

Poesia itinerante do *Trem da Serra*

Antônio Marcos V. Sanseverino*

RESUMO: O presente artigo analisa a obra *Trem da Serra* (1928), de Ernani Fornari. O ponto de partida é o problema das diferentes manifestações modernistas no Brasil, na década de 20. A leitura da obra parte de outras expressões de poesia itinerante, que incorporam trens ou automóveis. Questiona-se, então, o olhar do eu lírico que, desde o trem, harmoniza o imigrante europeu e o habitante local, a modernidade e a tradição, a urbanidade e a vida rural.

PALAVRAS-CHAVE: *Trem da Serra*; Ernani Fornari; poesia moderna.

ABSTRACT: The present article analyses Ernani Fornari's work, *Trem da Serra – Sierra Train –* (1928). The starting point is the problem of the different manifestations of the modernists in Brazil, in the 20s. The reading of this work begins in the other expressions of itinerant poetry, that incorporates trains or automobiles. It is questioned, then, the lyrical look that, since the train, harmonizes the european immigrant e the local habitant, the modern and the tradition, the urban and the rural life.

KEYWORDS: *Trem da Serra*; Ernani Fornari; modern poetry.

Abertura

Em 1928, Ernani Fornari (1899-1964) publica o *Trem da Serra* pela editora Globo em Porto Alegre. É um livro que traz as marcas da poesia moderna, na linguagem coloquial, no verso livre adotado, no aproveitamento da tecnologia como tema e como ponto de vista. Hoje, no entanto, quando lemos *Trem da Serra*, provavelmente perdemos o impacto e a novidade de que estava impregnado

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor adjunto de Literatura Brasileira, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras.

nos anos 20. O *trem* parece que se transformou em peça de museu, que sobrevive de modo residual como marca turística de outro tempo. A própria viagem de Porto Alegre às cidades serranas (Carlos Barbosa, Garibaldi, Bento Gonçalves e Caxias do Sul) encurtou-se. Não se faz mais por trem. O passeio perdeu a função de transporte para ser passeio turístico. Parte do processo de integração entre a região colonial e Porto Alegre, o trem cumpriu um papel modernizador relevante. Os poemas parecem trazer, no entanto, promessas de outro tempo: uma modernidade lírica, a integração do imigrante e do sul-rio-grandense, a harmonização com a natureza... Essas promessas parecem que se distanciam e se esfumaçam no tempo.

De que modernismo estamos falando?

Donaldo Schüller escreve *Poesia modernista no Rio Grande do Sul*, em que sistematiza a produção poética dos anos 20. Para isso, constrói uma divisão entre poesia referencial, não referencial e ontológica, que, esquisitamente, tem como único representante Augusto Meyer. Dentro da primeira categoria, divide em subseções, a partir da região representada: campeira, serrana, litorânea, urbana, amazônica, negra e de exílio. As análises das obras e dos poetas trazem, eventualmente, alguma contribuição para o estudo da poesia sul-rio-grandense. A necessidade da divisão e as categorias, além de discutíveis, criam uma falsa impressão de divisão do grupo. Tirando poucas exceções, talvez apenas o isolado Tirteu Rocha Viana, os outros escritores se relacionavam em um grupo que se encontrava em livrarias, cafés, bailes, saraus em Porto Alegre.

Guilhermino César, completo conhecedor das letras do Rio Grande do Sul, aponta o ano de 1928 como o mais significativo para o nosso Modernismo. Nesse ano apareceram *Saco de Viagem*, de Tirteu Rocha Viana, *Novena à Senhora da Graça*, de Theodemiro Tostes, *Colônia Z*, de Rui Cirne Lima, *Rodeio de Estrelas*, de Ornelas, *Gado Xucro*, de Vargas

Neto, *Trem da Serra*, de Ernani Fornari. Augusto Meyer, que em 1928 lança *Giraluz*, precede todo com *Ilusão Querida* (1923) e *Coração Verde* (1926) (SCHÜLER, 1982, p. 10).

O grande número de obras publicadas no mesmo período não é gratuito. Ao contrário, o final da guerra civil em 23, a repercussão dos eventos de São Paulo, a polêmica de Paulo Arinos (Moyses Vellinho) e Ruben de Barcelos, a visita de Guilherme de Almeida, o lançamento da revista *Madrugada* são alguns acontecimentos que criam condições para esses livros de poesia. Observe-se, então, na lista a quantidade de livros surgidos no mesmo período, a afinidade quanto a um problema comum, ao modo como a poesia dialoga com a modernidade enfrentada na cidade de Porto Alegre. É de dentro de uma cidade em processo de modernização que esses intelectuais discutem os problemas da identidade do gaúcho e da poesia moderna. Mais, é dentro de um circuito forte que publica, critica e debate a produção que vai surgindo e que se articula com a geração anterior de poetas, como Eduardo Guimarães, e de críticos, como João Pinto da Silva.

Lígia Chiappini Leite (1972) publicou um conjunto de entrevistas com os escritores que participavam do grupo modernista de Porto Alegre. Alguns, como Athos Damasceno Ferreira e Augusto Meyer, afirmam que houve modernismo, mesmo com traços peculiares do Rio Grande do Sul. Outros, como Carlos Dante de Moraes e Moisés Vellinho, dizem não ter havido um modernismo como o de São Paulo. Nos anos 20, primeiro nas páginas do *Correio do Povo* e depois nas do *Diário de Notícias*, Fernando Callage publica as *Crônicas Paulistas*, dando notícias do andamento da literatura em São Paulo e publicando entrevistas com figuras como Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo, Plínio Salgado e Guilherme de Almeida, que veio a Porto Alegre dar uma conferência no Clube Jocotó, a convite de Mario Totta. Desses dados, temos alguns pontos relevantes, como a relação entre a produção gaúcha e paulista. Além disso,

para os próprios personagens da história, não havia uma definição do que estavam vivendo.

Ao discutir a relação entre o modernismo de São Paulo e do Rio Grande Sul, Luís A. Fischer questiona a posição que põe a Semana de Arte Moderna no centro do processo histórico da literatura brasileira moderna.

Trata-se de uma visão muito parcial das coisas – e pior ainda, uma visão inepta (além de ser uma subserviência mental acachapante), porque ao pensar assim deixa de ver o movimento específico das coisas no Rio Grande (e noutras partes do país, falando nisso), deixa de entender como é que as coisas se passaram, como é que os escritores negociaram, dentro das circunstâncias históricas específicas, as condições, os temas, a linguagem, enfim aquilo que constitui a literatura (FISCHER, 2004, p. 74-75).

Parece-me, então, que a grande questão está na posição dada à produção paulista. Não se trata de negar a contribuição de Mário, Oswald e Bandeira, ou de outros artistas modernistas. O que talvez não seja possível, nos anos 20, é afirmar a existência de uma literatura brasileira homogênea, com um sistema articulando todas as regiões em uma unidade cultural e literária. Há vários lugares de produção literária, mas não conjunto organizado. Pode-se colocar que a Semana de 22, e depois Mário de Andrade, tiveram o papel de catalisar um processo. É o que se evidencia quanto ao modo como foram repercutindo os avanços do modernismo paulista. Foi aquela substância que acelerou uma transformação que já estava ocorrendo. Os três dias da Semana de Arte Moderna não tiveram o poder de mudança que muitas vezes lhes é atribuído, nem muito menos seus personagens são heróis fundadores de uma nova literatura, como sugere a expressão de *fase heroica*. Não podem ser vistos como homens que se sacrificaram na destruição dos antigos moldes para que uma nova forma fosse criada em nome da nação brasileira.

Se fosse o caso de se pensar em causas, deveríamos pensar na crise europeia do final do século XIX e início do século XX, quando surgem as vanguardas, e a arte é posta em xeque. A autonomia da arte é questionada, seu papel civilizatório é confrontado com a barbárie com que convive, sua linguagem é revelada como convenção vazia. Seja pelo olhar agônico do expressionismo, seja pelo olhar eufórico do futurismo italiano, impunha-se um debate sobre novas formas de expressão estética. Assim, em São Paulo, a Semana de 22 repõe no quadro desagregado da cultura brasileira um problema já existente. E Mário se tornou, como mostra sua vasta epistolografia, um debatedor fundamental com aqueles que se defrontavam com problemas semelhantes.

O limite não está posto, parece-me, nos acontecimentos históricos, mas na forma de dispô-los na historiografia literária. De modo sumário, o equívoco talvez esteja em dispor de modo linear, e numa relação de causa e efeito, o modernismo paulista como fundação de uma nova literatura que rompeu com o parnasianismo e se realizou plenamente a partir dos anos 20. De modo constelacional, para realizarmos o desenho da literatura brasileira dos anos 20, teríamos de abandonar a necessidade de haver o centro determinante e causador das expressões periféricas, ou pelos menos teríamos de ver como algumas expressões centralizadoras lutaram para dominar o conjunto e para organizar a literatura *brasileira* para além das circunstâncias específicas das várias regiões. Em outros termos, talvez seja interessante pensar os diferentes lugares ideológicos, estéticos e regionais a partir dos quais os escritores construíram suas obras. Mais, os diferentes lugares a partir dos quais se construiu a imagem da literatura brasileira.

Assim, para citar brevemente, no âmbito da poesia, deveríamos considerar as tensões dos seguintes pontos: a produção de Mário de Andrade, na passagem de *Paulicéia* para *Clã do Jabuti*; Oswald e a poesia de *Pau Brasil* e do *Primeiro caderno de poesia do aluno Oswald de Andrade*; Manuel Bandeira e sua formação poética, independente e

autônoma, de *Cinza das horas* a *Libertinagem*; a produção de Cecília Meireles; Menotti del Picchia; Drummond e o grupo mineiro; Ascenso Ferreira... As referências são sumárias e não esgotam a produção dos anos 20, mas, em todo caso, não permitem sua uniformização a uma única forma de responder ao problema de ser moderno ou de se tornar modernista. Ainda talvez seja importante pôr a questão de que estamos lidando com processos que ocorrem de forma simultânea, com raízes diferentes e que convergem em alguns momentos e divergem em outros.

Desse modo, o desenho específico da cena sul-rio-grandense impõe desde o início uma especificidade: o modernismo gaúcho não veio da ruptura, típica da vanguarda europeia, mas da continuidade do simbolismo e da discussão de uma identidade gaúcha (FISCHER, 1992; 2004; ZILBERMAN, 1980; SCHÜLER, 1984; GOLIN, 2006). Para ficar com um exemplo específico, temos a revista *Madrugada*, uma publicação de apenas 5 números em 1926, que, na declaração de Augusto Meyer, teria sido “criada com intenção de reunir a vanguarda mesmo” (LEITE, 1972, p. 230). É o grupo renovador da literatura sul-rio-grandense, a nova geração, que pede a palavra. No seu corpo aparecem as antologias de poesia de Cruz e Souza, de Alphonsus Guimarães, de Antonio Nobre e as traduções de Baudelaire feitas por Eduardo Guimarães. Assim, ao lado dos desenhos de Sotero Cosme e de poemas de Augusto Meyer, Rui Cirne Lima, Vargas Netto e outros, temos a reverência à poesia simbolista. Antes de prosseguir, vale apenas outro espaço importante de debate dessa geração, *a página literária*, do Diário de Notícias.

Quanto à identidade gaúcha, temos um problema vivo nos anos 20. Augusto Meyer diz, no *Fenômeno Mario Quintana*, que o poeta foi alguém que saiu do padrão do modernismo gaúcho, que “resultou de uma simples transformação do Regionalismo” (MEYER, 2005, p. 46).

Faltava criar, fora daqueles moldes tradicionais, uma poesia sem compromissos, mais subjetiva, de visão mais ampla e

direta, livre também das peias dialetais. É em tal sentido que devemos interpretar a maioria das obras que então gritavam o seu título nas vitrinas da Livraria do Globo (MEYER, 2005, p. 46).

Meyer estabelece um caminho pertinente para a leitura de Mário Quintana. Ele cria *uma poesia sem compromissos*, que escapa ao modelo de escola ou de uma poética articulada a um grupo ou a uma geração. Não nos interessa entrar aqui na discussão da poesia de Quintana, que participava do mesmo grupo nos anos 20 e que publica sua primeira obra apenas em 1940. Interessa apenas observar que, mesmo para lermos a obra de um poeta preocupado com o individual, devemos considerá-la a partir do afastamento da tradição. A *Rua dos cataventos* poderia servir como interessante ilustração do problema da relação ambivalente entre modernidade e tradição. Ao mesmo tempo, há incorporação da tradição do soneto e os poemas trazem a marca moderna da dicção coloquial e da cena prosaica. Assim, na visão de Meyer, o modernismo gaúcho traz a marca da continuidade também no que tange ao regionalismo. Na prosa, temos *No galpão*, de Darcy Azambuja; na poesia, temos *Tropilha crioula* e *Gado xucro*.

Interessa também recuperar a polêmica entre Paulo Arinos (*Moises Vellinho*) e Ruben de Barcelos sobre a leitura de Alcydes Maya. Sem detalhar os termos de cada um dos contendores, podemos dizer que o núcleo do debate ocorrido em 1925 está na existência ou não do gaúcho. Paulo Arinos defende que, mesmo com os novos termos da modernidade, o caráter e os valores do gaúcho permaneceriam vivos, mesmo confrontados com um modo de vida diferente do seu: “as cidades estão cheias de guascas urbanizados, aplicados não só a delinqüência, como entendem os seus difamadores, senão ainda nos misteres mais pacíficos do convívio humano” (ARINOS *in* CHAVES, 1979, p. 100). Rubens de Barcelos diz que “o progresso material, com a sua teia de forças mecânicas e interesses econômicos, inimigo implacável das antigas formas de heroísmo gaúcho,

circunscrevendo-lhe e limitando-lhe a ação, manietou-o e venceu-o. Não, não é mesmo rio-grandense de agora e o de antanho. O passado não se faz presente.” (BARCELOS in CHAVES, 1979, p. 94)

Como se vê, estamos lidando com o problema da identidade do gaúcho. No trecho citado, a entrada em cena da modernidade e de novas formas de produção que alteram as condições de existência no Rio Grande do Sul, que não permitem a existência do gaúcho, cavaleiro livre, guerreiro que resolvia na ponta do facão os problemas da honra. Valeria debater o pressuposto da existência desse *gaúcho*, mas no caso ficamos apenas com a questão debatida nos anos 20. Ambos os autores partem do mesmo problema, mas divergem quanto à possibilidade de permanência dos valores do gaúcho. Como mostra Carla Vianna (2007), eles deixam de lado os novos sul-rio-grandenses, os filhos imigrantes, que não aparecem como matéria de literatura. No caso específico, este é um problema com que se confronta Ernani Fornari quando escreve o *Trem da Serra*.

Para finalizar a descrição do caminho ambivalente do modernismo gaúcho, é interessante mostrar o trecho final de um manifesto, escrito em 1930:

Manifesto ultra-passadista: vamos fazer um soneto
[...] Os poetas modernistas do Rio Grande do Sul, na época do escoamento do lago Nemi, da reconstituição das ruínas de S. Miguel e das escavações do Egito e em Sagunto, proclamam e aceitam, por meu intermédio, o dia glorioso do Átila Matuzalem da poesia – Dom Soneto XIV.
Assim, daado uma demonstração pública d indômita bravura e poder ressuscitante, afrontando, mesmo, a cólera milenar de todos os Tutankamons, desenterramos as múmias. Ei-las! A superstição basbaque que se delicie agora, e que a nós nos reserve vida, ante tanta temeridade paleontológica, um destino menos trágico que o do desventurado passedista Lord Carvanon e de sua abelhudíssima comitiva.
p. p. Ernani Fornari (FORNARI, 1930, p. 23)

Walter Spalding (1967, p. 57-58) narra que Ernani Fornari teve a ideia de escrever o manifesto em conversa com o grupo que se reunia da Revista do Globo: Augusto Meyer, Rui Cirne Lima, Sílvio Soares e outros. Foi publicado a seguir na Revista, dirigida por Mansueto Bernardi, apresentando doze sonetos, dos seguintes autores: Ernani Fornari, Rui Cirne Lima, Augusto Meyer, Sílvio Soares, Waldemar Vasconcelos, Athos Damasceno Ferreira, Da Costa e Silva, Theodemiro Tostes, Vargas Neto, Pedro Vergara, Paulo Correa Lopes e Manoelito de Ornelas. O manifesto tem teor humorístico, de tal modo que afronta a proibição modernista do soneto, forma tradicional e parnasiana, por meio de sua revitalização. O tom de humor e paródia não aparece nos sonetos. Ao que indica a leitura dos sonetos, os autores brincaram na redação do manifesto, mas levaram a sério a tarefa de compor um soneto. Esse episódio, do qual participaram “os poetas modernistas do Rio Grande do Sul”, ajuda a compreender a condição ambivalente que a renovação ganhou no modernismo sul-rio-grandense. O tom humorístico do manifesto, que tenta ressuscitar *o dom soneto*, parece vir do desrespeito da tradição reprimida; a realização, no entanto, aparece como afirmação e repetição da forma consagrada, sem releitura ou problematização mais acentuada.

O poeta anda de trem... de carro...

Trem da Serra, segundo livro de Ernani Fornari, é bastante diferente da expressão de cunho simbolista do primeiro livro, *Missal*. Organizado como uma viagem de trem à serra gaúcha, a partir de Porto Alegre, cada poema é um registro desse retorno ao cenário da infância e primeira juventude. Não se trata, então, de uma mera antologia de poemas, mas de um conjunto articulado a partir de um princípio dominante. A própria disposição indica que há um fio cronológico que articula a sequência dos poemas. Não há articulação de ação, de causa e efeito. Em outros termos, não é um poema épico, mas registros poéticos e descontínuos.

Antonio Candido, ao analisar *Louvação da tarde*, de Mário de Andrade, descreve o poema a partir “da relação dinâmica, na qual o emissor do discurso se movimenta, configurando o que poderíamos chamar *poesia itinerante*” (CANDIDO, 1998, p. 261). Candido ainda chama atenção para o fato de que, ao contrário da deambulação pedestre, o poeta vai de automóvel e designa o veículo por um diminutivo, tratando-o como ser vivo (p. 265). Por fim, o crítico paulista coloca que

Trata-se portanto de um meditação itinerante entrosada na era da mecanização, e tanto quanto sei é a primeira onde o deslocamento no espaço se faz por este meio. É claro que há poemas anteriores nos quais o automóvel aparece, mas não conheço outro onde esteja em contexto semelhante, isto é, do poema-meditação (CANDIDO, 1998, p. 265).

Não há interesse aqui em retomar a análise de Antonio Candido de *Louvação da Tarde*, de Mário de Andrade, escrito em 1925 e publicado apenas em 1930. O que importa é o que há em comum com *Trem da Serra*, que, apesar de ser composto de vários poemas, tem sua unidade construída pela viagem de trem. No automóvel, solitário, o eu lírico de *Louvação* anda entre os cafezais e constrói sua reflexão.

No mesmo período dos anos 20, também Fernando Pessoa escreve um poema meditativo em que articula o automóvel e a reflexão. No caso, trata-se de um poema de 1928, sob heterônimo de Álvaro de Campos, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra”. Trata-se de poesia itinerante, pois o eu lírico simula falar enquanto se movimenta, desloca-se no espaço. No caso, a peculiaridade está no fato de que esse poema traz o deslocamento em um carro emprestado. O deslocamento é fundamental para a compreensão do poema, pois o eu lírico está entre Lisboa e Sintra, para onde se dirige. Há nessa meditação itinerante a mecanização (novidade moderna), uma integração entre eu lírico e veículo que conduz. Essa nova realidade ganha forma de poema.

A oposição entre as duas cidades dá a medida da inquietação do sujeito que se põe entre Lisboa e Sintra. Quando está em uma, quer estar na outra e vice-versa. Essa oposição é elevada à condição simbólica de expressão de si (vida ou sonho). A inquietude traz a instabilidade que leva o eu lírico a admirar aqueles que estão parados. O contraponto é o casebre, simples, à beira da estrada. Ao final, a aproximação de Sintra marca o cansaço da imaginação e uma reflexão se movimentou que se distanciou da compreensão de si: *cada vez menos perto de mim...* O que vemos é que a articulação entre pensamento (meditação ou devaneio) e movimento não se dá mais no ritmo humano, do corpo, nem de sua integração com o animal, a cavalo, por exemplo. Estamos lidando, tanto em Mário de Andrade quanto em Álvaro de Campos, com a incorporação da máquina, da aceleração à poesia. Não se trata de estabelecer uma linhagem entre os três poetas, mas apontar uma coincidência temática que indica um problema comum: de que modo a percepção e a reflexão se alteram quando o homem integra-se à máquina, quando adere ao movimento do carro?

O poema mais próximo, também do mesmo período, é *Lanterna mágica (Alguma poesia)*, de Carlos Drummond de Andrade. É um poema publicado em 1930 que traz a sucessão de cidades pelas quais o trem passa. A diferença mais marcante é que Ernani Fornari organizou toda a obra a partir da viagem do trem de Porto Alegre para a Serra, mas é comparável a articulação entre tecnologia e poesia, entre o deslocamento de trem e as impressões do viajante lírico.

No Trem da Serra

O trem da serra foi uma expansão do trajeto que ligava Porto Alegre a Nova Hamburgo, que passa a alcançar as cidades de colonização italiana da Serra. Com o fortalecimento das regiões coloniais (de origem alemã e italiana), uma nova realidade e novos agentes passam a se integrar

ao cotidiano e à história do Rio Grande do Sul. Trata-se da produção agrícola, da urbanização e da industrialização que põem novidades para um contexto dominado pela criação de gado e pelo charque. Assim como em São Paulo, aos poucos, os italianos foram entrando na literatura, com Juó Bananere ou Antônio de Alcântara Machado, Ernani Fornari investe na novidade do tema.

No *Trem da Serra*, o eu lírico oscila entre diferentes perspectivas, ora captando o que está fora de si, ora voltando para seu universo interior, quando as imagens que figuram a interioridade ganham também movimento, passando rapidamente de uma para outra.

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

Por meio da relação analógica, o trem ganha vida e se transforma em cavalo *puro-aço*, com o qual o poeta vai se integrar. Existe uma integração entre a imagem moderna, do trem, e a tradicional montaria do gaúcho, o cavalo. Esse primeiro poema dá o tom da poesia de Ernani Fornari, no sentido de que, além da captação serena da tecnologia moderna, há o esforço de integração entre a máquina e o homem, assim como há entre a tradição e a modernidade. Não há disputa entre o cavalo e o trem, não substituição de um pelo outro, mas há sobreposição criando uma imagem integradora de ambos.

Vesperal infantil
dos meus olhos de homem feito!

Aboletado no banco vascolejante
do meu cinema ambulante,
fico olhando para a “tela” *Pathé-baby* da vidraça,
onde a paisagem dispara, assustada, para trás.

No poema acima citado, *Cinematógrafo*, o ponto de vista é de quem está dentro do trem e vê a paisagem passar rapidamente. Fisicamente está parado, sentado, mas é levado pela máquina. Para representar o que vê, o poeta usou a analogia com o cinema. Assim, quem está parado é observador e o movimento está na tela. No caso, o que se movimenta é a paisagem que ganha vida e se transforma em *terra-zebu*, que corcoveia. Voltado para a janela (tela), o sujeito chama a atenção do interlocutor (*olha*) para as semelhanças descobertas: o morro que parece um crânio negro, queimado; outro parece um *chico-bóia*, um homem gordo, que caminha lentamente ao fundo, distante. A ilusão ótica é reforçada: os postes, bem próximos dos trilhos, passam velozmente; os morros a seguir corcoveiam e os que estão mais distantes demoram mais para desaparecer da vista.

Não é demais lembrar que a pintura figurativa foi pensada como uma janela para o mundo, simulando uma terceira dimensão, por meio da perspectiva, que dotava a tela de profundidade. No caso, ao espectador era dado contemplar, de modo estável, uma paisagem natural ou uma cena urbana, mas o quadro daria a ilusão de uma composição estável.

Observe-se ainda que se trata de sessão de cinema infantil para os olhos de homem adulto. Essa marca indica a novidade dessa experiência, de andar de trem, que implica uma nova forma de se olhar para a paisagem. Essa é também uma marca recorrente entre os modernistas que reencontramos aqui. Está, por exemplo, na expressão “primitivos de uma nova era”, com que Mário de Andrade, no *prefácio interessantíssimo*, tenta descrever a experiência moderna da cidade. Em Oswald, é o pai que aprende com o filho:

3 de maio

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

Fica evidente que o adulto deve valorizar a sabedoria da criança e ter humildade para aprender com o próprio filho. Que tipo de aprendizado? A criança ainda não atingiu o universo adulto, ainda não se inseriu no âmbito das responsabilidades do trabalho, ainda não entrou plenamente no tempo do relógio, nem lhe é ainda exigido um comportamento produtivo... Esse olhar da criança pode apontar para o mundo incongruências da vida adulta ou ensinar o afastamento de preconceitos. Na infância, não haveria preconceitos quanto à fantasia, ao jogo, à brincadeira. O tempo da brincadeira está fora do tempo do trabalho, marcado pelo relógio. Sem deixar de lembrar a disponibilidade para brincar com as palavras ou para inventar jogos verbais, encontramos o desejo de regressão a um tempo pueril, como forma de afastamento da condição presente e atual, em que o poeta é infeliz no tempo do trabalho, na responsabilidade adulta, na cobrança da coerência e da lógica. No caso específico do *Trem da Serra*, temos o poeta que vê a paisagem que se movimentava para trás, e seu olhar passa a brincar com o que vê (morro queimado), criando uma analogia brincalhona com um “enorme crânio encarapinhado de tio mina”.

Esse mesmo processo está posto no poema seguinte, *Segunda parte*.

Com um estrondo de ferragens uma ponte nos engoliu...

Passou um rancho correndo... correndo...

(Rancho que bicho te mordeu?)

Capões... Sangas... Cascatas anônimas na geografia...
Árvores respeitáveis, de longas barbas veneráveis,
Abanam as barbas para o trem...

Agora,
os primeiros pinheiros
e uma carroça, ali embaixo, atolada no barreal...

Agora,
uma choupana triste, sem horta, sem chiqueiro,

com paredes de taquara e barro formando barriga:
– casa cai-não-cai de índio verminado...

Agora,
um chalet muito claro, muito fresco,
com telhado novo, num cenário de fartura,
– lar de colono que compreendeu toda bondade
do chão que a gente pisa sem carinho...

Agora,
uma tapera – esperança que falhou...

Na repetição do advérbio “agora”, o eu lírico mostra que está captando uma imagem depois da outra, ou um fotograma depois do outro (Cf. FISCHER, 2004, p. 76). De forma objetiva, poderia parecer apenas um registro da matéria bruta da realidade. Há cuidadosa seleção, que justapõe a carroça atolada, depois a choupana triste do índio verminado, a seguir o chalé claro do colono e por fim a tapera, a ruína que fica definitivamente para trás. Carla Viana (2006) chama atenção para o uso do termo *Tapera*, título do livro de Alcydes Maia que suscitou a polêmica entre Paulo Arinos e Ruben de Barcelos sobre a identidade do gaúcho. A par do debate, Fornari estaria deixando essa imagem para trás, e, nessa sobreposição, é na casa do colono (do imigrante) que aparece a descrição positiva e saudável de integração com a natureza.

Por fim, cabe salientar que a paisagem natural (vegetação, morro, etc.) e a cultural (casa, chalé, choupana, etc.) sucedem-se ante o olhar dado pelo movimento do trem. No deslocamento próprio da viagem, a composição do poema vai indicando rápida mudança da natureza vista, bem como das diferentes intervenções humanas, diferentes expressões culturais. Não temos aqui um pregão turístico, nem um poema cartão postal.

Uma questão recorrente em trem da serra é o problema da identidade do imigrante. *Felicidade* é um poema que pode servir de exemplo.

Mas, eis que eu, andarengo e triste,
 de súbito estremeço vendo, lá embaixo,
 na aba de um serro todo penteado,
 à por ta da casa que roseiras tentaculam de flores,
 um casal de colonos lavradores enlaçados
 acenando, acenando para o trem...

Que ingenuidade naqueles gestos simples!
 Quanta bondade sem interesse
 Naquele “boa viagem” que eles dizem com as mãos!...

Pureza... Tranqüilidade... Saúde... Solidão...

Sinto um desejo louco de sair gritando:
 – Achei-a! Achei-a! Ei-la – a Felicidade!

No poema citado, o casal de colonos, parado e acenando para o trem, passa a ser a imagem da Felicidade. O uso da maiúscula reforça a ideia da personificação do conceito no casal. O trem passa sem parar, “onde mora a Felicidade não há estação: a gente passa sem parar”. Essa explicação final, uma espécie de chave de ouro, de certo modo fragiliza o poema, mas essa fragilidade ajuda a compreender a força da imagem dos imigrantes, que trabalham a terra, da agricultura tradicional do colono que se integra à natureza. Na descrição do casal de “lavradores enlaçados”, temos *ingenuidade*, *bondade*, *pureza*, *tranquilidade*, *saúde*, *solidão*. Há o contraste com o eu lírico, “andarengo e tristes”, identificado ao trem e à modernidade, que passa sem a possibilidade de parar nem de se integrar ao quadro visto.

O contraste ganha um pouco mais de complexidade quando consideramos o poema *Pobre nativo*, em que o italiano, que faz a refeição dentro do trem com seus oito filhos e traz um embrulho com o *Diário de Notícias*, em que aparece a manchete *a economia é a base...* Podemos aproximar essa família do casal de colonos. Novamente é uma cena da qual o eu lírico não faz parte, observa-a de fora. A partir desse quadro, o eu lírico estabelece o seguinte contraste:

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

Quando abro os olhos, tenho rastos d'água...

Ao fechar os olhos, o eu lírico passa a ver a imagem oposta do que está presenciando no momento presente. Seus olhos se voltam para trás, para longe, para o que o trem deixou esquecido: a casa do índio verminado. O contraste revela que os colonos, trabalhadores e saudáveis, têm famílias felizes, enquanto os outros são doentes e vivem numa casa *cai-não-cai*, marcada pela precariedade da condição miserável. Não bastasse isso, ao abrir os olhos, a emoção brota espontânea nas lágrimas. Cabe, então, comentar o gesto solidário, a pena sentida pelo *índio verminado*. Há o caráter louvável da solidariedade com aquele que está fora do trem. Há, no entanto, a afirmação do modelo do qual o eu lírico parte, a Felicidade materializada no casal de colonos. A outra imagem, diferente, não é para ser admirada, nem é o lugar em que o eu lírico desejaria desembarcar, pois traduz o estado de quem é digno apenas de pena, por estar abaixo, uma condição infeliz a ser alterada.

Um poema mais adiante no livro, *Domingo lírico*, mostra o quanto há de idealização na vida do imigrante:

O domingo na colônia é lírico
porque é o dia da purificação...

Sapatos besuntados de banha,
lenço de seda ao pescoço, calças com frisos dos lados,
depois da missa,
os colonos vão para as vendas da vila
quebrar o jejum. [...]

De guarda-sol aberto, e alma aberta ao sol,
vão grupos cantando uma toada dolente
trazidos pelos pais da pátria distante.
“E la violetta... lá và... lá và...”

lá vâ... – lá vââââââ...”
Vão com os olhos banhados de luz
Vão com a alma cheinha de Deus.

Talvez seja possível apontar um transbordamento do eu lírico, que extravasa intensa emoção a partir da cena vista. No retorno à serra, vindo no trem, ele reencontra uma vivência rotineira, o dia de domingo, que ganha uma dimensão sublime. Inclusive, uma imagem prosaica, *sapatos besuntados de banha*, é vista pela lente lírica. Esses filhos de imigrantes cantam na língua dos *país da pátria distante*, e esses grupos têm os olhos iluminados e a alma cheia de Deus. Não temos a forma poética de Manuel Bandeira, que olha para o cotidiano e desentranha o sublime escondido; ainda assim, temos algo similar, de alguém que encontra o brilho poético na colônia. Pode-se referir, inclusive, o uso do diminutivo com que fecha o poema: *a alma cheinha de Deus*. É uma forma recorrente da dicção modernista para elevar o objeto pela aproximação íntima e sentimental, que se torna mais valioso na maior familiaridade com que é tratado.

A força dessa imagem é reforçada no poema narrativo *Conquista da Serra*. Temos o *gringo* [que] *veio do mar*, e a *china* que estava na terra. A narrativa tem ritmo marcado pelo contraponto que estabelece o contraste entre os personagens até que acontece o encontro amoroso. Observe-se que a china idealiza como *o deus de seus avós*, que *milagrou o chão que era só pedra*. Essa idealização leva à entrega. A cena recupera o teor mítico do encontro do europeu (conquistador) com o americano (nativo). É possível identificar resquícios do encontro entre Martim e Iracema, do português com a índia. O que muda substancialmente é que o elogio é posto não mais no guerreiro, mas no trabalhador agrícola que realiza *o milagre* de fazer a terra frutificar. A relação continua desigual. Ernani Fornari constrói a imagem da nativa que olha com admiração e desejo para o imigrante loiro, que transforma a terra pelo trabalho para deixá-la semelhante a si. Note-se que a china gostou tanto da maciez e da cor do milho que quis

se deitar sobre ele e adormecer. É um encontro amoroso, de integração harmônica.

Há ainda outra peculiaridade nesse poema. Não se trata de uma cena vista a partir do trem. Também não é memória infantil suscitada pelo reencontro com a cidade natal. Temos aqui uma narrativa construída pelo olho da imaginação. De certo modo, por essa característica, esse poema é singular no conjunto do livro. Mais do que registrar o cotidiano do imigrante ou recordar o passado pessoal, o poema reelabora o passado coletivo pelo teor mítico, legitimando a integração do imigrante à cultura sul-rio-grandense.

Em outro poema, *Estação de parada*, o eu lírico volta para o registro objetivo. Vejamos:

Burburinho. Lufa-lufa. “Com licenças” apressados...
 Alemães, italianos, rio-grandenses,
 fundindo ao sol um idioma novo e singular,
 com que todos se entendem:
 – Cigalê alemoa tafuleira!
 – Varda, Angelin, quela toz li!
 – Mein liebchen, wie bist du mager!

Harmonia... colorido...

Tenho o corpo doído, os membros lassos,
 os olhos abertos como bocas sequisiosas
 querendo beber todos os aspectos de uma vez.

Agora, neste poema, temos a sobreposição de três personagens diferentes, três falas em línguas diferentes que se fundem em *um idioma novo e singular*. A diferença de idiomas não impede que eles se entendam. É interessante de se observar a forma como Fornari incorpora esses elementos ao poema. A convivência entre os diferentes imigrantes e os rio-grandenses era um fato presente nos anos 20, e o poema poderia ser visto apenas como elevação à categoria literária da realidade bruta. Parece-me, no entanto, que há algo mais, há o apagamento dos traços negativos. Não

há incompreensão, nem conflito, nem ao menos tensão na cena: apenas *harmonia e colorido*.

Outro núcleo importante no *Trem da Serra* é a viagem da memória. A viagem funciona também como retorno à terra natal. A identificação com o veículo moderno, o trem, implica diferença e afastamento do eu lírico da realidade admirada. No poema *Bento Gonçalves*, do qual foi tirada a citação acima, a estratégia que dá unidade ao poema é brincadeira de roda. A cidade ganha vida e com *suas casas muito brancas, brinca de roda à roda do vale profundo*. O eu lírico olha para elas, que supostamente diriam:

Quem será aquele poeta que vem lá tão longe
Ao redor de nossas terras, mangerão, tão, tão?

O estranhamento é reforçado pelo não reconhecimento: *é você?* O poeta entra na roda no momento em que descobre que *Anunciata* estava casada.

Podemos, então, passar agora para o poema *Garibaldi, pátria das minhas “primeiras vezes”*, construído a partir da simulação de uma conversa entre o eu lírico, sentado no coreto da praça, e Dona Memória. Ela recorda para ele momentos de seu passado que o deixam emocionado. São cinco partes diferentes que têm como recorrência a passagem do tempo (*a galope, tró-troque, tró-troque*) e a marca da *primeira vez* como final de cada lembrança (*aqui... pela primeira vez!*).

V
Mais anos passaram,
a todo galope, tró-troque. tró-troque...
Que vieste aqui tu agora fazer?
Por ventura, poeta, ainda esperas da vida
mais uma “primeira vez”?
Desiste, que já nada mais tens na vida que possas estre-
ar..
Que vieste então fazer nesta terra,
pela quarta vez?...

Eu ia responder uma coisa muito grave e séria,
troço de arrepiar (parece que era de Morte...)
quando
ouvi um comentário que me encabulou:
– Sujeito maluco, falando sozinho!...
– *Ostia!*
Será que não terei mesmo mais “primeira vez”?...

Neste final, temos o encontro entre o tempo que passou (apresentado pela Memória) e o presente (poeta que retorna): *que vieste aqui tu agora fazer?* Pode-se observar que as expressões grifadas – *aqui* e *agora* – deixam o verso de tal modo truncado, que a pergunta se faz em um modo de dizer pouco usual. A expectativa é ainda ter mais *uma primeira vez*. Pode-se dizer que há, nesse movimento de retorno ao passado, um desejo de superação. Não há meramente nostalgia na recordação, nem há desejo de voltar às cenas do passado. Não se trata de uma situação melancólica em que o olhar se prende e chora as ruínas do passado. Ao contrário, a interrogação final mostra que o eu lírico se projeta para o futuro. O desejo está posto na forma de viver, em querer experiências novas, novo amor, nova aventura e, até mesmo, nova surra. Em todo caso, o foco não está posto no conteúdo vivo apenas, mas principalmente na forma, na aventura de viver algo novo.

O final do poema traz uma queda humorística quando um passante puxa o indivíduo para o presente quando aparece o comentário: *que sujeito maluco, falando sozinho!* Quando o eu lírico dialoga com a Memória, ele se desdobra para dialogar com o próprio passado. É um mergulho dentro de si, em que reencontra suas lembranças. Nesse mergulho, processo intenso de isolamento e de individualização, a realidade externa e presente é esquecida para que as camadas interiores sejam reveladas. Em fenômeno mais típico de pequenas comunidades, quando alguém chama atenção para sua aparência estranha, o eu lírico é trazido para o presente e para a realidade externa. Esse movimento traz a marca do humor.

A força de um livro

Como se trata de analisar a poesia de Ernani Fornari, não vamos trazer para a discussão sua experiência posterior a 1928, quando inicia no teatro. Observa-se, então, que o *Trem da Serra* é a única obra poética que vale um comentário mais detido. O livro anterior e o outro posterior não têm a mesma qualidade do *Trem*. Inclusive, a segunda edição, publicada em 1984, traz uma tentativa de reescrita do mesmo livro que se mostra muito inferior à primeira edição. O que temos em o *Trem da Serra*, na edição de 1928, é um acontecimento único, que traz as marcas do grupo modernista de Porto Alegre, exprimindo seus impasses e questões, e ao mesmo tempo traz algo novo: a tematização do imigrante italiano na literatura sul-rio-grandense. Não temos aí uma etapa de formação de Fornari como poeta, mas um fato isolado.

Podemos contrastar com a formação de Manuel Bandeira, cuja trajetória é importante para se pensar a moderna poesia brasileira. Quando lemos *Itinerário de Pasárgada*, vemos a força do poeta que trabalhou muito, que leu a poesia europeia (dos simbolistas aos modernos), portuguesa (de Camões a Antonio Nobre) e brasileira (dos românticos aos modernos) e que estudou a natureza do verso. E, na relação com a explosão modernista, não encontramos o poeta deslumbrado com a moda, mas alguém que dialogava de modo autônomo com tendências diversas: Mário de Andrade, Ribeiro Couto e Gilberto Freyre. Para ficar apenas num exemplo, ao lermos *Ritmo Dissoluto*, publicado em 1924, temos um poeta de 38 anos, que já havia deixado para trás dois livros (*Cinza das horas*, 1917, e *Carnaval*, 1919). Não foram apenas fatos isolados, mas momentos importantes da sua formação poética até alcançar a conquista da dicção simples, do linguajar prosaico, do verso livre adequados à forma como encontrava o lirismo no cotidiano. Isso não apaga contradições e ambivalências na relação entre Bandeira e a tradição, mas mostra a diferença de pensar uma obra com um ponto numa trajetória.

Voltando a Ernani Fornari, chama atenção a modernidade poética do *Trem da Serra*, como é destacada em várias leituras (Cf. FISCHER, 2004; ZILBERMAN, 1980; SCHULER, 1982; KÖRBS, 1984; VIANA, 2006), mas igualmente espanta seu isolamento e a pouca consequência de sua publicação nas próximas gerações. A edição não circulou, não houve reedição, aparentemente não influenciou outros poetas. Na trajetória pessoal do escritor, ficou como experiência de juventude. Talvez uma pista para se compreender o insulamento dessa obra seja dada pela comparação entre um poema da primeira edição e da segunda edição, quando foi reescrito.¹ Talvez não seja exagero dizer que as alterações trouxeram apenas prejuízo para a qualidade da obra. Vejamos um exemplo:

¹ Ao comparar as duas edições, é possível observar uma série de mudanças muito significativas. Temos alteração de palavras, acréscimo de versos, alteração de título dos poemas, inserção de subtítulos... Na abertura, Elvo Clemente declara que os originais da segunda edição chegaram a sua mão por meio de Íris Körbes. Não há, no entanto, cotejo entre as duas edições, nem há, infelizmente, indicações mais precisas de quando foram feitas as alterações. Considerando tais aspectos, principalmente o grande número de alterações (e atualizações), o presente artigo tomou apenas como objeto de estudo a primeira edição, de 1928.

1ª edição (1928)

Vinha musical

A Sotero Cosme

A montanha está pautada
de vides entrelaçadas em aramados de
cinco fios.

As vinhas são partituras da Alegria
escritas na pauta verde das fileiras iguais.

E os cachos negros, e os cachos brancos
dessas uvas,
que a clave de Sol amadurece,
são as notas musicais, são as notas das
canções
que o seu vinho generoso
há de pôr
na boca aflita dos que bebem para não
sofrer...

As brancas – são as semibreves;
as negras – são as semifusas...

A montanha é um Conservatório,
o vinhateiro – o professor.

2ª edição (1987)

Vinhas musicais (Desenho animado)

A Sotero Cosme

Bebo os horizontes fugidios...
Há por tudo uma música inaudível
que embriaga pelo olhar e que, quase
visível,
sobe do chão cortado de torrões macios,
enchendo-me a boca de sonoridades.

É que as montanhas estão pautadas
de vides entrelaçadas em aramados de
cinco fios.
Esses vinhedos
são partituras da alegria que entontece,
escritas nas pautas verdes das fileiras iguais.

E os cachos negros, e os cachos brancos
dessas uvas,
que a clave de Sol amadurece,
são as notas musicais,
são as notas das canções
de que seu vinho generoso irá encher
a boca aflita dos que bebem para não sofrer,
e o coração dos que bebem por prazer.

As brancas, por serem leves, são breves
e semibreves;
as negras, por mais profusas,
são fusas e semifusas...

E o meu olhar divinatório,
Embrigado de sons, de luz, de cor,
Cada montanha é um coreto,
E cada vinhateiro – um maestro compositor.

Como se pode ver pela indicação posta, o grande número de alterações poderia nos levar a dizer que se trata de um novo poema que Ernani Fornari escreveu antes de sua morte, nos anos sessenta. Começamos pelo acréscimo da primeira pessoa na segunda edição, quando aparece um eu lírico que *bebe e se embrigada*, enchendo a *boca de sonoridades*. Essa inserção elimina o teor de objetividade cinematográfica, em que cada cena se constrói na frente do leitor. O observador discreto da primeira edição, que se revelava apenas nas metáforas construídas, agora se expõe de modo explícito. Além disso, o poema passou a ter forte teor explicativo, como se mostra de modo quase óbvio no significativo número de acréscimos ou no uso de “é que...”. Isso parece decorrer da necessidade de explicar a relação entre pauta musical e vinhas. A semelhança deixa de ser uma metáfora que se impõe como imagem e passa a ser uma comparação organizada e exposta na intervenção direta do eu lírico.

A construção de predicções preenche as lacunas e desfaz os pontos de indeterminação. Além de novamente evidenciar a perda do corte cinematográfico, tal atitude do poeta nos mostra um afastamento da atitude moderna presente na primeira edição. O tipo de linguagem elíptica e objetiva é substituído pelo lirismo sentimental. Há um movimento de regresso às formas mais tradicionais da lírica.

Essas alterações indicam que Ernani Fornari foi um poeta modernista na década de 20, quando esteve integrado ao grupo da livraria do Globo. Ele encarnou e traduziu, na primeira edição do *Trem da Serra*, as ambições formais e temáticas do seu momento. De certo modo, os problemas de inovação formal da poesia e de discussão identitária do gaúcho ganham forma na viagem à serra, no tipo de corte cinematográfico e na introdução do imigrante na cena poética. Parte de sua experiência e realiza o desrecalque da matéria nova do cotidiano dos imigrantes no Rio Grande do Sul, do homem simples... Parece que essa linhagem

poética, que aí se descortinava com o *Trem da Serra*, ficou insulada na geração dos anos 20.

Pelo olhar poético de Fornari, pelo tom da poesia, é que a modernidade tecnológica aparece como promessa de integração entre diferentes culturas, de um trânsito por diferentes espaços. Ao mesmo tempo, a identificação com o trem implica um afastamento da identidade e do vínculo com a comunidade. Assim, a alteração da paisagem traz junto a dor por quem fica para trás e a promessa de integração. Para finalizar, pode-se colocar que o índice de transformação dado pelo trem da serra é visto pelo ponto de vista de um eu lírico emotivo, que solidariza com as pessoas simples, sente pena da tapera e idealiza uma integração com a natureza pelo trabalhador rural. A fatura moderna do poema está posta (principalmente na edição de 1928), mas vem junto com o esforço de manter o lirismo apaziguador que permite pensar a integração do imigrante europeu com os habitantes locais. Assim, essa obra isolada põe em xeque o problema da identidade do gaúcho pela entrada em cena do imigrante, como integração harmônica. O conflito, quando aparece, está dentro do sujeito que se vê desenraizado das tarefas rurais.

Referências

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. *et al. Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

AUERBACH, Eric. *As Flores do Mal e o sublime. Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 83-99, maio 2000.

CANDIDO, Antonio. O poeta itinerante. In: _____. *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979.

FISCHER, Luís Augusto. *Literatura gaúcha: história, formação e atualidade*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.

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

FORNARI, Ernani. *Trem da Serra: poema da região colonial*. 2. ed. Porto Alegre: Acadêmica, 1987.

_____. *Trem da Serra: poesias*. Porto Alegre: Globo, 1928.

_____. Manifesto ultra-passadista: vamos escrever um soneto. *Revista do Globo*, Livraria do Globo, Porto Alegre, v. 2, n. 35, p. 23-25, 14 jun. 1930. (CD 2)

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLIN, Cida. Em Porto Alegre, a *Madrugada* literária dos modernistas. In: RAMOS, Paula (Org.). *A madrugada da modernidade (1926)*. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

HEGEL, G. W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

KORBES, Iris. *Trem da serra: uma viagem de desvendamento*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1984.

LEITE, Lígia Chiappini M. *Modernismo no Rio Grande do Sul: materiais para estudo*. São Paulo: IEB, 1972.

MEYER, Augusto. O fenômeno Quintana. In: QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Org. Tânia Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

MILLIET, Sergio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1952.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Org. Tânia Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SCHÜLER, Donald. *Poesia modernista no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SCHWARZ, Roberto. O bonde, a carroça e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SPALDING, Walter. Ernani Fornari. *Estudos*, Revista Brasileira de Filosofia e Cultura, Porto Alegre, v. 105, p. 45-63, jul./set. 1967.

VIANNA, Carla C. Martins. *Augusto Meyer no sistema literário dos anos vinte: poesia, memória e polêmica*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

ZIBERMAN, Regina. O modernismo e a poesia de Mario Quintana. In: _____. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.