Dornas Filho<sup>54</sup>.

*Serenidade* consiste em uma plaqueta produzida de forma artesanal, editada pelo próprio autor e lançada em 1928. Foi dedicada à memória de D. Margarida, avó do escritor, e traz epígrafe de Ronald de Carvalho. A obra, juntamente a cópias realizadas por Eunice Vivacqua, encontra-se disponível para pesquisa no AEM-UFMG.

A obra é composta por seis poemas: “Arrabalde”; “Nocturno de Bello Horizonte”, que dialoga com o poema homônimo de Mário de Andrade e é dedicado a Delorizano Moraes; “Frade de Sabugo”, dedicado a Abgar Renault; “Serenidade”; “Sentimental”, dedicado a Ribeiro Couto; e “Peregrino do sonho”, dedicado a Olegário Mariano.

A respeito da recepção crítica da obra em sua época, podemos dizer que, de uma maneira geral, *Serenidade* obteve boa recepção crítica. Diversas resenhas sobre ela foram publicadas, inclusive no exterior, a exemplo da francesa *Revue de L’Amerique Latine*. No Brasil, inúmeros comentários foram tecidos acerca da obra. Vieira da Cunha, por exemplo, apontava e colocava em discussão questões sobre as temáticas e técnicas desenvolvidas nos poemas. Abgar Renault, por sua vez, teceu elogios ao livro, na revista *Semana Illustrada* (cuja redação funcionava na residência de Achilles Vivacqua). Segundo ele, o poeta provou, de uma maneira encantadora, uma exata e segura compreensão do que seria o real espírito moderno. Mietta Santiago publicou uma resenha em versos, intitulada “O que Mietta Santiago disse: da ‘se-re-ni-da-de’ a Achilles Vivacqua” (*Semana Illustrada*, ano II, n. 58-59, 21 jul. 1928), na qual também apresentou sua opinião sobre a obra.

---

<sup>54</sup> Carta com agradecimentos e comentários à obra de Vivacqua, também presente na Série Fortuna Crítica do arquivo do escritor, presente no AEM-UFMG.

Achilles Vivacqua  
Tenho-a sobre a minha secretária:  
“se-re-ni-da-de”...  
desfolhando nos 5 pedaços do nome comprido  
toda história emocional e extraordinária  
dos 5 sentidos doloridos  
de c. que v. quis dizer unicamente por inge-  
[nuidade;

“se-re-ni-da-de”  
todo o mundo disse por ahi que os versos  
de Achilles Vivacqua são suaves e escorrentes  
como um traço de giz num floco de veludo:  
essa boa gente que  
faz da arte (que é uma libertação genial  
um universalismo individual violento)  
uma questão para dizer inelegâncias esco-  
[lasticas

pode entender de tudo  
mas não entendeu nada de você...  
eles viram só o symbolismo aparente com que c. poz na “serenidade”  
essa forma paralela-linear- indeolente  
pelo motivo único de que o momento  
de arte e serenidade v. limitou proposita-  
[damente

queridamente: por jeito; e por ser mesmo  
[serenidade um momento  
apenas na sensibilidade milionária  
de achilles Vivacqua. [...]

Para Santiago, como ela mesmo afirma nos primeiros versos de sua resenha/poema, o termo “se-re-ni-da-de”, título da obra, “desfolha” em suas cinco sílabas, que ela chama de “cinco pedaços do nome comprido”, “toda a história emocional e extraordinária dos 5 sentidos doloridos de c.”, que Achilles Vivacqua almejou dizer “unicamente por ingenuidade”. Prossegue dizendo que era comum as pessoas dizerem que os versos do escritor eram “suaves e escorrentes/ como um traço de giz num floco de veludo”, e, segundo ela, essas pessoas, a que ela se refere como “boa gente”, “faz da arte (que é uma libertação genial/ um universalismo individual violento)”, um artifício, “uma questão”, para expor “inelegancias escolásticas”.

Sobre a “boa gente”, a crítica afirma que esta poderia entender de tudo, com tais alegações e condutas, mas não compreendeu nada de Achilles, tendo enxergado apenas “o symbolismo aparente com que [ele] poz na ‘serenidade’/ essa forma paralela-linear-indeolente/ pelo motivo único de que o momento/ de arte e serenidade [dele] limitou propositadamente”. Prossegue dizendo que: “queridamente: por jeito, e por ser mesmo/ [serenidade um momento/ apenas na sensibilidade millionária/ de achilles Vivacqua”. Na estrofe seguinte, Santiago diz que leu a obra “num instante” e que, depois, ficou aguardando

“outro instante bonito” para dizer a Achilles Vivacqua, em primeiro lugar, que sua obra “se-re-ni-da-de/ é apenas uma graça rendilhada da espuma/ que o oceano febril da sua emoção rolou na/ [areia/ como um gesto de brinquedo/ pelo momento liso-macio e innocente/ que serenidade marcou para v. no seu destino/ mais nada”. Continua definindo em que, para ela, consistia a obra e afirma que, nesse cenário “sereno”, ela vê Achilles:

na harmonia silenciosa  
da sua arte plana e displacente: um vago  
começo de tortura interior:  
de timidez ousada e nervosa:  
– amanhã: decerto: quando vier  
por um motivo qualquer,  
o seu instante revolto eu terei na minha secretaria]

[...]

Linda insolente exasperada  
Ao lado de se-re-ni-da-de  
Tornando-a pelo contraste inda mais linda  
“intranquilidade”  
(um livro por exemplo com esse ou outro  
[nome semelhante])

Referindo-se aos escritores modernos e a cada livro que eles “cometem” – ela se inclui nesse grupo, fazendo uso da expressão pronominal “nós” –, que, segundo ela:

– representa um grande agarço de idoneidade  
com que nós abraçamos a nossa época mental  
não importa: hontem hoje e amanhã  
são três quantidades conseqüentes:  
deixa falar: não há passadismo – nem mo-  
[dernismo –  
há apenas: – dentro do espaço e do infinito  
dentro do tumulto heterogêneo universal  
cada eu-cada poeta – cada pensador  
“sendo o que é” – vencendo o peso odioso  
do impessoalismo  
pisando o cadáver das individualidades pa  
[drões: dos  
typos setandardisados em profetas  
e: erguendo num grito  
de libertação pessoal

bem alto: o genialismo glorioso  
e honesto: a glória maior  
da arte humana e individual  
do mysterio creador:  
que há no segredo das idéias turbilhões  
de cada cabeça: circulada do sangue  
de XX séculos que trazem de 19 seculares  
[gerações  
a educação do pudor de pensar pelo que vê  
pelo que sente, ouve: – deduz: e quer!

por que carregar no dorso o fardo dechado  
duma cultura de XX séculos e não abrir  
ao sol do meio dia?  
(cantando uma canção de jazz e de alegria  
e estender ao sol tropical  
a beleza genial que há lá dentro.

Como já mostramos, o poeta teve contato direto com os “passadistas” e com os modernistas. Em razão disso, ambos os estilos literários estavam presentes em sua escrita. Assim, as reações por parte da crítica ao seu livro variavam consideravelmente entre os adeptos do modernismo e do “passadismo”. Os comentários feitos pelos “passadistas” sobre *Serenidade* apresentavam, de uma maneira geral, um tom elogioso, no estilo presente no texto de Cyro dos Anjos, que será abordado mais adiante. Por sua vez, aqueles mais adeptos ao modernismo brasileiro – que já consideravam um tratamento “primitivista” e coloquial da temática nacionalista – parecem, como foi possível perceber, não ter se maravilhado com o livro de Achilles. Como constatamos no arquivo do escritor, e como também diz Miguel de Ávila Duarte, Blaise Cendrars, Paulo Prado e Manuel Bandeira, após receberem um exemplar da obra, enviaram cartões e cartas, de conteúdo “lacônico”,<sup>55</sup> agradecendo o presente. Nenhuma crítica, de fato, a respeito da obra e de seu projeto literário foi feita por eles. Como já antecipamos, isso talvez se dê pelo fato de *Serenidade* não tê-los tocado de fato.

Retomando ideia já apresentada de Alcmeno Bastos em *Poesia brasileira e estilos de época* (2004), o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX constituem, de uma maneira geral, um período de transição a que os historiadores da literatura brasileira denominam de Pré-Modernismo. Nele, ao lado da permanência do estilo e do gosto parnasiano-realista, manifestações poéticas aproximadas do Simbolismo dividirão o espaço com “antecipações modernistas”. É nesse contexto que se poderiam encontrar algumas produções de Achilles Vivacqua.

Neste ponto do nosso trabalho, tendo feito toda a exposição anterior, vamos apresentar as três resenhas sobre *Serenidade* escolhidas como objetos de análise: uma de Cyro dos Anjos, publicada na revista *Semana Illustrada* (ano I, n. 37, 11 fev. 1929); uma de Martins de Oliveira, publicada no jornal *Gazeta Commercial*, de Juiz de Fora, em 27 de maio de 1928; e outra, sem fonte (ao recortar o texto, a fonte foi retirada, impossibilitando, assim, a identificação da revista na qual foi publicada), de uma matéria intitulada “Os intransigentes”, de revista também não identificada (ano I, n. 32-77, 1928).

---

<sup>55</sup> Caracterização muito bem realizada e que endossamos feita por Miguel de Ávila Duarte em sua monografia, já aqui trabalhada.

É importante lembrar qual era a concepção de literatura nas décadas de 1920 e 1930. Nesse período, a literatura, usando de palavras do próprio Achilles Vivacqua, “é característica de um povo. Ou melhor, o glorioso espírito de um povo na sua mais nobre expressão” (trecho retirado de entrevista com o escritor, publicada no jornal *Diário da Manhã*, de 21 de fevereiro de 1929). Com base nessa concepção, analisemos o primeiro texto de Cyro dos Anjos.

Em sua resenha, Cyro tece vários elogios ao poeta Achilles Vivacqua e ao seu projeto literário:

o poeta, identificando-se ao ambiente, traduz a alma da cidade em sua quietude [...] na hora bôa, quando os jardins dormidos sonham iluminados pela *ternura das estrelas* [...]. Em “Serenidade”, o poema que dá nome ao livro, há uma fidelíssima *filmagem* das horas mineiras [...]

Achilles Vivacqua tem a habilidade de não explicar: por isso a leitura de seus versos deixa essa sensação do *ineffável*, que é o melhor deleite em poesia. Há, decerto, um tom melancólico em seus poemas. Mas melancholia não exclui “serenidade”. É um “modo de ser” da gente, em que o espírito não sabe o que quer, nem o que sente. [...] Nos versos do livro “Serenidade” há a influência modernista da forma, ou melhor, a “convencionada” modernista. Achilles Vivacqua há tempos se enfileirou na falange dos modernos e se permite, de quando em quando, as exquisites de seus companheiros de credo esthetico, umas imagens arriscadas e outros atrevimentos de linguagem.

Faz isso, com certeza, por uma lealdade aos seus companheiros correligionários ou talvez [...] picado pelo receio de ficar atrás. Eis porque preferi dizer *conveniência* modernista. O autor de “Serenidade” devia, no entanto, se advertido que o seu espírito não se molda, muito bem, à nova escola, em o que está, aliás, de parabéns.

Não me preocuparam, entretanto, taes tendências no livro de Achilles Vivacqua. Li-o com grande prazer, pelo seu sentimento e pela sua naturalidade, que revela a maior parte das vezes.

Si eu tivesse geito para versos, havia de fazel-os, assim, serenos e plácidos e havia de roubar a Achilles Vivacqua o magnifico nome que deu ao livro (*Semana Illustrada*, Belo Horizonte, ano I, n. 37, 11 fev. 1929).

Segundo Cyro dos Anjos, o movimento modernista “pouco ou nenhum eco teve além-Mantiqueira”. Prossegue dizendo (citado por Sábato Magaldi):

Na verdade, eu não me engajava naquele movimento já a desintegrar-se: seguia a Carlos e João, sob o fascínio da poesia de um e os encantos da prosa do outro, ricas, originais, mensageiras ambas de uma novidade autônoma, que nada, em substância, devia às inspirações e aos mandamentos do sectarismo literário. Uma adesão, portanto, a pessoas, não a princípios.<sup>56</sup>

A partir da declaração acima, constatamos que o escritor Cyro dos Anjos não se encontrava filiado a uma determinada escola e estilo literário, ou seja, como ele mesmo disse,

---

<sup>56</sup> Trecho retirado do discurso de posse de Sábato Magaldi, presente no site da Academia Brasileira de Letras <www.academia.org.br>.

não aderiria a princípios, mas, sim, a pessoas. Podemos perceber, após a leitura e a análise da resenha, que o que ele realmente admira e comenta em seu texto é o poeta Achilles Vivacqua, seu projeto literário, sua escrita, sua poesia, e não necessariamente a pessoa..

Cyro se coloca como não filiado à nova escola, ou seja, ao Modernismo. No trecho “ha a influencia modernista da forma, ou melhor, a ‘conveniencia’ modernista. Achilles [...] ha tempos se enfileirou na falange dos modernos e se permite, de quando em quando, as exquisites de seus companheiros de credo esthetico”, podemos notar uma resistência e uma crítica à escola modernista. O termo “exquisites” para se referir ao projeto estético literário dos modernos mostra um ar de “azedume”, de crítica, por parte de Cyro.

Apesar de apontar que Achilles se usava de propostas e elementos modernos, ele “alivia a barra” do poeta, pois diz que ele assim o fez por “conveniência”, por “lealdade aos seus companheiros correligionários” e por “receio de ficar atrás”. E vai além, ao dizer que o poeta deveria ser advertido para o fato de que seu espírito, seu projeto literário, sua poesia não se enquadram no Modernismo, e o parabeniza por isso, confirmando o que afirmamos anteriormente sobre sua resistência para com a mencionada escola literária.

Portanto, de uma maneira geral, o que notamos na crítica de Cyro dos Anjos sobre a obra *Serenidade* e sobre o poeta Achilles Vivacqua é que ela quer focar a escola literária da qual Achilles Vivacqua participou, o Modernismo. Todas as críticas que o autor faz em seu texto giram em torno desta escola. Cyro, dessa maneira, acaba não contemplando, como, a nosso ver, deveria, a poesia, o fazer literário e o livro *Serenidade* em sua crítica.

Retomando o que já dissemos anteriormente, os comentários dos ditos “passadistas” eram favoráveis à obra de Achilles Vivacqua por esse estilo literário, “passadista”, estar presente nela, e seguiam, de forma geral, o tom de elogio de Cyro dos Anjos, que se familiarizava com eles.

A segunda resenha escolhida para análise e reflexão é a de Martins de Oliveira, publicada no jornal *Gazeta Commercial*, de Juiz de Fora, em 27 de maio de 1928:

Poeta modernista rigorosamente enquadrado nos moldes modernos, teceu os seus trabalhos dentro da emoção mais pura. Não quis em absoluto a indisciplina dos vanguardistas do Rio, nem adoptou os exaggeros dos generaes favoritos da corrente renovadora, que tem o seu estado-maior em São Paulo. Não. Sente-se-lhe visivelmente a diferença, o meio termo senão um certo *altare*, uma sua comprehensao dos processos novos. Nem vae a missa do sr. Mário de Andrade, nem lê nas cartilhas do sr. Buarque de Hollanda. Ficou um filho obediente daquele famoso cria o teu rythmo livremente, que o sr. Ronald de Carvalho escreveu, um dia, sem pensa talvez nas consequências de seu conceito admirável, embora discutível.

[...] O sr. Vivacqua, que é também o Roberto Theodoro da *Verde*, a exquisita e efêmera revista mineira, tem na verdade todos os dons do poeta verdadeiro. É fidelíssimo nas expressões. O *proprio*, o *authentico* de seus motivos e suas imagens

consegue rigores de sentido, como se acaso estivesse a cinematizar o ambiente. De modo geral, os poemas são bons. No entanto, em finuras, em requinte de emoção, se sobrelevam aos outros trabalhos do livro os poemas *Sentimental* e *Peregrino do Sonho*. [...]

[...] Afóra as bellezas dos *detalhes*, a doçura dos motivos poéticos, há sem duvida lapsos da memória descriptiva. Por exemplo, diz o poeta que ouvira, quando criança, uma *história* muito bonita do Japão, e desloca-se para a Índia, para evocar o faquir Darumá [...]

[...] O poemeto *Serenidade* é conceituoso. Não gostamos das definições, do abuso do verbo ser, ponto de apoio quase invariável de muitos poetas modernistas em Minas. Ainda assim o sr. Vivacqua usou do recurso somente no citado trabalho. Quanto aos dois poemas finais do livro, *Sentimental* e *Peregrino do Sonho* são modelos de poesia modernista. Tem arte, tem *exquis sentimental*, parece canção estylisada, illuminando motivos das rodas populares, É uma ciranda enternecedora. [...]

[...] A todos os poemas do livro, excede em riqueza emotiva, em doçura de imagens, em clareza de idéas, o *Peregrino do Sonho*. É um trabalho boníssimo. Verdadeira parábola intelectual, aplicada aos peregrinos dos sonhos, que são os poetas. [...].

A partir da análise do trecho citado, o crítico Martins de Oliveira foi favorável, de uma maneira geral, à obra e ao projeto literário de Achilles Vivacqua. Tece elogios a ela e problematiza alguns pontos que julga relevante destacar. Como Cyro dos Anjos, o crítico não vê o poeta como um seguidor fiel e ferrenho das ideologias e das maiores figuras do Modernismo. Segundo ele, Vivacqua “Não quis em absoluto a indisciplina intellectual dos vanguardistas do Rio”, nem adotou “os exaggeros dos generaes favoritos da corrente renovadora, que tem o seu estado-maior em S. Paulo. [...] Sente-se lhe [...] uma sua compreensão dos processos novos”. Achilles Vivacqua era, sim, um escritor modernista, ou seja, integrante da escola modernista, mas não se sentia preso a ela, aos seus moldes ou aos seus principais representantes. A partir do mundo em que vivia, ele criava o “seu”, a sua forma de tratar tudo aquilo, a “sua compreensão dos processos novos”, o seu projeto literário. Usando de palavras, já citadas, de Martins de Oliveira, Achilles “nem vae a missa do sr. Mário de Andrade, nem lê nas cartilhas do sr. Buarque de Hollanda”, mas, sim, cria o seu “rythmo livremente”. Essas afirmações do crítico podem ser constatadas por meio da leitura dos escritos do poeta. Há, de fato, uma forma própria, particular e especial de tratar o Modernismo e de criar/trilhar uma trajetória literária dentro do cenário mineiro. Há, além de outros aspectos, uma “serenidade” bem característica de Achilles Vivacqua, mas, como bem ressalta Mietta Santiago em sua resenha/poema, essa não é a única essência presente na obra do escritor.

Martins de Oliveira também afirma em seu texto que são os motivos e as imagens presentes nos poemas que constituem a sua obra. Segundo ele, “O proprio, o authentico de seus motivos e suas imagens consegue rigores de sentido, como se acaso estivesse a cinematizar o ambiente”. Nota-se, de fato, um cuidado e um tratamento com o cenário

tematizado. O poeta é metuculoso nos detalhes, em suas descrições, e, por meio de sua linguagem poética e de sua sensibilidade apurada, constrói imagens riquíssimas em poesia, simbologia, beleza, detalhes e, até mesmo, visão crítica. Compartilhamos da afirmação do crítico ao dizer que é como se o poeta “estivesse a cinematizar o ambiente”. A título de exemplificação e endossamento dessa ideia, citemos um trecho do poema “Arrabalde”, presente em *Serenidade*:

[...] Havia num canteiro perto da minha janela  
– verde capim-gordura  
que brilhava como piabas nickeladas  
polidas pelo sol de verão;  
havia também besouros, borboletas e gafanhotos  
de asas verdes, azues e vermelhas,  
voando numa grande festa de côres  
sobre os cravos de defunto amarelos como galões,  
e das alfavacas que estalavam perfume vivificante...

O crítico levanta em seu texto o que ele chama de “aberrações sensoriaes” presentes no poema “Nocturno de Bello Horizonte”, também presente na obra *Serenidade*. Segundo ele, há, nesse poema, trechos lindos, encantadores, e a qualidade e beleza deles “tira efeitos das aberrações sensoriaes. Aspira e vê ao mesmo tempo – perfume-roxo, perfume-rosa, perfume-branco”. Esse recurso, de fato, aparece na poesia e nas produções de Achilles Vivacqua. Trata-se de um recurso literário importante na linguagem e na proposta literária do escritor. Ainda sobre ele, Martins de Oliveira prossegue, mencionando o crítico científico e poeta francês Émile Hennequin:

Se Hennequin lesse *Serenidade*, havia de dizer que o autor era do typo olfactivo e visual, ao mesmo tempo. No entanto, nota-se que o poeta idealizou, sentiu intelectualmente o ambiente horizonte, se assim podemos dizer. Por isso é que Hennequin está errado.

O recurso em questão, que consiste em “misturar” os sentidos, talvez possa ser explicado pela própria concepção de literatura e de arte do escritor. De maneira geral, para ele, a arte deve ser vivida, é a expressão da vida, do homem, do mundo. Para melhor reflexão a respeito disso, citamos, novamente, um trecho de entrevista com o escritor publicada no jornal *Diário da Manhã* (Belo Horizonte, 27 fev. 1929):

Sua opinião sobre o movimento modernista?

AV: Em matéria de arte a alma deve banhar-se de côres graduadas, vestir-se de emoção, para que o pensamento, dentro de um mundo visionário, se elleve às cousas bellas. Graças a arte, nosso senso esthetico, erigido duma profundeza inacessível, adquire a paz ou amolda-se às perturbações exteriores, dando á imaginação novas visões creadoras.



Toda a arte apoia num princípio – a arte. O artista moderno é antes de tudo um creador de symbolos. Os symbolos sempre revelaram cousas belas. A obra de arte que aviva opiniões divergentes – é considerada como uma bôa obra, porque reflecte a alma do artista – dentro de uma nova concepção. A arte moderna não consiste em só copiar a natureza em seus minucios detalhes. Consiste em fixar a primeira impressão colhida em contacto com as cousas. Nunca tornar ao mesmo ponto em busca de uma segunda emoção para a mesma obra. Não n'a encontra. O ambiente é outro: côres tonalizadas, sombras... A belleza harmoniza todos limites num único limite – o bello! E o artista pode realizar uma grande obra sem que ella seja divina. Deus está separado da arte. [...] Para elle a perfeição intellectual ou moral não é a natureza humana. É a continua relação com o todo. Mas não com esse todo que tem servido unicamente de especulações philosophicas, Com todas as cousas belas que lhe exerce influencia espiritual...

Já a terceira resenha se encontra em um domínio distinto do das até aqui abordadas. Ela, além de não ser muito favorável a Achilles Vivacqua e ao seu trabalho literário, ao levantar outras questões em vez de aspectos literários, acaba não abordando em seu texto a literatura como deveria.

A resenha em questão corresponde a um recorte de revista. Trata-se de um comentário a uma resenha de José Cola, publicada na revista *Vida Capixaba*, de Vitória (ES), sobre a obra *Serenidade*:

Mas o que me levou a extranhar profundamente e lamentar com sinceridade o sr. José Cola, foi a sua má compreensão, intencional ou ingênua, (como queira) do modernismo. Uma lastima!

O jovem grammatico, que se encontra de um modo tristíssimo apegado ao horrível estilo quinhentista dos nossos respeitáveis antepassados, é um desses irreductiveis apaixonados do Classicismo acadêmico, do Parnasianismo, das formas velhas e duras encurraladas no rigor da métrica e na obrigatoriedade da rima, desses para quem a poesia é tão somente a contagem exata, mecânica das syllabas, a eufonia de sons, e não o sentimento, a expressão sincera de um estado d'alma, a retratação interior, o anseio de esthetica e de brasilidade, como na poesia tropical de Ronald de Carvalho, na poesia brasílica dos Andrade, no desvairismo de Manuel Bandeira [...]

Na sua critica a “Serenidade” o filólogo capixaba tem trechos de significativo sabor. Faz as considerações mais desconchavadas sobre a nova corrente. Seus argumentos são os mais incoerentes possíveis.

Tratando de um livro de poemas modernos, o sr. José Cola tem esta expressão deliciosa: “O que me feriu a luz dos olhos foi isto: ‘cravos de defunto amarelos como galão’. A palavra ‘galão’ ahi desflorece toda a frase, porque não especifica as modalidades e cambiantes do amarelo, por ser distinguido como um tecido, com diversas cores, em forma de fita”. Ora, o sr. José Cola acha que não serve a imagem porque não especifica as modalidades e cambiantes do amarelo (sic), mas si o poeta não teve, está bem visto, mínima intensão de especificar as modalidades e cambiantes do amarelo! Desde que imaginou o cravo de defunto amarelo como galão, ainda que o galão tivesse uma cor esverdeada, ou tendência para qualquer outra cor, a imagem continuaria de pé tanto mais que naquella expressão o amarelo como galão significa amarelo *forte*, que é o do cravo de defunto. Talvez que o jovem critico achasse mais feliz a comparação amarelo como galão amarelo...

Ainda um trecho da interessante critica, em que o sr. José Cola se manifesta grammatico de força: “Para meus olhos... Na hora boa quando ‘os jardins *dormidos*

sonham...’ O adjetivo *dormidos* não está bem parece-me. Deve ser *dormentes*, porque o particípio do presente latino deu em português as formas *ante*, *ente*, *inte*, usadas em geral como substantivo e adjetivos. *Dormido* é particípio passado de dormir. Em Herculano encontramos *dormido* empregado como adjetivo, cuja é esta significação: passado a dormir: Por longas e não dormidas noites”

É visível, por parte do autor da crítica (não identificado), um tom de zombaria, de crítica e de desaprovação às colocações do “jovem grammatico” e “filólogo capixaba” José Cola.

Tomando as partes transcritas da crítica publicada por José Cola na revista *Vida Capixaba* e, como já dissemos, motivo e o pano de fundo da que transcrevemos, percebemos que não se trata, exatamente, de uma crítica literária, como deveria ser, por ter sido veiculada em uma coluna dessa natureza. Em nenhum momento, como bem mostra o autor de “Os intransigentes...”, a questão literária é colocada por José Cola. O que ele problematiza encontra-se no âmbito da linguística, da gramática, e não da literatura brasileira. Daí a indignação e o desconforto do autor da crítica.

Como ele coloca, José Cola encontra-se, usando termos do autor, “de um modo tristíssimo apegado ao horrível estylo quinhentista dos nossos respeitaveis antepassados”, e “é um desses irreductiveis apaixonados do Classicíssimo acadêmico, do Parnasianismo, das formas velhas e duras encurraladas no rigor da métrica e na obrigatoriedade de uma”. Nesse instante, o crítico mostra-se não adepto das escolas elencadas. Prossegue dizendo que, para essas escolas, a poesia consiste somente em contagem exata e mecânica de sílabas, na eufonia dos sons, e não no que importa, isto é, o sentimento, a expressão de um estado interior e “o anseio de esthetica e de brasilidade”.

Sem compartilhar, necessariamente, do julgamento de valores das escolas literárias mencionadas e problematizadas pelo autor do texto, lendo as colocações de José Cola citadas anteriormente, notamos que elas não se referem, como já dissemos, ao projeto literário de Achilles Vivacqua. José Cola cobra do poeta o uso de um determinado termo em vez de outro, por este não condizer com a “verdade estrita”, com o mundo real, ou o uso de um determinado adjetivo em sua forma gramaticalmente adequada, como no caso de “jardins dormidos”, em vez de “dormentes”. Ele recorre a explicações linguísticas e gramaticais para justificar sua crítica.

Portanto, trata-se de uma crítica, apesar de bem escrita e bem fundamentada, destoante do campo da crítica literária, pois nenhum aspecto literário da obra foi levantado. A “discussão” travada entre José Cola e Achilles Vivacqua não pode ocorrer, pois “não se fala a mesma língua”. Para que houvesse essa conversa, seria necessário que a visão do jovem

crítico e suas colocações estivessem fundamentadas na obra literária em questão e no campo da literatura. No entanto, o que temos é a gramática servindo de objeto de crítica de uma obra “moderna”, constituída de poemas “modernos”. Mesmo se José Cola fosse defensor do Classicismo ou do Parnasianismo, algo relativo à literatura deveria aparecer em seu texto para que ele fosse incorporado ao plano da crítica literária. Pois, apesar de defensores da escrita “correta”, “gramatiquêira”, do uso da rima e das métricas, os classicistas e os parnasianos encontram-se no campo da literatura, portanto o sentimento, as emoções, o labor literário são de grande importância para eles. Não ficam, de maneira alguma, de fora.

Concordamos com o autor da crítica ao dizer que José Cola, ao usar-se da gramática normativa e da rigidez da escrita para ler e interpretar uma obra literária, jogou por terra todo o projeto e a proposta literária de Achilles Vivacqua. Desconsiderou sua vontade de usar determinado termo em vez de outro, de construir uma determinada imagem em vez da esperada pelo senso comum, em suma, toda a subjetividade e a liberdade poética do escritor. Não podemos deixar de considerar, também, a época e a realidade em que José Cola encontrava-se. Talvez, sua formação tenha sido mais voltada para a parte estrutural, linguística da língua e, por isso, não pôde discursar sobre os aspectos literários existentes na obra por não enxergá-los. Não podemos cobrar isso do crítico. O que estamos levantando aqui é o fato de tal texto ter sido publicado com ênfase na abordagem de uma obra literária.

A título de finalização desta parte do trabalho, o que se pretendeu por meio da análise de resenhas sobre *Serenidade* foi mostrar a recepção crítica de Achilles Vivacqua em sua época. Por ele ter tido apenas uma obra publicada, a qual não foi muito pesquisada, optamos por utilizar como objeto de análise resenhas que tratassem sobre ela, para mostrar um pouco sobre ela e como ela foi recebida, de maneira geral, no seu contexto de publicação. Outros documentos poderiam ter sido utilizados para tal fim, porém, como não nos seria possível tratar de todos, optamos pelo recorte aqui feito. Trata-se de um trabalho inicial, portanto, não seria possível, no momento, algo muito além do que foi feito. Mas é importante frisar, novamente, que, em sua época, o escritor circulava, de maneira geral, com críticas positivas sobre sua escrita e seu projeto literário.

Passemos, então, à análise dos poemas da obra *Serenidade*.

O primeiro poema do livro se chama “Arrabalde”, e nele o escritor transmite a saudade que tem de uma época que não volta mais.

*ARRABALDE*

Quando me mudei para aquella ruazinha de arrabalde  
– era um lindo jardimzinho florido  
entre o gesso muito branco dos muros.

Havia num canteiro perto da minha janella  
– verde capim gordura  
que brilhava como piabas nickeladas  
polidas pelo sol de verão;  
havia tambem besouros, borboletas e gafanhotos  
de asas verdes, azues e vermelhas,  
voando numa grande festa de côres  
sobre os cravos de defuntos amarellos como galões,  
e das alfavacas que estalavam perfume vivificante...

Pelos fedegosos cheios de flores do feitio de estrellinhas  
e de vagens verdes e longas,  
– as formigas lava-pés subiam e desciam  
em cumprimentos amaveis,  
em cumprimentos amaveis  
como o da gente simples que vem e vae  
pela ruazinha feliz de arrabalde.

Hontem, porem, encontrei-o desfeito!

Passaram sobre elle as mãos impiedosas da “Limpeza  
Publica!”

A ruazinha ficou triste!  
Tão triste como naquelle dia em que morrera Zézito,  
– o caçulinha do meu visinho!

Das feridas humidas da terra entre o gesso muito  
branco dos muros,  
– subia em mystica ternura, para o ar,  
O perfume verde dos cadáveres  
das  
alfavacas  
dos  
fedegosos  
do

capim-gordura...

Eu fiquei triste! muito triste mesmo!

Tão triste como naquelle dia em que eu via  
a gente simples da minha ruazinha  
passar pela minha porta,  
– levando o caixãozinho azul de Zézito,  
– o caçulinha do meu vizinho!

O termo “arrabalde” quer dizer, conforme sabemos, subúrbio, arredores. Como podemos perceber, a estrutura do poema encaixa-se na proposta moderna. Os versos são livres, não há regularidade métrica nem de rimas. Porém, além de apresentar traços modernos,

encontramos, também, traços “passadistas”, na presença marcante de aspectos do Simbolismo, como, por exemplo, o uso da sinestesia, da construção de imagens “fantásticas”, etc.

O pano de fundo de “Arrabalde”, a nosso ver, é a Belo Horizonte “rural”, “arcaica”, que já não existe mais; daí o sentimento saudosista. O tom presente no texto é marcado por forte saudosismo diante da antiga “ruazinha de arrabalde”. Temos, como em outras produções do escritor, a evocação da natureza e das belezas naturais: “jardinzinho florido”, “besouros”, “borboletas e gafanhotos”, dentre outros. Elas são tratadas de maneira apaixonada, idealizadora e suave pelo poeta.

O poema pode ser dividido em duas partes. Na primeira, temos um sentimento de rememoração, de evocação de um cenário: a extinta e saudosa “ruazinha de arrabalde” da cidade de Belo Horizonte. Esse início é marcado por um tom de serenidade e suavidade. Porém, esse clima é quebrado na segunda parte. Nela, há um tom de revolta, denúncia, dor e lamentação. Achilles Vivacqua, nessa parte de seu texto, faz um contraste entre o passado (quando ele se mudou para a ruazinha, na sua infância) e o “hontem”. Nesse último cenário, Achilles alega que “as mãos impiedosas da ‘Limpeza Publica’” passaram e destruíram o arrabalde, a sua tão amada “ruazinha”.

Pensando sobre o significado da “Limpeza Publica” no poema, refletimos que ela poderia simbolizar a modernidade, as transformações sofridas pela cidade de Belo Horizonte, em razão do progresso da época. Com ele, o poeta diz que a “ruazinha” ficou triste. Aqui e em outras passagens do poema, vemos a personificação do espaço retratado, o que nos mostra a forte admiração de Achilles Vivacqua por sua cidade, Belo Horizonte.

Conservando o tom de denúncia, o poeta evoca a figura da morte, na personagem do filho do vizinho que faleceu, o “Zézito”. A escolha desse nome não é gratuita. Trata-se de um nome comum, de gente simples, que marca a presença da classe pobre e desprivilegiada na poesia do período (traço modernista).

Portanto, com essa mudança, o cenário que antes era belo e suave passa a ser triste, sombrio: “subia em mystica ternura para o ar,/ o perfume verde dos cadáveres/ das/ alfavacas,/ dos/ fedegosos/ do/ capim-gordura.../”. Diante dessa nova realidade, advinda da modernidade e do progresso, o poeta, assim como sua cidade, mostra-se triste, decepcionado. Ele compara a tristeza pela ruazinha e todas as mudanças que ela sofreu com a ação da “Limpeza Publica” ao sentimento que sentiu no dia em que presenciou a “gente simples” de sua ruazinha passar à sua porta carregando o caixãozinho azul de Zézito, o filho caçula do seu vizinho.

O segundo poema é “Nocturno de Bello Horizonte”, dedicado, como já dissemos, a Delorizano Moraes. É impossível lermos tal título e não lembrarmos, imediatamente, do poema

de mesmo nome de Mário de Andrade, dedicado a Elyσιο de Carvalho, datado de 1924. Os dois textos dialogam em certos aspectos. Por conta disso, apresentaremos e analisaremos os dois.

*NOCTURNO DE  
BELLO HORIZONTE*

Para meus olhos... Na hora boa, quando os jardins  
dormidos  
sonham illuminados pela ternura das estrellas  
– entre arvores amigas,  
sob a penumbra que tomba, lentamente, como uma  
fragrancia  
– Bello Horizonte adormece, numa attitude commovida,  
aureolada nas longas tranças da Serra-do-Curral,  
onde a lua vae subindo, como um Trepa-Moleque  
de marfim...

Para meu desejo... Na hora quieta,  
da morta morada da torre da antiga Bôa – Viagem  
a voz dos sinos, em suavissimo segredo,  
cai pelos rústicos enfeites dos beirae;  
e, docemente emocional,  
se desfaz numa chuva musical de cinza...

Para minha ternura... Na hora mansa,  
numa procissão divina de madrigais,  
acorda na canção do ar o perfume dos jardins  
como ladainhas ingênuas que a gente murmura,  
lentamente, de alma commovida,  
para dentro da noite verde...

Perfume-roxo de manacás em languidos desmaios...  
Perfume-rosa de rosas desfalecendo nos rosais...  
Perfume-branco de magnólias pálidas,  
tão pálidas como Irmãs de caridade em místicas  
dormências...

Para minha tristeza... na hora tenuíssima da bruma,  
enquanto a voz dos sinos se desmancha,  
qual um repuxo sonoro, na alma da noite benfazeja,  
Bello Horizonte lembra os lindos jardins de branca espuma,  
das histórias dormentes de fadas  
que as amas põem, cheias de belezas mansas,  
na imaginação das crianças,  
e a gente vai revendo,  
tristemente,  
do fundo dos olhos....

Nesse poema, temos em foco a figura do “nocturno”, que, como pensamos, pode ser uma pessoa, talvez o próprio poeta, que anda pelas ruas de Belo Horizonte ao anoitecer e descreve o que vê. O tratamento estético-ideológico, como podemos ver, está inserido na proposta modernista. Porém, encontramos também um tom “passadista” (aspecto do Simbolismo).

O tema principal é a evocação e a exaltação da natureza belorizontina. Há, como em outros poemas, a construção imagética, levando à descrição e à releitura do espaço

representado. Além disso, também encontramos aqui a personificação e a humanização da cidade, revelando todo o amor e o encanto do “nocturno de Bello Horizonte” por ela. Ele, com seu olhar apaixonado, descreve diversos estados e momentos da cidade e como eles o afetam, assim como expressa o que tudo significa para várias “partes” do poeta, do “nocturno”: “Para meus olhos”, “para meu desejo”, “para minha ternura”, “para minha tristeza”, nesta ordem.

Para os olhos da figura noturna, a cidade de Belo Horizonte “adormece, numa attitude commovida/ aureolada nas longas tranças da Serra- do- Curral,/ onde a lua vae subindo, como um Trepa-Moleque/ de marfim”. Para o seu desejo, “na hora quieta,/ da morta morada da torre da antiga Bôa Viagem/ a voz dos sinos [...] cae pelos rústicos enfeites dos beraes,/ e, docemente emocional,/ se desfaz numa chuva musical de cinza...”

Para a sua ternura, “na hora mansa,/ numa procissão divina de madrigais,/ acorda na canção do ar o perfume dos jardins/ como ladainhas ingênuas que a gente murmura,/ lentamente/ de alma commovida,/ para dentro da noite verde”.

Para a sua tristeza, “na hora tenuíssima da bruma,/ enquanto a voz dos sinos se desmancha,/ qual um repuxo sonoro,/ na alma da noite bem fazeja,/– Bello Horizonte lembra os lindos jardins de branca/ espuma”.

Da maneira como mostra o poeta, a lembrança não traz apenas alegria, mas, também, dor, tristeza.

Vejamos, agora, o poema “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade:

Maravilha de milhares de brilhos e vidrilhos,  
Calma do noturno de Belo Horizonte...  
O silêncio fresco desfolha das árvores  
E orvalha o jardim só.  
Larguezas.  
Enormes coágulos de sombra.  
A polícia entre rosas...  
Onde não é preciso, como sempre...  
Há uma ausência de crimes  
Na jovialidade infantil do friozinho. [...]

Um grande Ah!... aberto e pesado de espanto.  
Varre Minas Gerais por toda a parte...  
Um silêncio repleto de silêncio  
Nas internadas, nos araxás  
No marasmo das cidades paradas...  
Passado a fuxicar as almas,  
Fantasmas de altares, de naves douradas  
E dos palácios de Mariana e Vila Rica...  
Isto é Ouro Preto  
E o nome lindo de São José d’El Rei mudado num odontológico Tiradentes...

Respeitemos os mártires [...]

Mário de Andrade

Como podemos constatar, trata-se de um texto inserido nos padrões e nos ideais do Modernismo, apresentando versos livres, sem regularidade métrica ou rimas. Também apresenta aspectos ditos “passadistas”, como no poema de Achilles (mais marcadamente simbolistas). O cenário apresentado é o da cidade de Belo Horizonte, mas, ao contrário do primeiro poeta, apresenta também outras cidades, como Ouro Preto, Mariana, São João Del Rei, Tiradentes.

Notamos também que o poema de Vivacqua dialoga um pouco com o de Mário de Andrade (o nosso escritor inspirou-se no poema de 1924 de Mário de Andrade e, como sempre, a partir dele, criou a sua leitura, o seu poema). Como no de Achilles Vivacqua, Belo Horizonte é aqui apresentada como uma cidade tranquila, bela, “arcaica”. Há também a exaltação da natureza, mas esta é feita de forma mais moderada e contida do que na versão de Achilles.

Outra observação a se fazer é que na versão de Mário de Andrade, ao contrário da de Vivacqua, o “noturno” mostra-se, de certa maneira, mais distanciado da cidade retratada: ele não “vive” a cidade como no poema de Achilles. O que vemos é que não há, no poema de Mário de Andrade, um tom tão próximo, tão íntimo, tão interior. E, além disso, mesmo apresentando traços “passadistas”, eles não são tão fortes e marcantes como no texto de Achilles Vivacqua.

O próximo poema a ser analisado é “Frade de Sabugo”, dedicado, como já dissemos, a Abgar Renault.

#### *FRADE DE SABUGO*

E o balãozinho de borracha do menino mais velho,  
que lhe dera o titio na noite de São João,  
– subiu preso por um fio de linha e ficou parado como uma luazinha amarella,  
suggestivamente,  
sobre a paizagem japoneza do alpendre...  
(Eu era pequenino e minha ama,  
nas noites serenas de verão,  
contava para minha alma maravilhada,  
uma história muito bonita do Japão.

– “Era uma vez... Um indiano chamado Darumá  
votou-se a passar a vida de joelhos sobre pedras,  
e tantos annos assim permanecera,  
que as pernas se lhe gastaram...”)

O caçulinha brincava com o Frade de Sabugo;

por mais que fizesse para deital-o na palma da mão  
– o brinquedo corriqueiro de celluloido,  
sem pernas, só com a cabeça e com o tronco,  
vestido de vermelho,



teimava em voltar a sua antiga postura,  
para olhar, cheio de saudade,  
– o balãozinho de borracha do menino mais velho,  
parado como uma luazinha amarella,  
sugestivamente,  
sobre a paizagem japoneza do alpendre..

Trata-se, novamente, de um poema com estrutura marcadamente moderna, apresentando também traços de escolas “passadistas”, como o Simbolismo.

O poema inicia e encerra com o “balãozinho” – parte da primeira estrofe se repete no final do texto. Temos, também, a construção de imagens, a ação da imaginação: “balãozinho [...] preso por um fio de linha/ e ficou parado como uma luazinha amarella,/ sugestivamente, sobre a paizagem japoneza do alpendre”.

O processo memorialístico, ou seja, a recuperação da memória apresenta vácuos, vazios, buracos, que são preenchidos pela imaginação, pelo imaginário infantil. Nesse processo, temos o *flash-back*, bem marcante no poema. Outra observação a fazer é com respeito à sobreposição de espaços. O poeta diz que, quando era criança, sua ama contava uma história muito bonita sobre o Japão, e ao narrá-la, ele evoca a Índia, por meio de uma figura indiana chamada Darumá. Há, também, a personificação do brinquedo Frade de Sabugo: “teimava em voltar a sua antiga postura,/ para olhar, cheio de saudade”.

Nesse poema, também temos o forte tom de saudosismo, que o perpassa do início ao fim.

O próximo poema, que dá título ao livro, é “Serenidade”.

#### *SERENIDADE*

Os bancos debaixo das árvores são macios.

Ha um sabor de fructos maduros  
nos labios molhados das visitas.

O pomar é como uma bandeja de terra roxa  
onde brilha o amarello polido dos maracujás  
entre a folhagem lustrosa;

e as jaboticabeiras são como taças verdes  
espumejando de zumbido de loiras azas de abelhas...

Entre a palestra serena das visitas,  
no pomar tranquillo,  
á sombra amiga das mangueiras adstringentes  
sob a poalha luminosa do sol,  
– todas as horas mineiras são boas e simples...

O poema evoca e exalta o espaço, que é a natureza belorizontina. Há nele um tom de aconchego, conforto, serenidade. O poema em foco se encontra, como os outros presentes na obra, em sintonia perfeita com o título do livro, pois apresenta um ritmo doce, calmo, suave, apaixonado, particular, íntimo, espontâneo. Trata-se de um poema moderno mas também com traços “passadistas” (presença do Simbolismo). Nele, Achilles descreve o espaço de Belo Horizonte de maneira convidativa, exaltando suas qualidades. Há a construção de imagens via interior do poeta. Tomando palavras já expressas de Cyro dos Anjos, em “Serenidade” encontramos uma “fidelíssima filmagem das horas mineiras”, que ele afirma serem “boas e simples”. É bem forte no poema aqui em análise o encantamento do poeta diante das imagens flagradas por suas sensíveis retinas.

Agora trataremos do poema “Sentimental”, dedicado a Ribeiro Couto.

*SENTIMENTAL*

Sobre o gramado verde da velha praça  
em que jaz o jardim socegado de arrabalde,  
entre a ramagem fina das palmas,  
onde o luar abre, suavemente, tapeçarias raras,  
– ha vozes subtis, velludadas vozes  
ecoando num rythmo diluido de lágrimas sonóras

acudiram tres cavalleiros,  
todos tres, chapéo na mão...

(Anda em mim uma saudade indefinida, vaga,  
– uma saudade feita de outras saudades  
que não sei de onde vêm,  
e que vão adormecendo dentro de mim  
como um segredo esquecido  
que se asyloou noutra alma...)

Entre os canteiros húmidos,  
sob o arvoredado,  
entre os canteiros de avencas, tinhorões e samambaias,  
– anda uma roda de garotos cantando

o terceiro foi aquelle  
a quem Thereza deu a mão...  
longe, no jardim socegado, entre palmas...

Trata-se de um poema moderno, com traços “passadistas”. O tom presente é de saudade dos tempos da infância, simbolizada pelo trecho da cantiga de roda. O poeta diz que “as vozes subtis, velludas vozes/ ecoando num rytmo diluído de lagrimas sonóras” “existem sobre o gramado verde da velha praça/ em que jaz o jardim socegado de arrabalde,/ entre a ramagem fina das palmas,/ onde o luar abre, suavemente, tapeçarias raras”.

Afirma também que “entre os canteiros húmidos,/ sob o arvoredor,/ entre os canteiros de avencas, tinhorões e samambaias,/ sobre o gramado verde,/ anda uma roda de garotos cantando”. Esses cantos, ele traduz como “ecos da infância, nas vozes cantando a cantiga de roda”. Diante da realidade retratada, o poeta mostra sentir saudade de sua infância, e ela está diluída por todo o espaço no qual ele se “encontra”. Esse processo de rememoração é apresentado pelo poeta como algo positivo, grato ao espírito. Há, de maneira geral, uma caracterização do espaço, marcada por um forte sentimentalismo.

O último poema da obra em análise é “Peregrino do sonho”, dedicado a Olegário Mariano.

*PEREGRINO DO SONHO*

Peregrino do Sonho, semeando Esperança,  
veio por entre as lágrimas salientes do arvoredor,  
– bendizendo os montes, o sol, toda a Natureza.

Parou á margem do tanque raso,  
cheio de agua azul,  
onde andava uma estrella perdida.

Sob as tranças dos chorões,  
qual um narciso curvado á beira do tanque numa  
auto-contemplação,  
– elle ficou.

Sentiu que a velha alma se lhe renovava  
e cantou.  
Cantou uma canção indefinida  
que lhe foi aos poucos enchendo o coração  
como uma alma pura que enche um corpo

E no momento de alegria,  
com a pupila extasiada,  
vendo a estrella boiar no tanque raso,  
num genuflexo de prece,  
com a alma maravilhada,  
curvou-se para tocar-a com a leve carícia dos seus labios.

Toda a agua, em circulo, tremeu  
e a estrella desapareceu...

A estrutura do poema, como podemos ver, também está nos moldes do Modernismo. Apesar disso, ele também apresenta traços “passadistas”, do Simbolismo, principalmente. A figura do peregrino do sonho, a nosso ver, pode ser representada na do próprio poeta, que é, por excelência, um sonhador.

É o poeta/peregrino do sonho “quem semeia a esperança e louva/ clama/ bemdiz a Natureza”. É o poeta, também, que se encontra a todo instante “em busca da poesia”, ou seja, da inspiração.

A linguagem presente é essencialmente, claro, poética, havendo a descrição e a construção de imagens e a exposição da visão do poeta. O poeta é comparado à figura do narciso, apaixonado pela poesia, que consiste no próprio poeta, no seu reflexo. Interpretamos a evocada “canção indefinida” como a própria poesia. Essa poesia é que enche a alma e o coração do poeta/narciso.

O ato de viver a poesia é simbolizado, para nós, pela imagem da estrela no tanque, presente no poema. E o momento de desaparecimento da estrela pode ser o momento de êxtase, sublime, ou seja, a chegada da inspiração.

São esses os poemas de *Serenidade*. Analisando a última página do livro, na qual se encontra registrada apenas a palavra “Depois...”, pensamos que, talvez, com isso, Achilles Vivacqua estivesse simbolizando uma continuidade. Que a obra fazia parte de um projeto que teria continuação, sendo um primeiro trabalho, o primeiro sopro de poesia. Ou, também, que talvez estaria por vir outro “estado de poesia”, marcado por algo além da simples “serenidade”.

Concluimos nossa reflexão com um pensamento de Francisco Aurélio expresso na ocasião da defesa desta dissertação. Para ele, Achilles Vivacqua, comparado a Ribeiro Couto (1898-1963), poeta paulista criador do Penumbrismo, derivação do Simbolismo caracterizada pela suavidade e pelos meios-tons, ao lado de Manuel Bandeira, é um legítimo divulgador dessas estéticas pré-modernistas em Minas Gerais. Com eles, segundo o crítico, a poesia se humaniza, desce às coisas simples, com tristeza, simpatia e ausência de pompa. Os seus poemas de *Serenidade* são um canto a sua cidade, Belo Horizonte, ao sentimento e à linguagem modernista. A recepção à obra e o efeito provocado, pelas resenhas apresentadas, comprovam isso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção do presente trabalho foi voltar os olhos para o Modernismo que se desenvolveu na cidade de Belo Horizonte, especificamente, pois acreditamos que, muitas vezes, por não ter tido como marca a “brutalidade revolucionária” do Modernismo paulista, por exemplo, e por não ter culminado em um evento tão aclamado como “A Semana de Arte Moderna”, tal movimento fica esquecido no cenário das Letras. Mas o objetivo da presente pesquisa foi além disso. Vasculhando o universo particular e íntimo do escritor Achilles Vivacqua é que surgiu a vontade de, por meio dele, lembrar a importância do movimento mineiro e, também, o valor desse escritor no cenário da literatura produzida em Minas Gerais e brasileira. Uma forma de ilustração seria como se, visualizando, de maneira panorâmica, a cidade de Belo Horizonte nos anos 1920, por meio de uma lupa, focássemos certo escritor, nascido no arraial do Rio Pardo, atualmente município de Muniz Freire, na época pertencente ao de Cachoeiro de Itapemerim, no estado do Espírito Santo, que veio para Belo Horizonte, juntamente com sua irmã, com os seus vinte anos, inicialmente para se tratar da tuberculose, e que aqui, tendo trazido como bagagem o amor pelas letras, criou laços com escritores mineiros, laços fortes e “familiares” com aqueles que deram origem ao Modernismo mineiro.

Este escritor, mesmo pertencendo a uma família de grande importância para o cenário cultural da época e tendo escrito produções de qualidade que circularam pelo universo literário do período, ainda não teve o devido reconhecimento que, em nossa opinião, por ter se entregado a tal movimento e contribuído para a literatura de maneira geral, lhe é de direito.

Acreditamos que conseguimos, nesta dissertação, resgatar e lembrar, dentro do possível, o que consistiu o movimento modernista na cidade de Belo Horizonte, bem como

mostrar um pouco da pessoa, do escritor, da produção literária de Achilles Vivacqua, sua família e a importância desta no painel cultural da época retratada. Acreditamos, ainda, ter valorizado a literatura produzida na tão aclamada “cidade vitrine”, que serviu de inspiração para tantos adoradores das Letras.

Esperamos que, com essa investigação da vida e da obra de Achilles Vivacqua, ainda hoje tão pouco exploradas, possamos despertar em leitores e pesquisadores o interesse por esse mundo de serenidade, seriedade e luta, em que consistiu a vida do escritor.

## REFERÊNCIAS

### DO AUTOR

VIVACQUA, Achilles. *Serenidade: poesias*. Belo Horizonte: Edição do Autor, 1928.

### SOBRE O AUTOR

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar*: Boitempo III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

Anuário Revista *Fon-Fon!*. Apresenta arquivo digital das publicações na revista, organizados por ano. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm)>. Acesso em: 18 fev. 2012.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Festa é imagem e símbolo. In: VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1997. 114 p. (Coleção Centenário). p. 15-17.

BRAGA, Leonardo Costa. Achilles Vivacqua: cem anos. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 64, p. 14-15, out. 2000.

Brasiliana USP. 2009. Biblioteca digital pública desenvolvida pelo Laboratório Brasiliana, da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

DIAS, Fernando Correia. Relembrando Achilles Vivacqua. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 64, p. 16-26, out. 2000.

DIAS, Fernando Correia. Tempos do Salão. In: VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1997. 144 p. (Coleção Centenário). p. 139-141.

DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

NATHANAILIDIS, Andressa. *Última oferenda: Achilles Vivacqua: vida e obra*. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras; Formar; Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

NAVA, Pedro. *Beira-mar: memórias* 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VIVACQUA, Eunice. *Salão Vivacqua: lembrar para lembrar*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Culturais; Fundação João Pinheiro, 1997. 114 p. (Coleção Centenário).

## SOBRE MODERNISMO MINEIRO, LITERATURA MINEIRA E OUTROS TEMAS

AGOSTINHO, Cristina; PAULA, Branca de; BRANDÃO, Maria do Carmo. *Luz Del Fuego, a bailarina do povo*. São Paulo: Best-Seller, 1994.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. p. 353-360.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ÁVILA, Affonso. *Catas de aluvião: do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia, 2000.

ÁVILA, Affonso. *Código de Minas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 29-38.



AVILA, Myriam. A escrita da irmã: memórias de um salão modernista em Minas. In: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 125-132.

AVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidades na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BADARÓ, Murilo. A memória é uma construção do futuro, mais que do passado. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 51, n. 85, p. 9-11, 2009.

BASTOS, Alcmeno. *Poesia brasileira e estilos de época*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BOLEO, Maria Luísa V. Paiva. *João Baptista e Salomé*. 2005. Disponível em: <<http://www.leme.pt/biografias/j/joao/>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Tempo Brasileiro, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis (Org.). *A poesia mineira no século XX: antologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

BRITO, Mário da Silva. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: PROED; UFMG, 1982.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: UNICAMP, 2006.

BUSATTO, Luiz. *O Modernismo Antropofágico no Espírito Santo*. Vitória: UFES/SPDC, 1992.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1971.

COELHO, Haydée Ribeiro. A biblioteca de Darcy Ribeiro, “espaço biográfico” e a interlocução latino-americana. *ALETRIA: Revista de Estudo de Literatura*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 69-79, 2010.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970. v. 5: Modernismo.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo Faria de (Org.). *A literatura no Brasil*. 3. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

COUTINHO, Sylvio; PAULA, João Antônio de (Org.). *Bello Horizonte: gerais*. Belo Horizonte: Projeção Fotografias, 1997.

COUTO, José Vieira. *Memórias sobre a capitania das Minas Gerais: seu território, clima e produções metálicas*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1994. 104 p. (Coleção Mineiriana; Série Clássicos).

CURY, Maria Zilda Ferreira. Acervos: gênese de uma nova crítica. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Centro de Estudos Literários da UFMG, 1995. p. 53-63.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 232 p.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Pontes, 2003.

DIAS, Fernando Correia. Gênese e expressão grupal do modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 165-177.

DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Brasília: Editora UnB, 1971.

DORNAS FILHO, João. *Notas para a história da literatura mineira*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, [1959?]. Separata da *Revista da Academia Mineira de Letras*, v. 21, 1955-1959.

DRUMMOND: o poeta. Disponível em: <[www.memoriaviva.com.br/drummond/opoeta.htm](http://www.memoriaviva.com.br/drummond/opoeta.htm)>. Acesso em: 10 fev. 2012.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Se perdendo neste mundo que é o Brasil: leite crioulo e a rede modernista nacional*. 2008. 112 f. Monografia (Graduação em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. 224 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2011.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

FARIA, Aloysio Jansen de. Estudo crítico. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário de (Org.). *Poetas do modernismo: antologia crítica*. Brasília: MEC; INL, 1972. v. 5. p. 95-131.

FREITAS, Marcus Vinícius de. O escritor e seu ofício: em busca da teoria da literatura. *ALETRIA: Revista de Estudo de Literatura*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 183-198, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto de Marise M. Curioni; tradução das poesias de Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios).

HORTA, Luiz Paulo. Manifestação extraordinária do mistério mineiro. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 51, n. 85, p. 19-21, 2009.

JARDIM, José Maria. *Arquivos, transparências do Estado e capacidade governativa na sociedade da informação*. 2001. Disponível em: <[www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub11doc](http://www.oas.org/udse/espanol/documentos/1hub11doc)>. Acesso em: 15 fev. 2012.

JARDIM, José Maria. A invenção da memória nos arquivos públicos. *Ciência da Informação*, v. 25, n. 2, 1995. Disponível em: <[www.revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/download/439/397](http://www.revista.ibict.br/index.php/ciinf/article/download/439/397)>. Acesso em: 20 fev. 2012.

JULIÃO, Letícia. *Belo Horizonte: itinerários da cidade moderna (1891-1920)*. 1992. 200 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.

LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 97-101.

MIRANDA, Wander Melo. A cidade, o poema, a nação. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.161-164, 1993.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Centro de Estudos Literários, 1995.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1996. 272 p.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: MIRANDA, Wander Melo de; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.

MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MOREIRA, Pedro Rogério Couto. O salão Vivacqua. *Hoje em Dia*, Belo Horizonte, 8 de jun. [2000?].

MORICONI, Italo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 153-201.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo*. Disponível em: <[http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa\\_04.htm](http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa_04.htm)>. Acesso em: 12 fev. 2012.

OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira: esquema de interpretação e notícias biobibliográficas*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1963.

PEIXOTO, Sérgio. *O melhor da poesia brasileira de Minas Gerais*. Joinville: Sucesso Pocket, 2002.

PENNA, Octavio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997. p. 174-271.

PRAZERES, Angelo (Org.). *Movimentos de Minas*. Seleção de textos de Angelo Prazeres; seleção de fotografias do Núcleo de Fotografias de Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1984.

RABELO, José Maria. O movimento modernista em Minas. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 53, n. 85, p. 213-217, jul.-set. 2009.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. As letras capixabas: pluralidades e diferenças. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: UFES; SPDC; FCAA, 1993. p. 227-249.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Uma leitura do Modernismo: cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. 2003. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

RUBIÃO, Murilo. Letras em revistas: Mário de Andrade, Minas e os Mineiros. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 153-154, 1993.

SANTOS, Affonso Heliodoro dos. Nós, a outra rapaziada. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 85, n. 51, p. 185-189, 2009.

SAPIECINSKI, Marlise. Sujeito e modernidade na poética de Carlos Drummond de Andrade. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 8, p. 165-182, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. A memória de Borges. *ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 20, n. 2, p. 27-35, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: o risco da memória*. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Pedro Nava: trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SPINA, Segismundo. *Normas gerais para os trabalhos de grau: um breviário para o estudante de pós-graduação*. 4. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (Org.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias e biógrafos*. São Paulo: Summus, 2002.

#### PERIÓDICOS CONSULTADOS

*A Revista*. Belo horizonte, 1925-1926.

*Cidade Vergel*. Belo Horizonte, 1927.

*Diário de Minas*. Belo Horizonte, 1929

*Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1939.

*Estado de Minas*. Belo Horizonte, 1929.

*Folha da Noite*. São Paulo, 1929.

*Leite Criôlo*. Belo Horizonte, 1929.

*Revista de Antropofagia* (fac-símile). São Paulo, 1928-1929.

*Semana Ilustrada*. Belo Horizonte, 1927-1929.

*Verde* (fac-símile). Cataguases, 1927-1929.

#### LOCAIS PESQUISADOS

Acervo de Escritores Mineiros da UFMG (Coleção Especial Achilles Vivacqua)

Arquivo Público Mineiro

Biblioteca Universitária da Faculdade de Letras da UFMG

Biblioteca Central da UFMG

## APÊNDICE

### PAUSA PARA UM BATE-PAPO...

Ao longo desta dissertação, mencionei inúmeras vezes o nome de Fernando Correia Dias. Isso por que o sociólogo, historiador e crítico mineiro dedicou parte de sua pesquisa ao estudo da literatura mineira de seu estado. Além disso, conforme já mostramos, no suplemento de comemoração dos cem anos de Achilles Vivacqua, ele colaborou com ensaio que estudamos em páginas anteriores.

Como bolsista do Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, com a ajuda de seu secretário, Márcio Flávio Pimenta, consegui estabelecer contato, primeiramente via *e-mail*, com a filha de Fernando Correia, Regina Álvares. Muito atenciosa, ela me informou que seu pai compareceria ao evento que seria realizado para inaugurar o espaço criado para abrigar os novos fundos de escritores mineiros recebidos pelo Acervo, dentre eles, claro, o de Achilles Vivacqua. No evento, também seriam entregues os respectivos inventários aos representantes de cada fundo dos escritores e formalizado o termo de doação dos acervos. Conforme esperado, tive a oportunidade de conhecer Fernando Correia Dias e de trocar ideias sobre o tema deste trabalho. Durante esse momento, o pesquisador, muito gentilmente, concordou em me ceder uma entrevista.

Para a entrevista, foram elaboradas algumas questões que achamos que seriam complementares e de grande importância para a dissertação. Devido ao fato de Fernando Correia não morar em Belo Horizonte e da dificuldade de nos encontrarmos, ficou estabelecido que essa conversa seria realizada via *e-mail*. Com esse fim, foi elaborado um questionário contendo algumas perguntas acerca dos temas estudados. Acreditamos que,

mesmo não sendo extenso, esse questionário serviu como importante complementação e enriquecimento para a pesquisa. Assim, por intermédio da filha de Fernando Correia Dias, Regina, a quem foi enviado o *e-mail*, posteriormente, entregue ao seu pai, no dia 12 de fevereiro de 2012, foi realizada a entrevista.

## ENTREVISTA COM FERNANDO CORREIA DIAS

### *1. Como você definiria, em algumas palavras, o movimento modernista em Minas Gerais?*

É o resultado da convergência que se verificou, na década de 20, em Belo Horizonte, de jovens intelectuais que vieram do interior do estado. Mantinham entre si várias afinidades. Conviviam em instituições da Rua da Bahia (Livraria Alves, Café Estrela, etc.).

### *2. Quais características você atribuiria a esse movimento?*

A principal é a sede de renovação, ante a estagnação das letras mineiras da época. Trata-se de atitude antipassadista. Era um grupo harmonioso, unido por fortes laços afetivos.

### *3. Como você classificaria, de uma maneira geral, os escritores modernistas mineiros?*

Eram abertos às novidades estéticas; tomaram conhecimento das vanguardas europeias que lhes foram contemporâneas. Havia poetas (Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Abgar Renault, entre outros), prosadores (o principal, João Alphonsus), críticos literários e de arte (Martins de Almeida e Pedro Nava).

### *4. Você chegou a conhecer, pessoalmente, o escritor Achilles Vivacqua? Se sim, como o definiria?*

Não o conheci pessoalmente. Ele morreu em 1942, e eu cheguei a Belo Horizonte, vindo de Três Pontas, em 1943.

### *5. Já teve contato com o projeto estético-literário do escritor Achilles Vivacqua? Se possível, fale um pouco sobre suas impressões dele e de seus escritos.*

Já tive contato, sim. Conheço grande parte da produção de Achilles: praticamente toda a poesia publicada. Acontece que ele é muito versátil: escreveu ficção, crônicas, resenhas e



crítica de moda. Não tive acesso a todos os escritos. Como poeta, cultivava simultaneamente o primitivismo e a literatura amena de cunho urbano.

6. *Quais características você atribui à poesia e a outros escritos produzidos em Minas, nas décadas de 20 e 30?*

Na poesia, do ponto de vista formal, predomina o verso-livre. Na prosa, sob o mesmo aspecto, predomina o coloquialismo numa literatura sem muito ornamento. Sobre o conteúdo, em Minas não houve regionalismo. *Vida ociosa*, de Godofredo Rangel, não é regionalista à moda paulista ou gaúcha. O romance urbano predomina na década de 30, podendo ser citados os de João Alphonsus, Cyro dos Anjos e até mesmo alguns títulos de Eduardo Frieiro. Registre-se o aparecimento dos primeiros livros de Lúcio Cardoso, numa vertente psicologizante.

7. *O que era ser “mineiro” em Belo Horizonte, na década de 20?*

A mineiridade é expressão da subcultura regional e incide através do tempo. Quanto aos escritores, ser mineiro inclui a atitude de cultivar a tradição. Os modernistas cultivavam a lembrança do século XVIII e não foi por outra razão que promoveram uma releitura do barroco, valorizando-o.

8. *Em que consistia, na sua opinião, a cidade de Belo Horizonte, na década de 20?*

A capital mineira sofreu muitas modificações ao longo do século. Drummond recusou algumas dessas mudanças num poema em que diz adeus à cidade. Para falar apenas sobre a década de 20, é inegável que se tratava de uma cidade moderna, se se pensa nas suas origens e a comparamos com as cidades do interior, berços dos modernistas. Isso não impedia que fosse também uma cidade provinciana quanto aos costumes, o que causava tédio nos jovens intelectuais.

9. *Consegue ver semelhanças entre o Modernismo de São Paulo, a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo produzido em Minas? Quais seriam elas?*

Há semelhanças. Em todos eles o anseio de renovação no mundo das letras. Em todos eles o aparecimento de revistas representativas. Mais tarde um pouco (1924) o interesse pela redescoberta do Brasil, o que se efetivou com a vinda a Minas da caravana paulista, em visita às cidades históricas.

10. Qual era a concepção de literatura vigente em Belo Horizonte e na literatura mineira na década de 20?

A literatura era concebida como sinal de civilização. Isso entre os letrados, que a colocavam como uma das manifestações do espírito. Numa região em que o hábito da leitura não era difundido, o acesso à literatura torna-se privilégio de poucos. Em Minas, porém, há uma certa curiosidade: a relativa popularidade de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães e de *Marília*, de Tomás Antônio Gonzaga.

**P.S. 1:** Faltou uma referência ao *Diário de Minas*. Jornal modesto, era órgão oficial do Partido Republicano Mineiro e, como tal, conservador em matéria política. Contraditoriamente era inovador em assunto literário. Era simplesmente o reduto do Modernismo em Minas. Ali trabalhavam, entre outros, Carlos Drummond de Andrade (que chegou a redator-chefe), João Alphonsus, Emílio Moura e Cyro dos Anjos. Tinham plena liberdade para expor o ideário modernista.

**P.S. 2:** Para uma visão mais explícita do ideário do movimento modernista em Minas, ver o meu ensaio “Gênese e expressão grupal do Modernismo”, incluído no livro *Modernismo*, organizado por Affonso Ávila. Editora Perspectiva, 1974.