



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
Doutorado em Estudos de Linguagens

Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

**A EDIÇÃO DE PERIÓDICOS  
LITERÁRIOS DE VANGUARDA  
EM MINAS GERAIS**

Belo Horizonte – M G

2022

Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

# A EDIÇÃO DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS DE VANGUARDA EM MINAS GERAIS

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos da Linguagens, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor

**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:** Tecnologias e Processos Discursivos

**ORIENTADORA:** Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro

Belo Horizonte – M G

2022

Gonçalves, Mário Vinícius Ribeiro.  
G635e A edição de periódicos literários de vanguarda em Minas Gerais /  
Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves. – 2022.  
466 f. : il.  
Orientadora: Ana Elisa Ferreira Ribeiro.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de  
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de  
Linguagens, Belo Horizonte, 2022.  
Bibliografia.

1. Edição (Editoração) - Periódicos - Minas Gerais. 2. Periódicos.  
3. Revistas. 4. Modernismo (Literatura). 5. Literatura experimental. 6.  
Tipografia. I. Ribeiro, Ana Elisa Ferreira. II. Título.

CDD: 070.572



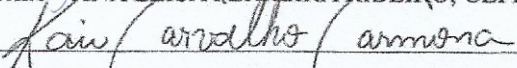
CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS  
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*

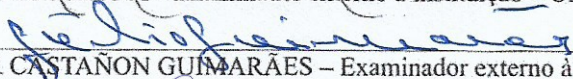
**Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves**

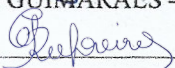
**A edição de periódicos literários de vanguarda em Minas Gerais**


Defesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 16 de setembro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

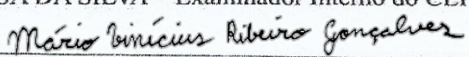
  
\_\_\_\_\_  
Presidente – ANA ELISA FERREIRA RIBEIRO, CEFET-MG

  
\_\_\_\_\_  
KAIO CARVALHO CARMONA – Examinador externo à instituição – UAN, Angola

  
\_\_\_\_\_  
CÉSAR CASTAÑON GUIMARÃES – Examinador externo à instituição – FCRB

  
\_\_\_\_\_  
PAULA RENATA MELO MOREIRA – Examinadora Interna do CEFET-MG

  
\_\_\_\_\_  
ROGERIO BARBOSA DA SILVA – Examinador Interno do CEFET-MG

  
\_\_\_\_\_  
MÁRIO VINÍCIUS RIBEIRO GONÇALVES

*para*

*Catarina*  
&  
*Caetano:*

*vanguardistas*

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Ana Elisa Ferreira Ribeiro, pela orientação e amizade.

Aos poetas Carlos Ávila, Joaquim Branco e Hugo Pontes, que, pacientemente, me concederam acesso a seus arquivos pessoais, fornecendo material valioso para a realização desta pesquisa.

À equipe da Academia de Letras de Minas Gerais, que, por meio do Acordo Técnico-Científico com o CEFET-MG, permitiu que parte desta pesquisa se realizasse no acervo daquela instituição.

À FAPEMIG, pela bolsa de doutorado.

Agradeço igualmente à minha família, amigos e aos colegas e à equipe pedagógica do CEFET-MG. Todos, à sua maneira, ajudaram a enriquecer este trabalho por meio da troca de ideias, conselhos, apoio e diálogo.

## RESUMO

O tema deste trabalho é a edição de periódicos literários de vanguarda no estado de Minas Gerais. O recorte temporal adotado, panoramicamente, compreende o período que vai dos anos 1920 – quando se pode enfim considerar o acionamento da “função de vanguarda” dentro do projeto de modernidade brasileiro – até o início dos anos 1990 – quando alguns dos próprios agentes da vanguarda mineira e brasileira realizam um balanço das atividades que empreenderam ao longo do século xx. Já para as análises de periódicos individuais, estabelecemos como marco delimitador o fim dos anos 1970. Ao nos indagarmos sobre o que caracteriza a contribuição mineira em relação à edição de periódicos literários de vanguarda ao longo do recorte temporal adotado, objetivamos realizar extensivo mapeamento desses periódicos, bem como fundamentar qualitativamente o *ethos* poético-editorial das publicações contempladas a partir do grau de experimentação e ruptura que elas apresentam em relação às convenções subjacentes a seus respectivos elementos constituintes, tanto materiais quanto discursivos. Ao longo do processo, procuramos estabelecer critérios refuncionalizantes que permitam avaliar, diacrônica e sincronicamente, a contribuição dos periódicos analisados em relação ao repertório poético-editorial de dentro e fora de Minas Gerais. Metodologicamente, este estudo tem caráter essencialmente qualitativo, enfatizando a pesquisa documental. Parte fundante da pesquisa transcorreu a partir da consulta às fontes primárias – periódicos, livros e “outras topografias” pertencentes ao recorte em questão – presentes em diferentes coleções, bibliotecas e acervos, públicos ou privados. Ao mesmo tempo, foi necessário realizar o confronto dos levantamentos documentais com toda a pesquisa bibliográfica – isto é, a consulta às fontes secundárias – relativas direta ou indiretamente ao tema. Estabelecido um *corpus* de publicações pertencentes a nosso recorte temporal e temático, realizamos análises individuais de periódicos estrategicamente selecionados – seja pela sua importância histórica e/ou pela singularidade de sua proposta editorial – para elucidar a problemática de nossa pesquisa. Tais análises valeram-se do agenciamento crítico dos fundamentos teóricos discutidos com os aspectos técnicos específicos à atividade editorial. Logo depois, articulamos mutuamente as análises individuais de periódicos, realizando uma leitura cruzada dos diversos aspectos editoriais escrutinados a fim de delinear, com maior precisão, a especificidade dos periódicos estudados, tomados tanto em conjunto quanto separadamente. Ao articularmos dialeticamente, dentro dos Estudos em Edição, a “ciências das obras” de Pierre Bourdieu com a teoria de alguns dos agentes mais radicais da vanguarda literária brasileira, como Moacyr Cirne, Álvaro de Sá e Neide Dias de Sá, crítica e transversalmente complementadas por um referencial de trabalhos pertencentes a disciplinas distintas, como a História, a Semiologia, a Teoria da Informação, a Comunicação e a Tipografia, buscamos estabelecer uma metodologia ao mesmo tempo sólida e dinâmica, oferecendo novo ponto de apoio para reflexões e pesquisas futuras, além de colaborar para o resgate histórico de importante momento de nossa memória recente, recolocado em perspectiva a partir de uma organização funcional renovada e prospectiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Edição literária. Periódicos. Revistas. Modernismo. Vanguardas. Tipografia.

## ABSTRACT

The theme of this work is the publishing of avant-garde literary periodicals in the state of Minas Gerais, Brazil. Panoramically, the adopted time frame comprises the period from the 1920s – when the activation of the “avant-garde function” within the modernity project in Brazil can be finally considered – until the early 1990s – when some of the very agents of avant-garde in Minas Gerais and Brazil carried out an assessment of the activities they undertook throughout the 20th century. As for the analyses of individual periodicals, on the other hand, the late 1970s were chosen as a limit. By inquiring about what characterizes the contribution of Minas Gerais regarding the publishing of avant-garde literary periodicals along the adopted time frame, we aimed at devising an extensive mapping of these publications, as well as qualitatively assessing the poetic and editorial *ethos* of the contemplated periodicals through the degree of experimentation and rupture they present in relation to the conventions underlying their respective constituent elements, both material and discursive. Throughout the process, we sought to establish refunctionalizing criteria that may allow us to evaluate – diachronically and synchronically – the contribution of the analyzed periodicals regarding the poetic and editorial repertoire inside and outside Minas Gerais. Methodologically, this study is essentially qualitative, with emphasis on documentary research. A fundamental part of the research took place from the consultation of primary sources – periodicals, books and “other topographies” which belong to the theme under consideration – available in different libraries and collections, either public or private. At the same time, it was necessary to confront the documentary survey with all the bibliographical research – that is, the consultation of secondary sources – directly or indirectly related to the theme. Having established a corpus of publications belonging to our theme and time frame, we carried out individual analyses of strategically selected periodicals – either by virtue of their historical importance and/or the singularity of their editorial and publishing proposal – in order to elucidate our research problem. These analyses made use of the critical association of the discussed theoretical foundations with the specific technical aspects regarding the editorial and publishing activities. Subsequently, we mutually associated the analyses of individual periodicals, performing a cross-referenced interpretation of the various editorial and publishing aspects under scrutiny, in order to delineate, with greater precision, the specificity of the studied periodicals when considered both collectively and individually. By dialectically connecting, in the context of Publishing Studies, Pierre Bourdieu’s “science of works of art” with the theory of some of the most radical agents of Brazilian literary avant-garde, such as Moacyr Cirne, Álvaro de Sá and Neide Dias de Sá, critically and transversally complemented by a body of works which belong to different disciplines, such as History, Semiology, Information Theory, Communication and Typography, we sought to establish a methodology that is both solid and dynamic, offering a new point of reference for future reflections and research, in addition to contributing to the historical review of an important moment in our recent memory, put in perspective from a renewed and prospective functional organization.

**KEYWORDS:** Literary publishing. Periodicals. Magazines. Modernism. Avant-garde. Typography.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Poems By The Way</i> , de William Morris. 1891 .....	62	FIGURA 20 – Páginas do miolo da revista <i>Merz</i> , n. 4, 1923. Manifesto “Topographie der Typographie”, de El Lissitzky .....	81
FIGURA 2 – Cartaz de Jan Tschichold para o filme <i>Die Frau ohne Namen</i> . 1927 .....	64	FIGURA 21 – Capa da revista <i>L’Esprit Nouveau</i> , n. 1, 1920 .....	83
FIGURA 3 – Montagem de provas do tipo Futura, de Paul Renner. 1927 .....	64	FIGURA 22 – Capa da revista <i>Littérature</i> , ano 2, n. 13, 1920 .....	83
FIGURA 4 – Josef Müller-Brockmann, expoente do Estilo Suíço. Cartaz para concerto. 1955 .....	65	FIGURA 23 – Páginas da revista <i>La Révolution Surréaliste</i> , n. 5, 1925 .....	84
FIGURA 5 – Projeto para capa de livro presente na obra <i>Typographie</i> , de Emil Ruder, expoente do Estilo Suíço. 1967 .....	65	FIGURA 24 – Capa da revista <i>Minotaure</i> , n. 6, 1934. Arte de Marcel Duchamp .....	85
FIGURA 6 – Capa da revista pré-futurista <i>Poesia</i> , ano 5, n. 3-6, 1909 .....	68	FIGURA 25 – Páginas da revista <i>Orpheu</i> , n. 2, 1955. Trecho do poema “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro .....	87
FIGURA 7 – Versão bilíngue do “Manifesto do futurismo”, de Marinetti, publicado nessa edição de <i>Poesia</i> .....	68	FIGURA 26 – Capa do número único da revista <i>Portugal Futurista</i> , 1917 .....	88
FIGURA 8 – “Sintesi futurista della guerra”, manifesto presente no livro <i>Guerrapittura</i> , de Carlo Carrà. 1915 .....	69	FIGURA 27 – <i>Prisma</i> , revista-mural argentina, n. 1 1921 .....	90
FIGURA 9 – Primeira página de <i>Lacerba</i> , ano 2, n. 6, 1914 .....	69	FIGURA 28 – Capa da revista argentina <i>Proa</i> , segunda fase, 1925 .....	91
FIGURA 10 – Primeira página de <i>Italia Futurista</i> , ano 1, n. 6, 1916 .....	69	FIGURA 29 – Capa da revista argentina <i>Martín Fierro</i> , v. 1, n. 1, 1924 .....	91
FIGURA 11 – Capa da revista expressionista <i>Der Sturm</i> , v. 8, n. 7, 1917. Desenho de Rudolf Bauer .....	71	FIGURA 30 – Capa de <i>Actual: Hoja de Vanguardia</i> , publicação-cartaz mexicana, n. 1, 1921 .....	93
FIGURA 12 – Capa da revista expressionista <i>Die Aktion</i> , v. 9, n. 41-42, 1919. Xilogravura de Walter O. Grimm .....	71	FIGURA 31 – Capa da revista mexicana <i>Irradiador</i> , n. 1, 1923 .....	93
FIGURA 13 – Capa da revista holandesa <i>De Stijl</i> , v. 1, n. 1, 1917 .....	75	FIGURA 32 – Capa da revista peruana <i>Amauta</i> , n. 1, 1926 .....	95
FIGURA 14 – Páginas do miolo da revista construtivista <i>ЛЕФ (ЛЕФ)</i> , n. 1, 1923. Trabalhos de Alexander Rodchenko .....	76	FIGURA 33 – Capa do periódico peruano <i>Boletín Titikaka</i> , n. 31, 1929 .....	95
FIGURA 15 – Página do miolo da revista construtivista <i>Wechst/Gegenstand/Objekt</i> , de 1922. Trabalho de Viking Eggeling .....	77	FIGURA 34 – Capa da revista argentina <i>Nueva Visión</i> , n. 8, 1955 .....	98
FIGURA 16 – Revista <i>bauhaus</i> , v. 1, n. 1, 1926 .....	77	FIGURA 35 – Capa da revista suíça <i>Spirale</i> , n. 8, 1960 .....	99
FIGURA 17 – Páginas do miolo do número único de <i>Cabaret Voltaire</i> , 1916. Poema simultâneo de Richard Huelsenbeck, Marcel Janco e Tristan Tzara .....	79	FIGURA 36 – Páginas da revista suíça <i>Spirale</i> , n. 8, 1960, com poemas de Augusto e Haroldo de Campos .....	99
FIGURA 18 – Capa da revista <i>Dada</i> , n. 3, 1918 .....	80	FIGURA 37 – Capa da revista japonesa <i>VOU</i> , n. 115, 1968 .....	100
FIGURA 19 – Páginas do miolo da revista 291, n. 3, 1915–1916. Trabalhos de Katharine N. Rhoades, Agnes Ernst Mayer e Marius de Zayas .....	81	FIGURA 38 – Lâmina da revista argentina <i>Diagonal Cero</i> , n. 20, 1966. Poema de Edgardo Antonio Vigo .....	101
		FIGURA 39 – Capa da revista mexicana <i>El Corno Enplumado / The Plumed Horn</i> , n. 10, 1964 .....	101

FIGURA 40 – Capa da revista venezuelana <i>CAL</i> , n. 5, 1962.....	103	FIGURA 63 – Segundo número de <i>Artéria</i> , em sacola plástica contendo um caderno e um envelope com trabalhos soltos, 1974 .....	123
FIGURA 41 – Capa da revista francesa <i>Les Lettres</i> , série 8, n. 29, 1963 .....	103	FIGURA 64 – Abertura de capa e quarta capa do número único de <i>Poesia em Greve</i> , 1975 .....	123
FIGURA 42 – Revista portuguesa <i>Cadernos de Poesia Experimental</i> , n. 2, 1966 .....	105	FIGURA 65 – Páginas de <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i> , n. 2, 1978 .....	125
FIGURA 43 – Capa da revista portuguesa <i>Hidra</i> , n. 2, 1969 .....	105	FIGURA 66 – Número “hum!!!” de <i>Jornal Dobrabil</i> , 1977 .....	126
FIGURA 44 – Abertura do periódico alemão <i>futura</i> , n. 3, 1965. Poema concreto de Max Bense .....	106	FIGURA 67 – Capa de <i>Atlas (Almanak 88)</i> , 1988.....	127
FIGURA 45 – Romance heroico impresso no Brasil pelo tipógrafo clandestino Antonio Isidoro da Fonseca, 1747 .....	108	FIGURA 68 – Páginas de <i>Alguma poesia</i> , livro de estreia de Carlos Drummond de Andrade, 1930 .....	129
FIGURA 46 – Capa de <i>Klaxon</i> , n. 1, 1922 .....	110	FIGURA 69 – Capa da revista <i>Tentativa</i> , n. 6, 1939.....	130
FIGURA 47 – Capa de <i>Estética</i> , n. 1, 1924.....	110	FIGURA 70 – Capa da revista <i>Grifo</i> , v. 1, n. 6, 1941.....	130
FIGURA 48 – Primeira página de <i>Terra Roxa e Outras Terras</i> , n. 1, 1926 .....	111	FIGURA 71 – Capa da revista <i>Edifício</i> , n. 3, 1946.....	132
FIGURA 49 – Capa de <i>Festa</i> , n. 2, 1927 .....	111	FIGURA 72 – Capa do número único da revista <i>Nenhum</i> , 1947 .....	132
FIGURA 50 – Páginas de <i>Revista de Antropofagia</i> , “primeira dentição”, n. 1, 1928. “Manifesto antropofago” de Oswald de Andrade .....	113	FIGURA 73 – Páginas da revista <i>Nenhum</i> , 1947.....	132
FIGURA 51 – Capa de <i>Arco &amp; Flexa</i> , n. 2-3, 1928.....	113	FIGURA 74 – Capa da revista <i>Meia-Pataca</i> , n. 2, 1949.....	133
FIGURA 52 – Capa de <i>RASM</i> : <i>Revista Anual do Salão de Maio</i> , n. 1, 1939 .....	115	FIGURA 75 – Capa da revista <i>Vocação</i> , n. 3, 1951 .....	133
FIGURA 53 – Capa de <i>Noigandres</i> , n. 2, 1958 .....	116	FIGURA 76 – Capa da revista <i>Complemento</i> , n. 1, 1955.....	135
FIGURA 54 – Capa de <i>Invenção</i> , n. 3, 1963.....	116	FIGURA 77 – Capa da revista <i>Complemento</i> , n. 2, 1956.....	135
FIGURA 55 – <i>Suplemento Dominical do Jornal do Brasil</i> , 21 de março de 1959 .....	117	FIGURA 78 – Capa da revista <i>Complemento</i> , n. 3, 1957 .....	135
FIGURA 56 – Capa da revista <i>Praxis: Instauração Crítica e Criativa</i> , n. 3, 1963.....	119	FIGURA 79 – Capa da revista <i>Complemento</i> , n. 4, 1958.....	135
FIGURA 57 – Capa de <i>Ponto</i> , n. 2, 1969. Publicação experimental do poema/processo .....	119	FIGURA 80 – <i>Suplemento Dominical do Estado de Minas</i> , 18 ago. 1963 .....	136
FIGURA 58 – “Alfabismo”, de Álvaro de Sá. L âmina presente em <i>Ponto</i> , n. 2 .....	119	FIGURA 81 – Décio Pignatari ao lado do cartaz de seu poema “terra”, na exposição da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, 1963.....	137
FIGURA 59 – Capa da revista <i>Flor do Mal</i> , n. 1, 1971 .....	121	FIGURA 82 – Páginas do livro <i>A cidade de deus</i> , de Sebastião Nunes, 1970.....	138
FIGURA 60 – Capa do número único da revista <i>Navilouca</i> , 1974 .....	121	FIGURA 83 – <i>Suplemento Literário do Minas Gerais</i> , v. 3, n. 74, 1968 .....	138
FIGURA 61 – Capa da revista <i>Código</i> , n. 1, 1974.....	123	FIGURA 84 – Capa da revista <i>Estória</i> , n. 6, 1968 .....	138
FIGURA 62 – Capa do número único da revista <i>Pólem</i> , 1974.....	123	FIGURA 85 – Desfile de autores e personagens da literatura brasileira no II Festival de Poesia de Pirapora, 1969.....	140
		FIGURA 86 – <i>Jornal Agora</i> , n. 10, 1969 .....	141
		FIGURA 87 – Periódico <i>Cadernos 20</i> , n. 1, 1969 .....	141

FIGURA 88 – <i>Pipa</i> , livro-cartaz-objeto de Xico Chaves, 1976 .....	143	FIGURA 120 – Editorial do n. 1 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	181
FIGURA 89 – Capa da revista <i>Convergência</i> , v. 2, n. 3, 1972.....	143	FIGURA 121 – Editorial do n. 2 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	181
FIGURA 90 – Capa da revista <i>Protótipo</i> , n. 1, 1972 .....	143	FIGURA 122 – Editorial do n. 3 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	183
FIGURA 91 – Capa da revista <i>Cemflores</i> , n. 3, 1979.....	144	FIGURA 123 – Editorial do n. 4 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	183
FIGURA 92 – Capa da revista <i>Fahrenheit 451</i> , n. 3, 1990....	144	FIGURA 124 – Editorial do n. 5 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	184
FIGURA 93 – Exemplares da revista-saco <i>Poesia livre</i> , publicada por Guilherme Mansur de 1977 a 1985.....	146	FIGURA 125 – Editorial do n. 6 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	184
FIGURA 94 – Capa da revista <i>Dimensão</i> , v. 11, n. 21, 1991 .....	146	FIGURA 126 – Editorial do n. 7-8 da 1ª série de <i>Electrica</i> ..	185
FIGURA 95 – Capa da revista <i>D’Lira</i> , n. 0, 1983.....	147	FIGURA 127 – Editorial do n. 1 da 2ª série de <i>Electrica</i> .....	186
FIGURA 96 – Jornal <i>Diário de Minas</i> , no qual Drummond e colegas estreadam o modernismo mineiro .....	150	FIGURA 128 – Editorial do n. 2 da 2ª série de <i>Electrica</i> .....	186
FIGURA 97 – Justaposição de capas de <i>A Revista</i> e <i>The Criterion</i> .....	153	FIGURA 129 – Seção “O homem novo” do n. 1 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	189
FIGURA 98 – Duas linhas distintas de um mesmo texto em <i>A Revista</i> .....	153	FIGURA 130 – Seção intermediária de variedades do n. 1 da 1ª série de <i>Electrica</i> .....	189
FIGURA 99 – Diferentes tipos utilizados para a composição dos títulos do n. 1 de <i>A Revista</i> .....	153	FIGURA 131 – Jornal <i>Jaz-Band</i> , número único, 1927 .....	196
FIGURA 100 – Editorial do n. 1 de <i>A Revista</i> (esq.) e “Poética”, texto de abertura do n. 3 (dir.) .....	158	FIGURA 132 – Capa de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 1.....	201
FIGURA 101 – Logotipo de <i>Electrica</i> , finalizado por Lauro Scarpa.....	167	FIGURA 133 – Capa de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 2 .....	204
FIGURA 102 – Esboço do logotipo, por Heitor Alves.....	167	FIGURA 134 – Capa de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 3 .....	204
FIGURAS 103 A 109 – Capas da primeira série de <i>Electrica</i> .....	169	FIGURA 135 – Capa de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 4 .....	204
FIGURAS 110 E 111 – Capas da segunda série de <i>Electrica</i> .....	170	FIGURA 136 – Capa de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 5 .....	204
FIGURA 112 – Alguns dos tipos usados nas capas de <i>Electrica</i> .....	171	FIGURA 137 – Capa de <i>Verde</i> , 2ª fase, n. 1 .....	206
FIGURA 113 – Expediente de <i>Electrica</i> , 1ª série, n. 1 .....	172	FIGURA 138 – Folha de rosto de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 1.....	208
FIGURA 114 – Expediente de <i>Electrica</i> , 2ª série, n. 1.....	172	FIGURA 139 – Folha de rosto de <i>Verde</i> , 2ª fase, n. 1 .....	208
FIGURA 115 – Poema de <i>Rythmos da terra encantada</i> , encartado em <i>Electrica</i> , 2ª série, n. 2.....	173	FIGURA 140 – Páginas de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 1 .....	209
FIGURAS 116 E 117 – Páginas de <i>Electrica</i> , 1ª série, n. 1, com recursos gráficos típicos da revista...	174	FIGURA 141 – Página de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 3.....	210
FIGURA 118 – Acima, principal tipo de texto de <i>Electrica</i> . Abaixo, mesmo trecho composto digitalmente em Century Expanded LT .....	175	FIGURA 142 – Página de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 4.....	210
FIGURA 119 – Tipo recorrente para composição de títulos de <i>Electrica</i> .....	175	FIGURA 143 – Detalhe de texto da 1ª fase de <i>Verde</i> , com tipo principal de texto e itálico de outra fonte .....	212
		FIGURA 144 – Detalhe de texto da 2ª fase de <i>Verde</i> . Nota-se um segundo tipo serifado também usado para compor parágrafos .....	212
		FIGURA 145 – Páginas de <i>Verde</i> , 2ª fase, n. 1.....	213
		FIGURA 146 – Manifesto do Grupo Verde .....	220
		FIGURA 147 – “Notícias sobre livros e outras notícias”, seção de <i>Verde</i> , 1ª fase, n. 5.....	222
		FIGURA 148 – Primeira página de <i>leite crioulo</i> , tabloide.....	237
		FIGURA 149 – <i>leite crioulo</i> , suplemento II [2º], <i>Estado de Minas</i> .....	237

FIGURA 150 – “leite criôlo” em romano (acima), itálico (centro) e oblíquo (abaixo) .....	237	FIGURA 176 – Detalhe de folha de rosto de <i>Ptyx</i> , n. 1, composto em Memphis .....	281
FIGURA 151 – Páginas de <i>leite criôlo</i> , tabloide .....	239	FIGURA 177 – Quarta capa de <i>Ptyx</i> , n. 1.....	282
FIGURA 152 – Página de <i>leite criôlo</i> , tabloide, com desenho de Monsã .....	240	FIGURA 178 –Quarta capa de <i>Ptyx</i> , n. 2 .....	282
FIGURA 153 – <i>leite criôlo</i> , suplemento xv [17º], com desenho de G. S. Neves.....	240	FIGURA 179 – Detalhe de início de seção de <i>Ptyx</i> , n. 2, composto em Metro.....	282
FIGURA 154– Detalhe de <i>leite criôlo</i> , suplemento x [11º], com ornamentos característicos ....	240	FIGURA 180 – Páginas de <i>Ptyx</i> , n. 2, com desenho de Jarbas Juarez .....	283
FIGURA 155– Principal tipo para composição de textos em <i>leite criôlo</i> .....	241	FIGURA 181 – Páginas de <i>Ptyx</i> , n. 2 .....	286
FIGURA 156 – Tipos usados em títulos de <i>leite criôlo</i> .....	241	FIGURA 182 – Capa do livro <i>Pedra solidão</i> , de Libério Neves, 1965 .....	289
FIGURA 157 – Seção “Raça”, <i>leite criôlo</i> , tabloide .....	251	FIGURA 183 – Capa do livro <i>Valacomum</i> , de Henry Corrêa de Araújo, 1966 .....	289
FIGURA 158 – Páginas do livro <i>Carta do solo</i> , de Affonso Ávila, 1961.....	260	FIGURA 184 – Justaposição das capas dos n. 1 a 3 de <i>Vereda</i> .....	292
FIGURA 159 – Justaposição de capas de <i>Tendência</i> e <i>A Revista</i> .....	262	FIGURA 185 – Abertura parcial de <i>Vereda</i> , n. 1.....	293
FIGURA 160 – Dupla de páginas de <i>Tendência</i> , n. 1 .....	263	FIGURA 186 – Abertura parcial de <i>Vereda</i> , n. 1.....	293
FIGURA 161 – Dupla de páginas de <i>Tendência</i> , n. 4 .....	264	FIGURA 187 – Abertura total de um dos lados de <i>Vereda</i> , n. 1 .....	293
FIGURA 162 – Detalhe de Garamond usado na capa de <i>Tendência</i> , n. 1 .....	265	FIGURA 188 – Justaposição das apresentações dos n. 1 a 3 de <i>Vereda</i> .....	294
FIGURA 163 – Versão digital do Stempel Garamond LT.....	265	FIGURA 189 – Justaposição de capas da revista <i>Frente</i> , n. 1 a 3.....	303
FIGURA 164 – Detalhe de tipo de texto usado em <i>Tendência</i> , n. 4 .....	265	FIGURA 190 – Signo VIX .....	305
FIGURA 165 – Versão digital do Clarendon LT Std .....	265	FIGURA 191 – Folha de rosto de <i>reVIXta</i> .....	306
FIGURA 166 – Detalhe da capa de <i>Tendência</i> , n. 1 .....	266	FIGURA 192 – Orelha fechada sobre quarta capa de <i>Primeiro caderno mostra</i> .....	306
FIGURA 167 – Detalhe da capa de <i>Tendência</i> , n. 4 .....	266	FIGURA 193 – Ao se abrir a orelha, toda a composição da quarta capa de <i>Primeiro caderno mostra</i> é revelada.....	306
FIGURA 168 – <i>Petit-canon itálico</i> , de Jean Jannon, 1621 ....	266	FIGURA 194 – Segunda capa e 1ª página de <i>Primeiro Caderno Mostra</i> .....	307
FIGURA 169 – Tipo itálico de Claude Garamond, c. 1555.....	266	FIGURA 195 – Páginas de <i>reVIXta</i> .....	308
FIGURA 170 – <i>Petit-canon romain</i> , de Jean Jannon, 1621...	266	FIGURA 196 – Hollandse Mediaeval, tipo usado para compor os textos das publicações do Grupo VIX .....	309
FIGURA 171 – <i>Gros-romain</i> , de Claude Garamond, c. 1555.....	266	FIGURA 197 – Arkona, tipo usado para compor os títulos de <i>Primeiro Caderno Mostra</i> .....	309
FIGURA 172 – Seção “Diálogo Tendência – Concretismo”, <i>Tendência</i> , n. 4 .....	273	FIGURA 198 – Elan, tipo usado para compor os títulos de <i>reVIXta</i> .....	309
FIGURA 173 – <i>Suplemento Dominical</i> <i>do Estado de Minas</i> , 25 ago. 1963.....	278	FIGURA 199 – Páginas de <i>Primeiro Caderno Mostra</i> .....	313
FIGURA 174 – Capa de <i>Ptyx</i> , n. 1 .....	281	FIGURA 200 – Capa do <i>SLD</i> , n. 1, 1968 .....	319
FIGURA 175 –Capa de <i>Ptyx</i> , n. 2 .....	281		

FIGURA 201 – Capa de <i>Processo 1</i> , 1969 .....	322	FIGURA 228 – Capa de <i>I</i> .....	355
FIGURA 202 – Poema/processo de Ronaldo Werneck publicado em <i>Processo 1</i> .....	322	FIGURA 229 – Tradução de E. Pound por Márcio Galdino, <i>I</i> .....	356
FIGURA 203 – Abertura de capa do livro <i>Pomba poema</i> , de Ronaldo Werneck, 1977 .....	325	FIGURA 230 – Poema de Carlos Ávila, <i>I</i> .....	356
FIGURA 204 – Páginas de <i>Pomba poema</i> .....	325	FIGURA 231 – Textos de Caetano Veloso e Antonio Risério, <i>I</i> .....	356
FIGURA 205 – <i>Consumito</i> , livro de Joaquim Branco, 1975 .....	325	FIGURA 232 – Trabalho de Sonia Labouriau, <i>I</i> .....	356
FIGURA 206 – Capa do periódico <i>Tabu</i> , n. 1, 1976.....	325	FIGURA 233 – Poema de Márcio Sampaio, <i>I</i> .....	356
FIGURA 207 – Capa do periódico <i>Tabu</i> , n. 4, 1977 .....	325	FIGURA 234 – Poemas de Sebastião Nunes e Correia de Almeida, <i>I</i> .....	357
FIGURA 208 – <i>Totem</i> , revista, 1974.....	329	FIGURA 235 – Ferdinand Theinhardt, tipo Breite Grotesk, anos 1880 .....	357
FIGURA 209 – <i>Totem</i> , revista, expediente .....	329	FIGURA 236 – Bruno Pfäffli, esquema dos 21 estilos originais do tipo Univers, de Adrian Frutiger, 1957 .....	357
FIGURA 210 – <i>Totem</i> , jornal, n. 3, 1975.....	330	FIGURA 237 – Expediente e primeira página de <i>I</i> .....	360
FIGURA 211 – <i>Totem</i> , n. 4, 1976 .....	330	FIGURA 238 – <i>Etapa</i> , envelopes de poemas/processo publicados em Pirapora.....	370
FIGURA 212 – Poema de Maria A. Melo, <i>Totem</i> , n. 5 .....	332	FIGURA 239 – Poema/processo de Sônia Figueiredo publicado em <i>Etapa</i> , n. 3.....	370
FIGURA 213 – Poema de E.M.M. Castro, <i>Totem</i> , n. 2 .....	332	FIGURA 240 – Subdivisão do formato A de papel .....	379
FIGURA 214 – “Vai”, de Cláudio Abrita, <i>Totem</i> , n. 2 .....	332	FIGURA 241 – Formatos tradicionais de papel.....	379
FIGURA 215 – Poema de M.J. Phillips, <i>Totem</i> , n. 5.....	332	FIGURA 242 – Diagrama de construção do retângulo áureo e da espiral resultante.....	380
FIGURA 216 – Poema de Aquiles Branco, <i>Totem</i> , n. 6 .....	332		
FIGURA 217 – Poema de Diógenes Metidieri, <i>Totem</i> , n. 8.....	332		
FIGURA 218 – Poema de Nenn, <i>Totem</i> , n. 6.....	332		
FIGURA 219 – Poema de Almandrade, <i>Totem</i> , n. 6.....	332		
FIGURA 220 – Poema de Fernando Abrita, <i>Totem</i> , n. 10.....	332		
FIGURA 221 – Tiras de Lucas Ferraz encartadas em <i>Totem</i> , n. 9.....	333		
FIGURA 222 – Amostra de texto de <i>Totem</i> , em tipo semelhante ao Texttype .....	333		
FIGURA 223 – Textype, tipo de Chauncey H. Griffith, 1929 .....	333		
FIGURA 224 – Times New Roman, um dos tipos usados em <i>Totem</i> .....	334		
FIGURA 225 – Helvetica, um dos tipos usados em <i>Totem</i> .....	334		
FIGURA 226 – Estreia das seções “Operaberta” e “Tubo de ensaio” em <i>Totem</i> , jornal, n. 1.....	345		
FIGURA 227 – Trabalho de Márcio Galdino sobre Mallarmé, na terceira capa de <i>I</i> , 1977.....	351		

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – PANORAMA HISTÓRICO .....	370
QUADRO 2 – FORMATO.....	377
QUADRO 3 – QUANTIDADE DE PÁGINAS.....	380
QUADRO 4 – PROJETO TIPO/GRÁFICO .....	389
QUADRO 5 – COMPOSIÇÃO, IMPRESSÃO E GRÁFICA.....	394
QUADRO 6 – PAPEL E ACABAMENTO .....	397
QUADRO 7 – PERIODICIDADE, TIRAGEM E DIFUSÃO .....	400
QUADRO 8 – EQUIPE EDITORIAL .....	403
QUADRO 9 – COLABORADORES .....	404
QUADRO 10 – TRADUÇÕES.....	407
QUADRO 11 – MANIFESTOS E PROGRAMAS EDITORIAIS	421
QUADRO 12 – SUMÁRIO E SEÇÕES .....	424
QUADRO 13 – PUBLICIDADE E PATROCINADORES .....	428

# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>18</b>
<b>2</b>	<b>REVISÃO DA LITERATURA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b>	<b>23</b>
2.1	REVISÃO DA LITERATURA	23
2.1.1	Edição: obras técnicas, teóricas e históricas	23
2.1.2	Periódicos: conceituação em obras técnicas, teóricas ou históricas	27
2.1.3	Sobre o conceito de vanguarda	28
2.1.4	Outras obras teóricas	30
2.1.5	Sobre periódicos literários estrangeiros	31
2.1.6	Sobre periódicos literários brasileiros	32
2.1.7	Sobre periódicos literários em Minas Gerais	34
2.2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	38
2.2.1	Edição	38
2.2.2	Edição de literatura	39
2.2.3	A vanguarda vista por dentro e por fora	41
2.2.4	Vanguarda vs. aura	46
2.2.5	O leitor como produtor	49
2.2.6	Livro	51
2.2.7	Periódicos	55
2.2.8	Outras topografias	57
<b>3</b>	<b>PANORAMA DA EDIÇÃO LITERÁRIA DE VANGUARDA</b>	<b>60</b>
3.1	NOTAS SOBRE TIPOGRAFIA E A ATIVIDADE EDITORIAL	60
3.2	PERIÓDICOS DE LITERATURA DE VANGUARDA NO EXTERIOR	66
3.2.1	Vanguardas históricas	67
3.2.1.1	O futurismo	67
3.2.1.2	O expressionismo	70
3.2.1.3	Vanguardas russas, De Stijl e Bauhaus	73
3.2.1.4	O Dada(ismo)	78
3.2.1.5	O surrealismo	82
3.2.1.6	Vanguarda portuguesa	86
3.2.1.7	Vanguardas latino-americanas	89
3.2.1.8	Neovanguardas	96
3.3	TIPOGRAFIA E EDIÇÃO NO BRASIL	107

3.4	EDIÇÃO DE PERIÓDICOS POR PARTE DE MOVIMENTOS E GRUPOS LITERÁRIOS NO BRASIL .....	109
3.4.1	Os anos 1920 e a irrupção vanguardista brasileira.....	109
3.4.2	Anos 1930 a 1950 .....	114
3.4.3	A aurora das neovanguardas .....	115
3.4.4	Anos 1970 em diante: voos desdobrados.....	120
4	PERIÓDICOS DE VANGUARDA EM MINAS GERAIS: PANORAMA E ANÁLISES INDIVIDUAIS .....	128
4.1	EDIÇÃO DE PERIÓDICOS POR PARTE DE MOVIMENTOS E GRUPOS LITERÁRIOS EM MINHAS GERAIS: PANORAMA....	128
4.1.1	Anos 1920.....	128
4.1.2	Anos 1930 a 1950 .....	130
4.1.3	Neovanguardas e anos 1960.....	136
4.1.4	Anos 1970 em diante.....	141
4.2	ANÁLISES .....	148
4.2.1	<i>A Revista</i> .....	149
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	149
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	152
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	154
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	155
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	155
	f) <i>Colaboradores</i> .....	155
	g) <i>Traduções</i> .....	156
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	156
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	159
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	159
4.2.2	<i>Electrica</i> .....	161
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	161
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	166
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	175
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	177
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	178
	f) <i>Colaboradores</i> .....	178
	g) <i>Traduções</i> .....	180
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	180
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	186
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	190



<b>4.2.3</b>	<b>Verde</b> .....	195
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	195
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	200
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	214
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	214
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	216
	f) <i>Colaboradores</i> .....	217
	g) <i>Traduções</i> .....	218
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	218
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	222
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	223
<b>4.2.4</b>	<b>leite crioulo</b> .....	228
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	228
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	235
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	241
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	241
	e) <i>Administração, direção e conselho editorial</i> .....	242
	f) <i>Colaboradores</i> .....	242
	g) <i>Traduções</i> .....	244
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	245
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	249
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	252
<b>4.2.5</b>	<b>Tendência</b> .....	254
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	254
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	261
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	267
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	267
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	268
	f) <i>Colaboradores</i> .....	269
	g) <i>Traduções</i> .....	269
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	269
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	273
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	275
<b>4.2.6</b>	<b>Ptyx</b> .....	277
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	277
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	280

	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	283
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	284
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	284
	f) <i>Colaboradores</i> .....	284
	g) <i>Traduções</i> .....	285
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	285
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	285
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	287
<b>4.2.7</b>	<b><i>Vereda</i></b> .....	<b>288</b>
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	288
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	290
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	294
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	294
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	295
	f) <i>Colaboradores</i> .....	295
	g) <i>Traduções</i> .....	295
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	295
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	297
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	297
<b>4.2.8</b>	<b><i>Primeiro Caderno Mostra e reVIXta</i></b> .....	<b>298</b>
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	298
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	305
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	309
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	310
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	310
	f) <i>Colaboradores</i> .....	311
	g) <i>Traduções</i> .....	311
	h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	311
	i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	315
	j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	315
<b>4.2.9</b>	<b><i>Totem</i></b> .....	<b>316</b>
	a) <i>Panorama histórico</i> .....	316
	b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	327
	c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	334
	d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	335
	e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	337

f) <i>Colaboradores</i> .....	338
g) <i>Traduções</i> .....	342
h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	342
i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	344
j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	346
4.2.10 <i>I</i> .....	347
a) <i>Panorama histórico</i> .....	347
b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	353
c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	358
d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	358
e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	359
f) <i>Colaboradores</i> .....	359
g) <i>Traduções</i> .....	359
h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	359
i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	360
j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	360
5 ANÁLISE CRUZADA .....	361
a) <i>Panorama histórico</i> .....	361
b) <i>Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico</i> .....	377
c) <i>Impressão, papel e acabamento</i> .....	395
d) <i>Periodicidade, tiragem e difusão</i> .....	402
e) <i>Administração, direção e comissão editorial</i> .....	405
f) <i>Colaboradores</i> .....	408
g) <i>Traduções</i> .....	409
h) <i>Manifestos e programas editoriais</i> .....	411
i) <i>Sumário, seções e distribuição de páginas</i> .....	422
j) <i>Publicidade e patrocinadores</i> .....	426
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	429
REFERÊNCIAS .....	436
APÊNDICE: LEVANTAMENTO DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS MINEIROS.....	457

O tema deste estudo é a edição de periódicos literários de vanguarda no estado de Minas Gerais. Apesar do núcleo temático, compreendemos que a edição de periódicos não ocorre isolada e espontaneamente em relação aos demais objetos editoriais, e que a análise das diferenças e semelhanças entre eles nos ajuda a melhor situar o nosso objeto específico. Por esse motivo, em diversos momentos a nossa atenção recairá em dois eixos nos quais a materialidade e discursividade editoriais também se atualizam: livros – que, historicamente, precedem os periódicos – e “outras topografias”<sup>1</sup> – que, de certa maneira, os sucedem.

O recorte temporal que propomos para a composição do panorama de periódicos literários de vanguarda em Minas Gerais é mais dilatado, e compreende o período que vai dos anos 1920 – quando se pode enfim considerar o acionamento da “função de vanguarda” dentro do projeto de modernidade brasileiro (RIBEIRO, M. A., 2007) – até o início dos anos 1990 – quando alguns dos próprios agentes da vanguarda mineira e brasileira realizam um balanço das atividades que empreenderam ao longo do século xx, notadamente no evento comemorativo dos 30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizado em Belo Horizonte em agosto 1993<sup>2</sup>. Por outro lado, em relação às análises aprofundadas de periódicos individuais, que compõem o núcleo do presente trabalho, embora também tenhamos adotado um recorte temporal sem dúvidas amplo, que parte igualmente da década de 1920, por motivos operacionais e teóricos, que esclareceremos adiante, elegemos o fim dos anos 1970 como marco delimitador.

Além disso, é significativo que a interrupção de nosso recorte temporal coincida com importante mudança de paradigma tecnológico/editorial: a disseminação da editoração eletrônica, que, surgida na metade da década de 1980, passa a ser crescentemente adotada desde então, concomitantemente a uma maior disponibilização, no mercado, de computadores pessoais mais acessíveis. Este último fenômeno será também de grande importância para que a World Wide Web decole (LUDOVICO, 2012), alçando um voo cuja altura permanece crescente.

1. A opção por esta expressão – sobre a qual nos deteremos adiante, na fundamentação teórica – é inspirada no seminal manifesto de El Lissitzky intitulado “Topografia da tipografia”, publicado em 1923 na revista alemã *Merz* (LISSITZKY, 2010, p. 24).
2. Cf. SANTA ROSA (Org.), 1993.

Assim, para além de uma tentativa de se estabelecer uma cronologia mais ou menos oficializada da era das vanguardas, julgamos que os desdobramentos da edição a partir da era digital são tantos, e se manifestam de forma tão, essencialmente, labiríntica<sup>3</sup>, que merecem ser tratados com maior exclusividade em outra ocasião, a fim de não nos desviarmos das particularidades, já suficientemente complexas, de nosso objeto, situado antes dessa mudança radical de paradigma<sup>4</sup>.

Estabelecidas tais delimitações temáticas e históricas, abordaremos nosso objeto movidos pela seguinte indagação: o que caracteriza a contribuição mineira em relação à edição de periódicos literários de vanguarda ao longo do recorte temporal adotado? Sob esse estímulo e fulcrados em referencial teórico multívoco – o qual acionaremos criticamente a partir tanto de seus pontos de encontro como de suas linhas de fuga –, objetivamos, num primeiro momento, realizar extensivo mapeamento de periódicos literários editados em Minas Gerais. Em seguida, buscaremos fundamentar qualitativamente o *ethos* poético-editorial das publicações contempladas a partir do grau de intensidade de experimentação e ruptura que elas apresentam em relação às convenções subjacentes a seus respectivos elementos constituintes, os quais, em nosso entender e a partir das considerações de Chartier (2010), se dispõem em um *continuum* material/discursivo. Ao longo do processo, em vez formular conclusões estanques ou binárias ou de sistematizar de juízos de valor, procuraremos estabelecer critérios refuncionalizantes (BENJAMIN, 1987)<sup>5</sup> que permitam avaliar, diacrônica e sincronicamente, a contribuição dos periódicos analisados em relação ao repertório poético-editorial<sup>6</sup> de dentro e fora de Minas Gerais.

3. Arlindo Machado (2011, p. 228-233) chama a atenção para como a metáfora do “labirinto” é especialmente adequada para caracterizar os tempos hipermediáticos atuais, partindo do próprio isomorfismo entre o labirinto e a forma do *chip*. Em seguida o autor afirma que, por sua vez, “a metáfora do labirinto poderia ser o próprio pensamento”, e demonstra como desde a Antiguidade o labirinto – seja abstrato ou em sua materialidade – exerce, retroalimentativamente, função social e está subjacente a nossos processos cognitivos.
4. Com efeito, para Roger Chartier (1994), as duas grandes mudanças de paradigma referentes ao livro situam-se a partir da substituição do rolo pelo código, nos primeiros séculos da era cristã, e da contemporânea introdução do monitor como suporte do escrito. Embora Chartier não subestime o advento ocidental da imprensa no século xv, ele não considera que essa invenção tenha configurado uma revolução no que diz respeito à macroestrutura do livro e a respectiva organização de seu conteúdo textual. Chartier expõe esse argumento em diversos trabalhos, como “Do código ao monitor: a trajetória do escrito”, onde o contrapõe à postura mais enfática, quanto ao impacto da imprensa, de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (*L'apparition du livre*) e de Elizabeth Eisenstein (*Printing Revolution*).
5. O conceito de *refuncionalização* é discutido em maiores detalhes adiante, na fundamentação teórica desta tese.
6. Álvaro de Sá (1977) define *repertório* como “o acúmulo de idéias sociais e aptidões, ou seja o conhecimento e o ‘saber fazer prático’ disponível para a compreensão e a transformação

Acreditamos que o caráter pluridisciplinar reivindicado para este estudo não deve ser subestimado, uma vez que, se nossa visada é eminentemente editorial, trata-se, contudo, de ponto de vista, por natureza, avesso a reduções simplistas e à univocidade. Ora, a edição, notadamente, pode ser entendida como uma “meta-atividade” cujos processos frequentemente envolvem a convergência, em maior ou menor escala, de diversos saberes, vozes e individualidades<sup>7</sup>. Dessa forma, é de se esperar que os resultados desses processos tragam inscritos em si os vestígios dessa pluralidade de agentes, evidenciados de forma mais ou menos transparente – o que é coerente com a problematização das noções de “autoria” e “aura”, que constitui eixo importante de nossa fundamentação teórica. Assim, pretende-se cartografar a produção editorial de periódicos de vanguarda em Minas Gerais a partir não somente do conteúdo neles presente, mas também pela análise de suas características formais e materiais, buscando estabelecer como se dá a integração da forma e conteúdo dessas edições, e como isso influi no consumo e recepção não apenas dos textos poéticos tomados isoladamente, mas também dos próprios suportes que os veiculam<sup>8</sup>.

Metodologicamente, nosso estudo tem caráter essencialmente *qualitativo*, enfatizando a *pesquisa documental*. Em um primeiro momento, de pré-análise, estabelecemos os objetivos da pesquisa e as principais fontes utilizadas, além de termos definido a problemática à qual procuramos responder.

Parte fundante da pesquisa transcorreu a partir da consulta às *fontes primárias* – periódicos, livros e “outras topografias” pertencentes ao recorte em questão – presentes em diferentes coleções, bibliotecas e acervos, públicos ou privados.

Ao mesmo tempo, foi necessário realizar o confronto dos levantamentos documentais com toda a *pesquisa bibliográfica* – isto é, a consulta às *fontes secundárias* –, o que compreende a bibliografia histórica e teórica relativas direta ou indiretamente ao tema.

da realidade” (p. 18); e *informação* como “o elemento de um comunicante capaz de ampliar e/ou remanejar o repertório” (p. 18). Essa perspectiva está ancorada na Teoria da Informação, para a qual também contribuem significativamente os trabalhos de Campos (1975), McLuhan (1969), Bense (2009) e Pignatari (1969), entre outros.

7. Chartier (2010, p. 21) discorre sobre como “Os livros, manuscritos ou impressos, são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas.”
8. A esse respeito, é de grande pertinência a observação de Chartier (1994, p. 194): “cada forma, cada suporte, cada estrutura da transmissão e da recepção do escrito afeta-lhe profundamente os possíveis usos, as possíveis interpretações. [...] A conclusão é sempre idêntica: a significação ou, antes, as significações, histórica e socialmente diferenciadas de um texto, seja qual for, não podem ser separadas das modalidades materiais por meio de que o texto é oferecido aos leitores.”

Em seguida, procedemos à organização e classificação dos dados coletados. A consulta precedente às fontes primárias e seu respectivo confronto crítico com as fontes secundárias nos auxiliou na elaboração de uma tipologia do eixo editorial prioritário da nossa discussão. A análise que empreendemos subsequentemente fundamentou-se no agenciamento crítico de ideias e formulações de teóricos, bem como de aspectos técnicos específicos à atividade editorial, que apresentam significativa importância para a definição e construção dos conceitos sobre os quais nos detivemos, como: edição literária, modernismo, vanguardas, livros, periódicos, tipografia etc. À medida que avançávamos, realizamos curadoria iconográfica relativa ao tema, a fim de enriquecer este estudo com imagens ilustrativas dos principais conceitos, processos e objetos editoriais discutidos.

Feitas estas considerações iniciais, mencionemos ainda, sucintamente, a maneira como este trabalho foi estruturado. No Capítulo 2, apresentaremos detalhadamente a revisão de literatura e a fundamentação teórica que balizaram nossa pesquisa, discorrendo, também, sobre as categorias a partir das quais organizamos as diferentes obras e documentos consultados, com base nas distintas funções que exerceram neste estudo.

Dando início a nosso percurso argumentativo – que partirá do mais amplo em direção ao mais específico para, chegando a este ponto, ampliar-se sobre a especificidade, em movimento semelhante ao de uma ampolheta<sup>9</sup> –, no Capítulo 3 será composto um panorama da edição de periódicos literários de vanguarda no exterior e, em seguida, no Brasil. Além de direcionarmos nossa atenção a grupos e movimentos estritamente vanguardistas – seja com base na cronologia validada por esses mesmos grupos ou por critérios teóricos sobre os quais haja relativo consenso –, em diferentes momentos também nos deteremos sobre a atividade de agentes que, ainda que não constituam rigidamente uma vanguarda, inscreveram sua produção criativa a partir de parâmetros, em algum grau, análogos aos vanguardistas – sobretudo o ímpeto por renovação artística e a atividade coletiva taticamente organizada.

Esse critério também será adotado no Capítulo 4, no qual realizaremos, inicialmente, uma exposição histórica da edição de periódicos por parte de movimentos e grupos literários em Minas Gerais. Em seguida, chegaremos ao núcleo de nosso trabalho, em que analisaremos detalhadamente uma seleção de periódicos mineiros de vanguarda emblemáticos e ilustrativos.

9. Na versão anterior desta tese, conforme apresentada à banca de defesa, havíamos comparado o percurso argumentativo adotado ao de um funil. Foi o Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona, membro da banca, quem, durante a arguição, propôs a feliz metáfora da ampolheta – que, por termos julgado mais apropriada, adotamos na presente versão.

No Capítulo 5, articularemos mutuamente as análises individuais de periódicos, realizando uma leitura cruzada dos diversos aspectos editoriais escrutinados. Determo-nos sobre o conjunto, neste momento, permitirá que delineemos com maior precisão a especificidade dos periódicos estudados, tanto em sua coletividade, quanto em sua individualidade. Para tanto, também voltaremos a nos servir dos critérios teóricos expostos ao longo de nossa argumentação, entrevedo novas perspectivas.

Em nossas considerações finais, a partir da pesquisa vivenciada e do percurso das leituras e da escrita da tese, faremos um extrato das reflexões, procedimentos e questionamentos que se processaram no decorrer do trabalho investigativo.



# 2

## REVISÃO DA LITERATURA E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 REVISÃO DA LITERATURA

Antes de adentrarmos, progressivamente, no percurso que parte do panorama da edição de periódicos de vanguarda – no exterior, no Brasil e em Minas Gerais – até chegar à análise dos objetos, práticas e processos editoriais específicos inseridos nesse contexto dentro de Minas Gerais, convém, na presente seção, fazer um *levantamento* geral de trabalhos que discutem os conceitos e objetos com os quais estamos a lidar para, em seguida, na fundamentação teórica, determo-nos criticamente sobre o *significado* de cada conceito-chave segundo uma seleção de diferentes autores, e como, dentro da perspectiva efetivamente adotada, eles podem se inter-relacionar.

Convém advertir que, na presente seção, para fins de síntese, mencionaremos diretamente apenas as principais obras cuja consulta nutriu esta pesquisa. No entanto, a lista de referências, no final do documento, foi organizada a partir de categorias temáticas, com o objetivo de que o leitor, uma vez ciente dos critérios que explicitaremos de agora em diante, possa se situar quanto à função exercida por cada obra em relação à nossa pesquisa<sup>1</sup>.

#### 2.1.1 Edição: obras técnicas, teóricas e históricas

A noção de “edição”, como aprofundaremos adiante, na fundamentação teórica, pode compreender, de acordo com as considerações de Muniz Jr. (2020b, p. 68), tanto: (a) *o objeto publicado*, (b) *a ação de tornar público* esse objeto e (c) *o processo de editar*. Assim, para definirmos “edição” e nos debruçarmos sobre os diferentes desdobramentos dessa atividade ao longo de nossa argumentação, foram consultadas obras teóricas, técnicas e históricas

1. A esse respeito, cabe uma última observação: as obras consultadas foram classificadas de acordo com a função predominante que desempenharam especificamente em relação à pesquisa aqui apresentada, o que justifica o fato de que, em alguns casos, determinadas obras possam estar incluídas em categorias que, à primeira vista, não sejam aquelas sob as quais, do ponto de vista bibliográfico, estariam normalmente catalogadas. Exemplo: o livro *História de Oliveira*, de L. Gonzaga da Fonseca (1961), como seu próprio título explicita, pertence ao domínio da História. Entretanto, como foi consultado no momento em que se pesquisava as publicações do Grupo VIX, de Oliveira – justamente a fim de se compreender a conjuntura histórica na qual esse grupo emergiu –, nas referências esse livro foi incluído na categoria “Periódicos literários em Minas Gerais”.

que lidam, individualmente ou em conjunto, com esses três significados, conforme detalharemos abaixo.

Começando pelos trabalhos mais abrangentes, *A construção do livro*, de Emanuel Araújo (2008), tanto no plano teórico, quanto no técnico e histórico, constitui referência incontornável quanto à edição nas três acepções supracitadas, já que aborda desde fatores que dizem respeito ao objeto editado (ex. papéis, acabamento), sua circulação no mercado (ex. distribuição e precificação) e também os diferentes processos intelectuais e práticos (ex. organização, normalização, projeto gráfico) que precedem sua publicação.

Auxiliando-nos tanto na conceituação de edição, quanto na investigação a respeito da edição literária, e em que elementos da história dessa atividade já se apresentavam potencialidades que, segundo nosso exame, seriam levadas a drásticas consequências pelos movimentos de vanguarda, destacamos o trabalho de Chartier (2010). Em ocasião distinta, Chartier (1994), embora temporalmente situado em uma etapa hoje já distante da era informática, também nos propiciou ancoragem histórica para, despidos de simplificações ideológicas, refletirmos sobre a trajetória da escrita e do livro e sobre seus possíveis rumos futuros. A essa perspectiva, soma-se a de Melot (2012), que lhe oferece contrapontos e complementos. Ainda sobre o pensamento de Chartier, destacamos o estudo de Ana Elisa Ribeiro (2016), no qual a autora realiza, de forma crítica, pertinente revisão de literatura do historiador francês, sintetizando, em seguida, as posições dele a respeito da cultura escrita. Em outro trabalho, Ana Elisa Ribeiro (2012), a partir do recenseamento crítico de definições de “livro” por parte de diferentes autores e instituições, auxiliou-nos a delinear os contornos desse objeto tão onipresente quanto difícil de definir, fornecendo-nos metodologia que – em articulação com outros autores, dos quais salientamos novamente Chartier (2010) – nos auxiliou igualmente a melhor entender a natureza dos periódicos.

Em trabalho também abrangente, mas em sentido diverso – já que, ao contrário do livro de Araújo (2008), não se apresenta como tratado destinado à consulta técnica, e sim como um ensaio de historiografia crítica –, Ludovico (2012) discorre sobre as mutações que a edição de impressos vem sofrendo, especialmente, desde a segunda metade do século XIX, a partir da sucessiva invenção e subsequente disseminação de novas tecnologias de comunicação, como o fonógrafo, o telégrafo e o telefone, até chegarmos aos mais recentes inventos do século XX, como a internet. Parte importante da atenção do autor é direcionada a como diferentes gerações de artistas de vanguarda, em suas próprias publicações – muitas delas periódicas –, dialogaram crítica e deliberadamente com a sempre movente (e movediça) paisagem midiática

nas quais estavam inseridos. A obra de Ludovico, além de nos fornecer fundamentação histórica nem sempre consolidada em outros trabalhos, nas quais esse tipo de informação muitas vezes se encontra de maneira dispersa, ajudou a alimentar nossa reflexão a respeito das possíveis reverberações, nos dias de hoje, da produção editorial pertencente ao nosso objeto de estudo.

Perspectivas afins, porém distanciando-se dos limites ensaísticos para adentrar no terreno do manifesto vanguardista histórico, estão presentes de forma pioneira e visionária em Lissitzky (2010). Tanto o trabalho de Ludovico (2012), em nível analítico, quanto o de Lissitzky (2010), em nível sintético, auxiliou-nos a conceituar manifestações editoriais que, não confortavelmente classificáveis como livros e nem periódicos, preferimos categorizar enquanto “outras topografias”. Tais manifestações abarcam a Arte Postal, movimento internacional que, a partir do fim dos anos 1960, infiltra-se simbioticamente na produção vanguardista sobre a qual nos debruçamos – e a esse respeito, destacamos igualmente os trabalhos de Tânia de Castro Araújo (2016), Leonilia Gabriela Bandeira de Souza (2009) e o catálogo da XVI Bienal Internacional de São Paulo (1981).

No presente estudo, ao considerarmos as dimensões técnicas dos processos editoriais, bem como suas interfaces com a materialidade do objeto publicado (já que a via que conecta os dois âmbitos se dá, frequentemente, em mão dupla), concedemos significativa ênfase à tipografia – entendida tanto enquanto método de composição, isto é, o arranjo de caracteres preexistentes em um projeto editorial dado, quanto técnica específica de impressão – e ao design de tipos – disciplina correlata, porém não idêntica, já que concerne a criação em si de tipos de letra e famílias tipográficas, ou seja, trata-se de atividade que precede a composição e a impressão. Feita essa distinção, sumariaremos agora algumas das principais obras que nos auxiliariam a esse respeito, com a ressalva de que, não surpreendentemente, muitos dos trabalhos consultados abarcam tanto a tipografia e impressão quanto o design de tipos, motivo pelo qual procuraremos elencá-los a partir da predominância de seu enfoque.

Quanto às obras preponderantemente dedicadas à tipografia e impressão, mencionamos, de início, a de Bringhurst (2005), que expõe princípios teóricos, técnicos e tecnológicos, bem como informações históricas, a respeito da composição tipográfica, sobretudo de livros, além de apresentar, sumariamente, diferentes modalidades de impressão. Kinross (2004) apresenta, sob a forma de um ensaio crítico, a história da tipografia a partir de seu caráter iminente e eminentemente moderno, orientação que vem ao encontro da perspectiva da presente tese. A obra de Pohlen (2011), por sua vez, tem caráter

enciclopédico, abordando tanto a composição tipográfica quanto o design de tipos, além de tratar de temas básicos e avançados com igual profundidade. Tschichold (2006) estende-se sobre a composição tipográfica de diversos impressos a partir de perspectiva vanguardista, priorizando o dinamismo e assimetria; ao passo que em trabalho posterior (2007) se detém sobre a tipografia do livro a partir de ponto de vista tradicionalista – apesar da guinada radical de posicionamento, as duas obras se assemelham pela propriedade, fruto de grande experiência prática e de pesquisas em fontes históricas primárias, com que o autor expõe seus argumentos. Já Elam (2011), apesar de lidar com o design em geral, e não apenas sua ramificação gráfica, direciona grande atenção à tipografia, e seu método de análise geométrica de objetos impressos nos foi de grande serventia. Enfatizando, sobretudo, as etapas que, no fluxo editorial, sucedem a composição, destacamos o trabalho de Ambrose e Harris (2009), que, por apresentar, com riqueza de exemplos visuais, diferentes possibilidades de impressão e acabamento, além de expor diversos materiais (tipos de papel, por exemplo) utilizados na atividade editorial, constitui útil referencial a respeito da edição enquanto objeto. Por fim, a consulta ao livro *História da tipografia do Brasil* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1979) – que expõe um panorama sucinto das práticas tipográficas em todas as regiões brasileiras, percorrendo o período colonial até meados do século XX –, permitiu-nos reunir importantes informações preliminares sobre o assunto, apresentando-nos pontos de partida nos quais pudemos nos aprofundar posteriormente, a partir de consultas a outras fontes, como o livro de Melo e Ramos (2011), que não apenas aborda a tipografia, como o universo do design gráfico brasileiro como um todo.

Em relação às obras que abordam predominantemente o design de tipos, citamos, em primeiro lugar, Cheng (2005), que introduz sinteticamente os fundamentos do design das letras e demais caracteres que compõem um tipo, em apresentação visual e textualmente efetiva, com comparações didaticamente anotadas. Já o trabalho de Knight (2012), que, a partir de amostras criteriosamente selecionadas e reproduzidas, apresenta e analisa muitos dos principais tipos de letra do alfabeto latino, desde a era dos incunábulo até o século XIX, forneceu-nos importantes balizas históricas a serem levadas em conta. Também o caráter histórico, já articulado a seu potencial prospectivo, permeia o trabalho de Smeijers (2011), que, a partir de ponto de vista específico e especializado, trata da gravação de punções – método pioneiro de se criar tipos, utilizado já nos primórdios da tipografia no Ocidente, no século XV – e de como seus fundamentos permanecem no centro das atenções dos designers de tipos atuais. Por sua vez, a consulta à obra de Tracy

(2003), que discute de maneira extremamente aprofundada e específica o design de tipos, considerando tanto a atividade como um todo quanto o trabalho concreto de uma seleção de importantes designers, ajudou-nos a estabelecer critérios formais para a avaliação estética e funcional de diferentes tipos de letra. Finalmente, Frutiger (2009) fornece importantes dados sobre diferentes técnicas de composição e impressão utilizadas no século xx, com a vantagem adicional de podermos articular essas informações ao próprio trabalho de designer de tipos do autor, detalhadamente analisado e fartamente ilustrado no livro.

### **2.1.2 Periódicos: conceituação em obras técnicas, teóricas ou históricas**

Muitas das obras que mencionaremos adiante, nas subseções exclusivamente dedicadas à revisão bibliográfica sobre periódicos efetivamente publicados (seja no exterior, no Brasil como um todo ou especificamente em Minas Gerais), são fundamentadas por conceitos que, em certos casos – a partir de adaptações mais ou menos significativas –, pudemos transpor à análise de nosso objeto em particular, como se poderá constatar adiante, na fundamentação teórica. Feitas essas considerações, na presente subseção mencionaremos, sobretudo, estudos de caráter teórico mais patente, que envolvam reflexões mais gerais e abstratas sobre a edição de periódicos, em vez de se deterem sobre casos particulares.

Para esboçarmos uma definição de “periódicos” – bem como de conceitos vizinhos, como “revistas” –, partimos de verbetes a respeito que integram a *Enciclopédia Intercom de Comunicação* (2010a, 2010b), uma vez que, por se tratar de publicação institucional destinada tanto a pesquisadores do campo quanto a profissionais que atuam nesse mercado, estabelecem, a despeito da concisão intrínseca ao gênero textual em questão, parâmetros não apenas gerais, mas também especializados, fornecendo pistas pertinentes a serem devidamente exploradas em maior profundidade.

Bucksdricker (2018), apesar de circunscrever a discussão teórica que propõe sobre revistas artísticas a certa produção brasileira dos anos 1970 – período que intersecciona parte de nosso objeto –, tece considerações suficientemente amplas para que, respeitadas as especificidades, se possa estendê-las à edição de periódicos culturais e literários não necessariamente pertencentes a esse recorte temporal. Além disso, por trazer ao primeiro plano, explícita e deliberadamente, ferramentas epistemológicas potencialmente úteis para a reflexão acerca das revistas enquanto prática artística e

social, o autor se inscreve diferenciadamente em um terreno onde, conforme ele próprio constata, grassam asserções impressionistas, ainda que muitas vezes extraídas de trabalhos indiscutivelmente meritórios.

Debruçando-se sobre basicamente o mesmo objeto que Bucksdricker (2018), Leminski (2012a) também enfoca a dimensão socioartística da (auto) edição de revistas de poesia dos anos 1970. Coerentemente ao gênero ensaístico no qual seu texto se insere, Leminski não hesita em propor generalizações ainda em caráter de esboço. De qualquer maneira, a própria posição do autor como protagonista de muitas dessas publicações confere ao seu ponto de vista uma condição privilegiada, e as categorizações que propõe acerca dos periódicos que discute abrem, no mínimo, instigantes possibilidades de investigação.

De fundamental importância para a presente pesquisa foram os trabalhos de Grillo (2010) e Pita e Grillo (2013), nos quais as autoras propõem uma metodologia de estudo de revistas culturais, consideradas não apenas como suporte documental, mas como objeto autônomo de pesquisa, a partir do qual a percepção acerca da dinâmica subjacente às redes intelectuais pode ser substancialmente enriquecida. As diferentes categorias de análise de periódicos elencadas pelas autoras, por envolverem as três acepções supracitadas da noção de edição – objeto publicado, ação de publicar e processos editoriais – em diversas de suas manifestações, foram, com algumas adaptações e articulações a outros referenciais<sup>2</sup>, metodologicamente adotadas para realizarmos as análises individuais de periódicos, bem como o posterior entrecruzamento dessas análises – sendo que estas duas últimas etapas constituem o núcleo desta tese.

### 2.1.3 Sobre o conceito de vanguarda

Como exposto, reservamos à fundamentação teórica, adiante, a discussão, em maiores detalhes, da seleção de trabalhos cuja articulação ajudará a balizar nossas reflexões a respeito do conceito de vanguarda. No presente momento, vamos nos ater ao recenseamento de algumas das principais obras consultadas a respeito desse tema, deixando de mencionar aquelas que lidam mais especificamente com a edição de periódicos por parte de grupos e movimentos vanguardistas, as quais apresentaremos logo mais, em subseção específica desta revisão de literatura. Por ora, advertimos que,

2. Dentre esses referenciais, além das obras sobre edição, tipografia e design de tipos já mencionadas, destacamos igualmente a dissertação de Freitas (2010), focada na análise gráfica das revistas *Klaxon*, *Base* e *Noigandres*.

embora boa parte dos trabalhos arrolados abaixo partilhem um escopo mais generalista, alguns deles enfocam períodos ou movimentos específicos, sem que isso, no entanto, obscureça o caráter paradigmático de muitos de seus postulados sobre o fenômeno vanguardista em linhas gerais.

Marília Andrés Ribeiro (1996, 2007) discute, a partir do aporte de diversos teóricos, a diferença entre as noções correlatas de moderno, modernismo, modernidade e vanguarda. Em trabalho mais extenso, autora (1997) também traz ao centro da discussão o conceito de neovanguardas. Nas três obras referidas, após fundamentar os conceitos de que se serve, com base em ampla revisão bibliográfica, a autora direciona a atenção aos casos particulares de Minas Gerais e, em especial, Belo Horizonte.

O trabalho de Teles (1983) é incontornável para qualquer discussão comparativa entre as vanguardas europeias e o modernismo brasileiro, uma vez que reproduz uma seleção abrangente dos principais manifestos e textos teóricos e programáticos desses movimentos, devidamente anotados e comentados. O panorama proposto se estende até os movimentos de neovanguardas, embora, nesse quesito, os desdobramentos brasileiros do fenômeno estejam mais bem representados do que os estrangeiros.

Diversos autores discutiram o conceito de vanguarda partir de distintas perspectivas teóricas. Bürger (2017) situa o embrião da vanguarda na ascensão da burguesia, e em sua análise histórico-dialética, confronta, de um lado, o impulso vanguardista de superar a autonomia da arte e, do outro, a ideia de modernidade e de arte centradas na categoria de obra. Subirats (1986, 1988) reflete filosoficamente sobre o fenômeno, suas contradições e seus descaminhos. Sanguinetti (1972) também inscreve a vanguarda na ideologia romântico-burguesa, apontando semelhanças e diferenças entre as vanguardas históricas e as neovanguardas. Merquior (1974), após breve revisão de literatura sobre as vanguardas, apresenta sucinto diagnóstico sobre a questão.

Também nos recorreremos – seja na fundamentação teórica propriamente dita ou em considerações que emergirão ao longo de nossa argumentação – a reflexões sobre a vanguarda, tanto em perspectiva generalista quanto específica a determinada manifestação, empreendidas por alguns dos próprios integrantes de movimentos brasileiros contemplados na presente tese. Ainda a respeito do primeiro tempo da experiência vanguardista brasileira, destacamos a conferência em que Mário de Andrade (1974), ao resumir as linhas-mestras do modernismo, estabelece um referencial que muitos retomarão em discussões posteriores. Já no contexto das neovanguardas, Campos, Campos e Pignatari (1975) compilam muitos manifestos e textos programáticos da poesia concreta, lançando bases teóricas cuja ressonância

– seja por aceitação ou refutação – se faria sentir nas manifestações vanguardistas subsequentes. Gullar (2007), além de reunir reproduções de trabalhos neoconcretos, compila textos teóricos do movimento, nos quais expõe sua proposta de obra de arte cuja significação irrompe de dentro para fora a partir de um processo em que é fundamental a atividade do espectador, que deixa de ser mera testemunha passiva. Álvaro de Sá (1970, 1977), Moacyr Cirne (1975) e Neide Dias de Sá (2017), ligados ao poema/processo, radicalizam muitos dos postulados concretistas – dos quais relativizam o protagonismo da palavra, que julgam prescindível em prol de outros procedimentos gráfico-visuais – e neoconcretistas – cujo suposto esteticismo contestam, além de defenderem obras cujas possibilidades de exploração pelo público sejam mais dialéticas e menos prescritivas.

#### 2.1.4 Outras obras teóricas

Diferentemente das subseções imediatamente anteriores, neste momento mencionaremos obras teóricas não necessariamente vinculadas às ideias de edição, periódicos ou vanguarda (embora possam, eventualmente, lidar com esses conceitos), mas que, provenientes de diferentes disciplinas, ao serem associadas ao demais aportes teóricos e às fontes primárias e secundárias relativas a nosso objeto, ampliaram nossas perspectivas e enriqueceram nossa reflexão.

Dessa maneira, acionamos a “ciência das obras” de Bourdieu (1989, 1996) na tentativa de elucidar a dinâmica social que engendra tanto a própria realização de obras vanguardistas, quanto o embate, por meio de tomadas de posição táticas ou estratégicas, dos diferentes grupos de vanguarda entre si e relativamente ao campo literário e artístico como um todo. Além dos próprios trabalhos de Bourdieu (1989, 1996), também nos recorreremos ao livro organizado por Catani *et. al.* (2017), que apresenta, na forma de verbetes redigidos por diferentes especialistas convidados, muitos dos principais conceitos desenvolvidos pelo sociólogo francês ao longo de sua carreira.

As considerações de Benjamin (2012, 1987) – respectivamente, sobre o estatuto da obra de arte a partir da imposição do paradigma da reproduzibilidade e a respeito da necessidade, por parte dos produtores artísticos, de conclamarem o público a organizar funcionalmente suas próprias obras –, em articulação com outras perspectivas teóricas (diretamente ligadas ou não a protagonistas das vanguardas) com as quais dialogamos, nutriu o debate a respeito do descentramento tanto da figura do autor – e aqui foi frutífera a interlocução com as considerações históricas de Foucault (2009) –, quanto



de seu respectivo produto pretensamente acabado – perspectiva ampliada a partir dos ensaios de Barthes (2004) e Poissant (2009) –, em direção a um maior protagonismo do público enquanto produtor tanto da significação quanto da função artística – deslocamento deliberadamente estimulado em diversas proposições vanguardistas, sobretudo, dentro do que tange diretamente ao nosso objeto, a partir dos anos 1950. Além disso, as notas de Benjamin (2006) a respeito do conhecimento e do progresso ajudaram-nos, de saída, a antever alguns dos impasses e limites epistemológicos que o objeto de nossa pesquisa poderia apresentar.

### 2.1.5 Sobre periódicos literários estrangeiros

A partir deste momento, mencionaremos as obras consultadas durante a pesquisa específica sobre periódicos literários de vanguarda. Como já sugerido, adotaremos, aqui e no decorrer da tese, um movimento análogo ao de uma ampulheta, considerando, de início, o quadro internacional; passando, em seguida, para o nacional. Finalmente, esse movimento desembocará no caso mineiro, a fim de detalhá-lo, dentro do recorte temporal proposto.

Antes de prosseguirmos, cabe outra advertência, que, por não diferir da que consta em trabalho anterior cujo objeto era em grande medida intersecional ao presente, transcrevemos abaixo:

Embora esta distinção não tenha se dado de maneira absoluta, algumas das obras consultadas forneceram indicações predominantemente gerais para o levantamento de periódicos literários, por vezes se limitando à simples menção à existência de alguma publicação. Uma vez compiladas as remissões a uma lista considerável de periódicos, consultamos um segundo grupo de obras, estas majoritariamente caracterizadas por apresentarem informações específicas sobre essas publicações. Certamente, na prática essa movimentação ocorreu em mão dupla, já que muitas vezes as obras de cunho mais geral continham valiosas informações pontuais, enquanto certas obras de viés mais específico frequentemente acabavam por nos chamar a atenção para a existência de revistas não mencionadas em outras fontes. Naturalmente, dentre a nossa bibliografia há também documentos híbridos, a meio caminho entre a generalidade e a especificidade (RIBEIRO; GONÇALVES, 2019, p. III).

Isso considerado, mencionemos alguns dos principais trabalhos – além dos já citados – que consultamos para a composição do panorama internacional de periódicos de vanguarda. Em relação aos movimentos que floresceram no primeiro quarto do século xx, destacamos o livro organizado por Bradbury e McFarlane (1989), que contém ensaios de diversos convidados sobre aspectos gerais do modernismo ou a respeito de movimentos de vanguarda específicos, como o expressionismo, o dadaísmo etc. Perloff (1993) enfoca o futurismo, e salientamos suas considerações acerca da importância dos manifestos e periódicos para a difusão desse e de outros movimentos vanguardistas. Do ponto de vista do design gráfico e tipografia, a obra de Müller-Brockmann (1998) contém relevantes informações textuais e iconográficas sobre a produção das vanguardas históricas. Mais específica, Cavalcanti (1995) apresenta sinteticamente o expressionismo alemão, com ênfase em sua literatura, e reserva parte de sua exposição aos diversos periódicos associados a essa tendência. Quanto ao cenário vanguardista latino-americano, é fundamental o trabalho de Schwartz (2008), que compila diversos manifestos e textos críticos – devidamente anotados pelo organizador – pertencentes a movimentos de vanguarda de diversos países da América Latina.

Quanto aos periódicos vinculados às neovanguardas que emergiram a partir dos anos 1950, como se poderá constatar no decorrer da leitura e na lista de referências, foram consultados diversos trabalhos monográficos (artigos, teses, catálogos de exposição, sites etc.), cada um sobre um movimento ou publicação em especial. Dentro dessa conjuntura, limitamo-nos a destacar, neste momento, duas obras de escopo mais amplo: a tese de Rogério Barbosa da Siva (2005), sobre a poesia de invenção brasileira e portuguesa produzida entre 1950 e 2000; e a antologia internacional de poesia concreta organizada por Emmett Williams (2013), que, além de comentários críticos, contém notas biobibliográficas sobre os autores compilados.

### 2.1.6 Sobre periódicos literários brasileiros

Primeiramente, mencionaremos as principais obras de caráter generalista – abrangendo simultaneamente diversas publicações ou um cenário cultural mais amplo – consultadas para a composição do panorama de periódicos literários no Brasil dentro do recorte temporal adotado.

De grande relevância, a caixa organizada por Puntoni e Titan Junior (2014) contém edições fac-similares, cada uma precedida por um ensaio de autoria de um especialista, de muitos dos mais importantes periódicos modernistas brasileiros dos anos 1920, a saber: *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*,

*Terra Roxa e Outras Terras, Verde e Revista de Antropofagia* – desnecessário salientar a importância da consulta aos fac-símiles das mineiras *A Revista e Verde* para a presente pesquisa. Por sua vez, Doyle (1976) compila informações conjunturais, técnicas e bibliográficas de uma série de revistas e jornais literários brasileiros, do século XIX até o fim dos anos 1940. De maneira menos detalhada, porém abarcando mais publicações, Cohn (2011) fornece uma breve descrição de diversos periódicos culturais brasileiros, da década de 1920 até os primeiros anos do século XXI. Em seu livro, Ivan Marques (2013) reúne ensaios individuais sobre as revistas modernistas mais conhecidas dos anos 1920, além de abrir e fechar o volume com reflexões sobre o contexto geral em que essas publicações circularam. Hollanda (1992) discorre sobre os principais eixos da produção cultural brasileira nos anos 1960 e 1970, e as informações que apresenta sobre a tendência artística pós-tropicalista são particularmente úteis – especialmente se articuladas à análise de Agra (2010), que também enfoca a produção pós-tropicalista, mas a partir de pontos de vista distintos. Kucinski (2003) compõe um quadro geral das publicações da imprensa alternativa brasileira de 1964 a 1980, o qual é sucedido pela narrativa mais detalhada sobre uma seleção de publicações individuais. Nessa direção, também destacamos o *Catálogo de Imprensa Alternativa* ([s.d.]), que apresenta breves verbetes sobre periódicos brasileiros pertencentes ao ciclo alternativo. Quanto ao movimento do poema/processo, os livros organizados por Dias-Pino (1971) e Nóbrega (2017) contêm reproduções de importantes documentos textuais e iconográficos. Já Khouri (2004) expõe panorâmica e sucintamente a trajetória de uma série de revistas literárias de feição inter-semiótica publicadas, principalmente, nos anos 1970. Cac (2005) apresenta a ficha técnica de um conjunto de periódicos literários brasileiros lançados entre 1970 e 2005. Carlos Alberto M. Pereira (1981), do ponto de vista predominante das ciências sociais, discorre sobre a dita Poesia Marginal dos anos 1970, concentrando-se, sobretudo, nos grupos de poetas cariocas. Já Mattoso (1982) aborda o mesmo tema, porém sua análise se estende para além da produção carioca. Em sentido similar, o catálogo organizado por Ferraz (2013) contém ensaios e rica iconografia a respeito da produção editorial vinculada à Poesia Marginal, ao passo que o opúsculo organizado por Hollanda e Pereira (1982) constitui-se de antologia de poemas dessa mesma vertente e de outras que lhe eram contemporâneas.

Em relação às obras consultadas cujo escopo é mais específico – tratando, em sua maioria, de um periódico literário brasileiro em particular – para que não nos estendamos demasiadamente, remetemos o leitor às citações apresentadas ao longo de toda a seção 3.4, cujas coordenadas bibliográficas

completas, na lista de referências, se encontram organizadas sob a categoria “Sobre periódicos literários brasileiros”.

### 2.1.7 Sobre periódicos literários em Minas Gerais

Como fizemos nas duas subseções imediatamente anteriores, apresentaremos, a partir de agora, as principais obras – seja de escopo geral ou específico – consultadas para a composição do panorama de periódicos literários mineiros. Diferentemente das últimas subseções, no entanto, também mencionaremos aqui os trabalhos consultados que abordam especificamente os periódicos que analisamos individualmente.

Dentre os trabalhos de abrangência generalista, destacamos, em primeiro lugar, o livro de Linhares (1995), o qual contém mais de 800 verbetes a respeito de publicações da imprensa belo-horizontina que circularam entre 1895 e 1954. Também abrangente é o livro organizado por Constância Lima Duarte (2010), com verbetes biobibliográficos sobre diversos escritores mineiros. Werneck (1992), por sua vez, redige a crônica das sucessivas gerações de escritores mineiros – enfocando especialmente seus pontos de contato com o jornalismo –, dos anos 1920 a meados dos anos 1970. Abordagem análoga é proposta por Fabrício Marques (2015), porém, além de seu foco se restringir a Belo Horizonte, sua argumentação é fartamente entremeada por excertos de textos dos principais autores discutidos. Em relação à Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte em 1963, foram consultados o livro organizado por Eleonora Santa Rosa (1993), com depoimentos de participantes do evento original, assim como os catálogos das exposições em comemoração, respectivamente, do aniversário de 30 e de 50 anos do evento (30 ANOS..., 1993; 50 ANOS..., 2013). Caetano e Novais (1994) não só discutem o periodismo literário belo-horizontino no século xx, como apresentam um minicatálogo de publicações de poesia lançadas na cidade. Para um panorama específico da produção poética da capital mineira nos anos 1960, Caetano, Cansado e Dolabela (1994), além de organizarem uma antologia, expõem, no fim do volume, informações biobibliográficas dos poetas contemplados; ao passo que Dolabela (1994), a partir de organização similar, apresenta uma antologia da poesia visual produzida em Belo Horizonte da década de 1960 à de 1990. Já Carmona (2015), após percorrer em linhas gerais a atividade poética belo-horizontina do século xx, detém-se sobre a produção dos anos 1980 a 2000, apresentando, como apêndice, útil apanhado de periódicos literários pertencentes a esse recorte temporal e geográfico. A partir de uma perspectiva de gênero, Ribeiro e Gonçalves

(2020) abordam a participação de mulheres em revistas literárias mineiras do modernismo à aurora das neovanguardas. De fundamental importância foi a consulta aos três volumes organizados por Bilharinho (2018), que compila textos programáticos, iconografia e fortuna crítica de muitos dos movimentos poéticos do interior de Minas Gerais a partir dos anos 1950.

Quanto aos trabalhos consultados cujo foco são periódicos específicos – com exceção daqueles que analisamos individualmente –, chamamos a atenção para artigo não assinado publicado no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais* a respeito de *Montanha*, revista modernista de número único lançada em Ubá, em 1929 (OS VERDES poetas de Ubá, 1972, p. 9). Também destacamos o artigo Gomes (1974) sobre a revista belo-horizontina *surto*, que circulou no início dos anos 1930. Souza (1998) trata da revista belo-horizontina *Edifício*, publicada na década de 1940. A revista cataguasense *Meia-Pataca*, do mesmo decênio, foi tema de um livro de Branco, Fritiz e Júlio (2007) e de um artigo de Ana Elisa Ribeiro (2020). Maria Zilda Cury (1997), Fabrício Marques (2008) e Wander Melo Miranda (1998) discorreram sobre *Complemento*, importante periódico belo-horizontino dos anos 1950. Em sua dissertação de mestrado, Novaes (2014) aborda os anos iniciais (1966-1969) do *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, período em que foi dirigido por Murilo Rubião, seu fundador. Albinati (2020) trata do grupo da revista *Cemflores*, de Belo Horizonte, que, surgido no final dos anos 1970, teve em Marcelo Dolabela um de seus principais expoentes. O livro organizado por Santiago Sobrinho, Rosa, Barbosa e Moreira (2016) contém ensaios e iconografia a respeito do poeta ouro-pretano Guilherme Mansur, responsável, dentre inúmeros outros projetos editoriais, pela revista-saco *Poesia Livre*, que circulou do fim dos anos 1970 a meados dos anos 1980. Em sua dissertação de mestrado, Ana Paula da Costa (2021) também tratou do trabalho de Mansur.

Finalizando nossa revisão de literatura, elencaremos agora as principais obras que abordam, especificamente, as publicações que, individualmente, foram objeto de nossa análise. Como se poderá verificar, boa parte dos periódicos que analisamos contam com pelo menos um trabalho monográfico (dissertação, tese ou livro não necessariamente desdobrado de pesquisa acadêmica) nos quais foram estudados em profundidade, e isso é particularmente verdadeiro em relação aos periódicos dos anos 1920, muitos dos quais foram escrutinados por mais de um autor ou autora.

Dos trabalhos de maior extensão que versam sobre *A Revista*, destacamos a dissertação de Margaret Abdulmassih Wood da Silva (1985), bem como o livro originado a partir da tese de doutorado de Fernando Correia Dias (1971), que, embora aborde, a partir de ponto de vista sociológico, o modernismo

mineiro como um todo, enfatiza o grupo responsável por *A Revista*. Merece igualmente destaque o trabalho de Antônio Sérgio Bueno (1982), que se aprofunda tanto em *A Revista* como em *leite crioulo*. A dissertação de Luciana Francisco também se detém sobre um par de periódicos mineiros: *A Revista e Verde*. Ivan Marques (2013, 2014), por sua vez, abordou o pioneiro periódico belo-horizontino em dois ensaios de menor extensão.

Embora sua fortuna crítica seja muito mais exígua que a dos demais periódicos mineiros dos anos 1920 que analisamos, a revista *Electrica* conta com um trabalho de peso a seu respeito: o livro de Coelho (2008), originado a partir de um trabalho de pesquisa que o autor desenvolveu durante três anos junto ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Desse mesmo trabalho, resultaram também as edições fac-similares das duas séries do periódico, cuja consulta foi fundamental para o presente estudo (ELECTRICA, 2008a, 2008b).

Por outro lado, é ampla a literatura a respeito da revista cataguasense *Verde*. Novamente enfatizando, por ora, os trabalhos de maior extensão, destacamos a dissertação de mestrado de Romanelli (1981), e o livro de Branco (2002), que também decorre de sua dissertação de mestrado sobre o periódico e a produção poética de seus idealizadores. A tese de doutorado de Menezes (2013), que se debruça sobre a correspondência trocada entre Mário de Andrade e os integrantes do Grupo Verde, é especialmente esclarecedora, uma vez que as fontes com as quais a autora lidou revelam detalhes conjunturais cujo conhecimento, por outros meios, seria dificultado ou impossibilitado. Também chamamos a atenção para o recente livro de Rufatto (2022), que consolida muitas das informações dispersas em outras fontes. Dentre os textos de menor extensão, destacamos o ensaio de Guimarães (2014), com informações gerais, e o artigo de Croce (2021), sobre o papel de *Verde* na rede de intelectuais modernistas sul-americanos.

Embora *leite crioulo* seja menos discutido que *Verde* e *A Revista*, também conta com trabalhos de fôlego a seu respeito, como o já referido livro de Bueno (1982). Salientamos também a importância da dissertação de mestrado de Miguel de Ávila Duarte (2011), que estuda a posição da publicação dentro da rede modernista nacional por meio da crítica biográfica e pela comparação com outras obras modernistas importantes, além de estudar seu caráter programático a partir de diversos pontos de vista. A consulta à edição fac-similar de *leite crioulo* organizada por Martins Filho e Cabral (2012) também foi imprescindível para a presente pesquisa.

A revista *Tendência* foi objeto de estudo aprofundado na tese de doutorado de Paganini (2008), que analisa a publicação a partir de três eixos – tradição,

engajamento e experimentação literária – e contextualiza política e ideologicamente o momento em que a revista surgiu e circulou, além de integrar, no apêndice, entrevistas esclarecedoras com os três editores do periódico: Affonso Ávila, Rui Mourão e Fábio Lucas. Os depoimentos de Rui Mourão (2013) e o de Affonso Ávila (1993a) também forneceram importantes informações tanto sobre o contexto externo, quanto sobre os bastidores internos da revista.

As revistas *Ptyx* e *Vereda*, por outro lado, ainda não foram objeto de estudo monográfico aprofundado. Porém, como se poderá constatar durante a leitura de suas análises, foi possível reunir informações sobre ambas a partir da consulta a diversos textos publicados esparsamente em outros periódicos, além de breves menções em livros como, por exemplo, os já referidos de Fabrício Marques (2015) e Humberto Werneck (1992). Dentre os textos publicados na imprensa, destacamos, a respeito de *Ptyx*, a entrevista de Márcio Sampaio (1969) publicada no *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Já o número especial da *Revista de Cultura Brasileira* (1964, v. 3, n. 11), sobre literatura de vanguarda, contém importantes depoimentos de todo o núcleo idealizador de *Vereda*.

Para a análise de *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta*, publicações do Grupo *vix*, de Oliveira, o referido trabalho organizado por Bilharinho (2018, v. 1) constituiu importante ponto de partida. Para a composição do panorama histórico no qual emergiram tanto as publicações como o grupo que as idealizou, consultamos, dentre outros documentos, a obra de Fonseca (1961). O livro que estampa a poesia reunida de Hugo Pontes (2007), integrante do Grupo *vix*, também informa pontualmente sobre suas atividades. Pontes foi gentil o bastante a ponto de nos esclarecer, por e-mail, a respeito de algumas dúvidas pontuais sobre os periódicos de que participou, além de nos ter enviado, pelos correios, fac-símiles de *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta*, bem como fotocópias de diversas notícias de jornal sobre o grupo durante seu período de atividade.

A análise de *Totem* foi beneficiada pela consulta à tese de Joaquim Branco Ribeiro Filho (2006), que, tendo sido editor do periódico, narra com propriedade sua trajetória no cenário vanguardista nacional e internacional durante a época em que a publicação circulou. Joaquim Branco também nos enviou documentos importantes pelos correios, bem como, por e-mail, fotografias e digitalizações de números de *Totem* aos quais não havíamos tido acesso (permitindo assim que consultássemos toda a coleção do periódico), além de nos ter igualmente esclarecido a respeito de dúvidas precisas sobre aspectos técnicos da edição do periódico.

Quanto à revista belo-horizontina *I*, sua análise, à maneira de *Ptyx* e *Vereda*, demandou a consulta de diversos documentos esparsos, dentre os quais mencionamos os já referidos trabalhos de Omar Khouri (2004), Constância Lima Duarte (2010), Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira (1982) e Kaio Carmona (2015). Assim como Hugo Pontes e Joaquim Branco, Carlos Ávila, editor de *I*, presenteou-nos com um exemplar da publicação, além de nos ter esclarecido, por e-mail, quanto a alguns detalhes técnicos de sua feitura. Também lhe somos gratos por nos ter aberto as portas de seu rico acervo de livros e periódicos, onde tivemos acesso a documentos valiosos para a presente pesquisa.

## 2.2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Buscaremos, a partir deste momento, fundamentar considerações atinentes, em primeiro lugar, às noções de “edição” e “edição de literatura”. Em seguida, abordaremos o conceito de “vanguarda”, central à nossa pesquisa, para, então, nos determos sobre a problemática conceitual relativa às noções de “livro”, “periódicos” – nosso objeto de estudo – e “outras topografias”.

### 2.2.1 Edição

De início, convém explicitar a polissemia do vocábulo “edição”, uma vez que, como tantos outros, ao ser reiterado no cotidiano – tanto por leigos quanto por profissionais da área –, seu significado frequentemente corre o risco de se diluir. Emanuel Araújo explora a etimologia de *editor*, termo que, em latim (*editor, editoris*), indica “‘aquele que gera, que produz, o que causa’, o ‘autor’, em consonância com o verbo *edere*, ‘parir, publicar (uma obra), produzir, expor’” (ARAÚJO, 2008, p. 37). Segundo ele, no presente, ao que parece, essa acepção só teria conseguido se manter na língua inglesa, na qual:

[...] editor possui o sentido de pessoa encarregada de organizar, i.e. selecionar, normalizar, revisar e supervisionar, para publicação, os originais de uma obra e, às vezes, prefaciá-la e anotar os textos de um ou mais autores. Ao que, em inglês, significa *publisher* (proprietário ou responsável de uma empresa organizada para a publicação de livros), corresponde *éditeur* em francês, *editor* em espanhol, *editore* em italiano, *editor* em português [...] (ARAÚJO, 2008, p. 37).



José de Souza Muniz Jr., após mencionar o trabalho supracitado de Araújo, argumenta que, no caso específico dos livros, o vocábulo “edição”, em língua portuguesa, tem ao menos três acepções correntes:

Na primeira, o termo refere-se ao objeto publicado e vem frequentemente qualificado: primeira edição, edição comentada, edição princeps etc. Na segunda, o termo é tomado como sinônimo de “publicação”, ou seja, o ato de tornar público, e também designa, metonimicamente, o mercado ou o campo da publicação (“a edição de livros no Brasil”), ou seja, a prática publicadora tomada de modo coletivo e institucionalizado. Por fim, a palavra edição designa o processo de editar – que também é uma prática, mas de outra natureza que a da publicação propriamente dita. [...] (MUNIZ JR., 2020b, p. 68).

Em seguida, Muniz Jr. sugere que essas três acepções – *objeto publicado*, *ação de tornar público* e *processo de editar* –, de forma aproximada, correspondem, respectivamente, aos vocábulos em inglês *edition*, *publishing* e *editing* (MUNIZ JR., p. 68). Embora o pesquisador admita que, na prática, é comum que os três significados do termo “edição” se misturem, ele salienta a importância analítica de se separá-los, afim de se estudar mais adequadamente o universo editorial (MUNIZ JR., p. 69).

Na presente tese, ao nos servirmos do termo “edição”, presente já em seu título, pretendemos abarcar essas três acepções, tanto isoladamente quanto em suas diversas interconexões. Na escassez, em língua portuguesa, de termos mais precisos e específicos para designarem cada um dos desdobramentos possíveis do vocábulo, não mediremos esforços para que o contexto expositivo ou argumentativo situe o leitor a esse respeito.

### 2.2.2 Edição de literatura

O(s) tipo(s) de literatura(s) cujas edições serão consideradas na presente tese serão explicitados e problematizados adiante. Por ora, julgamos pertinente relacionar alguns trabalhos importantes que lidaram, de forma mais geral, com a edição do fenômeno literário ao longo da história.

Se, sobretudo no que diz respeito ao *processo de editar*, a noção contemporânea de edição, a despeito da crescente proliferação atual de meios e suportes editoriais digitais, ainda não se libertou inteiramente do padrão

técnico instaurado pelo advento da imprensa na Europa do século xv<sup>3</sup> – este, por sua vez, um dos fatores inaugurais da Era Moderna, como discutiremos posteriormente –, o surgimento da própria ideia de literatura, conforme a compreendemos atualmente, está igualmente situado na Era Moderna, tendo relação simbiótica com a maneira como as práticas da escrita, leitura e publicação passaram a se transformar a partir da disseminação da impressão com tipos móveis no Ocidente<sup>4</sup>.

Com efeito, para o historiador francês Roger Chartier, o Século de Ouro Espanhol foi de grande importância para o processo que, mais tarde, culminaria na noção moderna de “literatura”<sup>5</sup>. Segundo ele, um dos motivos para tanto reside justamente em um procedimento estético recorrente em muitas obras desse período: “transformar em matéria mesma da ficção os objetos e práticas do escrito. As realidades da escrita ou da publicação, as modalidades da leitura ou da escuta são assim transfiguradas para fins dramáticos, narrativos ou poéticos” (CHARTIER, 2010, p. 20). Para além de mero recurso estilístico, tal procedimento encerra implicações mais profundas, uma vez que traz para o centro das atenções do texto literário a sua historicidade primeira, que é “a que lhe vem das negociações estabelecidas entre a ordem do discurso que governa sua escrita, seu gênero, seu estatuto, e as condições materiais de sua publicação” (CHARTIER, 2010, p. 22).

Assim, para Chartier, embora as relações entre a história do escrito e a literatura, em sua grande complexidade, configurem terreno inseguro, chegando a ser motivo de apreensão para o historiador, ele reconhece que, ao mesmo tempo, “não há história de longa duração das culturas escritas que possa esquivar-se às fortes dependências que ligam os textos sem qualidades, pragmáticos e práticos, e aqueles habitados pelo estranho poder de

3. É importante salientar que, nesta afirmação em especial, ao mencionarmos os processos editoriais, referimo-nos mais especificamente ao processo de composição gráfica dos textos. Embora a composição com tipos móveis não seja mais a norma na presente era da editoração eletrônica e tipografia digital, esta última compartilha a essência de sua contraparte analógica: a escrita a partir de caracteres preexistentes. Essas considerações, que também já abordamos em trabalho anterior (VINÍCIUS, 2020b), serão aprofundadas no Capítulo 3 desta tese.
4. O trinômio *escrita, leitura e publicação* integra o que Ana Elisa Ribeiro (2016, p. 107 *et seq.*), ao se debruçar sobre a obra de Roger Chartier, denomina de *movimentos da cultura escrita*.
5. Chartier chama a atenção para “a impossibilidade de aplicar retrospectivamente as categorias associadas, desde pelo menos o século XVIII, com um termo, o de ‘literatura’, cujo sentido antes era totalmente outro” (CHARTIER, 2010, p. 18). E adverte: “Aprender as produções escritas em suas definições antigas, e não partindo das definições contemporâneas, estabelecer parentescos morfológicos inesperados [...], relacionar os discursos do saber ou da ficção com as técnicas de leitura e escrita que tornavam possíveis uns e outros: exigências essas que previnem contra o pecado capital para um historiador, o esquecimento da diferença dos tempos” (CHARTIER, 2010, p. 18-19).

fazer sonhar, levar a pensar ou suscitar o desejo” (CHARTIER, 2010, p. 18). Aproximando-se de suas considerações finais, Chartier salienta novamente sua concepção triádica baseada na interseção dinâmica entre leitura-escrita-publicação (cf. RIBEIRO, 2016), ao advertir sobre a importância de compreender como

[...] as apropriações singulares e inventivas dos leitores dependem, a uma só vez, dos efeitos de sentido visados pelos textos, dos usos e significações impostos pelas formas de sua publicação, e das competências e expectativas que comandam a relação que cada comunidade de interpretação mantém com a cultura escrita (CHARTIER, 2010, p. 26).

Conclui-se, dessa forma, que, se a literatura consiste em textos aos quais se atribui valor diferenciado em relação àqueles “sem qualidades, pragmáticos e práticos”, essa valoração não é estática e imutável, estando situada em um processo mais amplo:

[...] conduzir a história da cultura escrita, dando-lhe como pedra angular a história das representações, é ligar o poder dos textos escritos que as dão a ler, ou a ouvir, com as categorias mentais, socialmente diferenciadas, que elas impõem e são as matrizes das classificações e dos julgamentos (CHARTIER, 2010, p. 26).

### 2.2.3 A vanguarda vista por dentro e por fora

Na tentativa de apreender conceito tão dinâmico quanto o de “vanguarda”, recorreremos tanto a reflexões tecidas por alguns dos próprios membros desses movimentos, quanto a críticos e teóricos a eles externos. Este procedimento de intercalação dialética visa, ao mesmo tempo, salientar, do lado interno, a perspectiva utópica de reinvenção da realidade por meio de um “fenômeno histórico e concreto, que se supera continuamente, num *constante devenir*” (SÁ, 1970, p. XIII, grifo nosso); e, do lado externo, “as *invariantes* reveladas pela comparação dos diferentes universos tratados como ‘casos particulares do possível.’” (BOURDIEU, 1989, p. 66, grifo nosso).

Passando a palavra para outros observadores externos dos fenômenos em questão e suas invariantes, vale a pena começar a delimitar o terreno que investigaremos a partir das coordenadas esquemáticas de Marília Andrés

Ribeiro, que, em estudo iniciado pela proposta de distinção entre as noções correlatas de “moderno”, “modernidade”, “modernismo” e “vanguardas”, assinala que:

[...] existe uma diferença conceitual entre o modernismo<sup>6</sup> e a vanguarda, sendo o primeiro um conceito amplo que engloba a vanguarda, portanto, esta deve ser pensada dentro do quadro de uma sociedade moderna, inserida no contexto de modernização cultural, política e econômica. A vanguarda é uma *função* possível da modernidade do século XX [...]” (RIBEIRO, M. A., 2007, p. 118, grifo nosso).

A autora também sintetiza as características gerais das vanguardas:

possuem o caráter militante, revolucionário e utópico, acreditando que a arte tem a missão de construir um novo homem, um novo mundo e uma nova ordem social; usam palavras de ordem, manifestos, estratégias de choque e produção de eventos provocativos; articulam-se como um grupo de artistas em torno de um líder intelectual, visando à realização de ações que integram as várias manifestações artísticas; questionam a instituição artística burguesa, o circuito artístico e as categorias da obra de arte, rompendo a distância entre a arte e a vida (RIBEIRO, M. A., 2007, p. 118).

6. É preciso igualmente atentar para as diferenças, por vezes gritantes, que sobretudo o vocábulo “modernismo” pode adquirir em diferentes idiomas e culturas. Na Europa, por exemplo, o termo “modernismo” tornou-se corrente após a Segunda Guerra Mundial para englobar tanto os movimentos neovanguardistas quanto, retrospectivamente, as diversas vanguardas históricas do primeiro terço do século XX (KINROSS, 2004, p. 158). Por outro lado, na literatura de língua espanhola, “modernismo” denomina uma tendência de renovação lírica vigente dos anos 1880 a 1917, da qual um dos principais expoentes foi o poeta nicaraguense Rubén Darío – ou seja, trata-se de vertente que, embora inscrita na “modernidade”, antecedeu a eclosão dos movimentos de vanguarda propriamente ditos (muitos dos quais autodenominados por termos específicos, como ultraísmo, estridentismo etc.), os quais, inclusive, chegaram a contestá-la (cf. SCHWARTZ, 2008, p. 229). Já no Brasil, os artistas que participariam da Semana de Arte Moderna de 1922, após flertarem com designação de “futuristas”, acabaram, por sugestão de Mário de Andrade, adotando a denominação de “modernistas” (SCHWARTZ, 2008, p. 146). Embora com menor frequência, os modernistas brasileiros dos anos 1920 também chegavam a utilizar a expressão “vanguarda” e derivadas para se referirem a sua própria condição, como, no que tange ao objeto desta tese, poderá ser verificado quando da análise individual dos periódicos mineiros selecionados, sobretudo nas subseções dedicadas ao exame de seus programas editoriais.

Os atributos acima podem descrever tanto as vanguardas históricas das três primeiras décadas do século xx como a retomada de muitos de seus postulados pelas neovanguardas que se difundiram após a Segunda Guerra Mundial. A esse respeito, no entanto, antes de prosseguirmos, também julgamos prudente, a fim de melhor nos situarmos, transcrever passagem de artigo em que o crítico José Guilherme Merquior elenca, no plano nacional e internacional, alguns dos movimentos e tendências neovanguardistas nas artes e literatura:

Começemos por dar nome aos bois: ao aludir a “neovanguardas” típicas do segundo século xx<sup>7</sup>, temos em mente (dentro de cada área artística, e mais ou menos por ordem de entrada em cena) correntes como: a música concreta e estocástica; a pintura informal, a arte *pop* e hiper-realista, a arte gestual, neodadá e conceitual; o cinema pós-neo-realista; os estilos de *mise en scène* neobrechtianos e artaudianos; a poesia *beat* e o *nouveau roman*; a poesia concreta e *práxis*, o movimento tropicalista, etc. (MERQUIOR, 1974, p. 10).

Estabelecidos esses parâmetros iniciais, convém explorar um pouco mais as distintas perspectivas de uma seleção de teóricos externos a respeito das vanguardas, antes de, como anunciado, chamarmos ao debate alguns dos protagonistas desses movimentos no Brasil.

Peter Bürger (2017) fixa os primórdios da arte vanguardista na ascensão da burguesia no século xviii. Segundo o teórico, no decorrer do século xix, uma série de fatores tornaria a arte burguesa sucessivamente mais autônoma e esteticista, o que, em seu paroxismo, detonaria a crise da qual emergiriam as vanguardas históricas do século xx, cujo refluxo, décadas mais tarde, seriam os movimentos neovanguardistas, que o autor considera epigônicos e destituídos do caráter revolucionário das primeiras vanguardas.

Subirats (1986, 1988) situa filosoficamente o fenômeno vanguardista, expondo as contradições internas de seu programa revolucionário e utópico, que teriam se agravado com a crise da modernidade, conforme sinalizado pelos movimentos neovanguardistas – que Subirats também considera

7. Merquior (1974) abre seu artigo questionando se, culturalmente, assim como a era vitoriana havia sido fundamentalmente diferente das primeiras décadas românticas do século xix, não seria também esse o caso da segunda metade do século xx em relação ao ciclo das vanguardas históricas dos anos 1920 a 1930.

epigônicos – e, posteriormente, em estágio ainda mais acentuado, pelo niilismo característico da pós-modernidade.

Sanguinetti (1972) também discute a inscrição do fenômeno vanguardista na ideologia romântico-burguesa, e aponta para a homologia existente entre a relação das vanguardas históricas (momento que considera “heroico-patético”) com o capitalismo histórico, por um lado, e a relação das neovanguardas (momento que considera “cínico”) com o neocapitalismo, por outro lado. Segundo o autor, essa homologia ajuda a explicar porque, nesse segundo momento, algumas características vanguardistas são atenuadas (seus impulsos anárquicos e revolucionários e a luta contra o museu, doravante tornado cliente) e outras, acentuadas (aceleração da obsolescência dos estilos, coerentemente com o desenvolvimento agressivo da sociedade de consumo; e o fortalecimento do monopólio estético, do qual decorre a tendência à substituição dos movimentos – fluidos e incendiários – pelos grupos – burocraticamente reguladores).

Merquior (1974), a seu turno, após realizar breve revisão de literatura teórica sobre as vanguardas, termina por propor que, no momento em que escrevia, a experiência neovanguardista ainda era possível, desde que interpretasse criticamente o presente sem recorrer a um formalismo fechado em si mesmo.

Introduzindo na discussão, a partir de agora, as reflexões de alguns dos proponentes das vanguardas brasileiras, julgamos pertinente, para fins metodológicos, acionar as considerações de autores dentre os mais engajados no projeto de ruptura inerente a esses movimentos, uma vez que o estabelecimento de parâmetros radicais permite, a nosso ver, que eventuais e necessárias relativizações desses parâmetros sejam mais criteriosamente balizadas. Dentro dessa perspectiva, valemo-nos das considerações de Moacyr Cirne – um dos fundadores do poema/processo e também semioticista –, cuja radicalidade já se manifesta, de início, por sua opção pela denominação de “vanguardas (anti)literárias”. Suas observações têm a dupla vantagem tanto de fundamentar a denominação por ele adotada, quanto de esboçar um fio condutor unindo alguns dos agentes a que ela se refere:

A idéia de des/ordem literária remete-nos à (anti)literatura, mas ambas existem como produção literária, ou como produção de signos dentro da literatura. Daí porque preferimos (anti)literatura à anti-literatura. Os parênteses não ocultam a literalidade da des/ordem, des/ordem que, no Brasil – de Oswald de Andrade a Samaral –, faz-se através de uma violentação sígnica firmada

na radicalidade: a transgressão dos valores literários. Os formalistas russos, aliás, já haviam percebido o papel da transgressão, estudando os desvios da obra. Por certo, toda arte merecedora de atenções volta-se continuamente para a violentação, mas o que caracteriza a vanguarda – chamemo-la de des/ordem literária ou de (anti)literatura – é o se voltar radicalmente para a transgressão dos códigos estabelecidos pela literalidade. Quando o radical atinge uma nova dimensão social, questiona-se a própria (anti) literatura: é o caso do poema/processo, que até mesmo gráfico-visualiza determinados procedimentos verbais (CIRNE, 1975, p. 15).

Podemos traçar um paralelo entre a “transgressão dos códigos estabelecidos pela literalidade”, de que fala Cirne, e o “processo de depuração” descrito por Pierre Bourdieu (1989, p. 296):

verdadeira análise de essência operada pela história, ao longo das sucessivas revoluções que, tal como no campo religioso, conduzem de cada vez a nova vanguarda a opor em nome do regresso ao rigor das origens, à ortodoxia, uma definição mais pura do género. Vimos desta forma a poesia depurar-se de todas as propriedades acessórias – formas a destruir: o soneto, alexandrino; figuras de retórica a demolir: a comparação, a metáfora; conteúdos e sentimentos a banir: o lirismo, a efusão, a psicologia –, para se reduzir pouco a pouco, no termo de uma espécie de análise histórica, aos efeitos mais especificamente poéticos, como a ruptura do paralelismo fono-semântico.

Este processo de depuração, para Bourdieu, é característico de um campo<sup>8</sup> que se encontra em um estágio avançado de autonomia<sup>9</sup>. Se a ideia de

8. O conceito de “campo” segundo Bourdieu pode ser resumido como o “conjunto desses microcosmos sociais relativamente autônomos [que constituem o macrocosmo social], espaços de relações objetivas que são o lugar de uma lógica e de uma necessidade específicas e irreduzíveis àquelas que regem os outros campos. Por exemplo, o campo artístico, o campo religioso ou o campo econômico obedecem a lógicas diferentes: [...] o campo artístico constitui-se na e pela recusa, ou inversão, da lei do lucro material” (BOURDIEU em CATANI *et al.* (Org.), 2017, p. 64). A teoria dos campos é ampla, e foi desenvolvida e retomada pelo autor em diversas ocasiões. Para uma compreensão panorâmica dos elementos fundamentais desse conceito, recomendamos a leitura do *Vocabulário Bourdieu*, organizado por Afrânio Mendes Catani *et al.* (2017).
9. “O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinado ao princípio de hierarquização interna [...]” (BOURDIEU, 1996, p. 246).

“arte pela arte” é representativa dessa autonomia<sup>10</sup>, faz-se pertinente, como contraponto, transcrever as reflexões de Alvaro de Sá – também membro fundador do poema/processo – sobre a vanguarda enquanto atividade humana objetiva:

A história da evolução do repertório global indica o papel da vanguarda, ao mesmo tempo em que indica também como ela está mais dependente da atividade material dos homens do que parece. Na comunicação isto é claro e o desenvolvimento de suas apresentações, através dos tempos, demonstra como em cada etapa da produção surgiram ciências e técnicas, poesia e teatro.

[...] E na medida que surgiam e se delineavam, as apresentações tomavam a aparência de atividade autônoma pois suas relações com a produção se iam tornando mais complexas, mascarando-se as ligações imediatas. A ponto de ser necessário explicá-las.

Posições alienantes do tipo “ciência pela ciência” e “arte pela arte” surgem desse disfarce e implicam em conceber a comunicação afastada da vida social, fora e acima desta mesma vida; independente dela. Ou seja, em concebê-la como um produto especial que não auxilia nem se insere dentro da produção, e que portanto estaria desligada da prática humana.

A integração da vanguarda com o viver da sociedade e seu compromisso com o desenvolvimento da teoria e da prática opõe-se ao idealismo “arte pela arte”. Até porque os indivíduos, sua ação sobre a sociedade, os comunicantes, as informações, são partes da vida social e a fazem concreta (SÁ, 1977, p. 26-27).

#### 2.2.4 Vanguarda vs. aura

Em que pesem as diferenças – sutis ou pronunciadas – dos pontos de vista que acabamos de expor, verificamos que a ruptura obstinada com os códigos estabelecidos culmina não apenas na redefinição dos gêneros (e, como

10. Bourdieu (1996, p. 156) atribui a escritores como Théophile Gautier e Charles Baudelaire as primeiras expressões sistemáticas da concepção de arte pela arte: “essa maneira particular de viver a arte que se enraíza em uma arte de viver em ruptura com o estilo de vida burguês, especialmente porque repousa na recusa de toda justificação social da arte e do artista.”



veremos, suportes) artísticos, mas no questionamento da própria arte enquanto sistema instituído. Por certo, o século xx testemunhou numerosas investidas contra elementos tidos como fundamentais para o sistema de símbolos e representações de que a arte vinha se valendo havia centenas de anos. Destacamos aqui dois desses elementos, íntimos entre si e, ao mesmo tempo, complexos a ponto de poderem se configurar como verdadeiras instituições à parte: as noções de “autoria” e de “aura”.

Walter Benjamin abordou ambos os conceitos em mais de uma ocasião, notadamente na conferência “O autor como produtor” (1987) e no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (2012). As relações de proximidade entre os dois textos não são ocasionais: além do curto intervalo entre a redação de um e de outro (o primeiro foi pronunciado em 1934, ao passo que a versão inicial do segundo foi publicada em 1935), ambos se detêm nas implicações da apropriação fascista que as duas noções, autor e aura, vinham sofrendo. Nos dois casos, Benjamin não trai sua própria tendência e, não se contentando em apresentar o diagnóstico da situação, propõe um modo de ação revolucionário visando superar, dialeticamente, o impasse descrito.

Com o tempo, o ensaio benjaminiano tornou-se referência incontornável para a discussão sobre a mudança de referência, tanto artística quanto social, continuamente provocada pela introdução e subsequente difusão de diferentes técnicas de multiplicação em série de produtos culturais. Para Benjamin, a reprodutibilidade técnica mina as noções de autenticidade e autoridade, já que descarta o caráter de testemunho histórico decorrente da permanência fixa da obra ao longo do tempo – isto é, a possibilidade de se traçar a presença “aqui e agora” do criador de um dado objeto no momento em que o produz, por mais longínquo que esse momento esteja. E é a *aura* da obra de arte, precisamente, aquilo que se perde nessas circunstâncias (BENJAMIN, 2012)<sup>11</sup>.

Alvaro de Sá, já nos anos 1970, revisita o ensaio de Benjamin e procede à sua atualização, ratificando muitos dos postulados originais e retificando alguns outros. O poeta acreditava que Benjamin se equivocara ao considerar

11. Se Benjamin (2012) discute o conceito de aura relativamente à pintura e ao cinema, a mudança de paradigma ocasionada pela reprodutibilidade técnica de imagens em escala industrial, tal como testemunhada pelo ensaísta, contribuiria para ofuscar, junto com a aura, a primazia da autoria, o que, conforme procuraremos argumentar, terá repercussões também na literatura e poesia – artes que, por meio do advento da tipografia no século xv, no Ocidente, já haviam se inserido há mais tempo em um contexto, ainda que diferenciado, de reprodutibilidade técnica –, inclusive no contexto específico de sua veiculação em periódicos literários.

que a aura não suportaria reprodução alguma, uma vez que que, paradoxalmente, a fetichização da imagem permite que, por transposição, a aura subsista no múltiplo: “partindo da unicidade, é manipulado o reprodutível, transferindo a unicidade do comunicante, para a unicidade da fonte da imagem. A *aura* do objeto único é transferida para o autor, para o ídolo” (SÁ, 1977, p. 47). Se Benjamin não havia deixado de refletir sobre como, nesses termos, a mudança de paradigma instaurada pela reprodutibilidade técnica favorecia a intensificação do culto à celebridade, Alvaro de Sá avançou um passo, admitindo que, num estágio subsequente, o fetichismo pudesse ser transferido do originador da imagem para a própria imagem:

As imagens passam a ter propriedades inatas. [...] E a autonomia apronta também para o uso arbitrário. As relações entre as pessoas são substituídas por relações entre imagens. Histórias-em-quadrinhos, novelas e filmes desenrolam-se em sociedades idealizadas, sem classes. Personagens fictícios totemizam-se e passam a ter vida social (SÁ, 1977, p. 43).

Para Alvaro de Sá, seja em sua forma primitiva, conforme surge no Ocidente na Itália renascentista em meio ao processo de ascensão da classe burguesa, seja em seu estágio recente, já plenamente adaptada a uma sociedade midiática em um estágio avançado do capitalismo, a aura

em termos objetivos é o reflexo ideológico de serem as posições de classe dominante concretamente inatingíveis ou inacessíveis aos componentes das classes dominadas: todavia é transferida aos bens, realidades ou ideias que pertencem direta ou essencialmente à primeira. Na aparência, a realidade da classe dominante se torna longínqua, por mais próxima que esteja de nós. Em resumo: leva ao repertório a desigualdade social (SÁ, 1977, p. 41).

Pontos de vista análogos permearam boa parte das reflexões e práticas de vanguarda, nas quais é frequente o desejo, mais ou menos intenso, de dessacralização da instituição tríplice arte-obra-artista. De um lado, movimentos como Dada e, especialmente, artistas como Marcel Duchamp, combateram em nome dessa desmistificação especialmente por meio do deboche e sarcasmo, denunciando o referido culto ao produtor de imagens (reduzível a uma *grife*) ao desnudarem o estado em que se encontrava o campo artístico

de que faziam parte, cuja elevada autonomia implicava em uma autorreferencialidade que pressupunha “não apenas a arte de produzir uma obra, mas também a arte de se produzir como pintor” (BOURDIEU, 1996, p. 275)<sup>12</sup>. A essa forma de denúncia iconoclasta da propriedade artística – ou falta dela –, que ressoou de diferentes maneiras ao longo do século xx, justapõem-se iniciativas que, não se contentando em operar tal desnudamento crítico, procedem à proposição ativa de soluções construtivas. É nesse momento que esforços começam a se concentrar a fim de eclipsar a primazia da autoria, e conseqüentemente da aura, em nome da ascensão da figura do leitor/ consumidor/participante.

### 2.2.5 O leitor como produtor

É recorrentemente destacado o papel prenunciador das artes cênicas no levantamento da problemática acerca de uma participação mais ativa, por parte do público, na construção de sentido da obra de arte<sup>13</sup>. De fato, a busca da reorganização da relação entre artistas e público não tardaria a se introduzir nos demais gêneros, acabando por se tornar decisiva para muitos dos rumos que a arte tomaria da década de 1900 até a atualidade<sup>14</sup>.

A este respeito, as contribuições de Bertolt Brecht não devem ser subestimadas. Walter Benjamin, por exemplo, foi grande entusiasta da proposta brechtiana de teatro épico, a qual elegeu como referência da nova atitude que, a seu ver, a época passara a exigir dos autores: não mais conclamados para criar obras-primas ou fabricar produtos exclusivos, mas para *organizar funcionalmente* suas obras de modo que o público se torne colaborador ativo na produção de sentido delas, resultante da síntese desse processo dialético, que Brecht chamaria de “refuncionalização” (BENJAMIN, 1987).

Nas décadas subsequentes à conferência benjaminiana a questão da autoria seria continuamente revisitada por pensadores distintos que, não raro, enfatizariam a necessidade de relativizá-la. Michel Foucault situou socialmente o que denominava de “função-autor”, isto é, a associação entre

12. Entretanto, Bourdieu (1996) explicita como, para que tomadas de posição dessa natureza façam parte do espaço dos possíveis, é necessário que se ocupe, de antemão, uma posição de vantagem dentro do campo artístico, o que inclui ter um conhecimento avançado da história e funcionamento do campo. É isso, para Bourdieu, o que diferencia pintores como Duchamp (capaz de, dentro dessa lógica, “produzir produtores”) de “artistas ingênuos” como Henry Rousseau, cuja legitimidade artística só pode ser conferida pelos primeiros.
13. Cf. por exemplo, POISSANT, 2009; BENJAMIN, 2012.
14. Louise Poissant (2009) realiza uma cartografia dos pontos históricos de transformação da relação artista/público, transformação, por sua vez, associada a uma pesquisa de novos materiais que acabaria desembocando na busca da arte pelo imaterial.

uma obra e uma individualidade criadora. Para ele, essa vinculação faz parte de um processo histórico – que nos séculos XVIII e XIX culminou na consolidação dos direitos autorais – cujo objetivo, ao conferir a um indivíduo propriedade sobre determinado discurso, era autorizar sua punição por parte de instituições competentes, no caso desse discurso ser julgado transgressivo (FOUCAULT, 2009).

Roland Barthes, por sua vez, acrescenta outras considerações ao debate: a seu ver, nenhum texto é unívoco, constituindo-se, na verdade, em um “tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (2004, p. 62). Para Barthes, a própria busca – essencialmente vã – por univocidade trai, em si, inclinações místicas, já que denota uma concepção teológica de “Autor-Deus”. Para ele, escritura, ao se recusar a “designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária [...]” (2004, p. 63). Por fim, ao se aproximar de sua conclusão, Barthes (2004, p. 64), levando em conta a multiplicidade de escrituras de que é feito um texto, *refuncionaliza* a relação autor-texto-leitor ao admitir que

há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...].

Atentos ao fato de que o culto ao autor e à aura – em grande medida duas faces de uma mesma moeda – é uma construção ideológica passível de análise e crítica histórico-dialéticas, os distintos movimentos de vanguarda no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1950, empenharam-se em realizar propostas visando intensificar a participação do público na construção da obra e de seu respectivo sentido. Embora essa preocupação não seja alheia às vanguardas literárias desde o surgimento do concretismo (em meados da década de 1950), ela começa a tomar forma mais definida a partir do neoconcretismo (lançado em 1959) (GULLAR, 2007), para então atingir elevado grau de radicalização na década seguinte, com o advento do poema/processo, em 1967. Com efeito, o poema/processo é calcado na refuncionalização drástica do estatuto da arte, o que já é explicitado, de início, por quatro dos conceitos fundamentais e inter-relacionados defendidos, em diversas ocasiões, pelos integrantes do movimento. Trata-se das noções de *processo*, *versão*, *projeto* e *contraestilo*. Transcrevemos a definição de cada um desses conceitos segundo

a poeta e artista visual Neide Dias de Sá, para enfim procedermos às considerações teóricas envolvendo os especificamente os objetos editoriais com os quais lidaremos:

*Processo:* “A transformação, o movimento ou a participação é que levam a estrutura (matriz) à condição de processo. Assim o poema/processo cria um novo consumidor/participante/criativo, que deixa de ser um espectador passivo, contemplativo, para tornar-se um explorador das probabilidades do processo, suas soluções operacionais e possibilidades estruturais.”

*Versões:* “No ato do participante/criativo é que o poema se resolve, e não na interpretação ou justificativa. Somente quando o leitor passa a ‘ler’ processos é que compreende as possibilidades construtivas e de exploração. Cada consumidor/participante/criativo, ao explorar o processo, gera, ele próprio, versões de acordo com o seu repertório. O conceito de bom e ruim é substituído pela opção criativa de cada um.”

*Projeto:* “O criador fica livre de veicular processos através de estruturas acabadas. Sua proposta vale como um projeto, cabendo ao consumidor construir sua versão.”

*Contraestilo:* “Por contraestilo entendemos as diferenças processadoras que marcam os poemas; o desencadeamento de novas estruturas específicas no interior desses poemas, permitindo que vejamos em cada poeta o seu particular coeficiente informacional. O contraestilo é a antirredundância das soluções, enquanto o estilo é um maneirismo em que o criador registra a marca através da repetição de microestruturas, linguísticas ou semióticas, que o identificam e são responsáveis pelo seu estilo autoral” (SÁ, N. D., 2017, p. 98-99).

## 2.2.6 Livro

Como anunciado, embora o objeto da presente tese sejam os periódicos, julgamos importante neste momento, para melhor situá-los, nos determos também sobre os livros. Afinal, historicamente, os livros precedem os periódicos, e além disso, como discutiremos a partir de agora, se ambos se diferem mais nitidamente quanto à discursividade que encerram, suas diferenças materiais são menos definidas.

Com essas considerações em mente, para podermos avaliar o grau de intervenção e ruptura que as vanguardas literárias realizaram em relação à própria natureza do livro, convém estabelecermos pontos de apoio para a discussão. Afinal, em que consiste essa natureza? Em primeiro lugar, é necessário salientar a sua duplicidade: material e discursiva. Tal é a formulação kantiana que, conforme evocada por Roger Chartier, julgamos pertinente eleger como princípio norteador:

[...] o que é um livro? Em 1796, Kant formula a interrogação na “Doutrina do Direito” da *Metafísica dos costumes*. Ele estabelece uma distinção fundamental entre o livro como *opus mechanicum*, como objeto material, que pertence a seu adquiridor, e o livro como discurso dirigido a um público, que permanece como propriedade de seu autor e só pode ser distribuído por aqueles que são seus mandatários. (CHARTIER, 2010, p. 16)<sup>15</sup>.

Não perdendo de vista esta dualidade intrínseca, adotamos como segundo ponto de apoio o texto “O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais”, da pesquisadora Ana Elisa Ribeiro (2012). Na verdade, trata-se de um referencial multívoco, já que nesse trabalho – de grande interesse para a apreensão de questões recorrentes no mundo da edição – a autora elenca, compara e contrasta, argumentativa e graficamente, as várias definições de “livro” segundo uma seleção de instituições e especialistas distintos, a saber:

- a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura);
  - Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão (cujo *Dicionário do livro* contém ainda as definições da agência portuguesa para o ISBN – International Standard Book Numbering – e da ISO – International Organization for Standardization);
15. Na passagem mencionada por Chartier (2010, p. 10), Kant define: “Um livro é um escrito (não importa aqui se manuscrito ou impresso, se com poucas ou muitas páginas) que representa um discurso dirigido por alguém ao público, mediante signos lingüísticos visíveis. Dá-se o nome de *autor (autor)* àquele que fala ao público em seu próprio nome. Aquele que, através de um escrito discursa publicamente em nome de outrem (do autor) é o *editor*” (KANT, 2003, p. 134, grifos do autor). Adiante, Kant explicita a dupla natureza do livro: “[...] por um lado um livro é um artefato corpóreo (*opus mechanicum*) que pode ser reproduzido (por alguém que esteja em posse legítima de uma cópia dele), de modo que haja um *direito a uma coisa* com relação a ele e, por outro lado, um livro é também um mero discurso do editor ao público, que o editor não tem permissão de repetir publicamente sem ter um mandato do autor para fazê-lo (*praestatio operae*), e este é um direito pessoal (direito em relação a uma pessoa)” (KANT, 2003, p. 135).

- a *Enciclopédia INTERCOM de Comunicação*;
- Sônia Queiroz, organizadora do *Glossário de termos de edição*, no qual são também mencionadas as considerações de Arlindo Machado (2011) sobre o assunto;
- Emanuel Araújo (*A construção do livro*);
- Jan Tschichold (*A forma do livro*);
- Richard Hendel (*O design do livro*);
- Andrew Haslam (*Book Design*);
- Roger Fawcett-Tang (*O livro e o designer*, v. 1)<sup>16</sup>.

Uma vez estabelecido este *corpus*, Ana Elisa Ribeiro procede à sumarização dos elementos levados em conta nas diferentes definições de livro. São eles, dos mais aos menos recorrentemente considerados:

- *Formato* (relativo a tamanho, formas e dimensões);
- *Partes constituintes* (como por exemplo, no caso do códice, a reunião de folhas dobradas, agrupadas em cadernos colados e costurados uns aos outros, sendo o todo encadernado);
- *Processo de produção/natureza tecnológica* (na maioria das obras arroladas a atenção é centralizada no livro impresso, notando-se certa tendência a considerar o não-impresso – seja manuscrito ou digital – de forma periférica);
- *Finalidade* (conservar e difundir as criações, sobretudo textuais, do espírito humano);
- *Gênero de texto* (tipo de conteúdo, como, por exemplo, romance, poesia, receitas culinárias, fotografias, jogos etc.);
- *Volume* (configuração em unidade bibliográfica material, fator levado em conta apenas pelas instituições normalizadoras consultadas);
- *Periodicidade* (outro fator considerado somente pelas instituições normalizadoras listadas, que limitam o conceito de livro a publicações não-periódicas);
- *Portabilidade*;
- *Acesso público* (fator explicitado apenas pela UNESCO, o que não impede que a relação entre livro e publicação seja pressuposta para os demais autores)<sup>17</sup>.

16. RIBEIRO, A. E., 2012, p. 334-336.

17. RIBEIRO, A. E., 2012, p. 338-339.

Retomando a formulação de Kant (2003, p. 134-135), constatamos que os critérios acima listados acomodam-se, em maior ou menor grau, em um dos polos – material/discursivo – essenciais ao livro. Com efeito, acreditamos que esta problemática dúplice é melhor apreendida quando visualizada em *continuum*, evitando-se assim uma abordagem em que cada polo permanece abstratamente isolado em relação ao outro. A título de ilustração, pensemos na relação gênero textual/suporte, cujo primeiro termo, de início, tende a se associar ao discurso, enquanto o segundo, à materialidade em que aquele se inscreve. Ora, no estudo em questão, Ana Elisa Ribeiro traz à tona as considerações de Marcuschi<sup>18</sup>, para o qual há “interinfluência entre gênero e suporte, sendo que, em medidas diferenciadas, gêneros definem suportes e/ou vice-versa”<sup>19</sup>. Em seguida, a pesquisadora enriquece esse ponto de vista, acrescentando-lhe as reflexões de Távora<sup>20</sup>, que prefere pensar no suporte como “entidade mediadora de interação”, já que “em função da tecnologia criada para interação, determinadas características circunstanciais podem interferir na constituição e mesmo na materialização da textualidade”<sup>21</sup>.

Assim, ao admitirmos que a natureza do livro é *dual*, mas não *binária*, notamos que, dentre os especialistas e instituições recenseados por Ana Elisa Ribeiro, a definição da UNESCO, a mais objetiva (e menos maleável) – “Publicação não-periódica impressa de no mínimo 49 páginas, além da capa, publicada no país e disponibilizada ao público”<sup>22</sup> –, é a que mais leva em conta critérios predominantemente situados na região material do *continuum*; ao passo que a definição de Arlindo Machado, a mais abrangente e dilatada – “todo e qualquer dispositivo através do qual uma civilização grava, fixa, memoriza para si e para a posteridade o conjunto de seus conhecimentos, de suas descobertas, de seus sistemas de crenças e os vãos de sua imaginação” (2011, p. 162) –, concentra-se principalmente nos elementos localizados na região discursiva.

Uma vez que a consagração do livro enquanto suporte por excelência no qual se inscreve a literatura faz parte do próprio movimento dessa arte

18. MARCUSCHI, L. A. A questão do suporte dos gêneros textuais. *DLVC*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 9-40, out. 2003.

19. MARCUSCHI *apud* RIBEIRO, 2012 p. 337.

20. TÁVORA, Antônio Duarte Fernandes. *Construção de um conceito de suporte: a matéria, a forma e a função interativa na atualização dos gêneros textuais*. 176 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

21. TÁVORA *apud* RIBEIRO, A. E., 2012, p. 337.

22. Tradução nossa de: “Non-periodical printed publication of at least 49 pages, exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public.” Disponível em: <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13068&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>.



em direção a sua autonomia<sup>23</sup>, não surpreende que as vanguardas tenham dispensado grande atenção à (re)definição desse objeto, tanto no plano teórico quanto no prático. Afinal, como aponta Moacyr Cirne (1975, p. 31): “Desnecessário acentuar que o livro, para a pesquisa gráfica globalizante das vanguardas, procura *desnudar-se* de suas materialidades específicas (capa, formato, papel, volume etc.) [...]”.

Esse impulso resultaria na necessidade de elaboração de um novo arcabouço lexical que desse conta das atualizações do conceito de livro. Algumas noções que resultam desse processo, em ordem crescente de radicalidade relativa à ressignificação e refuncionalização do objeto em discussão, são: a poesia-livro, o poema-livro, o livro-poema e o não-livro (cf. CIRNE, 1975; SÁ; CIRNE, 1977).

### 2.2.7 Periódicos<sup>24</sup>

Expressões como “revista” ou mesmo “periódico” podem ser nebulosas – apesar de a última corresponder exatamente ao adjetivo da qual é derivada e cujo significado é aparentemente preciso. Com efeito, dicionários da língua portuguesa e enciclopédias e glossários específicos ao campo de estudos da comunicação costumam apontar a periodicidade como inerente a essas publicações<sup>25</sup>. Na prática, entretanto, diversas revistas literárias não só não obedeceram a um intervalo de tempo fixo entre o lançamento de cada número, como também existem exemplos daquelas que não ultrapassaram o primeiro número, ocorrência bastante comum entre periódicos de artes<sup>26</sup>.

23. Segundo Pierre Bourdieu (1996, p. 273), “A evolução do campo de produção cultural para uma autonomia maior acompanha-se, assim, de um movimento para uma maior *reflexividade*, que conduz cada um dos ‘gêneros’ a uma espécie de volta crítica sobre si, sobre seu próprio princípio, seus próprios pressupostos [...]”. É desse fenômeno que Roger Chartier (2010, p. 20) dá conta quando aponta, como mencionamos, a importância, para a consolidação da noção moderna de literatura, do procedimento estético frequente no Século de Ouro Espanhol de se inserir na própria matéria da ficção os objetos e práticas do escrito e da leitura.
24. Parte desta seção, em diferente configuração, foi previamente publicada em Ribeiro e Gonçalves (2019).
25. É o que verificamos ao consultar os verbetes “revista” e “periódico” tanto no *Dicionário online Caldas Aulete* quanto na *Enciclopédia INTERCOM de comunicação* – esta uma obra coletiva e institucional, editada pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
26. A periodicidade irregular e a vida curta das revistas literárias, no Brasil e no exterior, estão geralmente atreladas a motivos econômicos – também recorrentemente decisivos ao eventual encerramento dessas publicações. Esse aspecto é apontado em diversas obras consultadas durante esta pesquisa, como *Revistas na era pós-verso*, de Omar Khouri (2004); *Post-Digital Print*, de Alessandro Ludovico (2012) e a apresentação de Pedro Puntoni e Samuel Titan Jr. presente em todos os volumes da caixa *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. Cumpre

Diante dessa constatação, Omar Khouri sugere que melhor “seria denominá-las reuniões, obras coletivas, antologias, álbuns, festas etc.” (KHOURI, 2004, p. 12), embora não abra mão do termo “revistas”, já que “foi justamente por esse nome que tais publicações foram chamadas por seus idealizadores/editores e por seus leitores” (KHOURI, 2004, p. 12)<sup>27</sup>.

Parece-nos também válido retomar algumas considerações que fizemos sobre livros na seção anterior, a partir do estudo de Ribeiro (2012). Se, de acordo com os critérios mais institucionais (como a definição da UNESCO), a periodicidade permanece o fator determinante (embora, na prática, movimento) na distinção entre livros e revistas, parâmetros mais inclusivos – como o impulso de registrar “voos da imaginação” aludido por Machado (2011, p. 162) –, poderiam muito bem se aplicar também a estas. Entretanto, algumas precauções são necessárias. Bucksdricker aponta que, a despeito das inegáveis similaridades, “a dinâmica social que engendra livros e revistas nem sempre é a mesma” (2018, p. 41). Podemos verificar essa afirmação a partir de dois aspectos inter-relacionados. Em primeiro lugar, para além da mera regularidade na publicação, revistas pressupõem diferentes temporalidades quando comparadas a livros, uma vez que, designadamente, costumam apresentar maior sincronização “com o ritmo cotidiano da vida”<sup>28</sup>, ao passo que livros são “obras espaço-temporalmente acabadas. Geralmente, assinados por um único sujeito” (BUCKSDRICKER, 2018, p. 42). Este segundo aspecto, embora discutível, parece fundamental ao debate, uma vez que o caráter predominantemente coletivo das revistas é frequentemente destacado por diversos autores. Como Paulo Leminski, que formula: “Antologias: essa coletivização do aparecer (se não do fazer) corresponde a uma politização, mesmo que não explícita. E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal, mas menos que um livro) a uma posição estético-filosófica [...]” (2012a, p. 296)<sup>29</sup>.

salientar, no entanto, que também existem revistas de número único concebidas como tal. É o caso, por exemplo, da belo-horizontina *Nenhum*, de 1947; bem como da carioca *Navilouca*, publicação posterior, de 1974.

27. Apesar de focar nas revistas de poesia de cunho mais experimental e intersemiótico dos anos 1970 a 1990 – as ditas “revistas de invenção”, expressão ao que tudo indica cunhada por Paulo Leminski no ensaio “O veneno das revistas da invenção” (2012a) –, Khouri estende essas considerações às revistas literárias anteriores ao recorte de seu estudo, ilustrando o argumento com exemplos que remontam ao modernismo das primeiras décadas do século xx, no Brasil e em Portugal.
28. É o que, lançando mão das ideias de Otto Groth, concede a própria *Enciclopédia INTERCOM de comunicação* ao final do verbete “Periódicos” (2010, p. 919).
29. O texto de Leminski, como o de Khouri e Bucksdricker citados, tem por objeto as “revistas de invenção” dos anos 1970. Porém, a observação do poeta curitibano não é essencialmente diferente das considerações a esse respeito apontadas por autores que se detiveram mais especificamente nas revistas de vanguarda do início de século xx, como Pedro Puntoni e

A natureza mais sincrônica e efêmera das revistas e demais periódicos já partilha, de imediato, com o senso de urgência dos movimentos de vanguarda, o que, juntamente com o caráter coletivo dessas publicações, contribui ainda mais para, retomando nossa discussão sobre os ensaios de Benjamin (2012, 1987), tensionar a primazia da aura e reorganizar funcionalmente o papel do leitor, conforme observado por Jorge Schwartz:

É justamente nas revistas de vanguarda que as propostas culturais podem ser percebidas com maior clareza. Devido ao seu essencial caráter contestatório, seja nas artes, seja nas questões sociais, elas mantêm uma relação pragmática com o público leitor, empregando uma linguagem mais direta que o discurso estritamente literário, e possuindo um *status* muito menos “aurático” (para usar o conceito benjaminiano) que a poesia ou a prosa de ficção. Há nelas um forte sentido de oposição que não passa pela censura ou pelo crivo da grande imprensa (SCHWARTZ, 2008, p. 54).

Considerando, em sua especificidade, o caráter politizado dos periódicos, tal como enfatizado por Schwartz (2008, p. 54) e Leminski (2012a, p. 296), sobretudo ao se ter em mente que o recorte temporal de nossa pesquisa abrange boa parte de um século marcado por profundas transformações políticas, sociais, econômicas e comportamentais, acreditamos estar diante de um terreno fértil para avaliarmos – assim como o fizemos, introdutoriamente, em relação a livros – como as vanguardas tensionaram (ou *refuncionalizaram*) os aspectos materiais, discursivos e sociais desses veículos.

### 2.2.8 Outras topografias<sup>30</sup>

El Lissitzky, artista e tipógrafo associado ao construtivismo, vanguarda histórica russa, em manifesto intitulado “Topografia da tipografia”, publicado em 1923 na revista alemã *Merz*, especula em diversos níveis sobre as novas características daquilo que ele definia como “o espaço do livro” – características que constituiriam uma ruptura definitiva com as antigas convenções.

Samuel Titan Jr. na apresentação de *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*.

30. Parte desta seção, em diferente configuração, foi previamente publicada em Vinícius (2020a).

Segundo Lissitzky (2010, p. 24), “A superfície impressa transcende o espaço e o tempo. É preciso superar a superfície impressa e a infinidade de livros”.

De fato, ao longo do século xx, e mesmo após, as considerações de Lissitzky se mostraram proféticas. Em homenagem à visão pioneira do artista russo, denominaremos “outras topografias” aquelas propostas poéticas cujo “voo imaginativo” – para evocar novamente Machado (2011) – extrapola o espaço da página tradicional, como ocorre em uma prática importante dentro do nosso recorte temporal e temático: a Arte Postal.

Compreende-se por Arte Postal um movimento internacional e descentralizado, estruturado em imbricadas redes de participantes (“mailartistas”) correspondentes situados – potencialmente e, muitas vezes, efetivamente – em qualquer parte do globo. Esse fenômeno, a partir de iniciativas precursoras ao longo do século xx, começa a tomar corpo na década de 1960, para decolar definitivamente na década seguinte. Em linhas gerais, trata-se de um movimento caracterizado pela postura ativamente crítica em relação ao estatuto mesmo de propriedade da arte, assim como pelo cunho político marcadamente combativo e antiautoritário. Embora sua natureza seja extremamente fluida e versátil, no plano formal pode-se considerar como Arte Postal aquela em que o sistema de correios (e qualquer implicação, rastro ou vestígio, intencionais ou não, dele decorrentes, como envelope, selos, carimbos e outros elementos) é conscientemente utilizado “como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra” (BRUSCKY em RIBEIRO FILHO, 2006, p. 178). É também conhecida como Mail Art, Arte-Correio, Arte por Correspondência, Poesia Postal, Arte a Domicílio e outras denominações locais e internacionais.

Em 1970 o artista estadunidense Ray Johnson organiza a New York Card Show, uma das primeiras exposições dedicadas ao incipiente movimento. Também em 1970 o artista cearense Pedro Lyra publica, de forma pioneira, o “Manifesto do Poema Postal”, documento de 16 páginas no qual o autor, à maneira de Lissitzky (2010), defende – expondo seu ponto de vista isomorficamente em relação ao formato postal adotado – que o poema seja liberto do livro enquanto suporte restritivo, passando a se aproveitar de todos recursos artísticos disponíveis. Poucos meses depois Clemente Padín, mailartista uruguaio extremamente ativo, traduziria o texto de Lyra para o espanhol, publicando-o no jornal *El Popular*, em Montevideu. É ainda na capital uruguaia que, em 1974, Padín coordena uma das primeiras mostras de Mail Art da América do Sul, o Festival de la Postal Creativa. O evento reuniu 480 artistas, dos quais participaram poetas brasileiros de vanguarda, como aqueles ligados ao poema/processo, que, por já terem começado na década anterior

a experimentar com as possibilidades artísticas do sistema de correios, incorporaram-se e deixaram-se incorporar organicamente ao movimento de Arte Postal (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 135). É igualmente importante destacar a atuação do pernambucano Paulo Bruscky como intenso produtor, difusor, interlocutor e arquivista da Arte Postal. Começando a integrar o movimento em 1974, por meio de sua inclusão como participante de uma “corrente postal” entre artistas europeus e latino-americanos, Bruscky, a partir de então, acabaria se tornando uma das principais referências da Arte Postal nacional e internacional, organizando mostras, publicações, performances e fundando o Bruscky Arquivo, dedicado a documentar o movimento e contando com vasto e riquíssimo acervo.

De modo geral e não categórico, a Arte Postal produzida nos Estados Unidos e em países da Europa Ocidental diferia da sua contraparte proveniente da América Latina e do Leste Europeu no tocante ao direcionamento crítico: enquanto no primeiro grupo as ações voltavam-se frequentemente contra a arte enquanto sistema instituído, no segundo grupo as preocupações eram pautadas, principalmente, pela circulação de informações e pela denúncia obstinada contra os governos autoritários dos países em que viviam esses artistas (ARAÚJO, T., 2016, p. 118).

3.1 NOTAS SOBRE TIPOGRAFIA E A ATIVIDADE EDITORIAL<sup>1</sup>

Compreendemos tipografia como escrita a partir de caracteres preexistentes. Inicialmente, com poucas exceções (como por exemplo os caracteres em estêncil utilizados na Europa para a edição de textos litúrgicos), os tipos móveis (ferramentas para a *composição* de textos) e a prensa tipográfica (ferramenta para a *impressão* de textos) eram praticamente sinônimos desse conceito, razão pela qual essa acepção continua válida e corrente. Entretanto, julgamos pertinente a utilização de uma definição mais abrangente, que dê conta tanto dos primórdios quanto dos avanços posteriores dessa tecnologia, até a atualidade.

Juntamente com as grandes navegações e a queda de Constantinopla, o início da Era Moderna é sinalizado pela emergência da tipografia no Ocidente, na segunda metade do século xv, a partir do empreendimento levado a cabo pelo impressor alemão Johannes Gutenberg – considerado o inventor da imprensa por ter implementado, de forma definitiva e tecnologicamente viável, o uso de tipos móveis e da prensa tipográfica<sup>2</sup>. Com efeito, o próprio princípio da tipografia – organização de elementos repetitivos pré-fabricados a fim de se reproduzir tecnicamente textos diversos – encerra em si o embrião da Modernidade e de uma de suas etapas cruciais: a Revolução Industrial (KINROSS, 2004; FLUSSER, 2010; MCLUHAN, 1969).

Vale ressaltar que desde sua aparição no Ocidente, em meados do século xv, até o século xviii, a imprensa era uma atividade em geral ensinada diretamente pelo mestre de ofício ao aprendiz – este muitas vezes parente daquele –, e não havia grandes esforços para a subversão dessa lógica de transmissão de saberes. Assim, a imprensa assumia características de uma “arte negra” (KINROSS, 2004), fechada para os iniciados que detinham as ferramentas e conhecimentos necessários para empreendê-la. Além disso – com notáveis exceções, como o tipógrafo e gravador de punções francês

1. Parte desta seção, em diferente configuração, foi previamente publicada em Vinícius (2020b).
2. No entanto, séculos antes de Gutenberg, a impressão com tipos móveis já era conhecida no Extremo Oriente. Por volta do ano de 1040, na China, o engenheiro Bi Shēng desenvolveu um processo de composição e impressão tipográfica a partir de tipos móveis à base de argila. A tecnologia alcançou a Coreia no século xiii. Ao chegar à Europa, no século xv, pôde de fato florescer rapidamente, uma vez que as escritas alfabéticas europeias contêm um número de caracteres muitíssimo inferior aos milhares necessários para o sistema de escrita chinês (cf. BRINGHURST, 2005, p. 133).

Claude Garamond, atuante no século XVI –, as funções de editor, tipógrafo e livreiro se concentravam frequentemente em uma única pessoa ou pequeno grupo. É sobretudo durante o Século das Luzes (este, por sua vez, possível em grande parte graças à emergência da imprensa), permeado pelo seu característico espírito de racionalidade e transmissão de conhecimentos e saberes, que a tipografia se torna mais consciente de si mesma, e diversas obras visando articular e disseminar essa arte e técnica começam a ser mais sistematicamente publicadas (KINROSS, 2004)<sup>3</sup>.

Adentrando no século XIX, a Revolução Industrial irrompe a todo vapor, propulsando, na Europa e colônias, um enérgico processo de reconfiguração geral das relações políticas, sociais, econômicas, culturais e também da paisagem midiática, sobretudo nos grandes centros urbanos. A indústria gráfica não passa incólume por tais transformações, e é precisamente nesse período que surgem novas e importantes técnicas para reprodução, em velocidade crescente, de textos e imagens, como a litografia, a fotografia, a composição tipográfica mecânica a quente<sup>4</sup> etc.

Porém, à Revolução Industrial também houve reação. Na Europa e Estados Unidos, ainda no fim do século XIX, contestando o evolucionismo técnico<sup>5</sup>, surge um novo modelo de editoras significativas na história da edição independente de livros. Tratam-se das *private presses*, isto é, editoras cuja linha editorial consistia em títulos extremamente bem cuidados e luxuosos no que diz respeito a sua materialidade, publicados geralmente em pequenas tiragens destinadas a um nicho de bibliófilos. Esse modelo de empresa teve como importante pioneiro o artista, editor e filósofo inglês William Morris, associado ao movimento Arts & Crafts e que fundou a emblemática Kelmscott Press em 1890. Verdadeiro “conservador progressista”<sup>6</sup>, Morris almejava

3. De fato, Kinross argumenta que, a partir do século XVIII, pode-se dizer que ocorre uma separação entre “imprensa” e “tipografia”: “De forma excessivamente simplificada, a diferença se dá entre a prática inarticulada em relação aos materiais de produção (‘imprensa’) e a elaboração consciente do produto, por meio da instrução (‘tipografia’)” (KINROSS, 2004, p. 15, tradução nossa).
4. Na tipografia mecânica a quente, matrizes de caracteres são estocadas dentro de uma máquina. A composição é então realizada a partir de um teclado, e a máquina em seguida funde os caracteres – seja individualmente (como no caso da Monotipo) ou em linhas inteiras de texto (no caso da Linotipo) –, que em seguida são encaminhados à impressão.
5. Segundo Bicalho (2016, p. 83), o “evolucionismo da técnica” consiste em mentalidade que “coloca a última tecnologia de impressão como superior às anteriores, ao valor dado à tiragem e, conseqüentemente à expectativa de venda, como demonstradores da qualidade do texto e do universalismo da leitura e finalmente ao modo de comercialização”.
6. Segundo Robin Kinross em *Modern Typography*, William Morris, em suas correspondências, reconhecia a contradição entre suas convicções socialistas e o fato de produzir produtos de luxo destinados a um público de elite. Com efeito, Kinross estima que o preço médio de uma publicação da Kelmscott Press correspondia pelo menos ao total da renda semanal de um cidadão inglês abastado (KINROSS, 2004, p. 45). No Brasil, já no século XX, Cleber

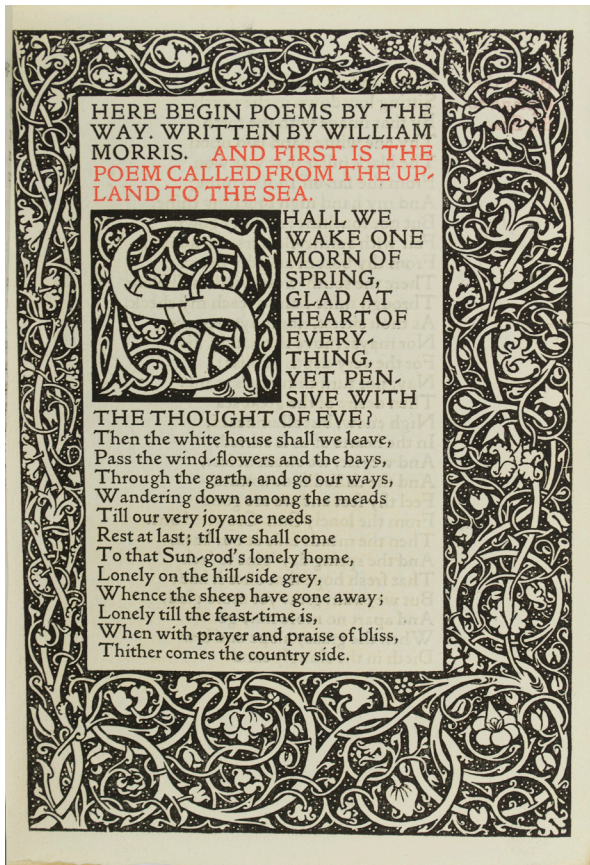


FIGURA 1 – *Poems By The Way*, de William Morris. 1891.

restabelecer em suas oficinas o modelo artesanal das guildas medievais e dos incunábulo do século xv, convicto de que aos artesãos seria propiciada a plena identificação com o que produzem, o que repercutia também no ressurgimento da figura, em uma só pessoa, do tipógrafo-editor-livreiro, já raro desde o Renascimento – e mesmo do *autor enquanto editor*. O exemplo da Kelmscott Press, em distintos graus de radicalidade política e estética, foi seguido por novas *privates presses* que surgiram subsequentemente em países variados, e suas ressonâncias chegaram igualmente ao Brasil, nas mãos de autores distintos que, não obstante, partilham desse modo empreendedor holístico característico do homem renascentista. Nesse sentido, especialmente a partir da década de 1950, nomes como os poetas João Cabral de Melo Neto (atuante nas editoras o Livro Inconsútil e O Gráfico Amador), Cleber Teixeira (editora Noa Noa), Geir Campos e Thiago de Mello (editora Hipocampo),

dentre outros, ao estabelecerem suas próprias gráficas independentes, foram fundamentais para a edição limitada de poesia, prosa e artes visuais passadas e então contemporâneas no Brasil, dando continuidade à abordagem das *private presses* já no século xx.

Faz-se necessário aqui um parêntese a respeito da problematização intrínseca à classificação da tipografia como artesanato. Ao ser reacendido, no contexto do Arts & Crafts, o debate sobre a natureza do artesanato e seu potencial libertador, não se pode dizer que as posições entre os membros do movimento fossem unânimes. O célebre calígrafo Edward Johnston, figura de proa na renovação do interesse pela caligrafia ocidental na Modernidade, colega e contemporâneo de Morris, era radical. Segundo ele, a tipografia, por se tratar de uma forma técnica de composição de textos destinada à reprodução serializada, por definição não poderia ser considerada uma atividade artesanal (cf. KINROSS, 2004). Ainda que a composição do texto pudesse se dar manualmente, os tipos móveis em si são pré-fabricados, na imensa maioria dos casos, por terceiros, que a partir da gravação de punções criam matrizes destinadas a gerar em série um número potencialmente infinito

Teixeira, proprietário da editora Noa Noa, em depoimento a Gisela Creni faz menção à mesma autocrítica que o assolou por muito tempo enquanto “resquício do esquerdismo juvenil” (CRENI, 2013, p. 133).



de caracteres móveis (letras, algarismos, sinais de pontuação etc.)<sup>7</sup>. Décadas mais tarde, Vilém Flusser, ao elencar os problemas levantados pela tipografia, contradiz muito do idealismo de Morris ao mesmo tempo em que ratifica muito do ceticismo de Edward Johnston quanto a esse assunto. Para Flusser o impresso “comprova a tese cristã do trabalho como castigo. [...] O trabalho, a produção de coisas particulares é desprezada como subumana, como um gesto para ser transferido para as máquinas de impressão. [...]” (FLUSSER, 2010, p. 66).

Os desdobramentos dessa polêmica e de suas respectivas contradições não se esgotam por aí. Analisando o que considera um movimento calculado do mercado para converter a figura do “bibliômano”, até então encarado pejorativamente, para a do “bibliófilo”, este visto como um indivíduo de aguçada sensibilidade estética, Michel Melot tece considerações tão esclarecedoras quanto provocantes. Segundo ele, a bibliofilia se organiza no século XIX “ao lado e contra a industrialização”. Em seguida, chamando a atenção para o estabelecimento do que chama de “indústria da raridade”, Melot identifica uma patente anomalia que passa a acometer a própria razão de ser da tipografia, decorrente em parte da infiltração de uma lógica que lhe é originalmente alheia: “A restrição da tiragem foi uma doença transmitida ao livro pela estampa, o que levou o livro a passar da biblioteca para o museu, da livraria à galeria de arte, da obra reproduzida à obra dita ‘original’” (MELOT, 2012, p. 158-160).

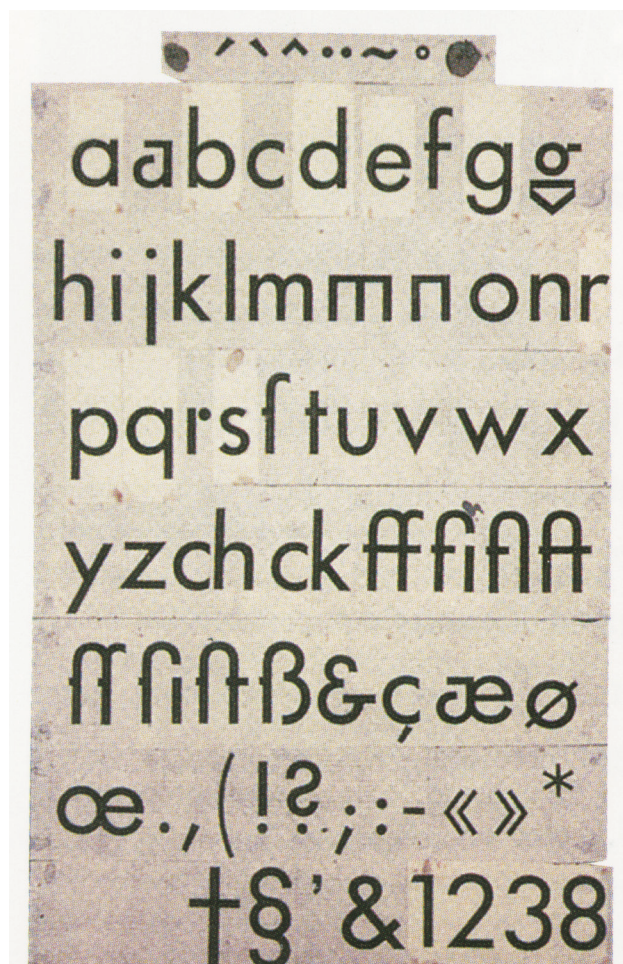
Esse debate toma novos rumos já no início do século XX, notadamente com o advento da Primeira Guerra Mundial. Sensíveis à complexa situação política europeia dos anos 1910 e 1920, vários artistas e tipógrafos de vanguarda passaram defender obstinadamente uma abordagem racional e pragmática do design, na qual a industrialização seria fator essencial para enfim conduzir a sociedade em direção a um futuro utópico. A confluência de vozes como a de Jan Tschichold, Lászlo Moholy-Nagy, El Lissitzky, Kurt Schwitters e Paul Renner deram corpo à Nova Tipografia, expressão primeiramente utilizada por Moholy-Nagy num ensaio de 1923 e posteriormente promovida ao grau de manifesto por Jan Tschichold em seu livro *Die Neue Typographie*, de 1928. Apesar de eventuais diferenças na prática de cada proponente, a Nova Tipografia pode ser resumida pela busca da comunicação o mais clara e eficaz possível. Para atingir este objetivo, os tipógrafos valorizavam a utilização da fotografia, a hierarquização dos corpos e pesos tipográficos, a

7. Para uma exposição ao mesmo tempo histórica e prospectiva da fascinante atividade de gravação de punções, cf. a obra *Counterpunch: Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*, de Fred Smeijers (2011).



FIGURA 2 – Cartaz de Jan Tschichold para o filme *Die Frau ohne Namen*. 1927.

FIGURA 3 – Montagem de provas do tipo Futura, de Paul Renner. 1927.



diagramação dinâmica e a simplificação dos tipos sem serifa (TSCHICHOLD, 2006). Contudo, a ascensão do Nazismo ao poder, em 1933, prejudicou sobremaneira o desenvolvimento das vanguardas na Alemanha. Considerados artistas “degenerados”, a única opção para muitos dos praticantes da Nova Tipografia, como Tschichold e Moholy-Nagy, foi o exílio (GONÇALVES, 2013).

Após a Segunda Guerra Mundial, na segunda metade do século XX, muitos dos princípios da Nova Tipografia foram retomados tanto por alguns de seus proponentes iniciais, quanto por seus seguidores, na corrente que ficou conhecida como o Estilo Suíço, ou Internacional. Ideais como unidade, racionalidade, simplificação e internacionalismo voltam à ordem do dia – porém, desta vez, não necessariamente para servirem a impulsos revolucionários, mas também para conotarem a objetividade e eficácia esperadas tanto de instituições governamentais como de grandes empresas. A adoção do Modernismo pelo Estado e pelas grandes corporações não se restringe à tipografia, e tem paralelos notáveis em outros campos do design e arquitetura, como ilustra, de forma emblemática, a construção, nos anos 1950, de Brasília, a nova capital brasileira projetada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa sob impulsão do então presidente Juscelino Kubitschek.



FIGURA 4 – Josef Müller-Brockmann, expoente do Estilo Suíço. Cartaz para concerto. 1955.

FIGURA 5 – Projeto para capa de livro presente na obra *Typographie*, de Emil Ruder, expoente do Estilo Suíço. 1967.



De volta ao desenvolvimento dos materiais e técnicas da tipografia, é também na década de 1950 que surge uma tecnologia que abriu diversas possibilidades de diagramação: a fotocomposição, na qual, pela primeira vez, os tipos são manipulados em duas dimensões<sup>8</sup>. Se o procedimento fotográfico já era utilizado na criação de tipos, para que os desenhos de cada caractere fossem reduzidos a fim de serem gravados por meio de pantógrafo, a fotocomposição marca o período em que esse procedimento intervém diretamente na composição de textos de imersão<sup>9</sup>. Além de ser menos custosa, a fotocomposição liberava o compositor tipográfico em vários aspectos: o espaço entre as letras podia ser mais personalizado do que nos tipos de

8. Bringhurst (2005, p. 154) assim resume o princípio pelo qual operam as máquinas de fotocomposição: “Um clarão de luz passa através da imagem de uma letra vazada em um vidro ou filme fotográfico; o tamanho da letra é alterado por uma lente; sua posição final é fixada por um espelho e ela é exposta como qualquer imagem fotográfica em um papel ou filme fotossensível”.
9. Por oposição à composição tipográfica experimental, que se servia da fotografia já no primeiro terço do século xx, como nas fotomontagens vanguardistas ou nos “tipofotos” de László Moholy-Nagy.

metal, as letras podiam ser sobrepostas facilmente e o corpo do texto podia ser ampliado ou reduzido de maneira simples (POHLEN, 2011, p. 28).

Porém, a utilização da fotocomposição não durou muito mais que duas décadas, de 1960 a 1984, ano em que foi lançado o primeiro Macintosh da Apple. A partir de então, a composição digital foi se popularizando e, com ela, a editoração eletrônica foi se impondo gradualmente. Esta se beneficia de todas liberdades oferecidas pela fotocomposição, acrescentando a elas muitas outras possibilidades. Porém, nenhuma delas é maior do que a relativa democratização das ferramentas tipográficas. Em seus primórdios, a imprensa era uma atividade para iniciados, realizada em guildas e, posteriormente, em linhas de produção descentralizadas, operando em oficinas equipadas com maquinário pesado e custoso. A criação de tipos digitais e a composição de textos hoje são feitas em escritórios, frequentemente por meio de *softwares* cuja interface simplificada parte do princípio WYSIWYG<sup>10</sup>. Feito o trabalho de diagramação, o arquivo digital é enviado a um dispositivo gráfico de saída, como um periférico CTP<sup>11</sup> ou uma impressora digital – considerando, naturalmente, que o produto será impresso, já que os mesmos *software* possibilitam que o arquivo seja exportado para circulação exclusiva em meios digitais, situação cada vez mais comum. Certamente, se o acesso aos meios de produção não garante, por si só, a qualidade adquirida após muitos anos de aprendizado e prática, trata-se não obstante de uma oportunidade considerável para as produções tipográficas independentes e de qualidade elevada.

### 3.2 PERIÓDICOS DE LITERATURA DE VANGUARDA NO EXTERIOR

Ao longo do século XIX, sobretudo a partir de sua segunda metade, começa a haver uma proliferação progressiva e sistemática de novos movimentos artísticos e literários, frequentemente orientados sob o signo da boêmia, experimentação e ruptura – e cada vez mais atentos ao importante papel da publicação de periódicos e manifestos para o sucesso de seus respectivos programas (cf., entre outros, TELES, 1983, p. 37-77; PERLOFF, 1986, p. 153-169; BRADBURY; MCFARLANE, 1989, p. 154-165). Embora esse contexto esteja

10. Sigla em inglês para *what you see is what you get* (“o que você vê é o que você obtém”). Designa *software* que exibem na tela de computador o conteúdo textual e visual com aspecto semelhante ao que será obtido quando de sua impressão, permitindo ao usuário uma pré-visualização mais precisa do resultado desejado.

11. Sigla em inglês para *computer to plate* (“do computador para a chapa”). Trata-se de procedimento em que a chapa de impressão é diretamente exposta a partir de um arquivo digital.

sem dúvida inscrito na *modernidade*, é adentrando nas primeiras décadas do século xx que assistimos ao desencadeamento, inicialmente na Europa, de uma das *funções* mais criticamente agudas desse período: aquela exercida pelos movimentos de vanguarda (RIBEIRO, M. A., 2007, p. 118)<sup>12</sup>.

Assim, na exposição panorâmica desta seção, consideraremos o ano de 1909 como marco cronológico, já que se trata da data na qual é publicado, inicialmente em francês no periódico *Le Figaro* e pouco depois, em italiano, na revista *Poesia*, o primeiro manifesto propriamente de vanguarda: “O futurismo”, de Filippo Tommaso Marinetti.

Antes de prosseguirmos, no entanto, cabe salientar que não seria possível, dentro do escopo proposto, mencionar, ainda que de passagem, todos periódicos de vanguarda estrangeiros publicados dentro do recorte temporal que delimita o objeto desta tese. Se o número de periódicos literários e artísticos cresce significativamente nas primeiras décadas do século xx, esse crescimento atinge proporções ainda mais vertiginosas a partir de 1950, em decorrência, em grande medida, da popularização de meios de impressão mais acessíveis e compactos, alternativos às imposições (técnicas, materiais e espaciais) das tecnologias de impressão tradicionais – ponto cuja importância não deve ser subestimada, e o qual voltaremos a abordar.

Feitas essas considerações, concentraremos nossa atenção, neste momento, em uma seleção emblemática de periódicos pertencentes à vanguardas históricas e neovanguardas estrangeiras, principalmente aqueles associados a movimentos que tiveram maior ressonância no Brasil, ainda que indireta.

### 3.2.1 Vanguardas históricas

#### 3.2.1.1 O futurismo

Antes da publicação de seu manifesto inaugural, em 1909, o futurismo começava a tomar forma a partir da revista *Poesia*, fundada em 1905, em Milão, por Filippo Tommaso Marinetti, poeta “italiano de formação cultural francesa [e que] nasceu no Egito” (TELES, 1983, p. 84). Considerada uma revista “pré-futurista”, *Poesia* foi uma publicação importante para a renovação literária na Itália do início do século xx. Foi nela que Marinetti – então defensor entusiasta do verso livre porém ainda em débito com o simbolismo – pôde esboçar a ruptura radical que promoveria alguns anos mais tarde como fundador e principal articulador do futurismo. A revista,

12. Cf. seção 2.2.3 desta tese.



FIGURA 6 – Capa da revista pré-futurista *Poesia*, ano 5, n. 3-6, 1909.

FIGURA 7 – Versão bilíngue do “Manifesto do futurismo”, de Marinetti, publicado nessa edição de *Poesia*.



em sua primeira fase, durou até 1909, na qual, além de Marinetti, também atuaram os editores Sem Benelli e Vitaliano Ponti. Pouco após a publicação do “Manifesto do futurismo”, Marinetti encerra o periódico para, em suas empreitadas seguintes, aprofundar-se na aventura vanguardista. *Poesia* seria retomada em 1920, dirigida por Mario Dessy. Porém, esta segunda fase teve vida curta, encerrando-se no mesmo ano.

Em 1913, Marinetti, associado ao editor florentino Giovanni Papini – simpatizante do futurismo que já havia colaborado com outros integrantes do movimento –, participa de outra importante revista: *Lacerba*. Nela, são publicados alguns dos primeiros experimentos poético-tipográficos a partir da noção de *parole in libertà* (“palavras em liberdade”). Segundo esse princípio, Marinetti, assim como companheiros futuristas como Ardengo Soffici e Carlo Carrà, buscavam uma nova expressão tipográfica, a qual não mais se contentava em apenas veicular discretamente o significado do texto, mas reivindicava, em si mesma, um papel ativo na mensagem transmitida. Diversos recursos eram utilizados para atingir esse objetivo: fontes e corpos tipográficos fortemente contrastantes, posicionamento criativo e dinâmico dos diferentes elementos gráficos e textuais (em diagonal, formando padrões visuais etc.), utilização consequente do espaço em branco enquanto elemento ativo de significação etc. Em 1915, ano em que Marinetti e os escritores florentinos ligados a *Lacerba* se desentendem – estes alegavam serem os verdadeiros futuristas, acusando os demais de serem meramente marinettistas –, a publicação do periódico é encerrada (RAWSON, 1989, p. 204).

Após a experiência de *Lacerba*, Marinetti associa-se a outro grupo de futuristas florentinos, do qual fazem parte Mario Carli, Emilio Settimelli,

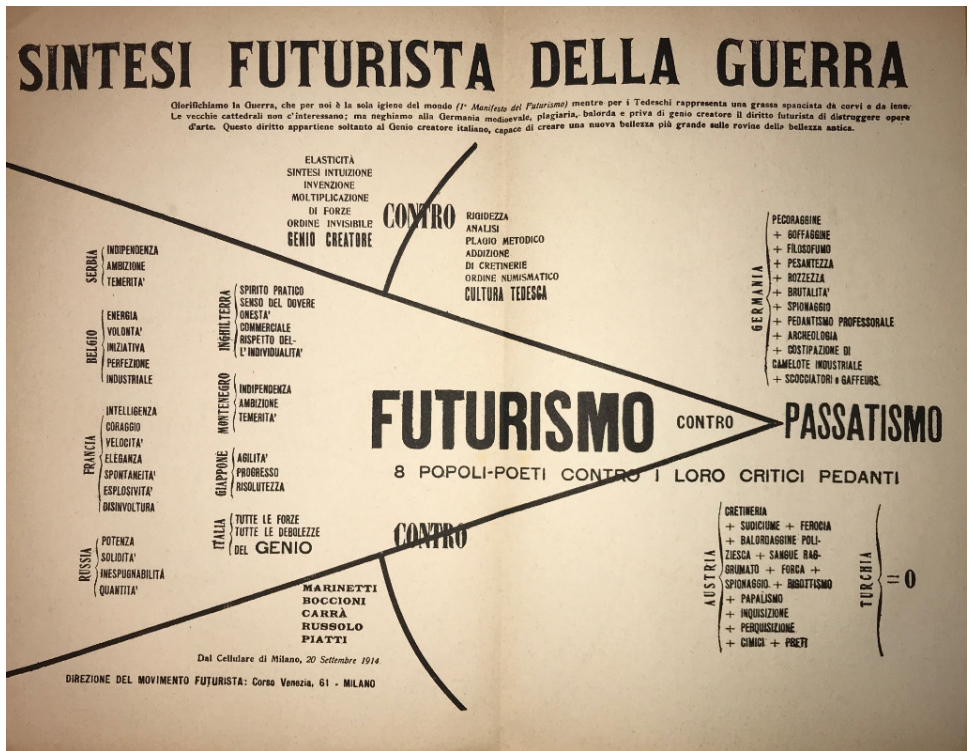


FIGURA 8 – “Sintesi futurista della guerra”, manifesto presente no libro *Guerrapittura*, de Carlo Carrà. 1915.

# LACERBA

ANNO II, N. 6 FIRENZE, 15 MARZO 1914 IL N. 4 SOLDI L'ANNO 4 LIBRE

Periodico quindicinale Via Nazionale, 25

RINETTI, Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà - PAPINI, Cerchi aperti - CAVACCIOLI, situazione - TAVOLATO, Elogio del Caffè - BOCCIONI, Moto assoluto + Moto relativo - Dinamismo - CARRÀ, La deformazione nella pittura - GAFFE - DIFFIDA.

## MARINETTI

### Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà.

#### Manifesto futurista.

Nel striginamo già frettolosamente il funale grottesco della bellezza passatista (romantica, simbolista e decadente) che aveva per elementi essenziali il pittorresco selvaggio, la solitudine nostalgica, il disordine multicolore, la penombra crepuscolare, la corruzione, il logorio e il sudiciumo del tempo, le tracce profonde degli anni, le agrotarsi delle rovine, l'odore di muffa, il sapore della putrefazione, il pessimismo, la tisi, il suicidio, la civetteria dell'agnia e l'adorazione della morte.

Dal caos delle nuove sensibilità contraddittorie, nasce oggi una nuova bellezza che sostituisce alla prima e che lo chiamo SPLENDORE GEOMETRICO E MECCANICO.

Esso ha per elementi essenziali la forza im-

brigliata, la velocità, la luce intensa, la precisione felice degli ingranaggi ottati, la coesione degli sforzi, la coesione molecolare dei metalli che si agilizano nell'infinito delle velocità, la concorrenza simultanea dei ritmi diversi, la somma delle iniziative e delle energie indipendenti ma convergenti in una sola direzione vittoriosa.

I miei seni futuristi percepirono per la prima volta questo splendore geometrico sul ponte di una dreadnought: le velocità della nave, le distanze dei tiri fissate con lunghissimi sguardi dall'alto del cassero nella ventilazione fresca delle probabilità guerresche, la ribellione strana degli ordini trasmessi dall'ammiraglio e subitamente divenuti autonomi, non più umani, attraverso i capricci, le impazienze e le malafide dell'acido e del rame: tutto ciò irradiava splendore geometrico e meccanico. Sentii l'iniziativa lirica dell'elettricità correre attraverso il blindaggio delle torri quaduple, scendere per tubi blindati fino alla santabarbara, trascendere obici e proiettili fino alle culatte, fino alle volute emergenti. Mira in altezza, in direzione, alzo, fiamma, rinculo automatico, slancio personalissimo del proiettile, urlo, sconvolgimento, odore di nuova tradizione, gas metitici, ruggine, ammoniaca ecc. ecc.

ANNO I, N. 6 - FIRENZE, 25 AGOSTO 1914 - Con 6 00 e 25 Pagliuone Redattore e Amministratore Via Provinciale 2, FIRENZE - Abbon. Annuo L. 2,00 - Di numer. Cost. 10

# L'ITALIA FUTURISTA

DIREZIONE ARTISTICA  
**BRUNO CORRA - E. SETTIMELLI**

E morto **UMBERTO BOCCIONI** caro grande forte migliore divino genio futurista ieri denigrato oggi glorificato superarlo superarlo durezza eroismo velocità avanti giovani futuristi tutto tutto doloresanguvita per la grande Italia sgombra ingigantita aglissima elettrica esplosiva non lagrime acciaio acciaio!

MARINETTI

**IL PUGNO ITALIANO DI BOCCIONI**

FOTOGRAFIA DI BALLA

Ecco perché volevano la guerra, egli e i suoi amici, quando nessuno la pensava, perché sapevano quanto ingiusta fosse la svalutazione delle forze nazionali e quante oscure potenti radici avrebbero germogliato il giorno che la coscienza delle proprie forze le avesse nutrite.

A Parigi, a Monaco, a Berlino, ovunque si parlasse male dell'Italia fuori d'Italia. Boccioni con la sua violenza e col suo ingegno si batteva coraggiosamente.

0270 IDEA NAZIONALE 121 Agosto 1914

FIGURA 9 – Primeira página de *Lacerba*, ano 2, n. 6, 1914.

FIGURA 10 – Primeira página de *Italia Futurista*, ano 1, n. 6, 1916.

Bruno Corra e Arnaldo Ginna. Esse grupo seria responsável pelo lançamento de outro periódico marcante do movimento: *L'Italia Futurista*, que circulou entre 1916 e 1918. Nele, foram publicados importantes textos indicativos do interesse dos futuristas no teatro – a coletânea de “sínteses teatrais” *Teatro sintético futurista* – e cinema – “Manifesto do cinema futurista”.

A partir do final da Primeira Guerra Mundial, o futurismo italiano começou a perder o fôlego, com Marinetti se limitando, principalmente, a publicar antologias e a redigir novos manifestos em que, no geral, reiterava os anteriores (RAWSON, 1989, p. 207). Marinetti ainda procurou dar ao movimento uma nova guinada política, numa infeliz associação cada vez mais explícita com o fascismo. Nessa fase foi lançada *Roma Futurista*, periódico fundado em 1918 por Carli e Settimelli e anunciado como “Revista do Partido Político Futurista”. O apoio do futurismo ao fascismo configurou, desde então, “o maior obstáculo a uma apreciação do futurismo” (RAWSON, 1989, p. 207), como também não bastou para que as ideias do grupo sobre política fossem inteiramente levadas a sério (RAWSON, 1989, p. 206). De qualquer maneira, o impulso vanguardista inicial dos futuristas foi significativo, e encontraria forte ressonância em novos movimentos de vanguarda que não tardariam a proliferar, tanto na Europa quanto nas Américas.

### 3.2.1.2 O expressionismo

Movimento menos coeso que as demais vanguardas históricas. Segundo Sheppard (1989, p. 223), embora o termo *expressionismo* fosse utilizado pela crítica de arte ao menos desde 1901, em francês – para qualificar os quadros que Julien Auguste Hervé expôs no Salon des Indépendants –, e 1911, em alemão – mencionado no prefácio do catálogo da 22ª exposição da Berliner Sezession para caracterizar a pintura de Picasso, Braque e Dufy, entre outros –, quando também foi utilizado em relação à literatura, ele tardou a se estabelecer e a ser reivindicado por escritores ao se referirem à própria produção, o que só veio a ocorrer entre o fim de 1914 e o início de 1915:

Portanto, não há nada que permita supor a existência de algum grupo, solidamente constituído que desde o início se considerasse expressionista, perseguindo com coerência um conjunto de metas claramente definidas e coletivamente aceitas (SHEPPARD, 1989, p. 223).





FIGURA 11 – Capa da revista expressionista *Der Sturm*, v. 8, n. 7, 1917. Desenho de Rudolf Bauer.

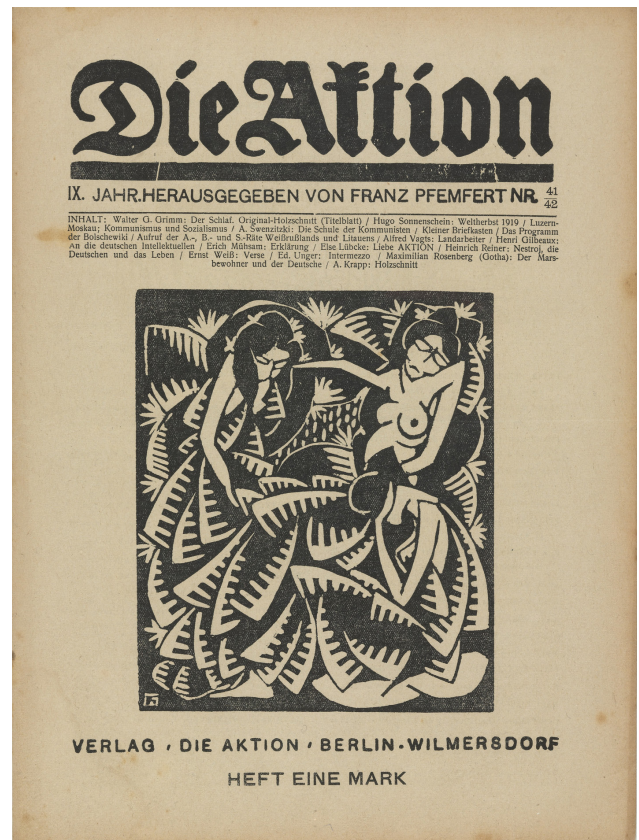


FIGURA 12 – Capa da revista expressionista *Die Aktion*, v. 9, n. 41-42, 1919. Xilogravura de Walter O. Grimm.

Segundo Cavalcanti (1995, p. 5), apesar de se tratar de uma definição um tanto genérica, é adequado resumir o expressionismo como “a forma de arte criada a partir do impacto da expressão, causado pelo mundo exterior e manifestado em imagens espontâneas, de criatividade pura, às vezes até primitiva”. Essa nova sensibilidade artística se opunha aos valores burgueses e, não por acaso, frequentemente operava uma reorganização dos símbolos oriundos da sociedade industrial para, assim, transcendê-la (SHEPPARD, 1989, p. 227).

Apesar do caráter menos estruturado e até mesmo fluido dessa tendência artística – que interseccionou outros estilos e movimentos de vanguarda a ela contemporâneos –, muitos periódicos<sup>13</sup> foram publicados durante o período expressionista, sendo que alguns deles se beneficiaram da convergência organizada de esforços individuais e coletivos por parte dos artistas e agentes culturais envolvidos.

É o caso das revistas berlinenses *Der Sturm* e *Die Aktion*, frequentemente consideradas as mais importantes do expressionismo. *Der Sturm* era editada por Herwarth Walden, e circulou de 1910 a 1932. Nela, após uma fase inicial

13. Cavalcanti (1995, p. 26) contabiliza a existência de 110 periódicos editados pelos expressionistas.

prioritariamente focada em artes gráficas, para a qual foi fundamental a atuação do artista austríaco Oskar Kokoschka, foram também publicados textos importantes de literatura e teoria literária de autores da geração expressionista, como Jakob von Hoddis e August Stramm. Para além da revista, a experiência de *Der Sturm* se estendia a uma galeria de arte (que abrigou exposições pioneiras – as chamadas *Sturm-Austellungen* – da obra de pintores modernos que viriam a se tornar reconhecidos, como o grupo Der Blaue Reiter, do qual faziam parte Kandinski, Paul Klee e Marc Chagall, entre outros) e editora de livros (*Stormbücher*), que publicava obras e coletâneas/portfólios individuais de muitos dos artistas e escritores que marcavam presença no periódico. Walden e seus associados também organizavam palestras e noites de leitura, além de terem inaugurado, em Berlim e Hamburgo, dois teatros experimentais, dirigidos por Lothar Schreyer (TELES, 1983, p. 106; CAVALCANTI, 1995, p. 23-25; SHEPPARD, 1989, p. 229-23).

*Die Aktion*, por sua vez, era editada por Franz Pfemfert, e teve um ciclo de vida similar a *Der Sturm*: lançada em 1911, sua circulação se estendeu até 1932. Pfemfert já vinha acumulando experiências editoriais nos anos anteriores à fundação de *Die Aktion*, tendo coeditado sua predecessora direta, *Der Demokrat*, revista de “política humanista de esquerda” (SHEPPARD, 1989, p. 230). Com efeito, além do espaço conferido à literatura e artes gráficas, *Die Aktion* tinha forte direcionamento político. Esse é um dos motivos por que, segundo Sheppard (1989, p. 231), autores de inclinação ativista tendiam a se associar a *Die Aktion*, ao passo que aqueles mais voltados ao formalismo estético nutriam maior afinidade com *Der Sturm*. E assim como *Der Sturm*, as atividades promovidas por Pfemfert e seus associados não tardariam a se desdobrar para além do periódico: edição de livros (com coleções de literatura, poesia e política); a inauguração de uma livraria, que também abrigava exposições de arte; e mesmo a fundação de um partido político, o Anti-Nationale Sozialisten-Partei, que, apesar de pequeno e clandestino durante a Primeira Guerra Mundial, em 1918 chegou a publicar um manifesto em *Die Aktion* (SHEPPARD, 1989, p. 231).

Cabe destacar também *Die Weissen Blätter*, revista predominantemente literária idealizada pelo grupo de expressionistas de Leipzig e que circulou de 1913 a 1920. A partir de 1915, o periódico passa a contar com René Schickele como editor, e de 1916 a 1918, sua publicação foi transferida para Zurique, o que permitiu que, durante a Primeira Guerra Mundial, autores alemães pudessem se servir da revista enquanto plataforma para se expressarem livremente quanto a seus posicionamentos políticos (SHEPPARD, 1989, p. 232). *Die Weissen Blätter* também pôde se beneficiar de uma produção literária

maior e mais madura – beneficiada pelo trabalho pioneiro de Walden em *Der Sturm* e Pfemfert em *Die Aktion* –, o que permitiu uma maior seletividade por parte de seus editores quanto o material a ser publicado (CAVALCANTI, 1995, p. 26).

### 3.2.1.3 Vanguardas russas, De Stijl e Bauhaus

Apesar de a Rússia e a Itália, na virada do século XIX para o XX, ainda serem países profundamente “enredados em suas tradições” (TELES, 1983, p. 123), estiveram entre os locais onde o futurismo alcançou maior repercussão. No caso da Rússia, isso se explica em parte pelo fato de que, ao menos desde 1850, a partir da atuação de mecenas e colecionadores abastados, um rico intercâmbio entre a arte russa e ocidental havia se estabelecido, com a realização de exposições, peças teatrais, espetáculos de balé e publicação de revistas progressistas (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 96). Com efeito, até o advento da Primeira Guerra Mundial, era possível verificar uma maior fluidez entre as fronteiras dos países europeus no que diz respeito à movimentação de intelectuais de origens distintas, e é nessa conjuntura que se inscrevem as visitas de Marinetti a Moscou, em 1910 e 1912, com o objetivo de ali divulgar o futurismo (TELES, 1983, p. 123).

O ano de 1912 foi importante para o desenvolvimento das vanguardas russas, pois é nele que os artistas Mikhail Larionov, Natalia Goncharova, Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin, integrantes do grupo “Rabo de Asno”, participam de uma grande exposição em Moscou. Com obras nas quais se notava influência tanto do cubismo analítico quanto do futurismo – de onde surgiria a denominação “cubofuturismo” –, esses artistas acabaram por encabeçar desdobramentos distintos, embora inter-relacionados, da arte de vanguarda na Rússia: Larionov e Goncharova publicariam, em 1913, o manifesto do raionismo; Malevich radicalizaria os pressupostos cubistas, criando, assim, o suprematismo; e Tatlin se tornaria figura central do construtivismo (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 96). Nesses movimentos, é notável uma tendência progressiva em direção à arte não figurativa, que se pronuncia especialmente no suprematismo e no construtivismo – este porém, ao contrário daquele, já despojado de motivações espirituais e dando mais ênfase ao terreno, o que é perceptível na própria opção por materiais do dia a dia, oriundos da produção industrial (RUHRBERG, 2010, p. 161-165). No plano literário, e também em frequente contato estreito com os artistas plásticos, é igualmente em 1912 que os poetas Vielimir Khlébnikov, Vladímir

Maiakóvski, David Burliuk e Aleksiéi Krutchônikh publicam o manifesto futurista “Bofetada no gosto público” (TELES, 1983, p. 122-128).

Os artistas de vanguarda na Rússia apoiaram em peso a Revolução Russa de 1917. Segundo Hyde (1989, p. 213), o bolchevismo,

conforme assinalaram os futuristas com maior ou menor entusiasmo, era, como o próprio futurismo, uma tentativa de agarrar o futuro e amarrá-lo pelo rabo à pesada carroça de bois do presente. [...] Inegavelmente, [...] a obra dos futuristas foi moldada pela Revolução – na verdade (por meio de vários tipos de arte propagandística, muitas vezes de grande mérito artístico), ela contribuiu para moldar a revolução.

Nos quatro anos seguintes à Revolução, houve uma grande reorganização da vida russa, com ativa participação dos artistas. Nesse período, “reformaram-se escolas de arte de todo o país, se edificaram museus e se organizaram festivais políticos com a colaboração de pintores, atores, escritores e compositores” (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 96, tradução nossa).

Já na Europa Ocidental, paralelamente ao desenvolvimento do construtivismo russo, o ano de 1917 também configura marco importante para a arte não figurativa, uma vez que nessa data é lançado, na Holanda, o movimento De Stijl (“O estilo”), do qual faziam parte Theo van Doesburg, Piet Mondrian, Vilmos Huszar, J. J. Oud e Anthony Kok. Apesar de suas semelhanças com o suprematismo e o construtivismo, com os quais chegaram a estabelecer uma influência recíproca, algumas diferenças importantes se impunham entre o De Stijl e os movimentos contemporâneos russos:

O Suprematismo e o Construtivismo, na medida em que reflectiam um pensamento político revolucionário na Rússia, tinham um carácter essencialmente dinâmico. A estética do De Stijl, desenvolvida em 1917, no pico do cataclismo europeu da Primeira Guerra Mundial, reflectia um desejo de paz e era por isso essencialmente estático. As pinturas do grupo são como que projectos para a concepção de um futuro melhor. A sua arte limita-se ao contraste de linhas verticais com horizontais, levadas a um equilíbrio; a sua paleta limita-se às três cores primárias – azul, vermelho e amarelo – ampliadas pelas “não-cores” – preto, branco e cinzento (RUHRBERG, 2010, p. 168).

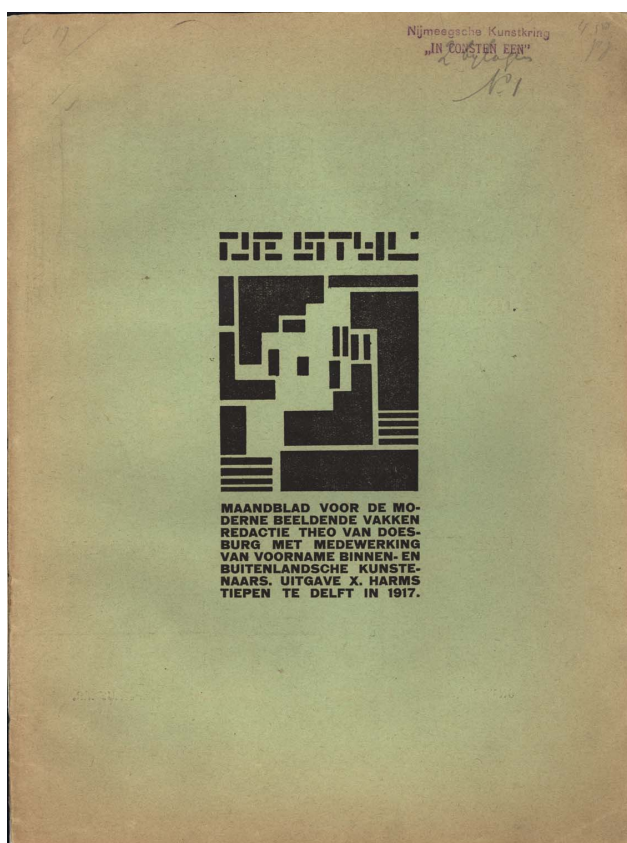


FIGURA 13 – Capa da revista holandesa *De Stijl*, v. 1, n. 1, 1917.

Também conhecido como neoplasticismo, o De Stijl contou com uma revista homônima para promover os princípios e artistas dessa corrente. Editada por Theo van Doesburg e publicada entre 1917 e 1932, a revista *De Stijl* exerceu influência considerável sobre a pintura, arquitetura, escultura e design, tanto na Holanda quanto no exterior.

Igualmente importante para os rumos das vanguardas de matriz construtivista foi a fundação da Bauhaus em 1919, em Weimar, Alemanha. Essa escola, em sua fase inicial, sob direção de Walter Gropius, tinha como princípio a integração entre arte e artesanato. Sob influência da Primeira Exposição de Arte Russa, organizada em 1922, em Berlim, pelo soviético El Lissitzky – então instalado na Alemanha, onde também editaria no mesmo ano, com Ilya Ehrenburg, os dois números da importante revista construtivista *Wechst/*

*Gegenstand/Objekt* –, a escola se distanciaria de seu ideal inicial a favor, desta vez, da integração entre arte e técnica. Essa guinada se consolidaria em 1923 com a Exposição da Bauhaus, em Weimar, e com a nomeação, no mesmo ano, do húngaro Lázsló Moholy-Nagy como diretor do curso preliminar da escola. Além de enfatizar a tipografia, a fotografia e o design industrial no currículo da Bauhaus, Moholy-Nagy seria fundamental para a promoção do intercâmbio entre os construtivistas russos, os integrantes do De Stijl e os vanguardistas alemães (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 104-105).

Em 1925, a Bauhaus é transferida de Weimar para Dessau. Nessa fase, a escola segue em sua ênfase crescente à integração arte-indústria, recebendo novos professores, como Josef Albers, Joost Schmidt, Marcel Breuer, Hinnerk Scherper e Herbert Bayer – este último, responsável pelo departamento de tipografia e design publicitário. Nessa fase também é editado o periódico *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, que, publicado entre 1926 e 1931, seria veículo importante para a promoção e disseminação da produção desenvolvida pelo corpo docente e discente da escola, bem como de iniciativas afins que ocorriam na Alemanha e em outros países (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 106).

De volta à Rússia, entre 1923 e 1925 é publicada a revista construtivista *LEF (ЛЕФ)*, a qual, de 1927 a 1928, entra em nova fase, rebatizada *Новый ЛЕФ*. Representando a Frente de Esquerda das Artes (Левый фронт искусств), o



FIGURA 14 – Páginas do miolo da revista construtivista *LEF* (ЛЕФ), n. 1, 1923. Trabalhos de Alexander Rodchenko.

periódico, em sua primeira fase, é editado pelo crítico formalista Osip Brik e pelo poeta Vladímir Maiakóvski, e, na fase seguinte, por Maiakóvski e Sergei Tretyakov, dramaturgo, roteirista e fotógrafo. Josef Müller-Brockmann assim descreve o conteúdo visual e o projeto gráfico da revista:

Nela colaboraram estreitamente Maiakóvski e [Alexander] Rodchenko. Seus projetos consistiam em fotomontagens e tipografias integradas em linhas predominantemente horizontais, com tipos cuidadosamente construídos e ênfase futurista em relação ao caráter mecânico. Os trabalhos de El Lissitzky, por sua vez, se baseavam em sínteses de princípios construtivistas e suprematistas. Diagonais assimétricas e dinâmicas determinavam a estrutura do projeto. As fotomontagens de Rodchenko, Lissitzky e [Gustav] Kluzis testemunhavam seu compromisso político e seu pensamento analítico (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 99, tradução nossa).

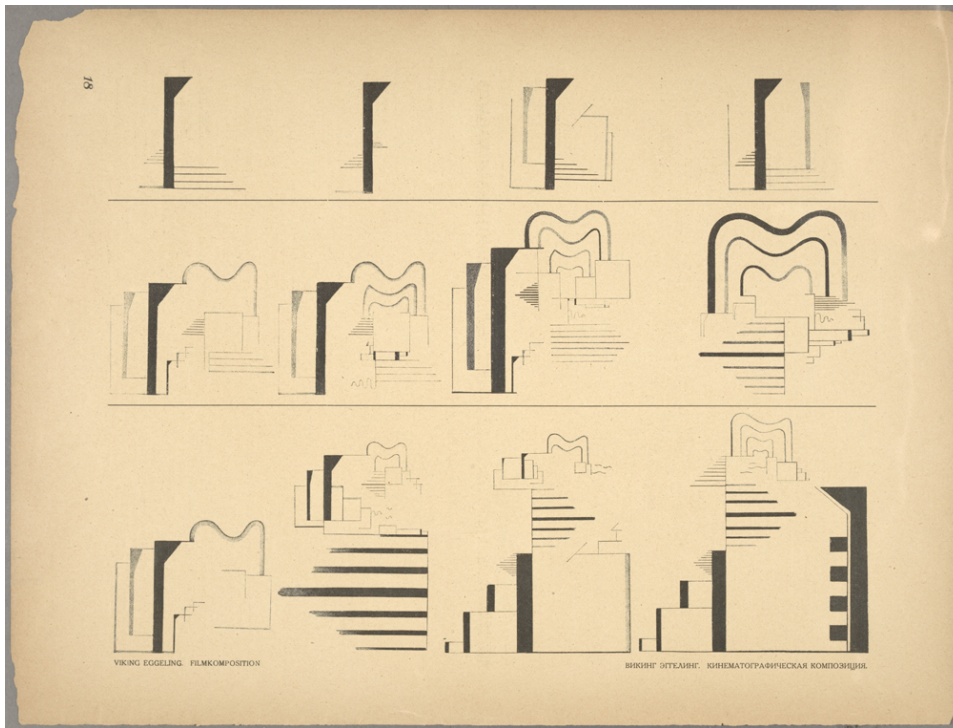


FIGURA 15 – Página do miolo da revista construtivista *Wechst/Gegenstand/Objekt*, de 1922. Trabalho de Viking Eggeling.

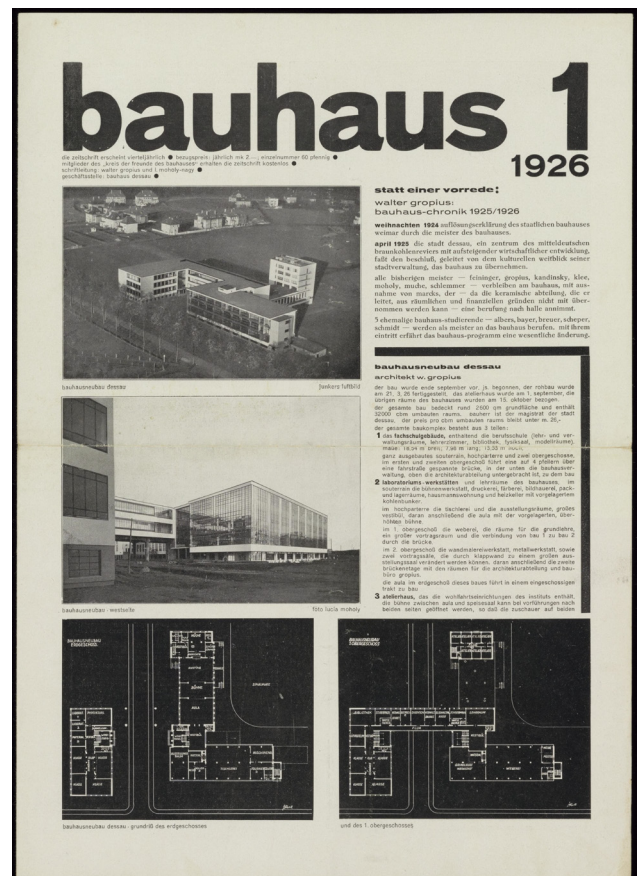


FIGURA 16 – Revista *bauhaus*, v. 1, n. 1, 1926.

O início dos anos 1930, entretanto, não foi favorável para as vanguardas russas e alemãs. Na União Soviética, a partir de 1932, o estado começa a impor o realismo socialista como estilo artístico oficial, desfavorecendo as tendências construtivistas. Já a Bauhaus, enfrentando dificuldades devido ao contexto político turbulento da Alemanha no início da década, é transferida em 1932 para Berlim, no que viria a ser seu suspiro final. No ano seguinte, os nazistas fecham definitivamente a escola. Após essas grandes baixas, muitos dos integrantes das vanguardas russas e alemãs emigram, continuando a exercer forte influência na disseminação das tendências construtivistas em outros países (MÜLLER-BROCKMANN, 1998, p. 107-108).

#### 3.2.1.4 O Dada(ismo)

Movimento iconoclasta que, não satisfeito em problematizar as fronteiras entre os gêneros artísticos (preocupação compartilhada por outros movimentos vanguardistas), contestou o próprio estatuto da arte, levantando o questionamento sobre sua relevância em um mundo cujo sentido havia sido esvaziado pela guerra. Internacional desde seu surgimento, o Dada, contou com centros de atividades em cidades de diferentes países, como Amsterdã, Barcelona, Berlim, Colônia, Hannover, Mônaco, Moscou, Nova York, Paris, Tbilisi e Viena (LUDOVICO, 2012, p. 34; SHORT, 1989, p. 238-239; TELES, 1983, p. 129). No entanto, há relativo consenso quanto ao fato de que Zurique tenha sido o epicentro inaugural do dadaísmo, uma vez que, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, essa cidade foi o destino escolhido por muitos artistas, ativistas e escritores estrangeiros que buscavam refugiar-se, como Lênin, James Joyce e Romain Rolland. Esse também foi o caso de parte da geração dos expressionistas alemães, sobretudo aqueles de posicionamento político mais radical, dentre os quais, o poeta Hugo Ball. Foi ele quem, ao lado de sua companheira Emmy Hennings, fundou, em 1916, o célebre Cabaret Voltaire, iniciativa que também contou com a participação de Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Tristan Tzara e Marcel Janco. Casa noturna cuja existência foi curta (foi fechado ainda em 1916), o Cabaret Voltaire – dando espaço a múltiplas linguagens artísticas e contando com convidados representativos de vários movimentos de vanguarda então contemporâneos –, não obstante, foi decisivo para a primeira irrupção dadaísta (SHORT, 1989, p. 239; TELES, 1983, p. 129; CAVALCANTI, 1995, p. 26-27).

Apesar da dificuldade em identificar o criador da palavra *dada* (os próprios participantes do movimento costumavam apresentar várias versões



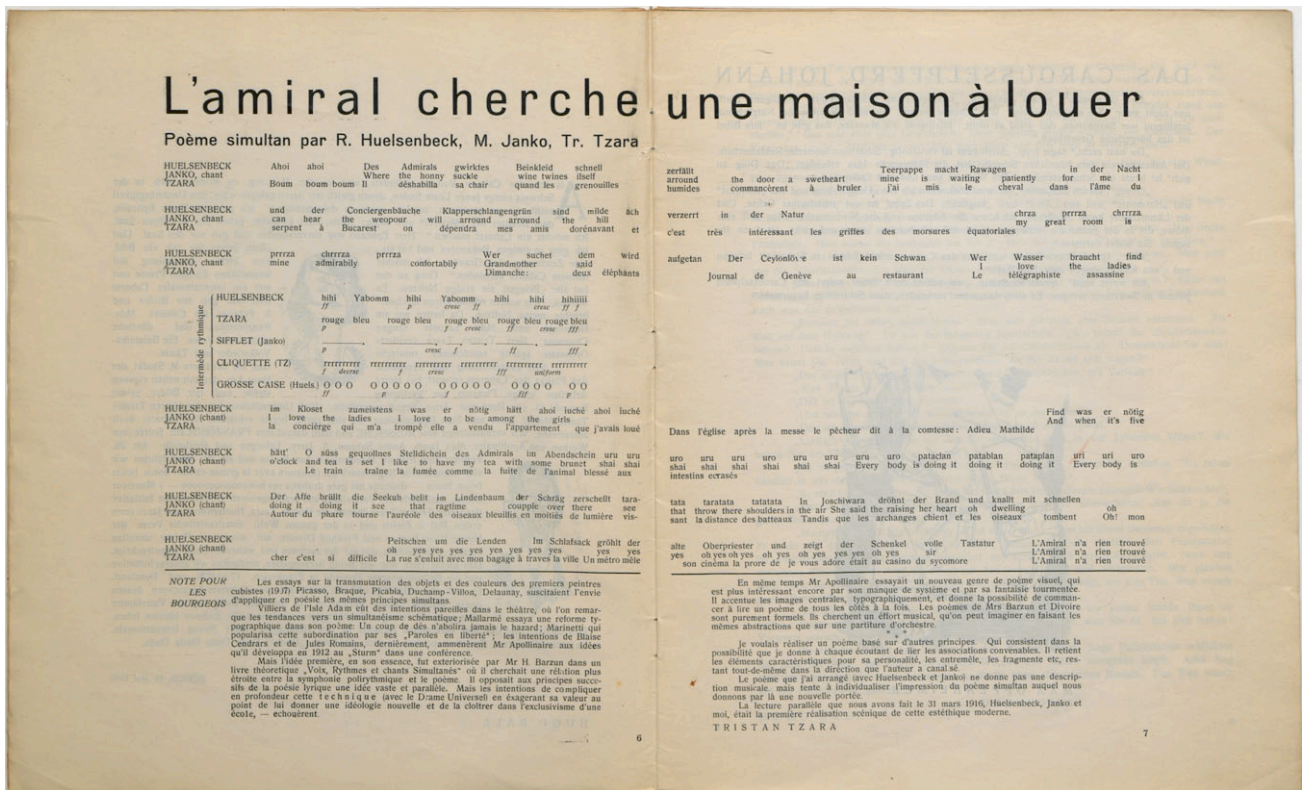


FIGURA 17 – Páginas do miolo do número único de *Cabaret Voltaire*, 1916. Poema simultâneo de Richard Huelsenbeck, Marcel Janco e Tristan Tzara.

contraditórias a respeito), a primeira menção impressa do termo também é creditada a Hugo Ball, e está presente em seu texto de abertura do número único da revista que editou em Zurique em 1916, também chamada *Cabaret Voltaire*. Tão seminal quanto a casa noturna homônima, em *Cabaret Voltaire* foram publicados trabalhos literários (prosa e poesia, seja em versos diagramados convencionalmente ou em composições tipográficas experimentais) e também visuais (desenhos, gravuras e colagens). Os colaboradores presentes na revista foram Guillaume Apollinaire, Hans Arp, Francesco Cangiullo, Blaise Cendrars, Emmy Hennings, Jacob van Hoddis, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Wassily Kandinsky, F. T. Marinetti, Amedeo Modigliani, Max Oppenheimer, Pablo Picasso, Otto van Rees, Marcel Slodki e Tristan Tzara.

Outro periódico importante do início do dadaísmo na Europa foi *Dada*, que, editado por Tristan Tzara ainda em Zurique, deu continuidade direta à experiência de *Cabaret Voltaire*. A apresentação gráfica dos dois primeiros números de *Dada*, ambos de 1917, permaneceu muito próxima à de *Cabaret Voltaire* – porém, ao contrário da revista predecessora, os números iniciais de *Dada* não continham peças literárias tipograficamente experimentais (exceto dois poemas de Pierre Albert-Birot e um de Gino Cantarelli, publicados no número 2). Isso muda radicalmente no terceiro número da revista, de 1918, no qual não somente estavam presentes poemas cuja diagramação individual havia sido estruturalmente concebida de forma expressiva e atípica, como, em nível macro, o projeto gráfico de toda a revista quebrava

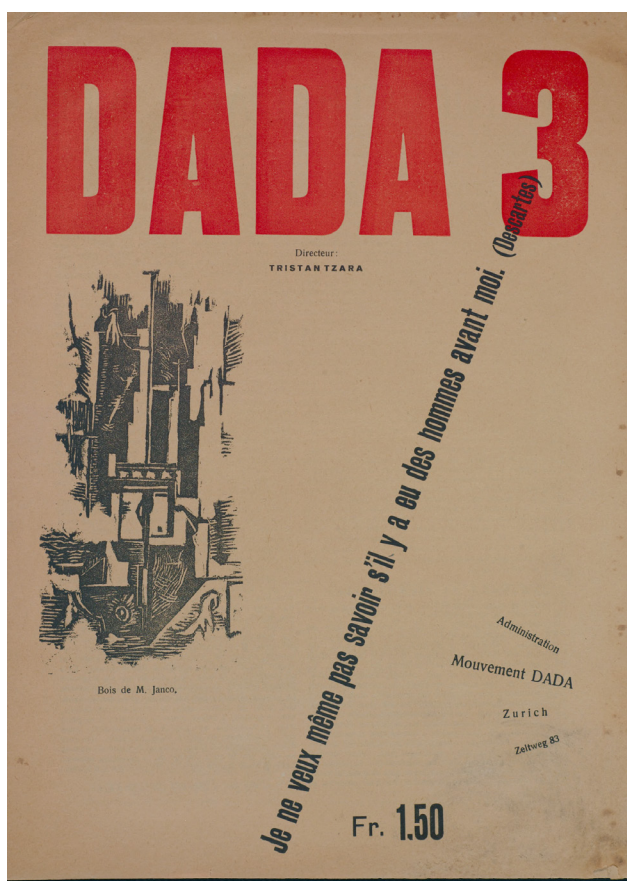


FIGURA 18 – Capa da revista *Dada*, n. 3, 1918.

uma série convenções editoriais: textos diagramados em diversos sentidos (horizontal, vertical e diagonal), diversidade de fontes e corpos tipográficos, uso expressivo do espaço em branco e de sinais de pontuação, além de uma interação mais direta e tensionada, nas mesmas páginas, dos textos com os trabalhos visuais (em *Cabaret Voltaire* e nos números anteriores de *Dada*, textos e imagens raramente conviviam nas mesmas páginas). Nesse mesmo espírito, ainda são publicados em 1919 os números 4-5 de *Dada*, condensados em um só volume intitulado *Anthologie Dada*. A partir de então, com o fim da guerra, vários dadaístas instalados em Zurique puderam deixar a Suíça, incluindo Tzara e Francis Picabia (que havia começado a colaborar em *Dada* a partir do número 3). Ambos permaneceriam figuras fundamentais para a divulgação das ideias dadaístas em outras cidades.

De forma ao mesmo tempo independente e paralela aos primórdios do dadaísmo europeu em Zurique, um grupo de artistas começava a desenvolver, em Nova York, uma produção (anti)artística similarmente contestadora, que, mais tarde, viria a convergir nominalmente no movimento Dada (até o ponto em que, pela própria natureza altamente questionadora da arte dadaísta, possamos de fato falar em “convergência nominal”). Desses artistas, podemos citar, por exemplo, os expatriados Marcel Duchamp e Francis Picabia, ambos franceses que haviam deixado a Europa devido à guerra. Destacamos também os estadunidenses Man Ray e Alfred Stieglitz, personagens de grande importância para a introdução da arte moderna nos Estados Unidos. Proprietário da galeria nova-iorquina 291, Stieglitz editou, entre 1915 e 1916 o periódico homônimo, em que promovia o mesmo tipo de arte que ao qual dava espaço em sua galeria. Considerada uma revista “proto-dada”, 291 contou com 12 números, e para além da inventividade dos trabalhos artísticos presentes em suas páginas, tinha um projeto gráfico inovador, para o qual muito contribuiu o artista mexicano Marius de Zayas, amigo próximo e associado de Stieglitz. Inspirado pela obra de Guillaume Apollinaire (um dos colaboradores do periódico), De Zayas, ao intervir visualmente em textos publicados em 291, acabou se tornando um dos precursores da poesia visual nos Estados Unidos.

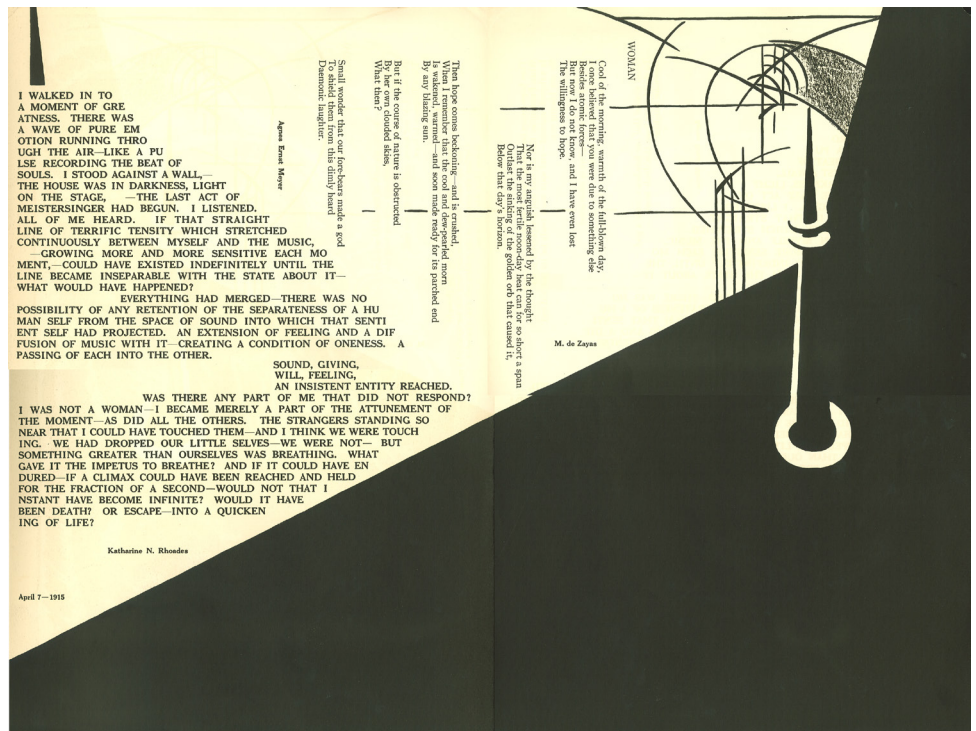


FIGURA 19 – Páginas do miolo da revista 297, n. 3, 1915–1916. Trabalhos de Katharine N. Rhoades, Agnes Ernst Mayer e Marius de Zayas.



FIGURA 20 – Páginas do miolo da revista Merz, n. 4, 1923. Manifesto “Topographie der Typographie”, de El Lissitzky.

Para concluir esta breve apresentação dos periódicos dadaístas, não poderíamos deixar de mencionar a revista *Merz*, publicada de 1923 a 1932 em Hannover, Alemanha, por Kurt Schwitters. Artista plástico, sonoro, poeta e tipógrafo cujo trabalho frequentemente tensionava as fronteiras entre os diferentes meios, linguagens e técnicas, Schwitters havia começado sua incursão vanguardista no período expressionista, quando travou contato com Herwarth Walden e começou a expor na galeria Der Sturm. Apesar não ter chegado a participar diretamente do dadaísmo, Schwitters foi amigo próximo de expoentes do movimento, muitos dos quais promoveu em seu periódico. E embora tenha utilizado a palavra *dada* em algumas de suas obras, preferiu a sua própria versão do termo, que batizou de *Merz*. Esse conceito balizou parte importante da carreira de Schwitters desde então, que o desdobrou em inúmeros dos seus trabalhos: “*Merzbilder*”, por exemplo, era uma série de colagens feitas com lixo recolhido nas ruas. *Merz*, a revista, pode ser lida como a crônica de seu idealizador através de muitos dos eventos-chave que moldaram a sucessão de vanguardas históricas europeias, como, por exemplo, o dadaísmo, surrealismo, construtivismo e De Stijl, além da Nova Tipografia, da qual Schwitters era um praticante de maior importância – e de que a revista *Merz* era um notável exemplo concreto, seja pela inventividade tipográfica do próprio Schwitters, seja pelas importantes colaborações que recebeu de tipógrafos de vanguarda como Jan Tschichold – que projetou o último número do periódico, contendo a versão até então mais recente do célebre poema sonoro *Ursonate*, de Schwitters – e El Lissitzky – que, além de ter projetado edições inteiras da revista, publicou, no número 4, seu célebre manifesto “Topografia da tipografia”.

### 3.2.1.5 O surrealismo

O surgimento do surrealismo, movimento francês de vanguarda que visava emancipar o homem de suas relações psicológicas e culturais – objetivo para o qual convergiriam técnicas de investigação do inconsciente, como a escrita automática – se insere no contexto francês pós-Primeira Guerra Mundial, no qual o desespero expressionista e o niilismo dadaísta começam a ceder espaço ao então chamado *esprit nouveau*: “sentido geral de organização e construção que subia dos escombros da grande guerra e que já vinha timidamente anunciado nas obras dos cubistas, na de Apollinaire especialmente” (TELES, 1983, p. 171)<sup>14</sup>. Dentro dessa tendência, destaca-se a própria revista parisiense *L'Esprit*

14. Ainda a esse respeito, Short (1989, p. 246) comenta: “Grande parte da poesia Dada se limita a refletir fielmente o caos; a imagem surrealista, em contraposição, “leva a algum

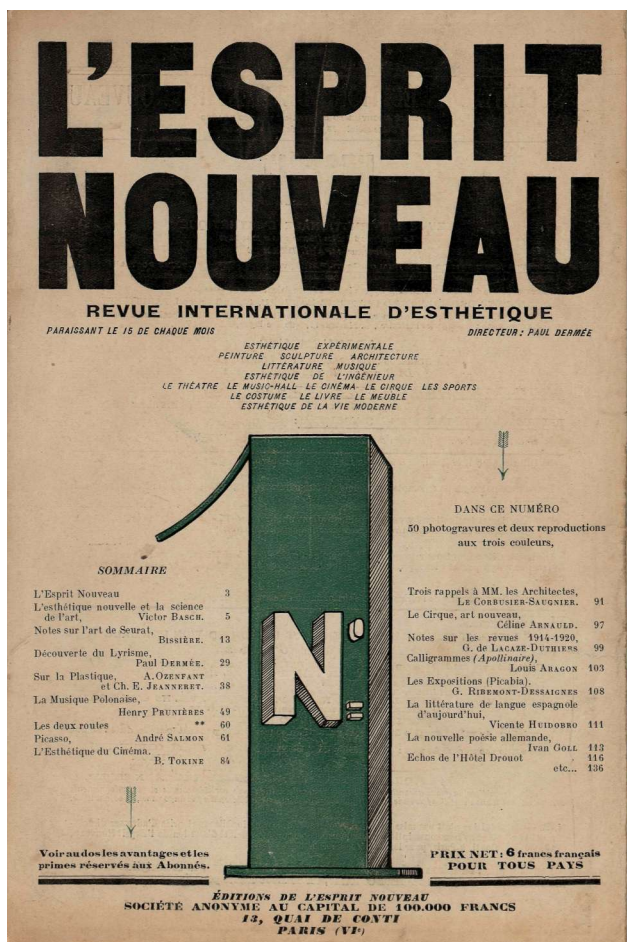


FIGURA 21 – Capa da revista *L'Esprit Nouveau*, n. 1, 1920.

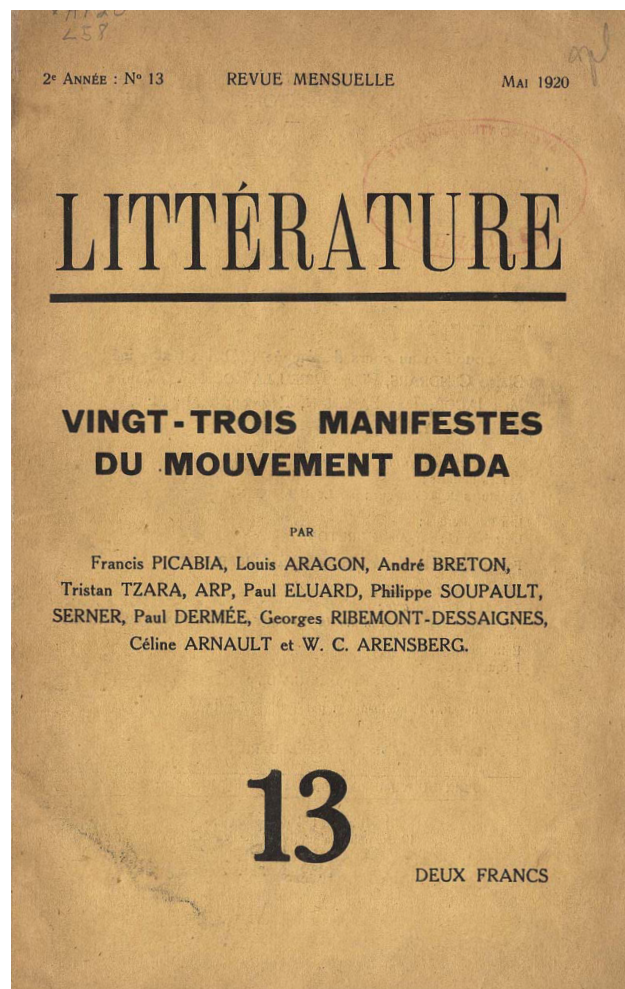


FIGURA 22 – Capa da revista *Littérature*, ano 2, n. 13, 1920.

*Nouveau*, fundada pelo pintor Amédée Ozenfant, o arquiteto Le Corbusier e o poeta Paul Dermée, e publicada entre 1920 e 1925. Nesse periódico, em contraste com o furor “destrutivo” das primeiras vanguardas, defende-se o ideal de uma arte “construtiva”, na qual os princípios neoclássicos são reabilitados, porém judiciosamente adaptados às exigências conjunturais do pós-guerra (TELES, 1983, p. 152-153). A influência do “espíritonovismo” se faria sentir também nos primórdios do modernismo brasileiro, sobretudo a partir de Graça Aranha e Mário de Andrade – este tinha a coleção completa da revista *L'Esprit Nouveau* (TELES, 1983, p. 31).

As origens mais diretas do grupo que fundaria o surrealismo<sup>15</sup> podem ser traçadas a *Littérature*, revista de transição entre o dadaísmo parisiense e o surrealismo, publicada entre 1919 e 1924 e editada por Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. Embora o grupo de *Littérature* tenha chegado a

lugar”. É em si mesma [...] um convite à poesia. Embora de origem gratuita, é vivida como uma aproximação do conhecimento até então velado”.

15. Para além dos artistas que os próprios expoentes do surrealismo consideravam como precursores do movimento, como o Marquês de Sade, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, além de Sigmund Freud e Karl Marx (TELES, 1984, p. 170; SHORT, 1989, p. 244)

nutrir grande interesse e empolgação pelo dadaísmo – o número 13 do periódico, de maio de 1920, com o subtítulo de “23 manifestes du mouvement Dada”, foi inteiramente dedicado ao movimento, com textos de Francis Picabia, Paul Éluard, Tristan Tzara, Hans Arp, entre outros –, considerava-se, no geral, independente. O rompimento com Tristan Tzara, que se consolidou em 1922 em função de divergências a respeito do “Congrès de l’Esprit Moderne” (evento programado para março de 1922, que, no entanto, não viria a se realizar), acabou sendo importante para o enfraquecimento do dadaísmo francês e o fortalecimento do nascente surrealismo (TELES, 1983, p. 171).

O ano de 1924 seria fundamental para a consolidação do surrealismo. Em outubro, dois manifestos surrealistas concorrentes são publicados em Paris: um deles assinado pelo poeta Yvan Goll e publicado no número único de sua revista *Surréalisme*; o outro, publicado poucos dias depois por André Breton. Após uma disputa acirrada, o grupo liderado por Breton terminaria por se impor, absorvendo parte dos integrantes do grupo de Goll. No fim daquele ano, Breton e seus companheiros ainda lançariam a revista *La Révolution Surréaliste*, que circularia entre 1924 e 1929, contando com 12 números. O projeto gráfico do periódico parodiava o de *La nature*, revista científica conservadora. Assim, a sátira – recurso tão caro aos surrealistas

FIGURA 23 – Páginas da revista *La Révolution Surréaliste*, n. 5, 1925.

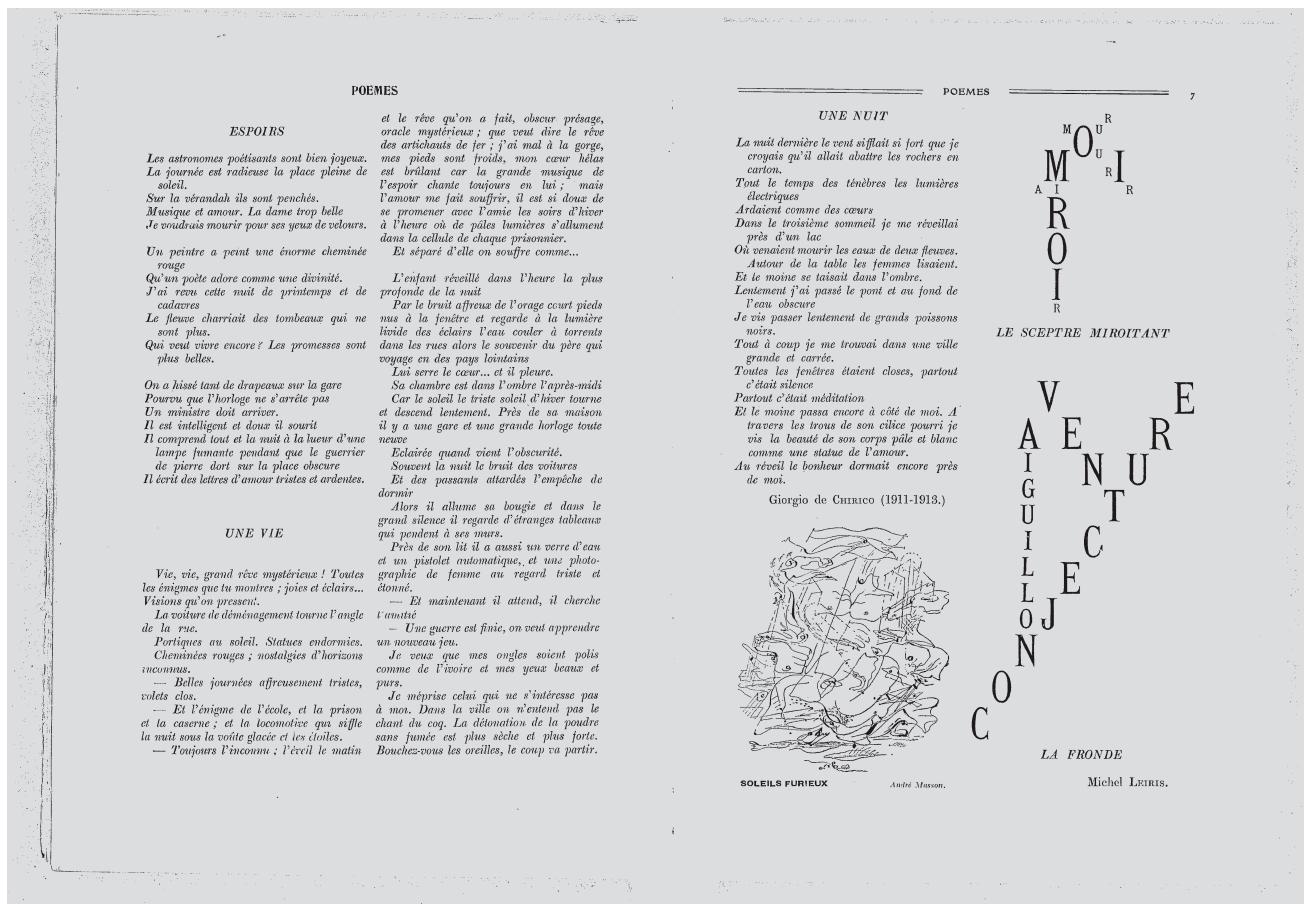




FIGURA 24 –  
Capa da revista  
*Minotaure*, n. 6, 1934.  
Arte de Marcel Duchamp.

– começava pela própria aparência gráfica de *La Révolution Surréaliste*, que, remetendo o leitor a um conteúdo “sério”, levava-o, na verdade, ao encontro de material considerado escandaloso do ponto de vista artístico, literário e político (LUDOVICO, 2012, p. 35).

No fim dos anos 1920, Georges Bataille seria o proponente de uma vertente surrealista alternativa à de Breton. Na revista ilustrada *Documents*, editada por Bataille entre 1929 e 1931 e que contou com 15 números, foram publicados, além de textos literários, artigos sobre “doutrinas, arqueologia, belas-arts e etnografia” – como já anunciado no subtítulo do periódico. Contando com um projeto gráfico em que se destacava a justaposição contrastante de texto e imagens frequentemente chocantes, Bataille desejava, em

*Documents*, oferecer uma versão mais extrema do surrealismo, em oposição à visão de Breton, que considerava convencional e esteticista (LUDOVICO, 2012, p. 35).

Após o fim de *La Révolution Surréaliste*, Breton e seu grupo – constantemente reconfigurado, embora contando com alguns dos integrantes iniciais – fundariam *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, periódico no qual o viés político do surrealismo seria acentuado. Contou com seis números, publicados de 1930 a 1933. O último deles continha um anúncio do lançamento de *Minotaure*, revista fundada pelos *marchands* e editores Albert Skira e E. Tériade. Periódico predominantemente surrealista e conhecido por sua impressão e acabamento luxuosos, *Minotaure* se destacou também por ter envolvido, em um projeto comum, Andre Breton, Georges Bataille e André Masson – que anteriormente haviam protagonizado disputas quanto aos rumos do surrealismo. Também foi importante para a divulgação do surrealismo a um público mais amplo. Contudo, em 1939, com o advento da Segunda Guerra Mundial, *Minotaure* foi interrompido.

No pós-guerra, Breton, de retorno à França após ter vivido nos Estados Unidos entre 1941 e 1946, ainda tentaria dar nova vida ao surrealismo, reeditando os manifestos anteriores e publicando um inédito – porém, sem o mesmo impacto (TELES, 1983, p. 172). Apesar disso, a essa altura, o legado surrealista já era significativo, com ramificações em diversas partes do mundo: “Tchecoslováquia, a Iugoslávia, a Holanda, a Escandinávia, a Grã-Bretanha, o Japão, as Canárias e praticamente todo o continente sul-americano” (SHORT, 1989, p. 248).

### 3.2.1.6 Vanguarda portuguesa

Assim como ocorreu no Brasil, uma tradução do “Manifesto futurista”, de Marinetti, foi divulgada pela imprensa portuguesa, no jornal *Diário dos Açores*, ainda em 1909, ano em que o texto original foi publicado na França e na Itália. Tanto em Portugal quanto no Brasil, entretanto, essa amostra inicial do futurismo marinettista passou, de forma geral, despercebidamente (TELES, 1983, p. 85, 219).

Porém, se a repercussão do futurismo no Brasil se dá, efetivamente, em 1922, em Portugal ela foi sentida mais cedo. Após um período de discussão entre artistas e intelectuais, em março de 1915 ocorre a estreia vanguardista de Portugal, materializada no lançamento da revista *Orpheu*. Dirigida pelo poeta português Luiz de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho (que também se envolveria, alguns anos mais tarde, no modernismo no Brasil),



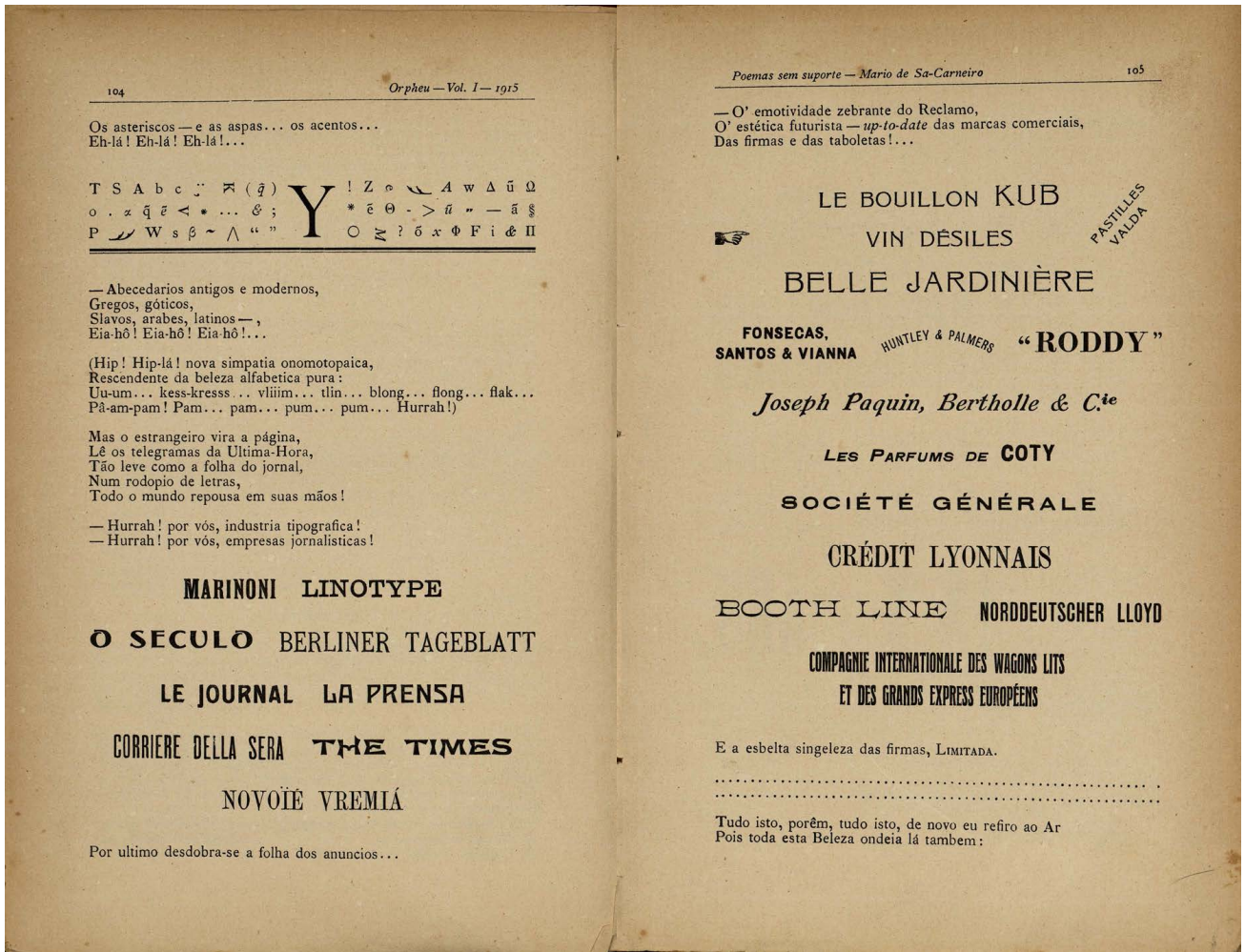


FIGURA 25 – Páginas da revista *Orpheu*, n. 2, 1955. Trecho do poema “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro.

com a intenção de editarem um periódico que servisse de ponte artística e intelectual entre Portugal e Brasil, *Orpheu*, em seu primeiro número, contou com colaborações em prosa e, sobretudo, versos, de Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa (inclusive sob o heterônimo Álvaro de Campos), Alfredo Pedro Guisado, José de Almada-Negreiros e Côrtes-Rodrigues. Apesar de trazer alguns textos ainda simbolistas, no primeiro número de *Orpheu* já se notam alguns poemas “de feição futurista” (TELES, 1983, p. 220).

Com o sucesso da revista, em parte devido às controvérsias que causou, três meses após sua estreia é publicado o segundo e último número de *Orpheu*, em junho de 1915. Dessa vez, os diretores são Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, e o alinhamento futurista é mais pronunciado. Isso é visível no poema “Manucure”, de Sá-Carneiro, em que se percebe a influência das *parole in libertà* futuristas: seções do poema são compostas em diversos tipos e tamanhos, aludindo a anúncios publicitários, além de haver utilização expressiva de números e sinais matemáticos, caracteres de pontuação, onomatopeias e diagramação em sentidos até então heterodoxos (como

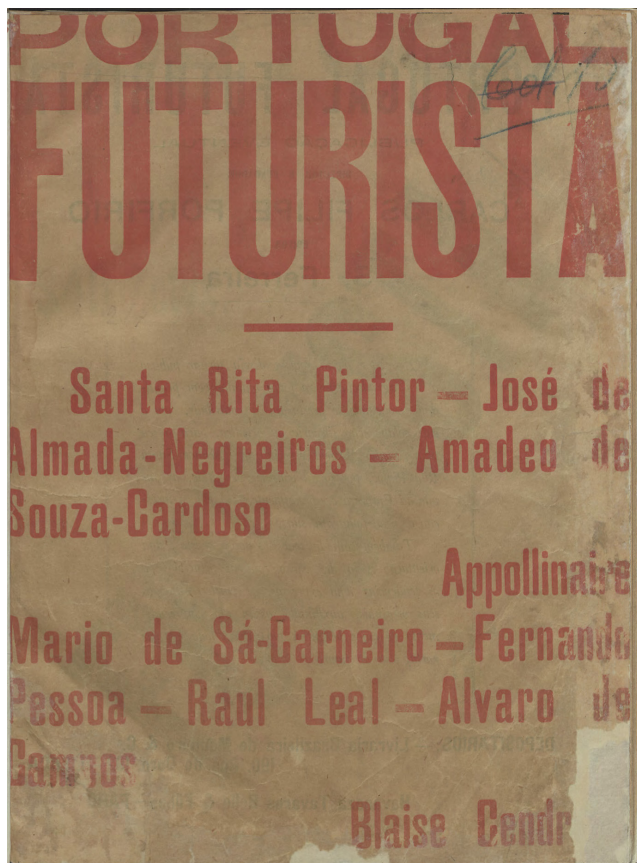
vertical, diagonal e em ondas curvilíneas). O número 2 de *Orpheu* também traz poemas simbolistas do brasileiro Eduardo Guimaraens e, no campo das artes, reproduções de obras de Santa-Rita Pintor (Guilherme de Santa Rita), um dos pioneiros do modernismo na pintura portuguesa.

Após o encerramento de *Orpheu*, por razões sobretudo financeiras, em 1917 a vanguarda portuguesa ainda teria dois momentos importantes: a I Conferência Futurista no Teatro da República – que, entretanto, não causou grande repercussão – e a impressão do número único da revista *Portugal Futurista*. Essa publicação foi dirigida por Carlos Filipe Porfírio e contou com a contribuição especial de Santa-Rita Pintor, que, além de ter tido alguns de seus trabalhos reproduzidos na revista, foi figura em torno da qual orbitava parte dos textos nela publicados, que o homenageiam ou são dedicados a ele. *Portugal futurista* teve escopo internacional maior que o de *Orpheu*, trazendo colaborações de Apollinaire, Blaise Cendrars, Marinetti, Valentine de Saint-Point e dos pintores futuristas Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini. Entre os autores portugueses, trouxe novas colaborações de Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, José de Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro (que havia cometido suicídio em 1916). Infelizmente, porém, pouco após a impressão de *Portugal Futurista*, seus

exemplares foram confiscados pela polícia antes que pudessem ser publicados, e com exceção de alguns exemplares, toda a tiragem da revista foi destruída (TELES 1983, p. 221).

Depois dessa fase heroica, o modernismo português teria novos desdobramentos a partir da década de 1920, notadamente a partir da revista *Presença*, de 1927, que lançou muitos escritores importantes, além de ter continuado a dar espaço aos autores da geração de *Orpheu* (TELES 1983, p. 221). Os anos de ruptura radical, entretanto, cederiam lugar a uma ênfase mais reflexiva, como ocorreria com o modernismo brasileiro a partir dos anos 1930.

FIGURA 26 – Capa do número único da revista *Portugal Futurista*, 1917.



### 3.2.1.7 Vanguardas latino-americanas<sup>16</sup>

O início do ciclo vanguardista latino-americano pode ser estabelecido no ano de 1914. É nessa data que o poeta chileno Vicente Huidobro lê, no Ateneo de Santiago do Chile, seu manifesto “Non serviam”, no qual defende uma arte essencialmente autônoma e antimimética. Tais seriam os princípios do “criacionismo”, movimento literário fundado por Huidobro e batizado em conferência que proferiu no Ateneo de Buenos Aires em 1916. É ainda nesse ano que Huidobro viaja à Europa, onde viveria por quase uma década. Inicialmente instalado em Paris, sua temporada na capital francesa é prolífica: trava conhecimento com importantes artistas de vanguarda, como Picasso, Max Jacob e Juan Gris; edita em francês alguns de seus livros; e colabora em *Nord-Sud*, revista literária lançada em 1917 pelo poeta Pierre Reverdy. Em 1918, Huidobro parte para Madri, onde também desenvolve intensa atividade. Além de, no mesmo ano, colaborar na revista *Dada*, de Tristan Tzara<sup>17</sup>, agita o ambiente artístico da capital espanhola, onde lança dois livros de poemas – *Ecuatorial* e *Poemas Árticos* – e anima os debates literários madrilenos, os quais, igualmente impulsionados por Jorge Luis Borges – que também lá se encontrava –, acabariam por desaguar no ultraísmo espanhol, movimento que partilha o espírito sintético do criacionismo e que contou com a adesão, entre outros de Guillermo de Torre, Rafael Cansino-Asséns e Ramón Gómez de la Serna. Ainda em Madri, em 1921 Huidobro lança *Créacion: Revista Internacional de Arte*, publicação multidisciplinar que teria três números, sendo que o de estreia contou com colaborações de artistas como Georges Braque, Arnold Schönberg e o poeta Paul Dermée – este, um dos diretores da revista *L'Esprit Nouveau*<sup>18</sup>, na qual Huidobro também colaborou. De volta ao seu país natal em 1925, Huidobro, além de se envolver cada vez mais em questões políticas – chegou a se candidatar à presidência da República ainda

16. A principal referência para a redação desta seção foi o livro *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*, de Jorge Schwartz (2008). Como já indicamos, em consonância com o objeto desta tese, optamos, neste capítulo, por apresentar uma breve história dos movimentos de vanguarda sobretudo a partir dos periódicos que os divulgaram. Também como já salientado, direcionamos especial atenção a movimentos e publicações que tenham tido, ainda que indiretamente, alguma ressonância no contexto brasileiro. Por esse motivo, o Chile se encontra representado em função do pioneirismo de Vicente Huidobro, o que compreende sua colaboração na revista *L'Esprit Nouveau*, publicação, como vimos, de grande influência para o modernismo brasileiro. Por outro lado, não abordamos, nesta subseção, movimentos de vanguarda de Porto Rico, Venezuela, Nicarágua, Cuba e Equador. Para uma apresentação da atividade vanguardista nesses países, tornamos a recomendar a leitura de Schwartz (2008).

17. Cf. seção 3.2.1.4.

18. Cf. seção 3.2.1.5.

no mesmo ano –, torna-se figura central da vanguarda chilena. Em “Rosa Náutica”, manifesto publicado como cartaz no número único, de 1922, de *Antena: Hoja de Vanguardia* – e que contou com adesões de Vicente Huidobro, Norah e Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Manuel Maples Arce e Jacques Edwards –, seus signatários afirmam que haviam nascido “no Espírito Novo de Apollinaire, Marinetti e Huidobro” (MOVIMIENTO VANGUARDISTA CHILENO, 2008, p. 126). Apesar do magnetismo exercido por Huidobro, a geração vanguardista chilena contou com outros expoentes influentes, como Pablo de Rokha – que dirigiu a revista *Dinamo* (1924) –, Rosamel del Valle – responsável pelos periódicos *Ariel* (1925) e *Panorama* (1926) – e Pablo Neruda – diretor da revista *Andamios* (1925) (SCHWARTZ, 2008; VÁZQUEZ, 2010).

A decolagem da vanguarda argentina se deve, em parte considerável, a Jorge Luis Borges, que em 1921, ao voltar a Buenos Aires após temporada em Madri, empenha-se em renovar o cenário literário local ao difundir o ultraísmo. No mesmo ano, Borges lidera o grupo ultraísta portenho – de cujo núcleo inicial também faziam parte Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan e a artista plástica Norah Borges (que, como veremos, viria a colaborar na revista mineira *Verde*), além de Guillermo de Torre –, que edita *Prisma*,

FIGURA 27 – *Prisma*, revista-mural argentina, n. 1 1921.





FIGURA 28 – Capa da revista argentina *Proa*, segunda fase, 1925.



FIGURA 29 – Capa da revista argentina *Martín Fierro*, v. 1, n. 1, 1924.

publicação em forma de folha mural que, destinada a ser afixada nos muros da cidade, teria um segundo número em 1922. Pouco depois, a experiência ultraísta argentina tem continuidade nos três números, lançados entre 1922 e 1923, da primeira fase de *Proa*, revista desdobrável à maneira de *Vltra*, veículo do ultraísmo madrileno do qual Norah e Jorge Luis Borges eram colaboradores. *Proa*, já como uma revista materialmente mais convencional, teria uma segunda fase, da qual, entre 1924 e 1925, foram publicados 15 números. Sob direção inicial de Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes e Pablo Rojas Paz, nota-se, nessa fase de *Proa*, um gradual recuo vanguardista em prol de uma postura literária independente. Ainda antes da segunda encarnação de *Proa*, o mesmo Brandán Caraffa, com Roberto Ortelli, Homero Guglielmini e Roberto Smith, dirigiria *Inicial*, revista que teve 12 números publicados entre 1923 e 1927. De trajetória polêmica, *Inicial*, apesar de sua declarada tendência estético-sociológica, não logrou apresentar um programa artístico e político com nitidez e coerência – tendo chegado a estampar editoriais de tom explicitamente antissemita. A partir do número 5, de 1924, devido divergência ideológicas, Brandán Caraffa deixa a direção de *Inicial* para integrar a comissão editorial de *Proa*. Também em 1924 surge uma das mais marcantes revistas argentinas de vanguarda dos anos 1920: *Martín Fierro*, que contaria com 45 números (alguns deles

duplos), sendo o último de 1927. Dirigida, na maior parte de suas edições, por Evar Méndez e contando com Oliverio Gironde como mentor intelectual, *Martín Fierro*, nas palavras de Schwartz (2008, p. 245), foi a mais importante revista argentina dos anos 1920: “pela fecundidade de suas polêmicas, pela introdução e valorização do novo, pela difusão nacional e internacional do periódico, enfim, por ter ajudado a criar a ‘nova sensibilidade’ numa época em que, como afirmou Gironde, ‘aquí não acontece nada’”<sup>19</sup>. Neste brevíssimo panorama das revistas argentinas do período vanguardista, também destacamos, de passagem, *Claridad* – que, inspirada no grupo de escritores progressistas franceses responsáveis pela revista *Clarté*<sup>20</sup>, teria uma primeira fase em 1920 e outra, mais longa, a partir de 1926 – e *La Campana de Palo* – que, tentando se posicionar a meio caminho do embate entre vanguardismo estético e engajamento político, circulou de 1925 a 1927<sup>21</sup> (SCHWARTZ, 2008; ROMANO, 1984).

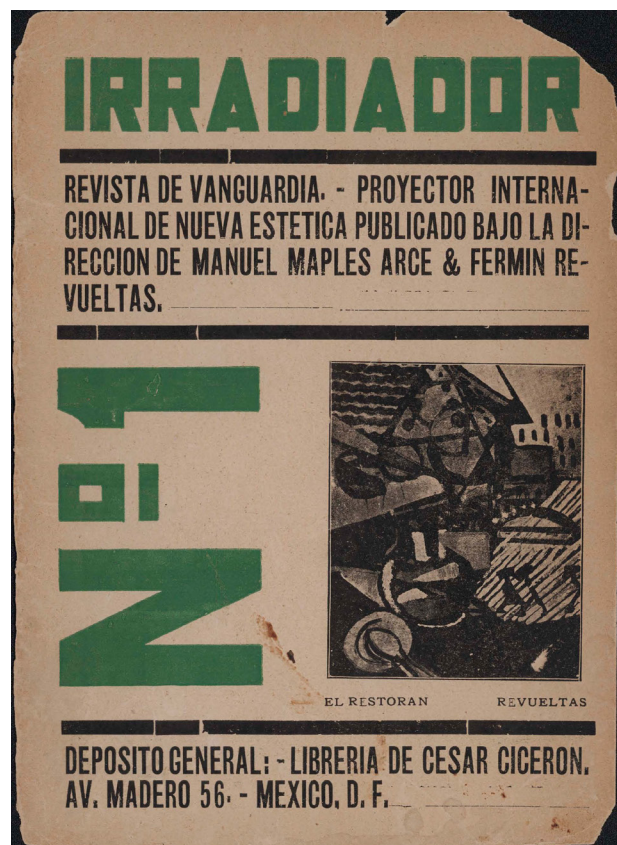
No México, a aventura vanguardista começa com o poeta Manuel Maples Arce, que em 1921 lança, na cidade de Puebla, o primeiro manifesto

19. Schwartz (2008, p. 91-92) compara a importância de *Martín Fierro* à da *Semana de Arte Moderna* paulista: “À semelhança da *Semana de 22* em São Paulo, o *martinfierro* teve um caráter interdisciplinar, convertendo-se no maior órgão de divulgação da nova poesia, e também de pintura, música, arquitetura, teatro e balé. Além do afã de modernidade, de europeização da cultura e de importação do novo, merece destaque a profissionalização do escritor e a transformação do mercado editorial [...]. Do mesmo modo que a *Semana de 22*, o movimento *martinfierro* assinala um momento único de consciência cultural coletiva e um divisor de águas na cultura argentina”.
20. É digna de nota a influência que o grupo de *Clarté* exerceu na América Latina: “O Manifesto do grupo *Clarté* de Paris, publicado no *Populaire* de 17 de janeiro de 1919, vem assinado por Anatole France, Henri Barbusse e outros. Ele não demora a ser reproduzido em jornais da América Latina, como o *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica (15 jan. 1920) [...]. A rede latino-americana de *Clarté* – *Claridad* na América espanhola e *Clarté* no Brasil – logo se estabelece no Rio de Janeiro (1921-1922), Buenos Aires (1926-1941), Santiago (1920-1924), Quito (1929) e Lima (1923-1924). Anatole France e Henri Barbusse chegam a assinar conjuntamente um Manifesto aos Intelectuais e Estudantes da América Latina. Publicado no México em *El Maestro* (1921), então dirigido por José Vasconcelos, nesse texto os líderes franceses renovam sua denúncia do capitalismo internacional e da guerra, e chamam a atenção para o papel dos intelectuais nesse movimento” (SCHWARTZ, 2008, p. 56-57).
21. Essa querela ficou conhecida como “Boedo *versus* Florida”, em função dos nomes das ruas de Buenos Aires em que supostamente se reuniam os representantes de cada grupo. De acordo com Schwartz (2008, p. 577): “*Grosso modo*, ‘Boedo’ representa o setor urbano vinculado à periferia e ao proletariado, e agrupa os escritores com preocupações literárias socializantes [vinculados, sobretudo, aos periódicos *Renovación*, *Los Pensadores* e *Claridad*]. A este grupo só interessa a obra de arte pelo seu conteúdo, ignorando qualquer preocupação de ordem formal. Em contraposição, ‘Florida’, a via central então mais importante de Buenos Aires, está localizada na região elegante e comercial da cidade. Os escritores de Florida [associados principalmente aos periódicos *Prisma*, *Proa* e *Martín Fierro*], de acentuado cosmopolitismo, têm como preocupação maior incorporar ao panorama cultural argentino os novos valores estéticos da vanguarda européia, tanto na literatura como nas artes plásticas, na música e na arquitetura”.

estridentista – movimento iconoclasta, tecnoutópico e cosmopolita –, estampado no número inaugural de *Actual: Hoja de Vanguardia*, publicação em forma de cartaz (à maneira da contemporânea argentina *Prisma*) que ainda teria duas edições, a última em julho de 1922. No ano seguinte, o estridentismo já constituía um grupo, do qual faziam parte, além de Maples Arce, os escritores Germán List Azurbide, Salvador Gallardo e o artista Fermín Revueltas, entre outros. Ainda em 1923, é publicada, na Cidade do México, a revista *Irradiador*, que, sob direção Maples Arce e Fermín Revueltas – este encarregado de seu projeto gráfico decididamente futurista –, teria três números lançados entre setembro e novembro daquele ano. Periódico de viés internacional e pluridisciplinar, *Irradiador* veiculou trabalhos do núcleo local de escritores e artistas estridentistas, bem como poemas de estrangeiros como o argentino Jorge Luis Borges, o espanhol Humberto Rivas e o francês Émile Malespine, além de uma colaboração de José Juan Tablada, precursor do haikai e do caligrama no México. A partir de 1925, o núcleo estridentista se desloca para cidade de Jalapa, no estado de Veracruz, onde Manuel Maples Arce havia sido nomeado juiz de primeira instância. Em Jalapa, os

FIGURA 30 – Capa de *Actual: Hoja de Vanguardia*, publicação-cartaz mexicana, n. 1, 1921.

FIGURA 31 – Capa da revista mexicana *Irradiador*, n. 1, 1923.



estridentistas contavam com o apoio do governador, o general Heriberto Jara, que ajudava a financiar suas atividades e publicações – como a revista *Horizonte*, que, tendo contado com 10 números lançados entre 1926 e 1927, serviu como plataforma de vanguarda, tanto artística quanto política. No entanto, em 1927, com a deposição de Jara do governo de Veracruz, o grupo estridentista também chega a seu fim (SCHWARTZ, 2008, p. 188; PEREIRA; ALBARRÁN; ROSADO; TORNERO, 2018). A atividade de Maples Arce e do seu grupo estridentista, de maneira análoga a Vicente Huidobro em relação ao Chile, foi centralizadora no contexto vanguardista do México, sendo difícil encontrar, no decorrer nos anos 1920, outras publicações mexicanas de cunho renovador tão radical. Destacamos, de qualquer maneira, a revista *El Maestro* – ligada ao grupo de *Clarté* –, que circulou de 1922 a 1923; *La Falange: Revista de Cultura Latina* – que, além de divulgar a poesia moderna mexicana, manteve intercâmbio com a cultura brasileira, veiculando textos de Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Machado de Assis –, que também circulou entre 1922 e 1923; e *Contemporáneos* – que deu especial destaque à poetas modernos mexicanos como Carlos Pellicer e Xavier Villaurrutia, artistas como Diego Rivera e Rufino Tamayo e poetas hispano-americanos como Huidobro, Jorge Luis Borges e Pablo Neruda –, com 43 números publicados entre 1928 e 1931 (SCHWARTZ, 2008, p. 305-307).

A vanguarda peruana é marcada pela radicalidade. Se o livro de poemas *Trilce*, de César Vallejo, publicado em 1922, é considerado um marco quanto à ruptura estética que promove, José Carlos Mariátegui, sem desconsiderar as renovações artísticas, teve um papel análogo no plano político-ideológico, notadamente a partir da revista *Amauta*, cujos 32 números editou entre 1926 e 1930, ano de sua morte prematura. Inicialmente concebida com o título *Vanguardia*, Mariátegui acaba optando por *Amauta* (vocábulo de origem quéchua que significa “sábio” ou “conselheiro”), uma vez que esse nome já sinalizaria a preocupação indigenista da publicação. A revista promoveu amplo debate sobre socialismo, colonialismo, indigenismo, economia, história, literatura, arte e tantos outros temas, frequentemente a partir de ótica revolucionária marxista-leninista. Tratou-se, também, de periódico de alcance internacional, e em suas páginas foram estampados trabalhos de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Marinetti, André Bréton, George Grosz e vários outros; além de poetas peruanos como César Vallejo, César Moro, Carlos Oquendo de Amat e Xavier Abril. Devido às críticas anti-imperialistas que veiculava, a revista foi fechada durante seis meses em 1927, acusada de promover um complô comunista. Após pressões nacionais e internacionais, pôde voltar a circular no fim do mesmo ano (SCHWARTZ, 2008 p. 325). Depois dessa experiência,



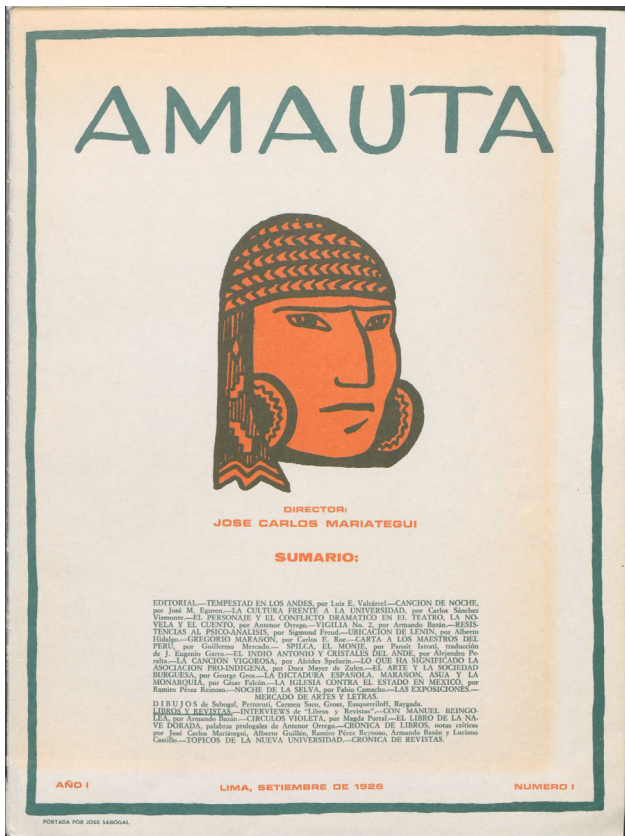
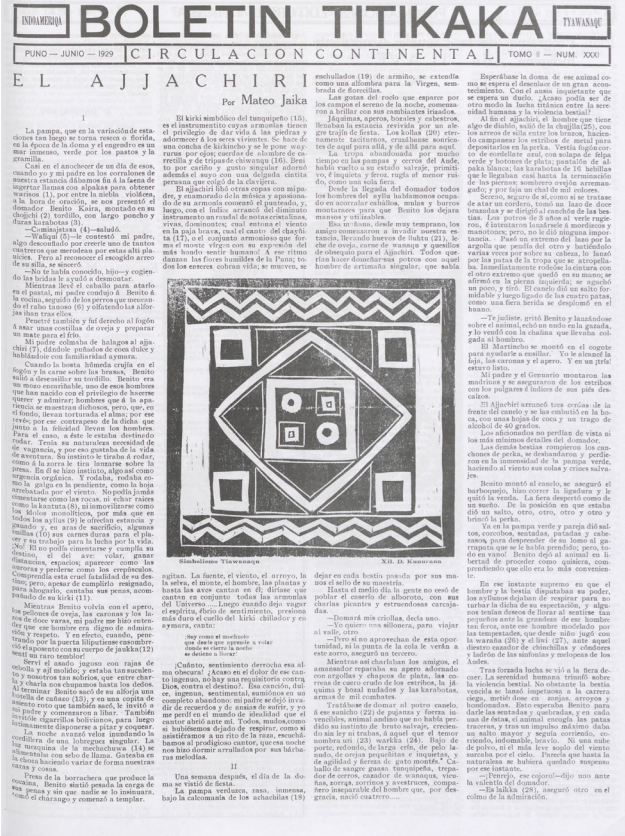


FIGURA 32 – Capa da revista peruana *Amauta*, n. 1, 1926.

FIGURA 33 – Capa do periódico peruano *Boletín Titikaka*, n. 31, 1929.



Mariátegui enfatizaria sua radicalidade, fundando, em 1928, o Partido Socialista Peruano e lançando o jornal *Labor*, de circulação paralela à de *Amauta*, porém mais especificamente direcionado ao proletariado. O fim de *Amauta*, coincidente com a morte de Mariátegui, foi noticiado no último número de outra publicação peruana de grande importância, e que circulou exatamente no mesmo período: o *Boletín Titikaka*, periódico publicado na cidade de Puno e dirigido pelos irmãos Gamaliel Churuta (pseudônimo de Arturo Peralta) e Alejandro Peralta, ambos poetas. De viés, ao mesmo tempo, indigenista e experimental, o *Boletín Titikaka*, apesar de sediado em ambiente provinciano, também atingiu, à maneira de *Amauta*, repercussão internacional: além do intercâmbio promovido entre os grupos de *Martín Fierro*, na Argentina, *La Pluma*, no Uruguai, e *Der Sturm*, na Alemanha, o número 30 da publicação de Puno contou com a colaboração de Mário de Andrade, representado por dois poemas pertencentes ao livro *Clã do Jabuti*. Dentre a produção peruana de periódicos literários de vanguarda, destacamos também os quatro folhetos desdobráveis *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* e *timonel*, que, idealizados pelo mesmo grupo – do qual eram integrantes os poetas Serafín Delmar, Magda Portal e Julián Petrovick –, trocavam de título a cada edição, sendo que o conjunto foi publicado em Lima entre 1926 e 1927. Assim como *Amauta* e

*Bolletín Titikaka*, esses quatro folhetos integravam experimentações formais e engajamento político (SCHWARTZ, 2008, p. 204-205; SEGURA, 2021).

Importante pioneiro da vanguarda no Uruguai foi o poeta Ildefonso Pereda Valdés, que, em 1920, dirigiu a revista *Los Nuevos*, cujas páginas apresentaram o cubismo de Apollinaire e o ultraísmo espanhol de Gerardo Diego ao público uruguaio. Também relevante foi a revista *La Cruz del Sur*, que, dirigida por Alberto Lasplaces, contou com 31 números publicados entre 1924 e 1931. Além de comprometida com a renovação literária, *La Cruz del Sur* teve “o mérito de recuperar três grandes poetas modernos franco-uruguaiois: Lautréamont, Laforgue e Supervielle” (SCHWARTZ, 2008, p. 339). Na metade final da década, a revista *La Pluma*, lançada em 1927 e dirigida por Alberto Zum Felde, exerce um papel de destaque enquanto ponto de convergência vanguardista, reunindo colaboradores da geração anterior e projetando novos autores, além de documentar muitos dos principais debates que permearam os círculos vanguardistas latino-americanos dos anos 1920, como o nativismo, o negrismo, o indigenismo e, ao mesmo tempo, o cosmopolitismo. A esse respeito, distingue-se, dentro do que nos interessa de perto, o intercâmbio promovido com autores brasileiros, como Graça Aranha, cujo texto “O espírito acadêmico”, em tradução de Ildefonso Pereda Valdés, foi publicado no número 3 de *La Pluma*; e Peregrino Junior, autor de “El vanguardismo em el Brasil”, que saiu no número 9. Quanto a este último artigo, também foi publicado no número 5, de janeiro de 1928, da revista mineira *Verde*. De acordo com Schwartz (2008, p. 340), esse intercâmbio provavelmente foi possibilitado por Pereda Valdés, que, além de ter sido colaborador de *Verde*, também publicava na revista carioca *Festa*. *La Pluma* contaria com 19 números, sendo que o último deles foi lançado em 1931.

### 3.2.1.8 Neovanguardas

À exemplo das vanguardas históricas das primeiras décadas do século xx, as neovanguardas também constituíram fenômeno internacional e multifacetado. Porém, se aquelas não só vislumbravam um horizonte midiático sem precedentes, como já tiravam proveito de muitas das possibilidades comunicacionais que vinham se tornando sucessivamente disponíveis, não surpreende que as neovanguardas, ao emergirem décadas mais tarde em um século de vertiginosos avanços – tanto qualitativos como quantitativos – nas diversas tecnologias de comunicação, tenham, a esse respeito, podido desfrutar de um leque de possibilidades particularmente amplo. No entanto, tudo isso torna o mapeamento das publicações associadas aos diferentes

movimentos de neovanguarda, em nível transnacional e abrangente, uma tarefa especialmente complexa<sup>22</sup>. Por essas razões, respeitando o escopo panorâmico desta seção, procuraremos nos ater, aqui, à apresentação de uma pequena amostra de periódicos neovanguardistas estrangeiros, selecionados, coerentemente à organização argumentativa desta tese, a partir de dois critérios que, no entanto, admitem flexibilizações: (a) terem promovido interlocução com algum movimento brasileiro; (b) terem na literatura/poesia um de seus principais eixos editoriais, ainda que outras artes estejam igualmente representadas.

Conforme cartografado por Marília Andrés Ribeiro (1997), a experiência neovanguardista brasileira começa a tomar corpo a partir da arte concreta, que tem como importante marco a I Bienal de São Paulo, realizada em 1951 no Museu de Arte de São Paulo (MAM-SP), na qual o artista suíço Max Bill – professor da Escola Superior da Forma (Hochschule für Gestaltung– HfG–Ulm) em Ulm, Alemanha – recebeu o primeiro prêmio de escultura com sua obra *Unidade Tripartida*. Também na Bienal, foram premiados os brasileiros Ivan Serpa, na categoria Jovem Pintor Nacional, e Abraham Palatnik, a partir de uma escultura cinemática que recebeu menção honrosa. Desse momento em diante, o grupo concreto paulista, denominado Ruptura – ao qual, além de artistas como Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux e Geraldo de Barros, também se associaram os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, responsáveis pela revista *Noigandres* –, e o carioca, chamado Frente – formado por, entre outros, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik e Franz Weissmann –, promoveram importantes exposições. Os dois grupos convergiram na 1ª Exposição de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1956 e 1957, respectivamente, da qual também participaram poetas: além dos paulistas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo, marcaram presença o maranhense Ferreira Gullar e o mato-grossense Wladimir Dias-Pino. Nesse momento, no plano periodista internacional, destacamos

22. Em estudo precedente, ao nos depararmos com desafio análogo, havíamos evocado Walter Benjamin (2006), que “já chamava a atenção para como o trabalho historiográfico havia se tornado substancialmente mais difícil a partir do século XVIII, em que as fontes históricas tornam-se ‘ilimitadas’ devido ao fato de a imprensa na Europa, nesse período, assumir enfim uma proporção considerável [...], constituindo-se em um grande mercado cuja oferta hipertrofiada corresponde à demanda, por sua vez propiciada pela confluência de vários fatores socioeconômicos” (RIBEIRO; GONÇALVES, 2019, p. 117). Se Benjamin (2006), na primeira metade do século XX, já considerava ilimitadas as fontes historiográficas, o desenvolvimento das tecnologias tipográficas e editoriais a que nos referimos (cf. seção 3.1) – para não mencionarmos as tecnologias de telecomunicação – contribuiu para que essas mesmas fontes se multiplicassem em ritmo ainda mais acelerado.

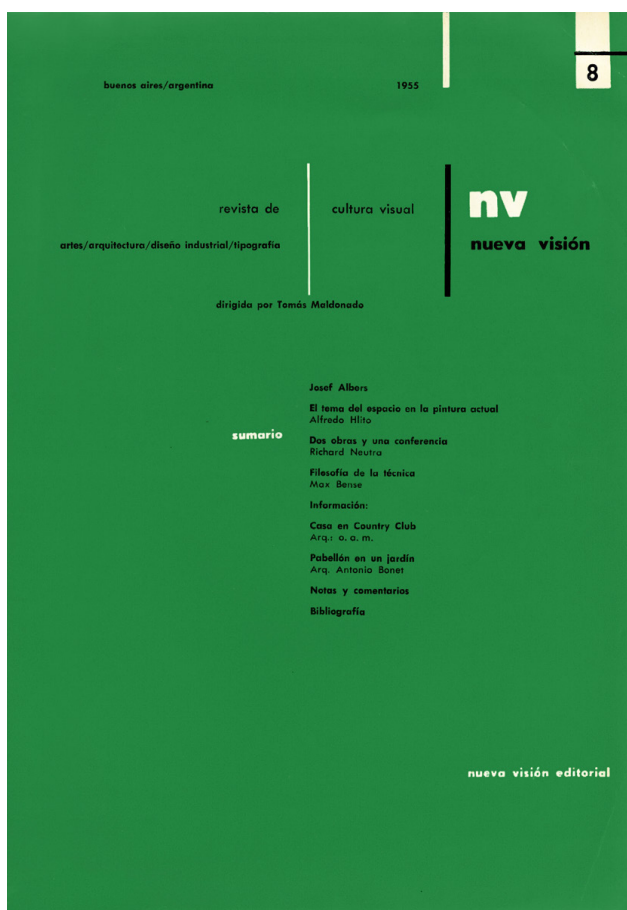


FIGURA 34 – Capa da revista argentina *Nueva Visión*, n. 8, 1955.

a circulação da revista argentina *Nueva Visión*, com nove números publicados entre 1951 e 1957. Dirigida pelo portenho Tomás Maldonado, que a partir de 1954 passaria a lecionar na HfG–Ulm, da qual não tardaria a se tornar reitor, *Nueva Visión*, embora focada em cultura visual (a partir do número dois, seu subtítulo seria “revista de artes / arquitectura / diseño industrial / tipografía”), divulgou o trabalho de artistas concretos brasileiros, além de ter contado, entre seus colaboradores, com Pietro Maria Bardi – diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e cofundador, com sua mulher Lina Bo Bardi, do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) desse museu – e Mário Pedrosa – um dos mais importantes teóricos da arte concreta. Na condição de plataforma relevante para o movimento internacional de arte concreta, e devido a sua íntima vinculação com a HfG–Ulm, *Nueva Visión* constituiu veículo importante dentro do contexto de institucionalização do design

enquanto disciplina, tanto na Argentina, como no Brasil (RIBEIRO, 1997; DEVALLE, 2010; CAMPOS, 1996; LEITE, 2008; GONÇALVES, 2013).

Publicação espiritualmente afim foi *Spirale*, revista internacional de arte concreta e design que, editada em Berna, Suíça, teve nove números lançados entre 1953 e 1964. Dirigida por Marcel Wyss e pelo artista Dieter Roth, com o apoio do poeta concreto suíço-boliviano Eugen Gomringer, *Spirale* ajudou a difundir trabalhos criativos e ensaísticos relacionados à arte e poesia concreta. Assim como em *Nueva Visión*, a presença de integrantes da HfG–Ulm, como Max Bill e Otl Aicher, foi marcante em *Spirale*, que, em termos de design e tipografia, também se alinhava ao Estilo Suíço<sup>23</sup>, representado com destaque por Karl Gerstner. Nas páginas de *Spirale* também figuraram trabalhos de poetas concretos brasileiros, como Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo (GERSTNER, 2019; GILBERT, 2012).

No Japão, o poeta Kitasono Katue, nascido em 1902, já vinha atuando no terreno vanguardista desde os anos 1920, quando, envolvido com o surrealismo, escreveu o que é considerado o primeiro manifesto surrealista nipônico. Em 1935, criou o grupo vou, cuja revista homônima, publicada até 1978 – um

23. Cf. seção 3.1 desta tese.



FIGURA 35 – Capa da revista suíça *Spirale*, n. 8, 1960.

FIGURA 36 – Páginas da revista suíça *Spirale*, n. 8, 1960, mostrando poemas de Augusto e Haroldo de Campos.



das mais longevos periódicos de poesia de vanguarda do século xx –, também dirigiu. Ainda nos anos 1930, Kitasono começaria a se corresponder com Ezra Pound, estabelecendo um diálogo que também atravessaria décadas. Nos anos 1950, Kitasono se interessa pela poesia concreta a partir do grupo de *Noigandres*, com o qual passaria a se corresponder, sendo que Haroldo de Campos, ao traduzir o poema “Espaço Monótono”, de Kitasono, ajudou a despertar o interesse internacional pela poesia de matriz concreta feita no Japão. A partir de então, ocorre forte guinada visual na poesia de Kitasono e do grupo de *vou*, do qual, nessa fase, também faziam parte Shimizu Toshihiko – que, em homenagem a Augusto de Campos, chegou a fazer uma versão de seu poema “Olho por olho” – e, mais tarde, Tanabi Shin. A revista *vou* teve forte interlocução internacional, e além dos concretistas brasileiros, também contou com a colaboração dos franceses Julien Blaine e de Pierre Garnier, este último, fundador do espacialismo (MIGNON, 2001; MIGNON [Org.], 2022; WILLIAMS [Org.], 2013).

Revista de grande inventividade foi *Diagonal Cero*, publicação editada em La Plata, Argentina. Dirigida pelo poeta e artista Edgardo Antonio Vigo, que também cuidava de sua diagramação e distribuição – esta sobretudo pelos correios –, o periódico contou com 28 números trimestrais, lançados entre 1962 e 1968 (porém, por falta de recursos, o número 25 não saiu). *Diagonal Cero* era composta de folhas soltas, sendo que papéis de diferentes cores e texturas eram utilizados, os quais, muitas vezes, também eram sujeitos a intervenções como perfurações e cortes personalizados. Tudo isso convidava o leitor a manusear e explorar a publicação da maneira como preferisse. *Diagonal Cero* também era fartamente ilustrada, sobretudo por xilogravuras.

Sua diagramação explorava conscientemente a assimetria, o dinamismo, o espaço não preenchido enquanto elemento agenciador e as diversas relações entre texto e imagem (sobreposição, justaposição etc.) A partir do número 20, de 1966, Vigo enfatiza o caráter vanguardista de *Diagonal Cero*, passando a priorizar a publicação de poemas de matriz visual e experimental, tanto de autores placentenses – como Omar Gancedo, Luiz Pasós, Carlos Guinzburg e Jorge de Luján Guitierrez (que viria a colaborar na revista *Ponto 2*, do poema/processo) –, como estrangeiros, entre esses os concretistas de *Noigandres*, destacadamente representados no número 22, de 1967, e o poeta/processo Álvaro

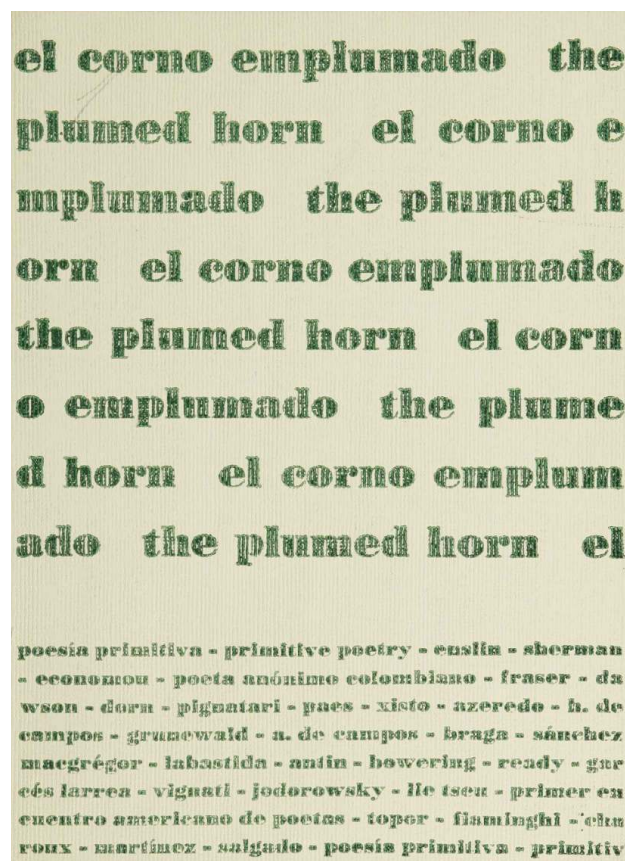
FIGURA 37 – Capa da revista japonesa *vou*, n. 115, 1968.





FIGURA 38 – Lâmina da revista argentina *Diagonal Cero*, n. 20, 1966. Poema matemático de Edgardo Antonio Vigo.

FIGURA 39 – Capa da revista mexicana *El Corno Enplumado / The Plumed Horn*, n. 10, 1964.



de Sá, presente no número 26, de 1968. Após o fim de *Diagonal Cero*, Vigo permaneceria atuante no circuito da Arte Postal, dentro do qual também editaria, de 1971 a 1975, a publicação experimental *Hexágono 71*, com forte viés de contestação política. Permaneceria em correspondência com artistas ligados ao poema/processo, e dentre as publicações mineiras, marcaria presença nas páginas do periódico cataguasense *SLD* e, mais tarde, no *Totem*, editado pelo mesmo grupo (FABRES, 2014).

Entre 1962 e 1969, foi editada, na Cidade do México, a revista bilingue *El Corno Enplumado / The Plumed Horn*, da qual foram publicados 31 números. Dirigida pela estadunidense Margaret Randall e pelo mexicano Sergio Mondragón, ambos poetas, a publicação – cujo próprio título sugeria seu caráter multicultural<sup>24</sup> – tinha linha editorial contracultural e vanguardista, embora demonstrasse abertura quanto às ramificações desses dois eixos: dentre as vanguardas, por exemplo, estiveram presentes tanto poetas *beats* – notadamente Phillip Lamantia –, o líder nadaísta Gonzalo Arango e os poetas concretos brasileiros – Haroldo de Campos, a propósito, era o representante

24. Segundo Hernández (2021, p. 304, tradução nossa): “Seu nome mítico era a combinação de duas referências culturais: a trompa, instrumento utilizado pelos jazzistas norte-americanos, e o adjetivo emplumado em homenagem à tradição religiosa mesoamericana e sua serpente emplumada”.

da revista no Brasil. O periódico, além disso, era costumeiramente ilustrado, abrangendo, também nessa seara, vertentes contestatórias e pouco convencionais, como os quadrinhos experimentais de Donald Phelps. Com o decorrer do tempo, foi se acentuando o viés revolucionário de esquerda da revista. No verão de 1968, uma grande onda de protestos estudantis se espalhou pelo México, reivindicando solidariedade entre os povos latino-americanos nas lutas anti-imperialistas e a favor da liberdade das nações. Tais manifestações foram duramente reprimidas, o que culminou no massacre de Tlatelolco em 2 de outubro de 1968, quando as forças armadas mexicanas abriram fogo contra centenas de civis desarmados. Após esses eventos, a *El Corno Enplumado* entrou em crise: por um lado, as frequentes ameaças que seus apoiadores passaram a receber fizeram com que se distanciassem; por outro, o financiamento que seus editores obtinham foi drasticamente reduzido em função de terem apoiado explicitamente as manifestações estudantis. Pouco após o término de *El Corno Enplumado*, cujo número final saiu em julho de 1969, Margaret Randall mudou-se para Cuba, onde permaneceu por mais de uma década (HERNÁNDEZ, 2021).

Na Venezuela, o casal de escritores Sofía Ímber e Guillermo Meneses dirigiram a revista *CAL – Crítica, Arte, Literatura*, que circulou quinzenalmente de 1962 a 1967. O designer ítalo-venezuelano Nedo Mion Ferrari cuidava de sua direção artística e executava sua diagramação inovadora, que explorava às últimas consequências o paralelismo grafossemântico e o isomorfismo entre o sentido dos textos, as imagens, e o arranjo tipográfico em si. Nem a publicidade escapava a essa lógica, sofrendo intervenções gráficas (como sobreposições de fotografias ou outras obras de arte, caligrafia etc.) por parte de Nedo, que, nesse processo, fazia com que os anúncios mais parecessem o prolongamento das matérias propriamente ditas. Imbuída de um espírito vanguardista amplo, não vinculada a nenhum grupo ou movimento em especial, *CAL* acabou exercendo um papel centralizador das várias tendências de vanguarda então vigentes, não apenas na Venezuela, mas internacionalmente: seja na literatura e poesia (chegou a estampar poemas concretos brasileiros), artes plásticas (com ênfase no informalismo venezuelano), teatro, música, design e tantas outras linguagens. De maneira homóloga, *CAL*, em sua época, sem se filiar ideologicamente a nenhum partido ou movimento, também respondeu aos anseios políticos revolucionários da jovem geração venezuelana, que vivia um período de relativo respiro democrático após a queda do ditador Pérez Jimenez em 1958, mas, no qual, ainda assim, pairava a tensão decorrente das diversas forças que se encontravam em movimento, inclusive grupos de guerrilha. *CAL* foi financiada pelo empresário e





FIGURA 40 – Capa da revista venezuelana CAL, n. 5, 1962.

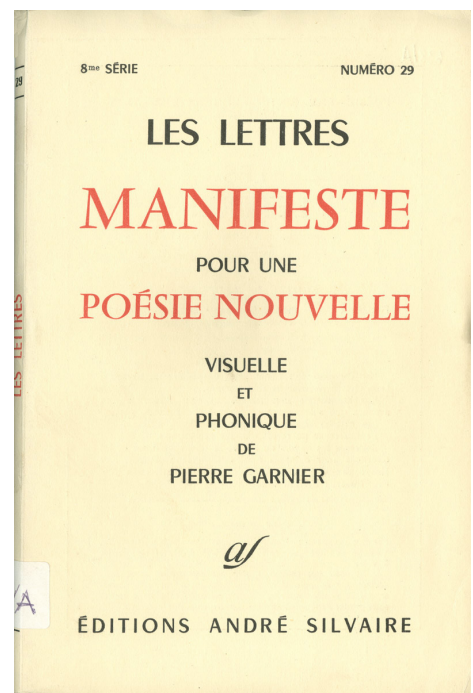


FIGURA 41 – Capa da revista francesa *Les Lettres*, série 8, n. 29, 1963.

coleccionador de arte Hans Neumann, que inicialmente havia acordado que patrocinaria a revista por um tempo determinado, após o qual ela deveria ter adquirido condições de se autosustentar. Isso acabou não acontecendo, e com a retirada do financiamento por parte de Neumann, a publicação foi encerrada (CÁRDENAS, 1996).

Em 1962, o casal de poetas Pierre e Ilse Garnier lançam, na revista literária francesa *Les Lettres*, o “Manifesto para uma poesia nova, visual e fônica”, inaugurando o espacialismo. Trata-se de movimento internacionalista sincrético que, em sua proposta da integração entre o valor gráfico, sonoro e semântico da palavra, aproxima-se do concretismo, embora, diferentemente desse, admita uma carga lírica mais acentuada – da qual é indicativa o próprio horizonte de referências espacialista, que, mais conciliador, não desconsidera as contribuições do surrealismo e expressionismo<sup>25</sup>. Criada em 1945 por André Silvaire, *Les Lettres*, no início dos anos 1960, a partir da atuação de Pierre Garnier como coeditor, torna-se o laboratório do espacialismo. De 1963 em diante, *Les Lettres* veicula novos manifestos e poemas espacialistas, além de servir de palco de debates entre proponentes internacionais de poéticas afins – como a poesia concreta brasileira, cujo “Plano piloto”, em tradução de Pierre Garnier, foi publicado na revista (BUORO, 2020).

Em Portugal, no início dos anos 1960, em plena ditadura salazarista, surgem duas vertentes poéticas de ruptura em relação ao lirismo tradicional em grande parte ainda vigente no *establishment* literário luso de então: de um lado, o grupo de poetas reunidos na revista *Poesia 61*, como Maria Terez Horta, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Casimiro Brito; de outro, aqueles, como Herberto Helder, E. M. de Melo e Castro, Salette Tavares e Ana Hatherly que, dentre outras publicações, editariam os *Cadernos de Poesia Experimental*, que contou com dois números lançados, respectivamente, em 1964 e 1966. Os dois grupos se aproximavam na defesa de uma “pesquisa lingüística que levava a um entendimento do poema em sua textualidade” (SILVA, 2005, p. 125), embora a ênfase do primeiro recaísse sobre os aspectos semânticos, ao passo que o segundo grupo explorava a raiz morfológica, o que se desdobrava, em boa medida, na experimentação da materialidade e visualidade poéticas (MELO E CASTRO, 2021, p. 24). Apesar de parte da crítica de então ter tratado as duas vertentes como mutuamente antagônicas, na prática não se constatava tal rivalidade, como se pode verificar pela participação de Luiza Neto

25. Com efeito, segundo Buoro (2020, p. 227), “Se é preciso comparar as duas novas vanguardas, ou neovanguardas, com as primeiras, pode-se dizer que o concretismo está mais relacionado com o ímpeto transformador do futurismo de Marinetti, enquanto o espacialismo identifica-se mais ao moderado espírito novo de Apollinaire”.



FIGURA 42 – Revista portuguesa *Cadernos de Poesia Experimental*, n. 2, 1966.

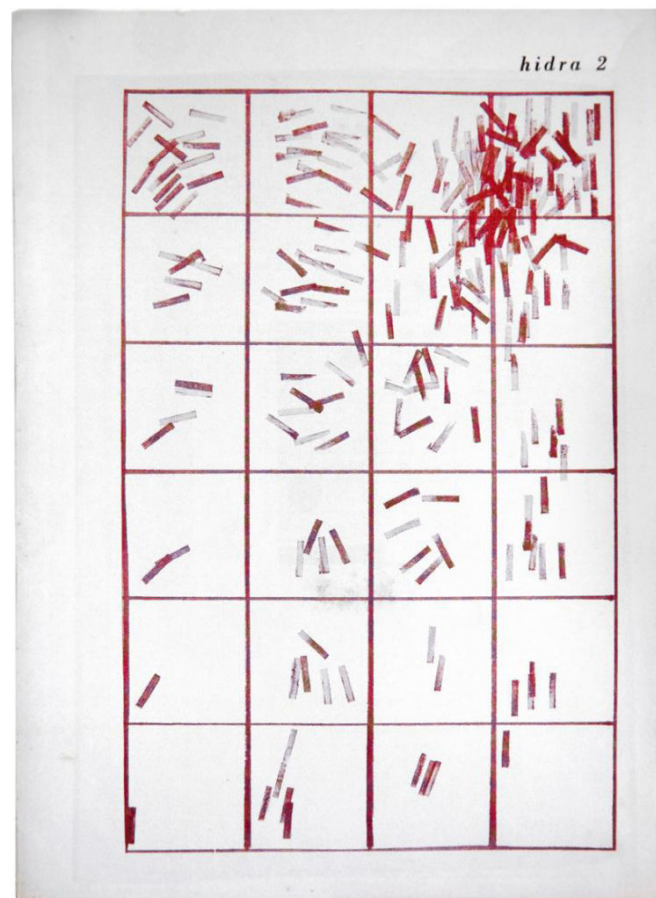
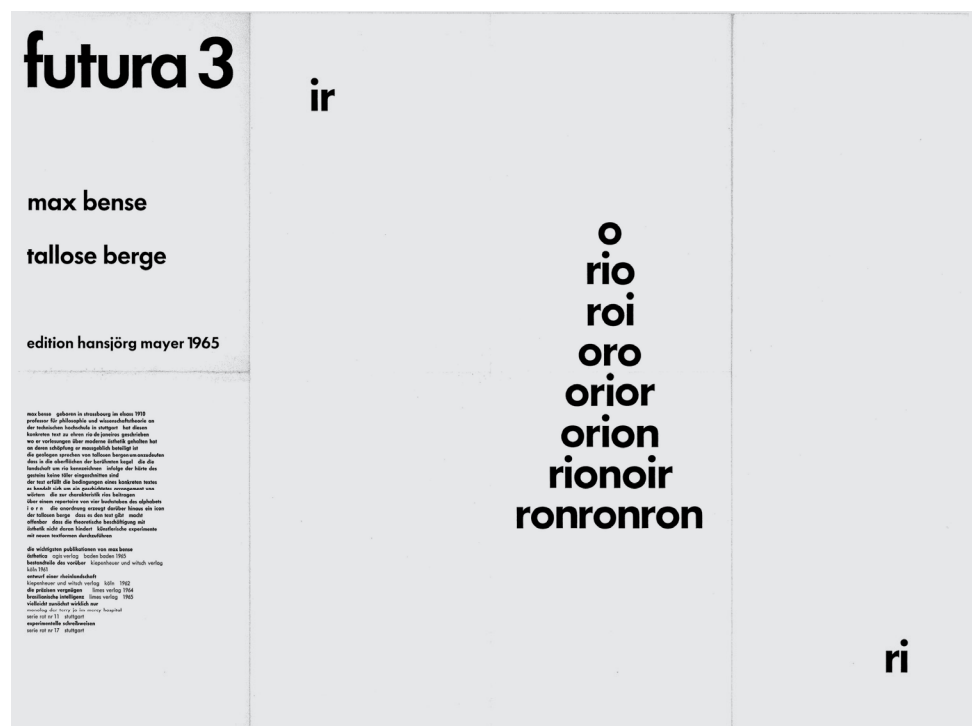


FIGURA 43 – Capa da revista portuguesa *Hidra*, n. 2, 1969.

Jorge tanto em *Poesia 61* como nos *Cadernos de Poesia Experimental* (SILVA, 2005, p. 126); e também no rol de colaboradores de *Hidra*, revista lançada em 1966 por E. M. de Melo e Castro e que teria dois números, nos quais há uma quantidade ainda maior de poetas dos dois grupos. A interlocução entre os poetas experimentais portugueses com a poesia de vanguarda brasileira foi fecunda, e o número 2 de *Cadernos da Poesia Experimental* contou com a colaboração dos brasileiros Pedro Xisto, Edgar Braga e Haroldo de Campos, além de outros autores estrangeiros, como Henri Chopin, Pierre Garnier e Ian Hamilton Finlay. No número 2 de *Hidra*, de 1969, também colaborou o poeta/processo Nei Leandro de Castro. Apesar dos diversos pontos de interseção com a poesia concreta, a poesia experimental portuguesa, ao contrário daquela, não constituiu um movimento fechado, orientado a partir de programas e manifestos precisamente definidos. A Revolução de 25 de Abril de 1974, que encerrou a ditadura salazarista, coincide com o momento em que os poetas experimentais portugueses assumem um viés concretista menos pronunciado, adentrando uma etapa “mais ‘experimentalista’, no sentido de enveredar por novas soluções poéticas e plásticas que não se limitavam à simples (des)construção minimalista da palavra e da sua disposição na página” (AGUIAR, 2021, p. 45).

O tipógrafo, poeta e editor alemão Hansjörg Mayer, de 1965 a 1968, editou em Stuttgart os 26 números de *futura*, publicação desdobrável que, aberta, transformava-se em um cartaz. De caráter internacionalista, cada número de *futura* era dedicado ao trabalho de um poeta de matriz concretista

FIGURA 44 – Abertura do periódico alemão *futura*, n. 3, 1965. Poema concreto de Max Bense.



e experimental, acompanhado de uma minibiografia. Dentre os autores contemplados, destacam-se, por exemplo, Augusto de Campos, Dieter Roth, Dick Higgins, Pierre Garnier e Robert Filliou. Aluno de Max Bense na Technische Hochschule, Mayer também cuidou da impressão de *Rot*, longa série de publicações voltadas à poesia visual e concreta e à arte informática, dirigida por Bense e sua mulher Elisabeth Walter (WILLIAMS [Org.], 2013). Quanto aos autores brasileiros que figuraram em *Rot*, incluem-se, além dos poetas ligados a *Noigandres*, João Cabral de Melo Neto, Aloisio Magalhães, Joaquim Branco e Aquiles Branco – estes dois últimos, integrantes do grupo responsável por *Totem*, periódico cataguasense sobre o qual nos deteremos adiante<sup>26</sup>.

Encerrando esta breve apresentação sobre periódicos estrangeiros associados às neovanguardas, mencionamos a Language Poetry, tendência norte-americana sobre a qual não há consenso quanto a se tratar de uma vanguarda de fato, ou, mais precisamente, de um termo “guarda-chuva” para situar certos tipos de manifestações poéticas já inscritas no contexto da “pós-modernidade” ou “contemporaneidade” (SILVA, 2005, p. 152). Segundo Perloff (1993, p. 4), trata-se de “um tipo de escrita não referencial [...] uma poesia assintática, difícil, mais intelectual que filosófica, que fragmenta o discurso e o ‘self’, onde você não encontra uma voz lírica muito clara [...]. Resumindo bastante, seria uma poesia centrada na linguagem”. Dentre as primeiras publicações associadas a essa tendência, destacamos *This*, periódico sediado em São Francisco (EUA) que contou com 12 números publicados entre 1971 e 1982, sendo os três primeiros editados por Robert Grenier e Barrett Waltenm, e os demais apenas por Watten; e *L=A=N=G=U=A=G=E*, revista editada em Nova York por Charles Bernstein e Bruce Andrews, da qual saíram 13 números entre 1978 e 1981.

### 3.3 TIPOGRAFIA E EDIÇÃO NO BRASIL

A ocupação do Brasil pelos europeus, subsequente à chegada deles em nosso território em 1500, inscreve-se no contexto do alvorecer da Modernidade, conforme anunciamos anteriormente – ainda que de forma singular em relação às outras colônias na América Latina: afinal, foi necessário esperar “três séculos de silêncio” para que a imprensa fosse autorizada no Brasil, em 1808, data da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

26. A respeito de *Totem*, cf. seção 4.2.9. Para mais informações sobre *Rot*, cf. <[https://www.heikewerner.com/rot\\_en.html](https://www.heikewerner.com/rot_en.html)>. Acesso em: 29 jul. 2022.

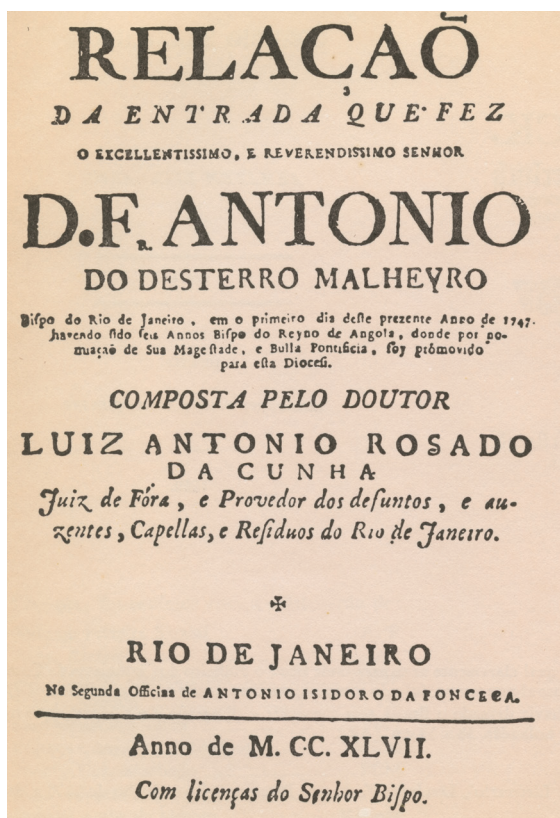


FIGURA 45 – Romance heroico impresso no Brasil pelo tipógrafo clandestino Antonio Isidoro da Fonseca, 1747.

Antes dessa data, a imprensa era uma prática proibida e diligentemente penalizada<sup>27</sup>.

Dessa forma, ainda que a proibição da tipografia que vigorou em terras brasileiras durante o período colonial tenha sido inscrita em um contexto maior de exploração, ao se encontrar privado dessa tecnologia, o Brasil estava também privado da modernidade. Se a circulação de textos publicados no exterior não era necessariamente vetada, o acesso a eles era particularmente dificultado, limitado a uma pequena elite letrada (EL FAR, 2006), ao passo que a maioria da população brasileira era formada por escravizados, motores da economia extrativista então em vigor. Assim, ainda que existentes, as tentativas de afirmação política e artística do Brasil antes de 1808 enfrentaram um grande obstáculo: a falta de meios de reprodução e circulação de textos, bem como a falta de um público letrado (LAJOLO; ZILBERMAN, 2002).

Fatalmente, a chegada da imprensa ao Brasil coincide precisamente com o advento da Revolução Industrial. A incipiente indústria brasileira – aí incluída a indústria gráfica –, nesse primeiro momento, preocupa-se em alcançar as novidades e avanços tecnológicos já em pleno curso na Europa e América do Norte. Tais esforços não obterão sucesso rapidamente, e se prolongarão por boa parte do século xx, apesar dessa referida defasagem, previsivelmente, se mostrar menos acentuada nos grandes centros urbanos do País – o que não é destituído de grandes contradições, já que mesmo nesses lugares os eventuais triunfos do desenvolvimento tecnológico e industrial e do afã modernizante conviverão com graves desigualdades sociais de base. Com efeito, dentro do recorte temporal proposto para esta reflexão, tais tensões estruturais da sociedade brasileira não serão resolvidas por inteiro, apesar da reincidência, em diferentes momentos e revestidos de diferentes ideologias, de discursos e políticas inflamadamente desenvolvimentistas<sup>28</sup>.

27. Como ilustra o caso de Antonio Isidoro da Fonseca, o único impressor tipográfico de quem temos conhecimento que exerceu clandestinamente esse ofício no Brasil pré-1808. Em 1747, no ano seguinte à instalação de sua oficina tipográfica, ele foi descoberto pela coroa portuguesa. Além de ter sido deportado para Lisboa, seus bens foram confiscados e queimados (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1979).

28. Cf. análise empreendida por Pereira (1981, p. 78-79), que confronta as implicações, bem como o consequente grau de participação social, referentes ao projeto desenvolvimentista da segunda metade dos anos 1950, capitaneado por Juscelino Kubitschek, e aquele promovido pela ditadura civil-militar no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970.

### 3.4 EDIÇÃO DE PERIÓDICOS POR PARTE DE MOVIMENTOS E GRUPOS LITERÁRIOS NO BRASIL

#### 3.4.1 Os anos 1920 e a irrupção vanguardista brasileira

Em 1922, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, assinala a entrada definitiva do Brasil no panorama internacional das vanguardas. Ainda que possamos levantar uma série de eventos e obras de arte que a precederam diretamente, a Semana de 22 permanece um marco no que diz respeito à convergência das vozes que articularam o início da aventura vanguardista brasileira – dentre as quais as de artistas plásticos, poetas, músicos e arquitetos (GONÇALVES, 2013, p. 36).

Ainda no mesmo ano, animado pela intenção de dar imediata continuidade ao debate das ideias levantadas pela Semana de Arte Moderna, é publicado, em São Paulo, *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, o primeiro periódico de vanguarda do Brasil<sup>29</sup>, frequentemente considerado o mais graficamente ousado dessa primeira safra de nosso Modernismo. Sua curta e polêmica duração (nove números, sendo o último, duplo, de janeiro de 1923) e seu modelo de financiamento pelo próprio grupo de organizadores e colaboradores – dentre eles Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Oswald de Andrade –, ainda que auxiliados ocasionalmente por anunciantes<sup>30</sup>, serão reincidentes na trajetória de muitos periódicos modernistas que, de forma rápida e prolífica, sucedem *Klaxon* em todo País.

Dando sucessão a *Klaxon*, é lançada, no Rio de Janeiro, *Estética*, revista trimestral dirigida por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, e que contou com três números: o primeiro, de setembro de 1924, e o

29. É importante salientar que as revistas modernistas não foram as primeiras ligadas a grupos específicos de artistas e escritores brasileiros. Nesse sentido, o Simbolismo foi pioneiro. Na passagem do século XIX para o século XX, surgem no Brasil as revistas ligadas a grupos simbolistas. Em Minas Gerais, três exemplos notáveis são a belo-horizontina *Lotus*, com cinco números lançados em 1900; *Minas Artística*, com quatro números lançados entre 1901 e 1902, os três primeiros em Belo Horizonte e o último em Curvelo; e *Horus*, que, dirigida por Álvaro Viana, líder do grupo simbolista na capital mineira, durou apenas dois números, lançados em 1902. A esse respeito, cf. PAGANINI, 2010; RUFFATO, 2012.

30. A conturbada relação dos editores de *Klaxon* com seus anunciantes, cuja crônica se deu em público, feita em parte nos textos publicados na própria revista, foi extremamente curiosa, repercutindo nas posteriores dificuldades encontradas pelo grupo para o financiamento da revista. Gênese Andrade (2014) dá notícia detalhada a esse respeito em seu ensaio de apresentação à edição fac-similar de todos os números de *Klaxon*, incluída em *Revistas do modernismo 1922-1929: A Revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*, compilação organizada por Pedro Puntoni e Samuel Titan Junior e publicada em 2014 pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.



FIGURA 46 – Capa de *Klaxon*, n. 1, 1922.

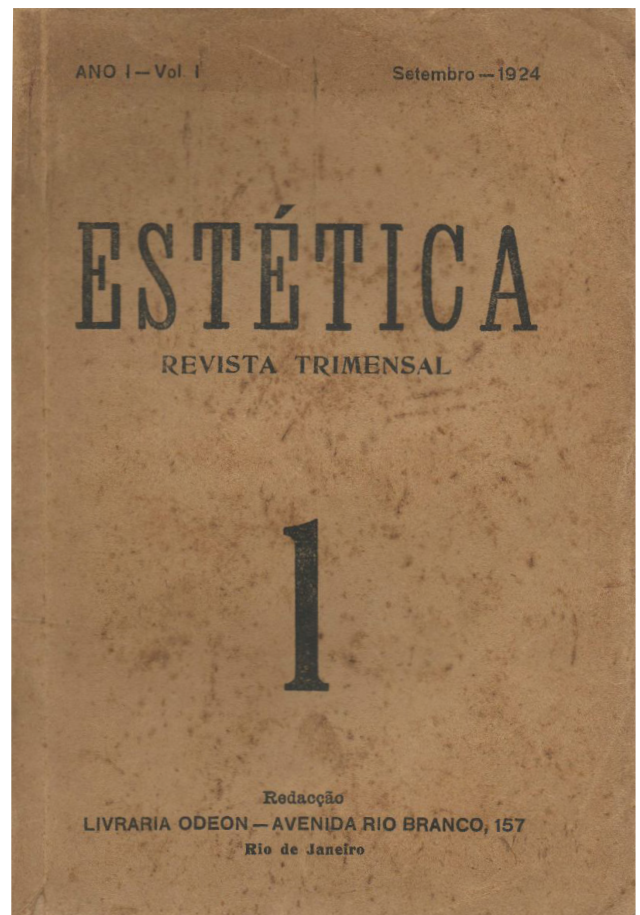


FIGURA 47 – Capa de *Estética*, n. 1, 1924.

último, de abril de 1925. Apesar da intenção dos diretores do periódico de dar continuidade ao trabalho iniciado em *Klaxon*, o tom adotado em *Estética* era menos agressivo e polêmico, sendo enfatizado o viés construtivo e reflexivo, sobretudo no que tange à discussão nacionalista que, iniciada em *Klaxon*, toma corpo em *Estética* (COHN, 2011, p. 20; MARQUES, 2013, p. 40-47). Outra diferença em relação a *Klaxon* foi o fato de *Estética* ter sido uma publicação exclusivamente literária, não abrangendo outras artes. Por fim, é importante destacar que a estreia de Carlos Drummond de Andrade em um periódico modernista se deu em *Estética*: o autor itabirano está presente no terceiro número da revista, no qual foram publicados os poemas “Construção”, “Sentimental” e “Raízes e caramujos”, sendo que os dois primeiros seriam incluídos posteriormente em seu livro inaugural, *Alguma poesia*, de 1930. Drummond mergulharia de vez no periodismo modernista com *A Revista*, cujo primeiro número foi publicado em 1925, em Belo Horizonte, e sobre o qual nos deteremos detalhadamente no quarto capítulo da presente tese.

Sucedendo imediatamente *A Revista*, cujo terceiro e último número é de janeiro de 1926, é publicado no mesmo mês, em São Paulo, o jornal *Terra Roxa e Outras Terras*. Sob direção de Antônio de Alcântara Machado e A. C. de Couto Barros, além de contar com Sergio Milliet como administrador e



secretário, o periódico teve sete números, todos de 1926. Muitos dos colaboradores de *Terra Roxa e Outras Terras* já haviam atuado em *Klaxon*, *Estética* e *A Revista*, aos quais começaram a se somar autores de estados do Nordeste, como Luiz Câmara Cascudo e Jorge Fernandes. No geral, *Terra Roxa e Outras Terras* foi um periódico menos marcado pela polêmica e pela blague, dando preferência a um tom e humor mais leves, que pudessem ao mesmo tempo evitar polarizações e atrair mais leitores. Isso também repercutia nas notas sobre arte, música, teatro, poesia e filosofia: “[c]rônicas e não críticas, isto é, os comentários se ligam aos acontecimentos em curso no mundo cultural (incluindo o setor esportivo) e não propõem aprofundamentos, pois visam apenas à orientação do leitor” (MARQUES, 2013, p. 61)

Em 1927 são lançadas mais três revistas modernistas: as mineiras *Electrica*, de Itanhandu, e *Verde*, de Cataguases, as quais abordaremos em profundidade no quarto capítulo; e a carioca *Festa*. Esta foi fundada e dirigida por Tasso da Silveira, Andrade Muricy e o “Grupo de Festa” – que planejaram a revista em reuniões na casa de Cecília Meireles (poeta com maior número de colaborações na revista) e do artista português Fernando Correia Dias (MARQUES, 2013, p. 80) –, e teve duas fases: a primeira com 13 números lançados

FIGURA 48 – Primeira página de *Terra Roxa e Outras Terras*, n. 1, 1926.

FIGURA 49 – Capa de *Festa*, n. 2, 1927.



entre 1927 e 1929, e a segunda com 9 números publicados entre 1934 e 1935. Nota-se em *Festa* um espírito menos agressivo que o do modernismo heroico, bem como um interesse renovado pela poética simbolista. Isso fez com que a revista fosse criticada como “modernista de reação”. Porém, como aponta Marques (2013, p. 84-88), é importante considerar que o grupo de *Festa* também estava atento ao debate sobre a brasilidade, e seu interesse pelo simbolismo não se resumia meramente a reencená-lo, mas, sim, discutir o que havia de especificamente brasileiro nessa poética.

O periodismo modernista chega ruidosamente ao fim da década de 1920 com a publicação da *Revista de Antropofagia*, que teve duas fases (ou “dentições”). A primeira, administrada por Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, contou com dez números lançados entre maio de 1928 e fevereiro de 1929. No primeiro número foi publicado o influente “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade, cujas ideias seriam repetidamente revisitadas por diferentes gerações de artistas com o passar das décadas. Outro texto de grande influência cuja estreia se deu nessa fase da revista foi o poema “No meio do caminho”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no número 3. Já em sua segunda “dentição”, o periódico foi veiculado pelo *Diário de São Paulo*, e teve 16 números, todos publicados em 1929. Nessa fase, os principais diretores foram Geraldo Ferraz e Raul Bopp. Oswald de Andrade, por sua vez, foi um colaborador mais assíduo do que na fase anterior, encabeçando muitas das polêmicas que a revista provocava – e que acabariam causando seu encerramento (CAMPOS, 2015; FERRAZ, 2014).

Antes de concluirmos o panorama de periódicos modernistas lançados na década de 1920, é importante mencionar *Arco & Flexa*, revista publicada na Bahia, uma das primeiras dessa seara que foi lançada fora do eixo sudestino. Editada por Carvalho Filho, Ramayana de Chevalier, Damasceno Filho, Jonathas Milhomens, De Cavalcanti Freita, José Queiroz Junior, Eurico Alves, Hélio Simões e Pinto de Aguiar, entre outros, a revista teve cinco edições, publicadas entre 1928 e 1929, e exerceu papel de “polo renovador da cultura baiana do período” (COHN, 2011, p. 30).

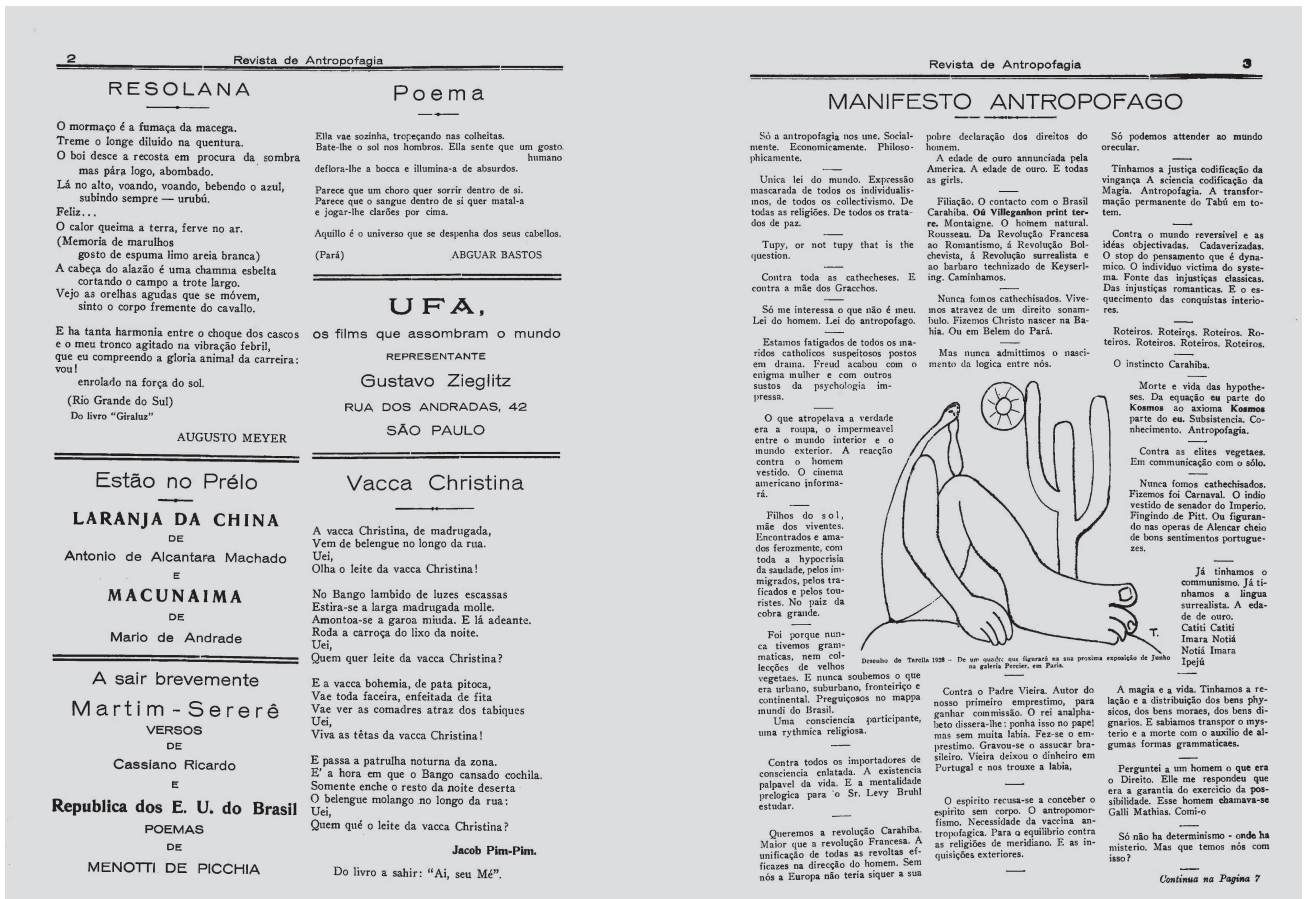


FIGURA 50 – Páginas de *Revista de Antropofagia*, “primeira denteição”, n. 1, 1928. “Manifesto antropofago” de Oswald de Andrade.

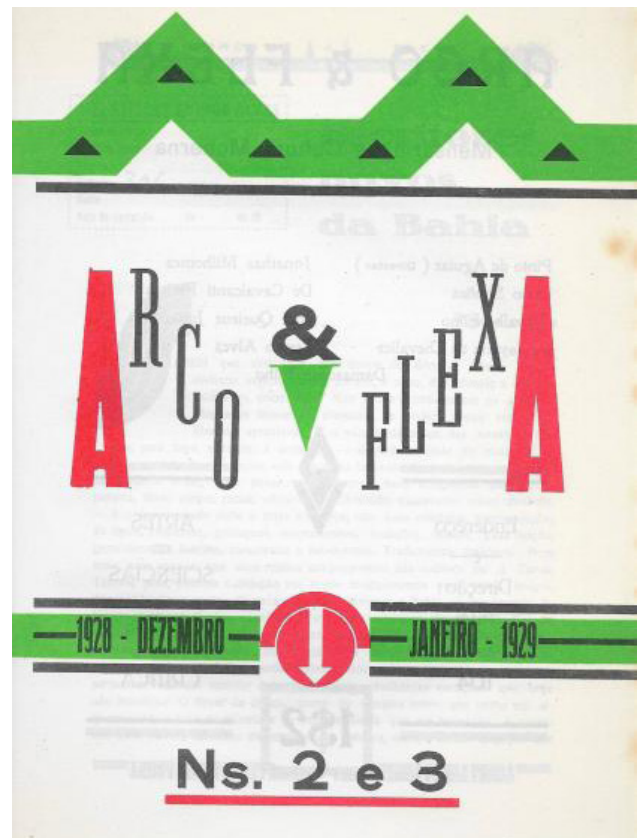


FIGURA 51 – Capa de *Arco & Flexa*, n. 2-3, 1928.

### 3.4.2 Anos 1930 a 1950

Se os anos 1920 correspondem ao que se convencionou chamar de “fase heroica” do modernismo brasileiro, caracterizada por maior engajamento e pela militância radical por parte de seus proponentes em a favor da ruptura com o passado – em outras palavras e sob uma perspectiva crítica mais estrita, ao momento verdadeiramente de vanguarda do modernismo no Brasil –, os anos 1930 e 1940 foram, de maneira geral, marcados menos pela impetuosidade e contestação do que por uma inclinação mais pronunciada à reflexão e à reavaliação crítica das conquistas realizadas até então (cf. por exemplo COHN, 2011; MARQUES, 2013)<sup>31</sup>.

Nesse contexto, inserem-se, por exemplo, as paulistas *Revista Nova* e *Clima*. A primeira circulou entre 1931 e 1932. Contando com Mário de Andrade, Paulo Prado e A. de Alcântara Machado como diretores e Nelson Palma Travassos como gerente, a *Revista Nova* tinha como objetivo “ser uma espécie de repertório do Brasil” (*apud* COHN, 2011, p. 46), em contraste com a postura experimental e combativa observada em periódicos modernistas da década anterior. Quanto a *Clima*, teve 16 números, publicados entre 1941 e 1944. Revista voltada à análise cultural aprofundada, era dividida em seções, cada qual com um editor específico: Antonio Candido (crítica literária), Lourival Gomes Machado (artes plásticas, além de ser o diretor da publicação), Paulo Emílio Salles Gomes (cinema), Décio de Almeida Prado (teatro) Antonio Branco Lefèvre (música) Roberto Pinto Souza (economia e direito) e Marcelo Damy de Souza (ciência) (COHN, 2011, p. 52; MOTTA, 1998).

Em *RASM: Revista Anual do Salão de Maio* também encontramos reflexões, por parte dos próprios envolvidos, sobre os rumos do modernismo desde os anos 1920 – porém a preferência é dada, em geral, aos artistas da ala mais combativa e experimental dessa geração. Editada pelo engenheiro e artista Flávio de Carvalho em 1939, em São Paulo, a revista, apesar da periodicidade anunciada em seu título, só teve um número. Contou com artigos de, entre outros, Lasar Segall, Anita Malfatti, Cassiano Ricardo, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Rino Levi. Além disso, estampou reproduções de obras

31. Convém salientar que a afirmação acima não é categórica e admite exceções. Além disso, relaciona-se mais intimamente com a literatura. A título de exemplo, Marília Andrés Ribeiro (2007) considera que a primeira manifestação propriamente vanguardista nas artes plásticas em Belo Horizonte tenha sido o Salão do Bar Brasil, exposição organizada em 1936 sob a liderança de Delpino Jr. Segundo a autora, além do caráter então altamente anticanônico de se realizar uma exposição em um bar, os artistas dela participantes trabalharam sob forte espírito coletivo e programático – notadamente contra “a hegemonia cultural e acadêmica do artista Aníbal Mattos” (RIBEIRO, M. A., p. 121).



FIGURA 52 – Capa de *RASM: Revista Anual do Salão de Maio*, n. 1, 1939.

de artistas nacionais e estrangeiros que expuseram no III Salão de Maio, como Di Cavalcanti, Barbara Ruchti, Victor Brecheret, Alexander Calder, Anne Hosesek, Josef Albers, Eileen Holding e Hans Erni (COHN, 2011, p. 50).

Na segunda metade da década de 1940, chamamos a atenção para as revistas *Joaquim* – publicação paranaense que circulou entre 1946 e 1948, com 21 números – e *Orfeu* – periódico carioca com 8 números entre 1947 e 1953. Em *Joaquim*, dirigida principalmente por Dalton Trevisan, a atenção recaía sobre a necessidade de renovar as linguagens artísticas no Paraná, embora também tenha divulgado colabora-

ções de autores de outros estados. Já *Orfeu*, fundada por Fernando Ferreira e Fred Pinheiro, foi importante plataforma para os poetas da Geração de 45, como Lêdo Ivo e Darcy Damasceno (COHN, 2011, p. 58-61).

### 3.4.3 A aurora das neovanguardas

É principalmente a partir do fim da década de 1950 que as publicações artísticas e literárias começam a poder contar, de forma mais recorrente, com alternativas às imposições dos sistemas de impressão tradicional já mencionados<sup>32</sup>, o que insufla novo fôlego às vozes individuais e coletivas que a partir de então começam a se fazer ouvir nos circuitos editoriais paralelos. Esse cenário decorre da popularização dos primeiros dispositivos de impressão compactos, de simples utilização e baixo custo, principalmente o mimeógrafo<sup>33</sup> – que vinha se popularizando desde a década de 1930, mas que inicialmente era utilizado principalmente para a impressão de documentos sindicais, escolares, informativos, políticos etc. Exemplo pioneiro e emblemático de utilização do mimeógrafo para a impressão de uma publicação contracultural<sup>34</sup> é *Beatitude*, primeira revista do movimento literário *beat*

32. Cf. seção 3.1 desta tese.

33. “Impressora doméstica” *avant la lettre*, o funcionamento do mimeógrafo baseia-se no princípio do estêncil, obtido a partir da pressão dispersora exercida em uma folha sensível, a qual, após ser preparada, é inserida na máquina rotativa. Esta libera a tinta, que só penetra no papel onde houve dispersão, seja ela causada pela escrita/desenho manuais ou por outros dispositivos como máquinas de escrever.

34. Carlos Alberto Messeder Pereira chama a atenção para a dificuldade de se definir com precisão esse conceito, acabando por propor como definição mais razoável de *contracultura* “um tipo de crítica social que não está, de certa forma, ‘registrada’ entre as próprias formas de crítica que a cultura dominante vem tradicionalmente recebendo” (1981, p. 104).



FIGURA 53 – Capa de *Noigandres*, n. 2, 1958.

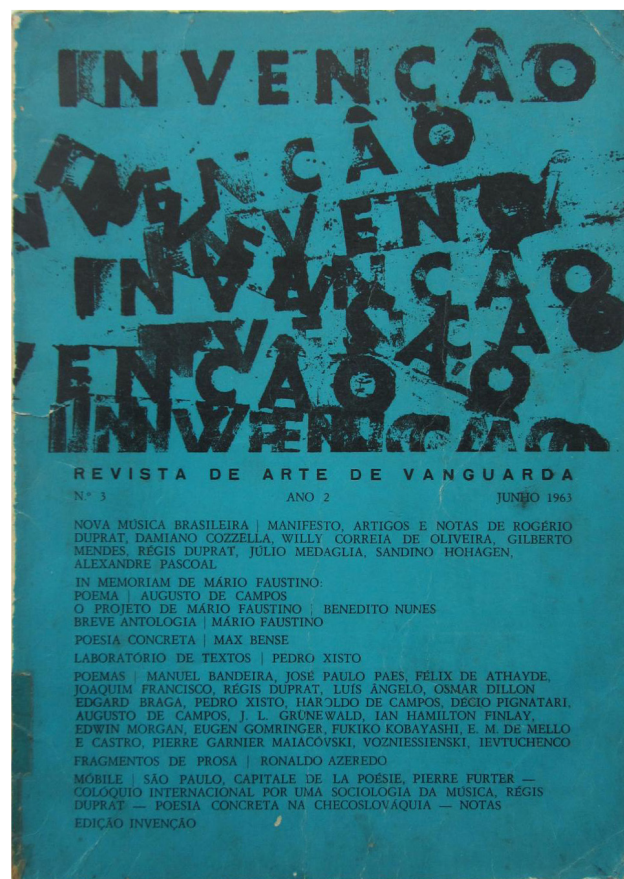


FIGURA 54 – Capa de *Invenção*, n. 3, 1963.

estadunidense, lançada em 1959. Ainda anterior é a publicação mimeografada, em 1957, de *Cadeira de bronze*, do carioca Zuca Sardan (Carlos Felipe Saldanha). Essa obra é considerada precursora da dita Poesia Marginal dos anos 1970, pelo caráter artesanal da edição e pela irreverência de seu conteúdo poético e visual.

A transição dos anos 1950 para os anos 1960 é marcada também pela afirmação crescente das neovanguardas no panorama artístico e cultural brasileiro, que para isso lutaram contra a resistência de boa parte da cultura dominante literária e acadêmica de então. A poesia concreta, com sua proposta de poemas capazes de comunicar verbivocovisualmente sua própria estrutura<sup>35</sup>, é lançada em São Paulo na revista *Noigandres*, dirigida pelo grupo homônimo formado notadamente pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. A publicação contou com cinco números publicados entre 1952 e 1962, e foi diretamente seguida por *Invenção*, que também teve cinco números, publicados entre 1962 e 1967 (COHN, 2011; KHOURI, 2006).

35. Conforme exposto por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari no manifesto “Plano-piloto para Poesia Concreta”, incluído no livro *Teoria da poesia concreta*, dos mesmos autores (1975).

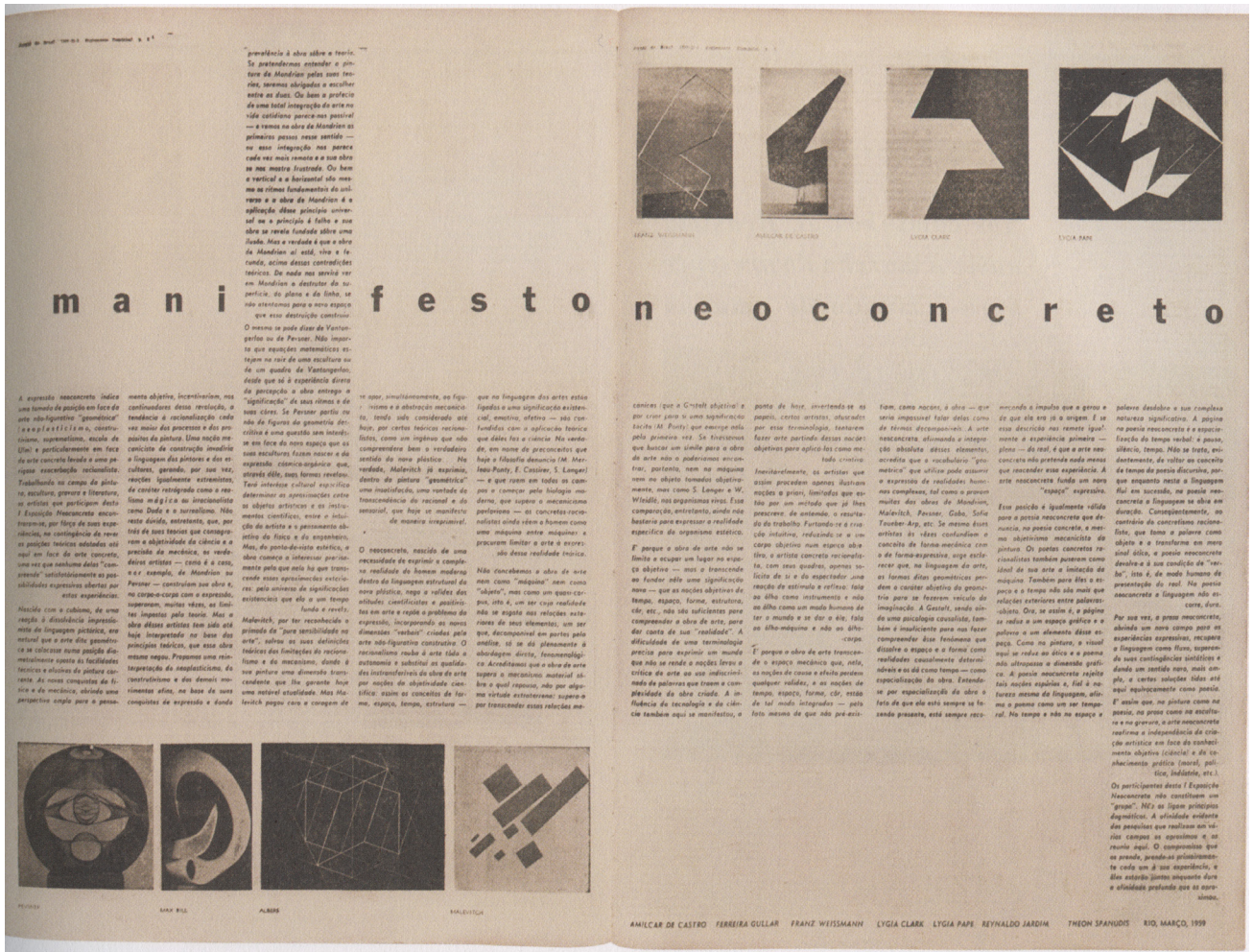


FIGURA 55 – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 21 de março de 1959.

Em 1959 é lançado o manifesto neoconcretismo, causando importante ruptura com projeto concreto. Inaugurado oficialmente pelo movimento dissidente, o “Manifesto neoconcreto” foi publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, que, idealizado por Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro (este, encarregado do design gráfico inovador da publicação), funcionou como principal veículo de comunicação do grupo. Não por acaso, todos seus idealizadores assinaram o “Manifesto neoconcreto”, aos quais se somaram Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Theon Spamídis. A arte neoconcreta pode ser resumida pela abertura a um maior grau de lirismo dentro das rigorosas premissas construtivas que caracterizam sua contraparte concreta, bem como pela preocupação maior com a atuação direta do público na construção da obra e de seu respectivo sentido (GULLAR, 2007).

No início dos anos 1960 ocorre nova dissidência em relação à poesia concreta: Mário Chamie lança a literatura-práxis com seu livro de poemas *Lavra lavra*, de 1962, cujo prefácio, “Poema-Práxis”, é o manifesto didático do movimento, que teve especial adesão provinciana (TELES, 1983, p. 401). Considerando a tendência de arte populista então defendida pelo Centro

Popular de Cultura (CPC) e o formalismo da poesia concreta, a literatura práxis se apresentava como uma outra via possível: “uma opção engajada – com uma avaliação política do momento mais apurada que a do concretismo – e preocupada com a linguagem – ao contrário do populismo que exigia do poeta uma opção por uma linguagem pronta, estática” (HOLLANDA, 1992, p. 50). Para divulgar suas ideias e a de outros aderentes do movimento – como Cassiano Ricardo e José Guilherme Merquior –, Chamie editou, também a partir de 1962, a revista *Praxis: Instauração Crítica e Criativa*.

Em 1967 é lançado simultaneamente no Rio de Janeiro e Rio Grande do Norte, com rápida adesão em Minas Gerais<sup>36</sup>, o poema/processo, considerado um dos últimos movimentos organizados de vanguarda, que além de ter radicalizado muitas propostas da poesia concreta, também levou a novos níveis a proposta de obra de arte interativa e aberta. O poema/processo contou também com diversas publicações experimentais, a começar por *Ponto*, lançada no Rio de Janeiro em 1967 e contendo trabalhos de artistas associados ao movimento, como Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Moacyr Cirne, Neide Dias de Sá, entre outros (NÓBREGA [Org.], 2017, p. 57-81).

Outro movimento importante que abalou as estruturas da arte brasileira pós-golpe de 1964 foi a Tropicália, que levou o projeto antropófago de assimilação crítica e dialética entre cultura estrangeira e “barbarismo local”, conforme proposto por Oswald de Andrade, a um novo patamar. Além da leitura e assimilação direta das propostas dos antropófagos e dos concretistas, os músicos, artistas visuais, poetas e artistas gráficos do Tropicalismo somaram à “refeição” a cultura pop e o *kitsch*: elementos estrangeiros como o rock psicodélico e fenômenos de massa como os programas de televisão (invenção que se difundia cada vez mais no Brasil de então) faziam parte da síntese intencionalmente crítica e universalizante dos tropicalistas. Infelizmente, em 13 de dezembro 1968, após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), decreto que permitia que o Presidente da República – à época, o general Artur da Costa e Silva – governasse sem os limites previstos na Constituição, a censura é instaurada no Brasil. Com isso, a Tropicália, vista como “subversiva”, foi gravemente mutilada: importantes membros do movimento foram presos, como o designer Rogério Duarte e os músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Após o encarceramento, Gil e Veloso partiram para o exílio em Londres (CALLADO, 1997; GONÇALVES, 2013, p. 44).

36. Cf. DIAS-PINO, 1971; RIBEIRO FILHO, 2006; NÓBREGA (ORG.), 2017.



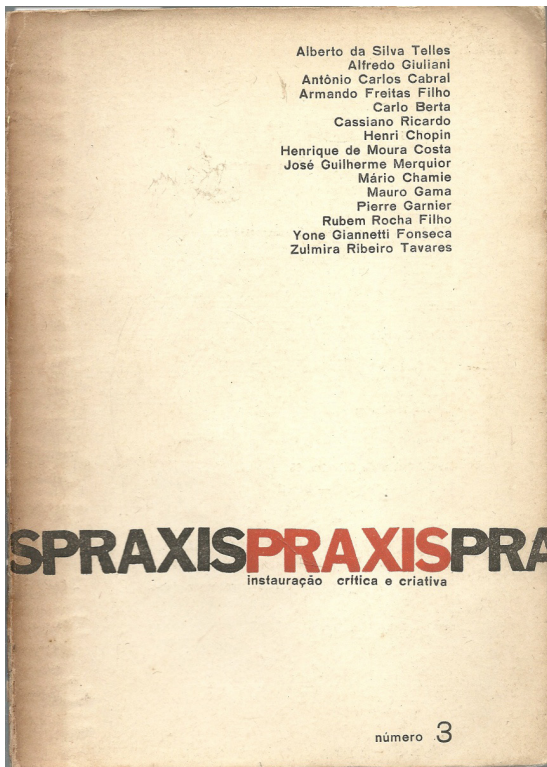


FIGURA 56 – Capa da revista *Praxis: Instalação Crítica e Criativa*, n. 3, 1963.

FIGURA 57 – Capa de *Ponto*, n. 2, 1969. Publicação experimental do poema/processo.

FIGURA 58 – “Alfabismo”, de Álvaro de Sá. Lâmina presente em *Ponto*, n. 2.



### 3.4.4 Anos 1970 em diante: voos desdobrados

Apesar de certas experiências precedentes, o que no Brasil se convencionou chamar de Poesia Marginal do fim dos anos 1960 em diante representa um marco na produção autoeditorial de poesia. Essa corrente, também apelidada, ao menos em seu primeiro momento, de “geração mimeógrafo”, lançou efetivamente mão dessa tecnologia e outras de impressão caseira e de baixo custo<sup>37</sup> para a publicação de sua produção marcadamente alternativa ao *status quo*: seja devido à irreverência da forma e conteúdo poéticos, à biografia do(a) poeta, ao modo de produção e circulação das obras ou a todos esses aspectos simultaneamente. Apesar de comumente associado ao Rio de Janeiro<sup>38</sup> o fenômeno da Poesia Marginal, na realidade, ocorreu em todo o Brasil (FERRAZ [Org.], 2013; HOLLANDA; PEREIRA, 1982; MATTOSO, 1982).

Entre os precursores da Poesia Marginal – além do já mencionado Zuca Sardan –, são frequentemente apontados os artistas e escritores do chamado “pós-tropicalismo”. Não configurando movimento organizado e univocamente definível, os pós-tropicalistas foram, em grande parte, artistas que, tendo participado em grau mais ou menos direto do tropicalismo, desempenharam papel importante para a transição desse movimento em direção às demais correntes artísticas que se disseminariam nos anos 1970 (cf. HOLLANDA, 1992, p. 68 *et seq.*). É o caso de Torquato Neto, poeta e multiartista, tropicalista de primeira hora, tendo composto as letras de muitas canções emblemáticas da Tropicália – como “Geleia geral”, em parceria com Gilberto Gil, e “Mamãe, coragem”, com Caetano Veloso –, além de ter sido um importante articulador intelectual do movimento. É também o caso de Wally Sailor-moon (Waly Salomão), poeta, letrista e agitador cultural. Wally participou, como letrista e diretor, de importantes trabalhos musicais pós-tropicalistas, como da temporada de shows de Gal Costa no Rio de Janeiro, que seria fonograficamente registrada no álbum ao vivo *FA-TAL – Gal a todo Vapor*, de 1971; e do álbum *Aprender a nadar*, o segundo de Jards Macalé, lançado em

37. Como a fotocopadora Xerox, que, lançada nos anos 1960 e popularizada na década seguinte, abriu novas portas para autores/editores que desejavam se enveredar na autoedição. Muitos deles exploravam e manipulavam ativamente as potencialidades e limitações dessa nova ferramenta, fazendo nascer assim uma nova manifestação cultural, a *copy art*, ou arte-xerox, intimamente ligada ao surgimento, na mesma época, do movimento internacional da *mail art*, ou arte postal (LUDOVICO, 2012).

38. O que se deve em parte à publicação, em 1976, da antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. Foi nessa obra que muitos poetas marginais foram pela primeira vez publicados no circuito de uma editora convencional. A maioria dos poetas presentes nessa antologia era carioca ou ao menos já havia se instalado no Rio de Janeiro há algum tempo.



FIGURA 59 – Capa da revista *Flor do Mal*, n. 1, 1971.

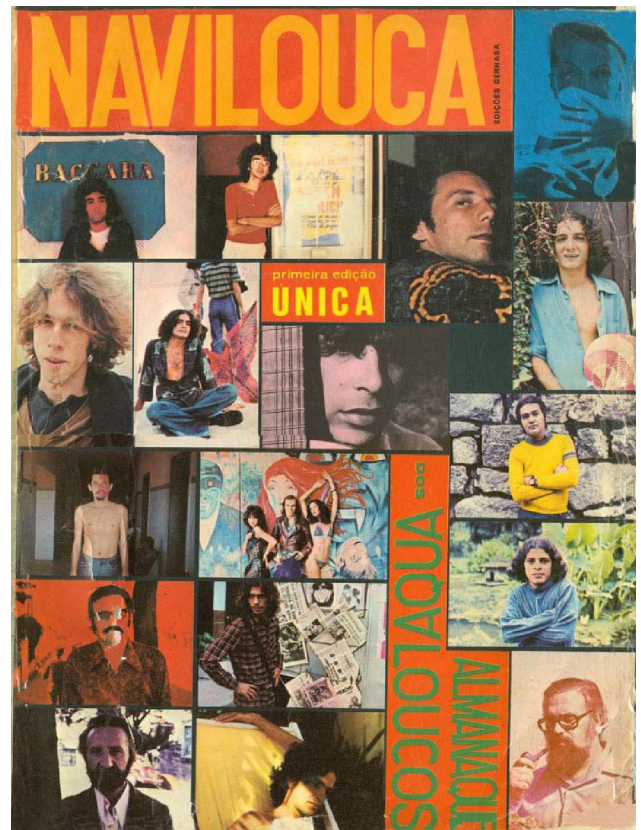


FIGURA 60 – Capa do número único da revista *Navilouca*, 1974.

1974. Sailormoon também foi o organizador de *Os últimos dias de paupéria*, no qual estavam reunidos textos diversos – poemas, letras, anotações em diário etc. – de Torquato Neto. Lançado em 1973, pouco após o suicídio de Torquato, no ano anterior, *Os últimos dias de paupéria* teria grande influência para a geração de artistas e escritores que acabavam de adentrar no campo da produção cultural, influência que se faria sentir igualmente nas gerações subsequentes (FERRAZ [Org.], 2013).

Wally Sailormoon e Torquato Neto também estiveram envolvidos em importantes periódicos pós-tropicalistas, que desempenharam função de ponte entre o *underground* dos anos 1960 e 1970 e as “revistas de invenção” dos anos 1970. Ambos autores foram colaboradores de *Flor do mal*, tabloide criado por Luiz Carlos Maciel, Rogério Duarte, Tite de Lemos e Torquato Mendonça e editado pela empresa do *Pasquim*. A publicação durou cinco números, publicados em 1971, configurando importante veículo da contracultura nacional (BARROS, 2007; ROST, 2021).

Após o término de *Flor do Mal*, que não resistiu ao problemas financeiros que enfrentava, somados à censura por parte dos militares (ROST, 2021, p. 53-54), Sailormoon e Torquato Neto se dedicaram à *Navilouca*, revista concebida para ter um só número, e cujo lançamento em 1974, após muitos atrasos, Torquato não viveria para ver. Com projeto gráfico arrojado de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo, e diagramada por Ana Maria Silva de Araujo, *Navilouca*

teve viés fortemente intersemiótico e intergeracional, reunindo colaboradores oriundos de distintas gerações, tendências e linguagens artísticas, como os poetas concretistas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari; os artistas neo/concretos e experimentais Hélio Oiticica e Lygia Clark; o tropicalista Caetano Veloso; o cineasta marginal Ivan Cardoso; o poeta Chacal, representando a “geração mimeógrafo”, entre outros. Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p. 73) assim sintetiza o *ethos* da publicação: “*Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, o fator técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido”.

Em 1974 surgem outras duas importantes “revistas de invenção”: *Código* e *Pólem*. A primeira delas, *Código*, era editada e financiada exclusivamente por Erthos Albino de Souza, mineiro de Ubá radicado em Salvador, contando com a colaboração editorial recorrente de Antônio Risério – que, também em 1974, já havia tido a experiência de atuar na edição de dois periódicos, ambos com um só número: *Semiótica*, de teoria e crítica, também dirigida por Erthos; e *Bahia Invenção*, de poesia experimental (PAROS, 2008, p. 854-855). *Código* realizou a proeza de ser uma das publicações mais longevas dentro de seu segmento, contando com 12 edições entre 1974 e 1990. Algumas delas foram especiais, como a que comemorou os 50 anos de Augusto de Campos (que, inclusive, colaborou em quase todos números de *Código*). Com efeito, *Código* privilegiava fortemente a poesia concreta, bem como seus antecedentes e seus desdobramentos mais diretos, além de dar espaço a trabalhos de artistas visuais experimentais que operavam nas fronteiras entre a palavra e a imagem. Teve, entre os colaboradores, Pedro Xisto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Regina Silveira, Julio Plaza, José Lino Grünwald, André Luys de Todos os Sã’tos, Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Regina Silveira, Laís Corrêa de Araújo, Carlos Ávila, Affonso Ávila, Pedro Xisto, Duda Machado, Aldo Fortes, Lenora de Barros, Nelson Ascher e Vinícius Dantas.

*Pólem*, por sua vez, foi mais uma revista de criação experimental de número único. Seus editores foram Duda Machado, Helio Raimundo Santos da Silva, Helio Oiticica, Iole de Freitas e Antonio Dias. Já seu planejamento gráfico foi realizado por Ana Maria S. de Araújo. Contou com colaborações de artistas de três gerações: concretistas (irmãos Campos e Décio Pignatari), tropicalistas e pós-tropicalistas (Torquato Neto, Rogério Duarte, Caetano Veloso) e “marginais” (Chacal). Também apresentava trabalhos de artistas plásticos como Carlos Vergara e Rubens Gerchman (KHOURI, 2004).

Em 1975 surge *Artéria*, revista de poesia, artes plásticas e práticas fronteiriças, editada em Pirajuí (SP) por Omar Khouri, Luiz Antônio de Figueiredo,



FIGURA 61 – Capa da revista *Código*, n. 1, 1974.

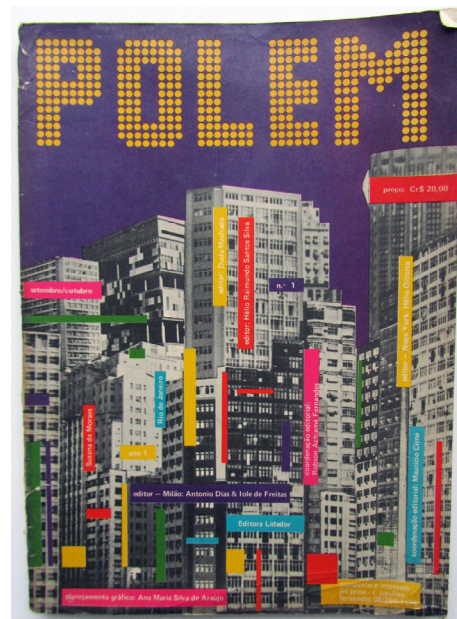


FIGURA 62 – Capa do número único da revista *Pólem*, 1974.



FIGURA 63 – Segundo número de *Artéria*, em sacola plástica contendo um caderno e um envelope com trabalhos soltos, 1974



FIGURA 64 – Abertura de capa e quarta capa do número único de *Poesia em Greve*, 1975.

Carlos Valero e Paulo Miranda pela Nomuque, editora independente que, segundo Khouri (2004, p. 29), “não visava lucros mas previa despesas”. É a mais longeva das “revistas de invenção”, com doze números (incluindo dois especiais) entre 1975 e 2011. *Artéria* também se destaca por ter desafiado as convenções a respeito do que se espera, editorial e materialmente, de uma revista. O seu segundo número, por exemplo, publicado em 1976, vinha acondicionado em sacola de plástico transparente, na qual se encontrava um caderno e um envelope, este com trabalhos soltos. Continha trabalhos intersemióticos realizados a partir de diversas técnicas: serigrafia, tipografia tradicional, offset e carimbo. Os colaboradores incluíam Julio Plaza, Haroldo e Augusto de Campos, Walter Franco, Omar Khouri e Edgard Braga. Já *Balalaica*, número especial de *Artéria* publicado em 1979, era na verdade uma fita cassete que, produzida por Carlos Valero, continha poemas sonoros de Walter Franco, John Cage, Oswald de Andrade entre vários outros. Khouri bem resumiu o caráter de *Artéria*:

de todas [revistas de invenção], *Artéria* foi a que mais se metamorfoseou, a que mais se comprometeu com uma poesia de cunho mais experimental e intersemiótico, a que mais valorizou [...] a poesia que coloca a visualidade como algo realmente estrutural (KHOURI, 2004, p. 29).

Também em 1975 é publicada *Poesia em greve*, revista editada por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Regis Bonvicino, com projeto gráfico de Julio Plaza. A publicação, de único número, estampou trabalhos de poetas concretos e seus seguidores, bem como de artistas plásticos como Regina Silveira e Geraldo de Barros. No ano seguinte a revista, com praticamente a mesma equipe editorial, se transformaria em *Qorpo Estranho*, cuja proposta artística era similar. A revista teve três números, sendo que o último, rebatizado *Corpo Extranho*, foi publicado em 1982 (KHOURI, 2004; COHN, 2011).

De volta ao contexto mais estritamente associado à geração mimeógrafo, no Rio de Janeiro, é lançado, em 1976, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, revista do grupo Nuvem Cigana, expoente carioca da “Poesia Marginal” dos anos 1970. Editada por Cao, Chacal, Cáudio Lobato, Dionísio e Ronaldo Bastos, a revista teve dois números (o segundo, de 1978), lançados nas performances poéticas chamadas Artimanhas, aludindo a um poema de Torquato Neto que se abria com os versos “A poesia é mãe das artes / & das manhas em geral”, os quais Torquato, em diferente configuração, transformou em um poema de cunho mais tipográfico e visual em *Navilouca*. *Almanaque Biotônico*



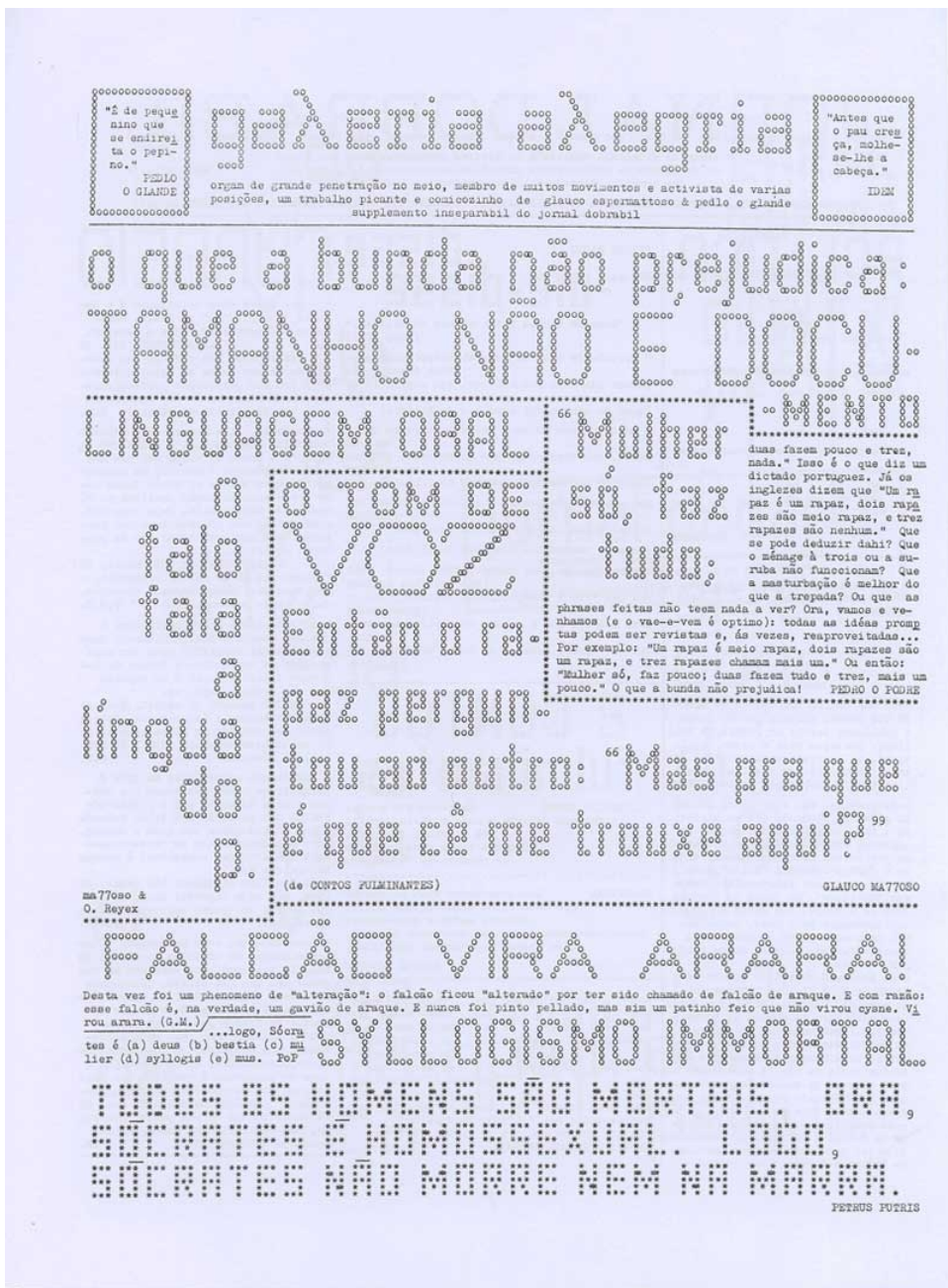
FIGURA 65 – Páginas de *Almanaque Biotônico Vitalidade*, n. 2, 1978.

*Vitalidade* continha poemas, ilustrações, quadrinhos e palavras cruzadas (FERRAZ [Org.], 2013; COHN, 2011).

Em 1977 é publicada, em São Paulo, *Muda*, mais uma revista de número único, editada por Regis Bonvicino e Antonio Risério. Segundo Khouri (2003, p. 36), *Muda* é publicada em um momento em que a poesia experimental se desdobrava mais explicitamente em duas vertentes: uma de ênfase visual, e a outra, verbal, sendo esta predominante em *Muda*. A revista também foi significativa por não ter contado com a participação dos poetas concretos do grupo Noigandres, como vinha ocorrendo em boa parte das publicações editadas que contaram com o envolvimento dos editores de *Muda* e seus colaboradores mais próximos – sem que isso resultasse em animosidade entre as partes (COHN, 2011, p. 182; KHOURI, 2004, p. 36).

Substituindo o mimeógrafo pela fotocopiadora, é lançado, em 1977, *Jornal Dobrabil*, publicação inteiramente concebida e executada por Glauco Mattoso (heterônimo de Pedro José Ferreira da Silva), e que contou com 53 folhas soltas (todos números eram “hum!!!”) publicadas entre 1977 e 1981. Virtuosa e diagramada em máquina de escrever e em seguida xerocada e enviada pelos correios a artistas e intelectuais diversos – o que, entre outras tendências, inseria Mattoso firmemente nos contextos tanto da arte postal

FIGURA 66 –  
Número “hum!!!” de  
*Jornal Dobrabil*, 1977.



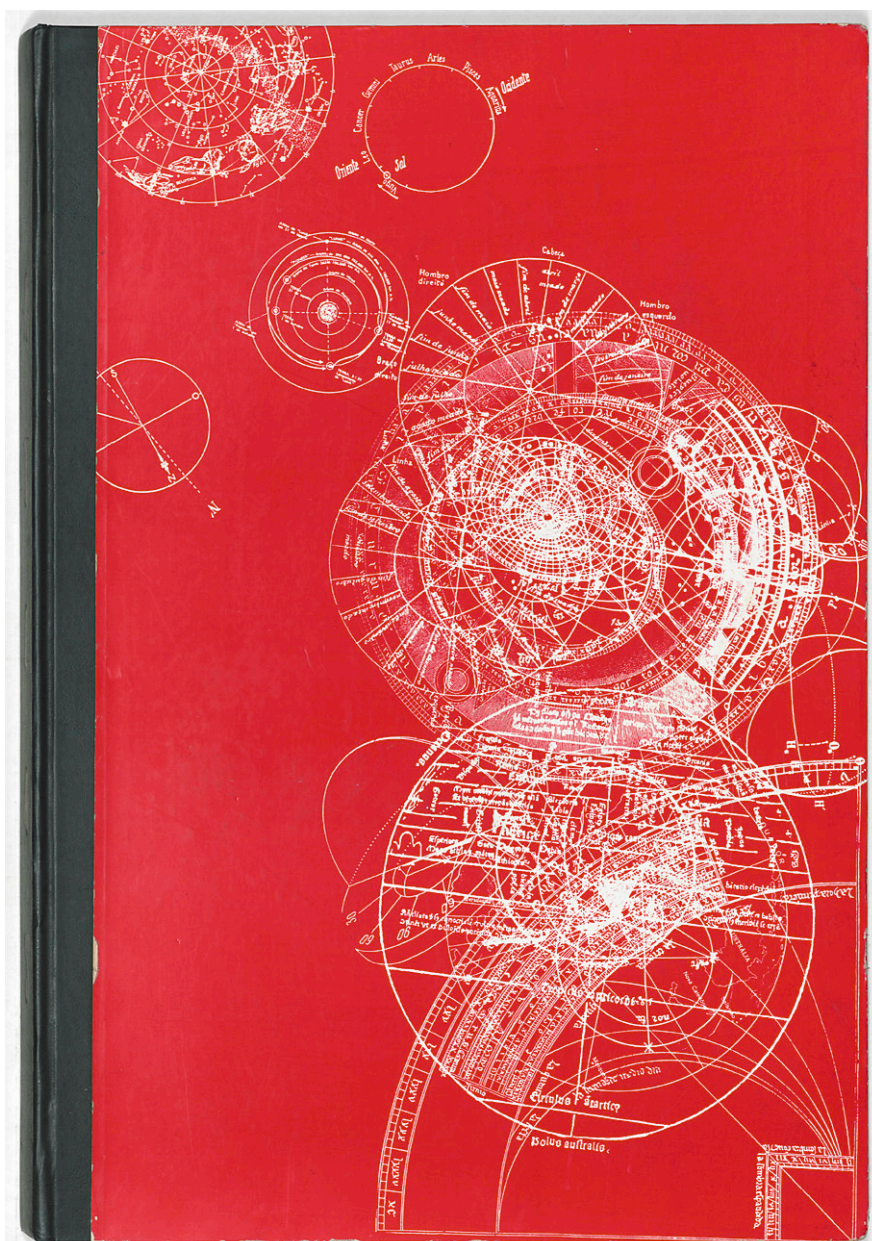
quanto da *arte-xerox* –, o periódico mesclava experimentalismo, pornografia, escatologia e política de forma extremamente satírica. Além do editorial e seção de correspondências (“Cureiro”), o jornal tinha três suplementos: gay, vanguardista e de esquerda (MATTOSO, 2001).

Para encerrar este breve panorama dos periódicos de vanguarda no Brasil, é importante mencionar *Atlas* (*Almanak 88*), publicação paulista de 1988 que surge com objetivo de ser “a revista das revistas” ao reunir “a maior parte dos poetas/artistas que haviam participado das revistas dos anos 1970 e 1980” (KHOURI, 2004, p. 43). Revista de grande formato – 31 × 45 cm – e ambiciosa – com capa dura e impressa em cores –, foi viabilizada porque contou com patrocínio. *Atlas* teve como editores Arnaldo Antunes, Beto Borges, Gilberto



José Jorge, João Bandeira, Sergio Alli, Sergio Papi, Walter Silveira e Zaba Moreau, mais a colaboração de Moneya Ribeiro e Tadeu Jungle. Sob o critério de que só seria aceito material inédito, em suas páginas foram publicados trabalhos de um número impressionante de colaboradores, como, por exemplo, Alice Ruiz, André Vallias, Antonio Cicero, Augusto de Campos, Carlos Ávila, Carlos Rennó, Décio Pignatari, Duda Machado, Edgar Braga, Erthos Albino de Souza, Fausto Fawcett, Glauco Mattoso, Guto Lacaz, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, José Simão, Júlio Bressane, Marta Nehring, Nuno Ramos, Omar Khouri, Paulo Leminski, Pedro Xisto, Regis Bonvicino e Waly Salomão (KHOURI, 2004, p. 43-45; CAC, 2005, p. 56).

FIGURA 67 – Capa de *Atlas (Almanak 88)*, 1988.



# 4

## PERIÓDICOS DE VANGUARDA EM MINAS GERAIS: PANORAMA E ANÁLISES INDIVIDUAIS

### 4.1 EDIÇÃO DE PERIÓDICOS POR PARTE DE MOVIMENTOS E GRUPOS LITERÁRIOS EM MINHAS GERAIS: PANORAMA

#### 4.1.1 Anos 1920

Dentre as publicações mineiras incluídas no contexto do modernismo de primeira hora – as quais analisaremos em profundidade adiante –, temos as belo-horizontinas *A Revista*, dirigida por Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade e que contou com três números entre 1925 e 1926; e *leite criôlo*, dirigida por João Dornas Filho, Guilhermino César e Acquiles Vivacqua, tendo contado com 19 números publicados ao longo de 1929 (o primeiro em forma de tabloide e os demais como suplemento dominical do *Estado de Minas*).

Fora da capital, em Itanhandu, no sul do estado, é publicada *Electrica*, idealizada pelo poeta carioca Heitor Alves, inicialmente ligado ao grupo da revista *Festa*, publicada no Rio de Janeiro. Em 1925, Alves havia se mudado para a região da Serra da Mantiqueira por recomendação médica, para o tratamento de uma tuberculose, e lá se empenhou em situar Itanhandu na cena literária de então. E conseguiu fazê-lo, segundo Humberto Werneck, ao publicar em *Electrica* não somente poesia, ficção e ensaios, mas também material com assuntos de interesse da comunidade local, como noticiário social e anedotas sobre o cotidiano da cidade. *Electrica*, que contou com projeto gráfico do poeta Heli Menegale, durou dez números, publicados entre maio de 1927 e maio de 1929 (WERNECK, 1992, p. 75-77).

Em Cataguases, era editada a revista *Verde*, que marca o início da carreira literária dos jovens integrantes do grupo homônimo, dentre os quais Henrique de Resende, Martins Mendes e Rosário Fusco, que financiavam a edição da revista com a ajuda de alguns anunciantes e *marchands* externos, notadamente Mário de Andrade. Contou com seis números publicados entre 1927 e 1928<sup>1</sup>.

1. Cf. os ensaios que precedem as edições fac-similares de *A Revista* e *Verde* incluídas na compilação *Revistas do modernismo 1922–1929*, assinados respectivamente por Ivan Marques (2014) e Júlio Castañon Guimarães (2014). A respeito da *leite criôlo*, recomenda-se a consulta da dissertação de Miguel de Ávila Duarte (2011). É importante registrar, ainda que de passagem, a existência de pelo menos outra revista literária no interior de Minas Gerais, nos anos 1920. Em Ubá, também na Zona da Mata, foi publicada a revista *Montanha*, “de

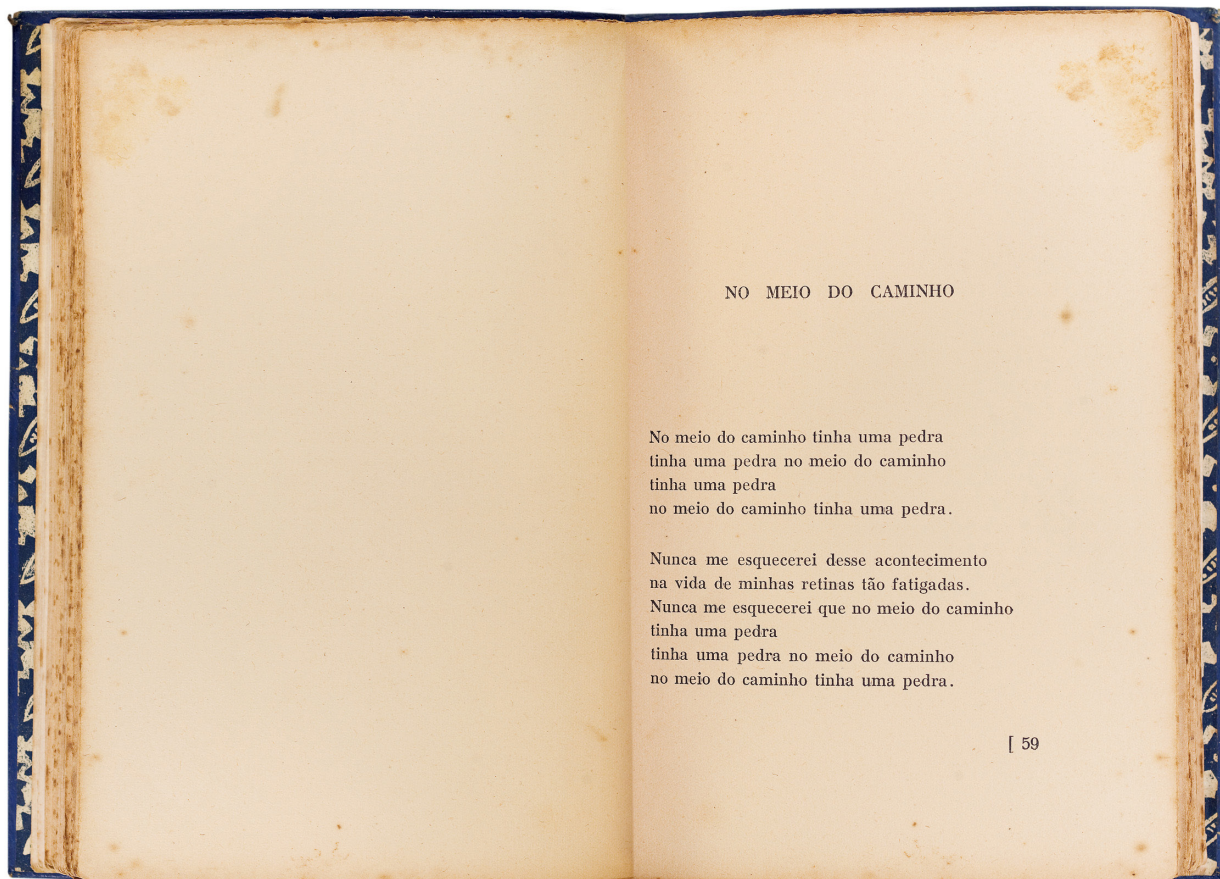


FIGURA 68 –  
Páginas de *Alguma poesia*,  
livro de estreia de  
Carlos Drummond de  
Andrade, 1930.

Muitos autores marcantes dessa geração tiveram seus primeiros textos publicados nessas revistas, antes de estrear em livro. É o caso de Carlos Drummond de Andrade, que embora fosse presença frequente em vários periódicos modernistas ao longo da década de 1920, só publicou seu primeiro livro, *Alguma poesia*, em 1930. Para isso, Drummond recorreu às Edições Pindorama, “selo fictício” do escritor, editor e tipógrafo Eduardo Frieiro, funcionário da Imprensa Oficial, em Belo Horizonte. A edição foi financiada, em várias prestações, pelo próprio Drummond. Frieiro, intelectual eminentemente autodidata, foi personagem marcante da vida literária e editorial belo-horizontina, embora recusasse ser associado a escolas ou movimentos. Foi ele quem idealizou a cooperativa Os Amigos do Livro, projeto criado para editar, a partir de uma “vaca” literária, *plaquettes*<sup>2</sup> de 80 a 100 páginas e com tiragem de 200 exemplares. Quem cuidava da feitura das *plaquettes* era o próprio Frieiro, e a cooperativa existiu de 1931 a 1937, pela

cuja redação participavam (como ‘comentadores e pesquisadores’) Martins de Oliveira, Leocádia Godinho e Siqueira, Ary Gonçalves, Venâncio Barbosa, Assis Rodrigues, F. Martins da Costa, Alcino Duque e Azevedo Corrêa Filho. Publica, ademais, poemas de Aquiles Vivácqua e de João Dornas Filho” (DIAS, 1971, p. 20).

2. Termo francês que se torna popular a partir do século XIX para designar edições destinadas a bibliófilos cuja tiragem e número de páginas são geralmente reduzidos.

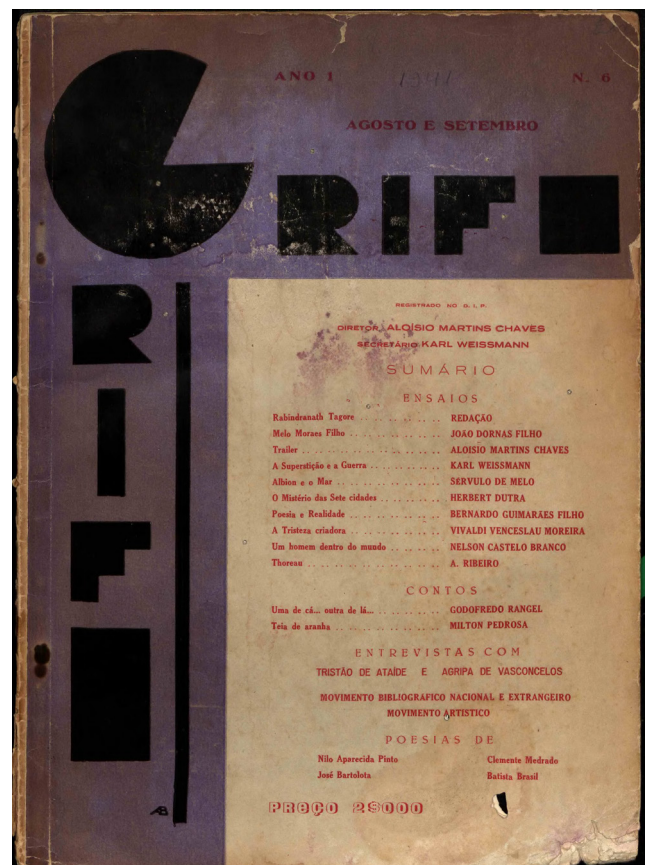
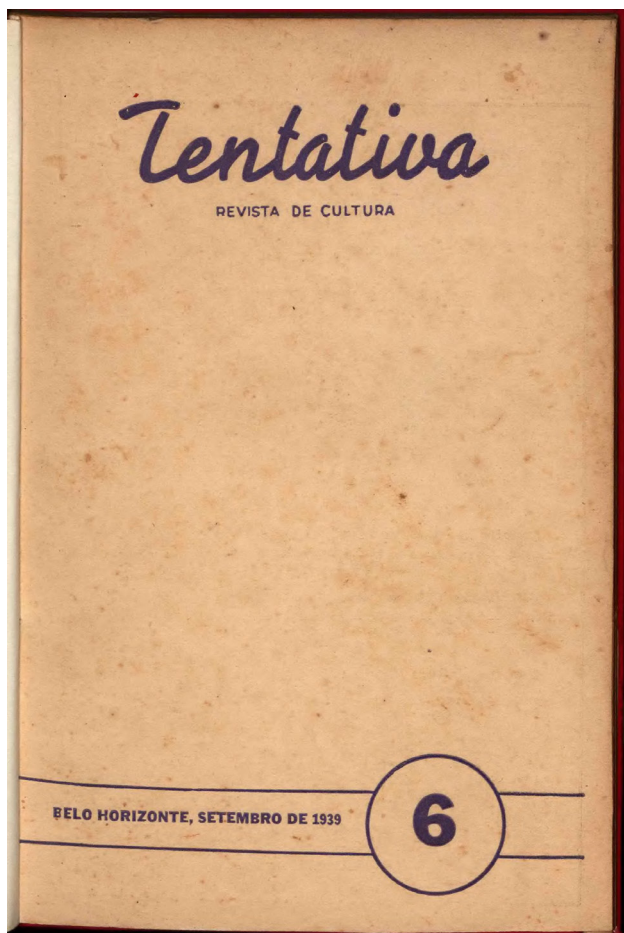
qual foram publicadas obras importantes de autores como Ciro dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura (FRIEIRO, 1967, p. 4-5).

#### 4.1.1 Anos 1930 a 1950

Três das revistas predominantemente literárias lançadas durante a década de 1930 eram belo-horizontinas. A primeira delas é *surto*, que, fundada por alunos da Faculdade de Direito, contou com ao menos cinco números, sendo que o primeiro foi lançado em 1933. Tinha, como membros da comissão de redação, José Bezerra Gomes, Cristiano Martins, Geraldo Mendes Barros, Celestino Leal, Célio Goyatá, Paulo A. de Figueiredo, Onofre Rebelo Horta, Dantas Motta, J. B. Alvarenga, Jamil Sampaio e Everaldo Dayrell de Lima (LINHARES, 1995, p. 479; GOMES, 1974, p. 10). A revista *Grifo*, por sua vez, foi fundada por Karl Weissmann. Contou com ao menos 14 números, publicados intermitentemente entre 1937 e 1944, apresentando ensaios, contos e poesias de colaboradores como Mário Casasanta, João Dornas Filho, Godofredo Rangel e João Alphonsus (LINHARES, 1995, p. 361-363). A terceira é *Tentativa*, revista de viés cristão da qual foram publicados pelo menos oito

FIGURA 69 – Capa da revista *Tentativa*, n. 6, 1939.

FIGURA 70 – Capa da revista *Grifo*, v. 1, n. 6, 1941.



números, entre abril e novembro de 1939. Nela foram estampados poemas e textos relacionados a religião, história, economia e política, assinados por colaboradores como Jair Rebello Horta, João Etienne Filho e Murilo Rubião, entre outros (LINHARES, 1995, p. 370-371).

No que diz respeito a Minas Gerais e, mais especificamente, a Belo Horizonte, a década de 1940 é particularmente ilustrativa do processo de adoção, por parte do Estado, de ideais modernistas, o que, na década seguinte, viria a alcançar novos patamares, dos quais a construção de Brasília, sob impulsão do presidente Juscelino Kubitschek, é o mais significativo. Segundo Marília Andrés Ribeiro, no início dos anos 1940, JK, então prefeito de Belo Horizonte, visava:

[...] transformar a cidade numa metrópole moderna capaz de realizar intercâmbio com os principais centros urbanos do país. JK implementou o projeto arquitetônico da Pampulha, marco da arquitetura moderna brasileira, sob a responsabilidade de Niemeyer, Portinari, Burle Marx e outros. Fundou o Instituto de Belas Artes dirigido por Guignard, que tornou-se o centro de convergência da arte moderna na cidade e patrocinou a Exposição Nacional de Arte Moderna, congregando artistas de renome, seguida de conferências e debates realizados pelos poetas modernistas, entre eles, Oswald de Andrade, que apontava o momento como propício à reavaliação do movimento. (RIBEIRO, M. A., 1996, p. 94)

A experiência plural de *Edifício* – tratava-se de misto de revista, editora e cooperativa de autores – está inserida nessa conjuntura, embora, segundo Kaio Carmona (2015, p. 31), “Diferentemente da arquitetura, no campo literário, não há grandes inovações ou rupturas estéticas. [...] O Modernismo ainda operava as construções ideológicas, ou seja, ainda funciona como um marco regulador das ideias desse momento”. Na revista *Edifício*, que durou quatro números, publicados entre janeiro e junho de 1946, foram revelados intelectuais importantes como Francisco Iglésias, Sábado Magaldi, Wilson Figueiredo e Autran Dourado – componentes do núcleo da publicação –, além de terem sido publicados poemas, contos e ensaios de autores que já eram célebres, como Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Emílio Moura, e também dos “quatro vintanistas”: Otto Lara Resende, Hélio Pellegrino, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos (CARMONA, 2015, p. 32; SOUZA, 1998; WERNECK 1992, p. 114-119).

FIGURA 71 – Capa da revista *Edifício*, n. 3, 1946.

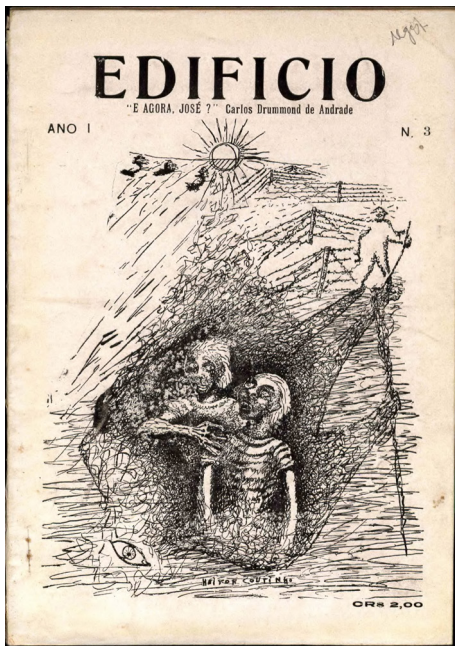


FIGURA 72 – Capa do número único da revista *Nenhum*, 1947.



FIGURA 73 – Páginas da revista *Nenhum*, 1947.

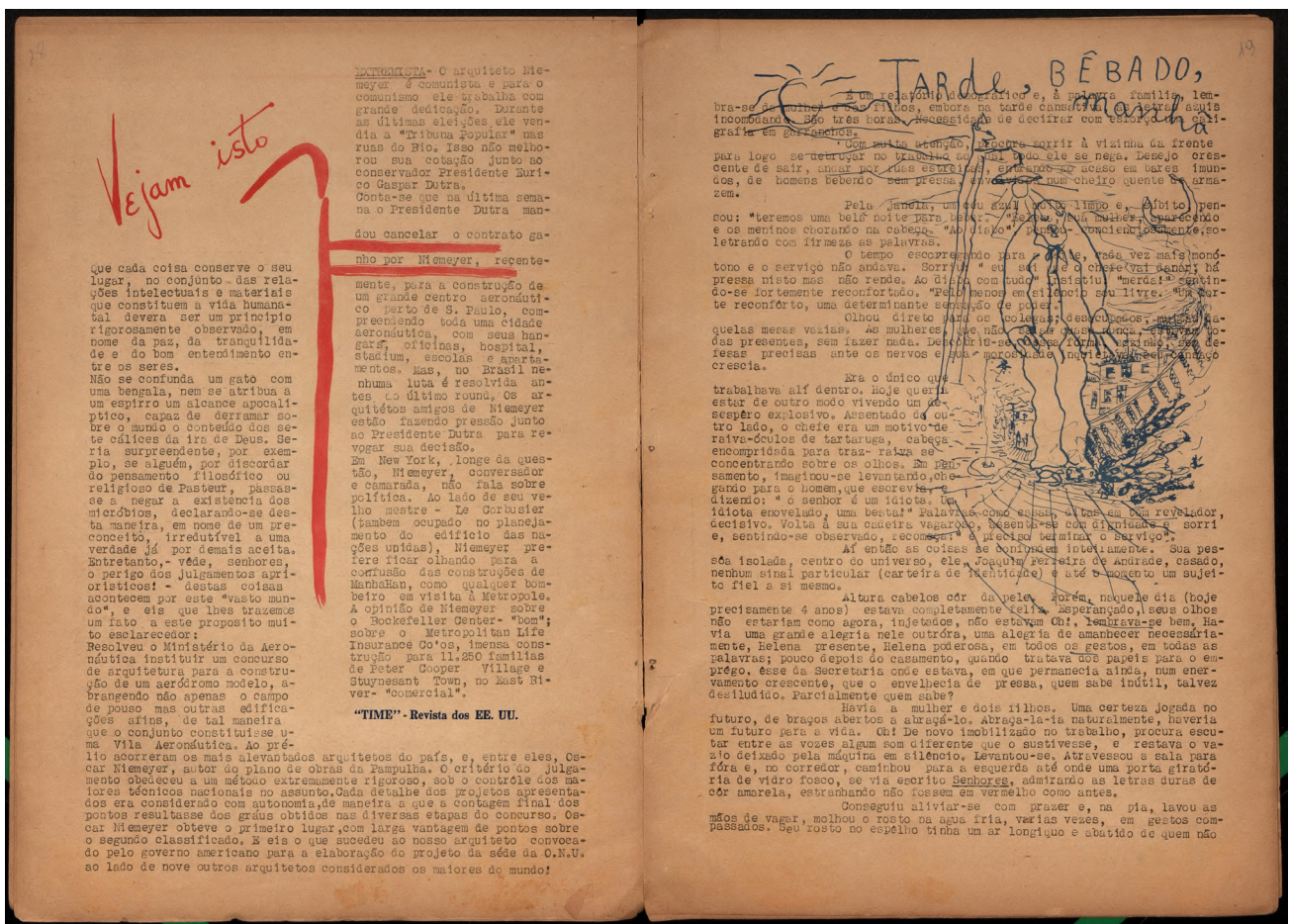




FIGURA 74 – Capa da revista *Meia-Pataca*, n. 2, 1949.

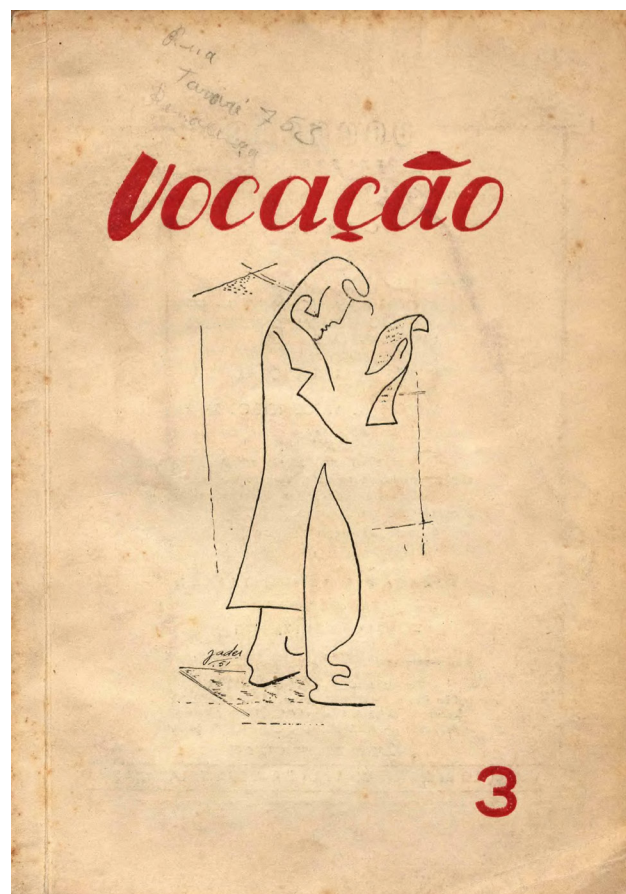


FIGURA 75 – Capa da revista *Vocação*, n. 3, 1951.

Pouco depois de sua participação ativa em *Edifício*, Hélio Pellegrino idealizaria, juntamente com o arquiteto e historiador Sylvio de Vasconcellos, o número único de *Nenhum*, revista publicada em 1947, ano do cinquentenário de Belo Horizonte. Com a intenção de reunir artistas, escritores e poetas modernos da capital mineira, *Nenhum* contou com colaborações dos artistas plásticos Alberto da Veiga Guignard e Franz Weissmann, além de contos, ensaios e poemas de escritores como, por exemplo, Emílio Moura, Fritz Teixeira de Salles, Henriqueta Lisboa, Jacques do Prado Brandão, Lucia Machado de Almeida, Murilo Mendes, Murilo Rubião e Otto Lara Resende, e também de integrantes do núcleo de autores que estreara em *Edifício*<sup>3</sup>.

É a partir do mesmo impulso de reavaliação das conquistas modernistas que surge, em Cataguases, a revista *Meia-Pataca*. Iniciativa de grande interesse, *Meia-Pataca* – que contou com dois números, o primeiro datado de julho de 1948 e o segundo, de junho de 1949 – foi guiada pelo objetivo de dar continuidade à tradição literária cataguasense iniciada em *Verde*, o que é explicitado já no editorial do primeiro número (MEIA-PATACA, v. I, n. I, p.

3. Cf. HEMEROTECA HISTÓRICA. Disponível em: <<http://hemerotecahistoricamg.blogspot.com/>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

1). Segundo pudemos levantar até o momento, trata-se da primeira revista literária mineira, dentro do nosso recorte temporal e temático, a contar com uma mulher não somente como colaboradora, mas como diretora: a poeta Lina Tâmega Peixoto (BRANCO; FRITIZ; JÚLIO, 2007; RIBEIRO, A. E., 2020).

O periodismo literário mineiro abre os anos 1950 de maneira promissora com a revista *Vocação*, que contou com três números publicados em 1951, em Belo Horizonte. *Vocação*, assim como *Meia-Pataca*, foi codirigida por uma mulher: Vera Castro, que dividia o cargo com os outros dois fundadores da publicação, Affonso Ávila e Fábio Lucas. Além do viés literário, em *Vocação* foram também publicados ensaios sobre cinema e artes plásticas, sinalizando os interesses interdisciplinares do grupo que compunha o periódico (CARMONA, 2015, p. 23; PAGANINI, 2008, p. 63). Quanto à posição ocupada por *Vocação* na arena do debate modernista, é esclarecedora a observação de Nilze Paganini, que, ao mencionar o papel de “conselheiro” exercido por Alphonsus de Guimaraens Filho diante do corpo editorial do periódico, traça um instigante paralelo entre *Vocação* e a experiência de *A Revista*, três décadas mais cedo:

Seria o mesmo tipo de conciliação da renovação com a tradição, empregada por *A Revista* na escolha do Simbolismo e da figura de Alphonsus de Guimaraens, e repetida por *Vocação* ao eleger o Modernismo da década de 1920. Ao mesmo tempo, a escolha do filho de Alphonsus para entrevistado poderia significar a união entre a tradição imaginada por *A Revista* e aquela que os membros de *Vocação* construía. Da mesma forma que o grupo de Drummond atacava os parnasianos, *Vocação* fazia um julgamento bastante severo da chamada Geração de 45 (PAGANINI, 2008, p. 63).

Já na segunda metade da década de 1950 a capital mineira contará com dois periódicos marcantes: *Complemento* e *Tendência*. No primeiro, a atenção ao debate internacional de vanguarda da época se manifestava, de início, pela concepção gráfica de suas capas, alinhadas com a arte e *design* construtivistas então (novamente) em voga. *Complemento* contou com quatro números lançados entre 1956 e 1958, tendo como fundadores o romancista Ivan Ângelo e o poeta e romancista Silviano Santiago, aos quais se juntaram colaboradores de áreas distintas (crítica de cinema, teatro, artes plásticas, música) para compor o caráter destacadamente interdisciplinar da revista (CURY, 1997; MARQUES, 2008; MIRANDA, 1998).



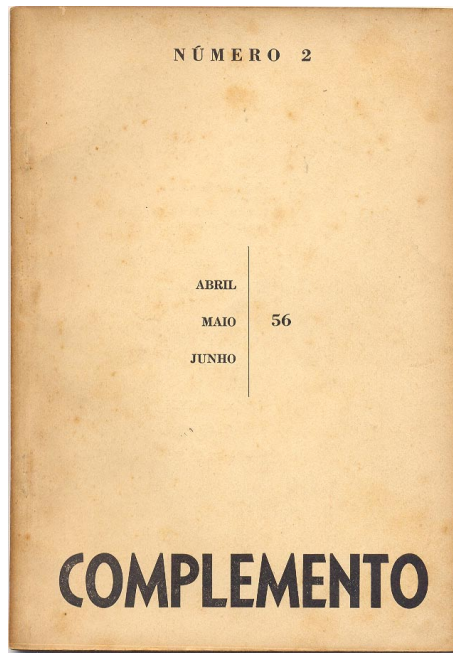


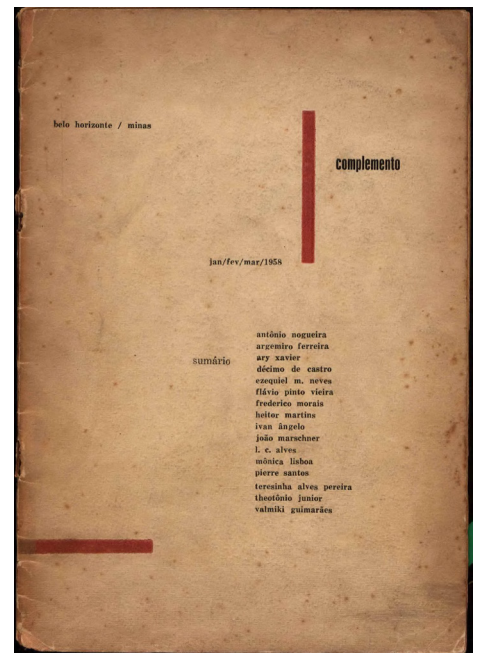
FIGURA 76 – Capa da revista *Complemento*, n. 1, 1955.

FIGURA 77 – Capa da revista *Complemento*, n. 2, 1956.



FIGURA 78 – Capa da revista *Complemento*, n. 3, 1957.

FIGURA 79 – Capa da revista *Complemento*, n. 4, 1958.

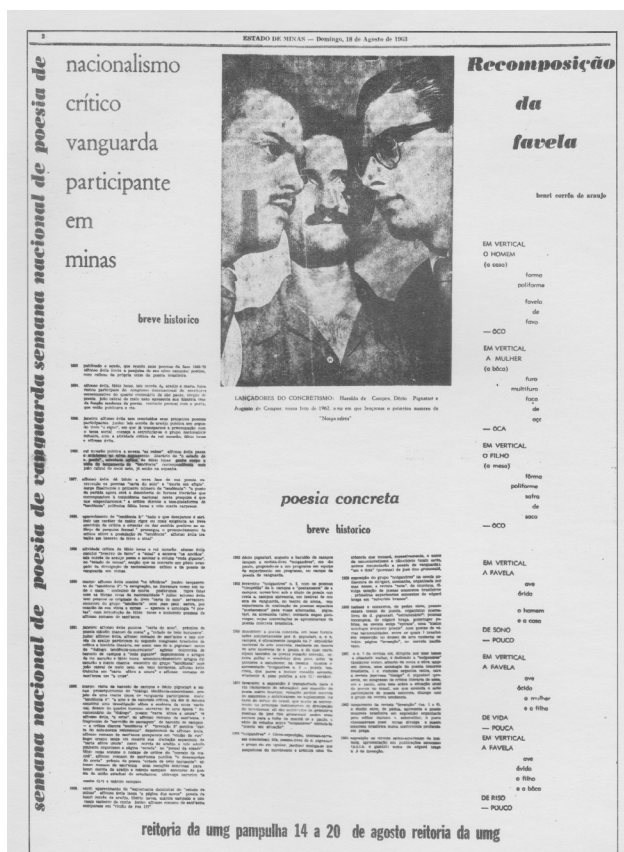


*Tendência*, por sua vez, como detalharemos adiante, assume postura nacionalista e concretista. Dirigida por Fábio Lucas, Rui Mourão e Affonso Ávila – que já haviam atuado em *Vocação* no início da década – e rodada na Imprensa Universitária de Minas Gerais, a revista contou com quatro números, lançados entre 1957 e 1962 (PAGANINI, 2008). No início dos anos 1960, Affonso Ávila também editaria, em companhia de Cyro Siqueira, o caderno dominical do jornal *Estado de Minas*, que, apesar de sua curta duração, foi importante por ter apresentado, para o público belo-horizontino, a produção poética e crítica de importantes nomes do modernismo e das neovanguardas (CAETANO, NOVAIS, 1994, p. 32).

### 4.1.3 Neovanguardas e anos 1960

No interior de Minas Gerais observamos, no fim dos anos 1950, uma das primeiras adesões ao concretismo – além do diálogo estabelecido entre o grupo de *Noigandres* e o de *Tendência* – no estado: o Grupo Concreto Mineiro, de Poços de Caldas, atuante de 1957 a 1961, e do qual faziam parte poetas como José Asdrúbal de Amaral, José Pascoal Rossetti e Hugo de Oliveira, entre outros. Embora seus integrantes tenham editado tanto livros individuais quanto coletivos, não chegaram a editar uma revista específica – apesar

FIGURA 80 – *Suplemento Dominical do Estado de Minas*, 18 ago. 1963.



de terem colaborado, desde 1954, no suplemento *Pensamento e Arte*, do jornal *Folha de Poços* (BILHARINHO, 2018, v. I, p. II-48).

Novamente em Cataguases, começa a se formar um novo grupo literário, composto por Ronaldo Werneck, Aquiles e Joaquim Branco, Jorge de Oliveira, Pedro José Branco Ribeiro, Aécio Flávio Guimarães, Célio Lacerda, Ernesto Guedes, Plínio Guilherme Filho, Carlos Sérgio Bittencourt, Ana Maria Cabral, Paulo Martins e Jones Walter de Melo. Posteriormente ampliado e denominado Grupo Totem (em função do importante periódico homônimo que editariam no anos 1970), permaneceria atuante nas décadas subsequentes. Sua primeira experiência editorial foi a partir de *O Muro*, jornal mimeografado que teve onze edições entre dezembro de 1961 e setembro de 1962. No fim da década, o grupo editaria o *SLD – Suplemento/Literatura/Difusão*. Caderno anexo do

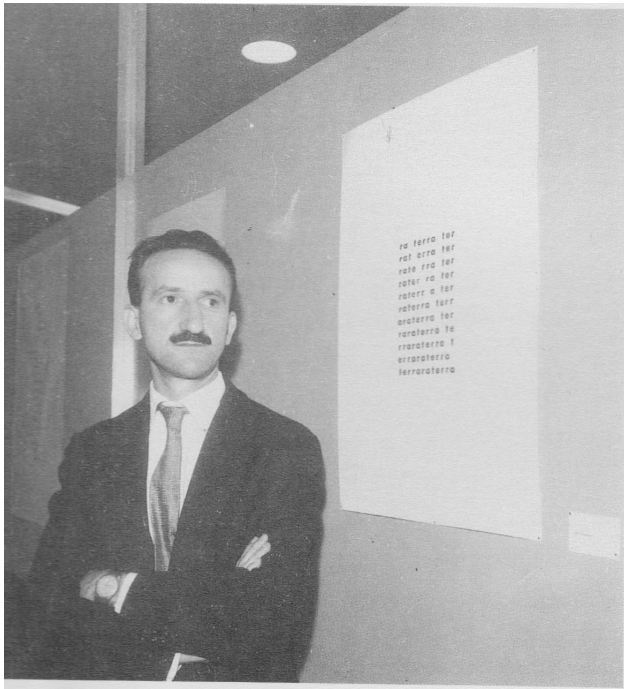


FIGURA 81 – Décio Pignatari ao lado do cartaz de seu poema “terra”, na exposição da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, 1963.

semanário *Cataguases*, o *SLD* tinha viés incipientemente concretista, além de ter apoiado, em primeira hora, o poema/processo, e contaria com 9 números publicados entre março de 1968 e agosto de 1969 (RIBEIRO FILHO, 2006).

Dentro do quadro o qual propomos estudar, evento de maior importância ocorrido em Minas Gerais no início da década de 1960 foi a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em agosto de 1963 na Reitoria da UFMG sob a coordenação de Affonso Ávila. O evento, cuja tônica foi a discussão sobre a consciência crítica poética e sua respectiva integração à pesquisa formal e revolucionária vanguardista, contou com um ciclo de conferências, debates e exposição de poemas-

-cartazes. Os poetas e intelectuais reunidos ao longo da Semana – como Benedito Nunes, Laís Corrêa de Araújo, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald, Henry Corrêa de Araújo, Márcio Sampaio e Libério Neves, entre vários outros –, ao fazerem um balanço das questões debatidas durante o evento, endossaram seu compromisso com a transformação da realidade nacional a partir das especificidades da poesia enquanto ato criador (ÁVILA, 1993b, p. 20; RIBEIRO, 2007, p. 112).

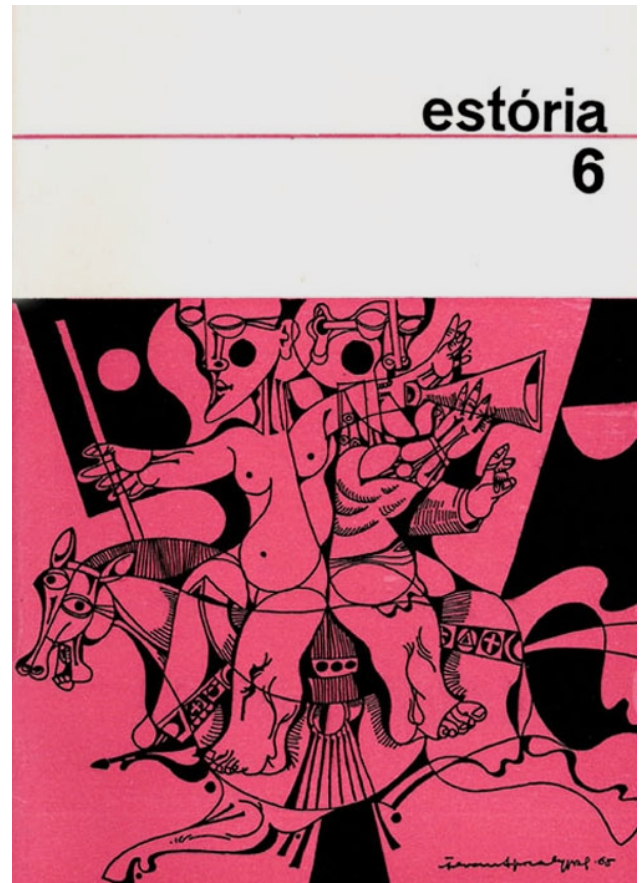
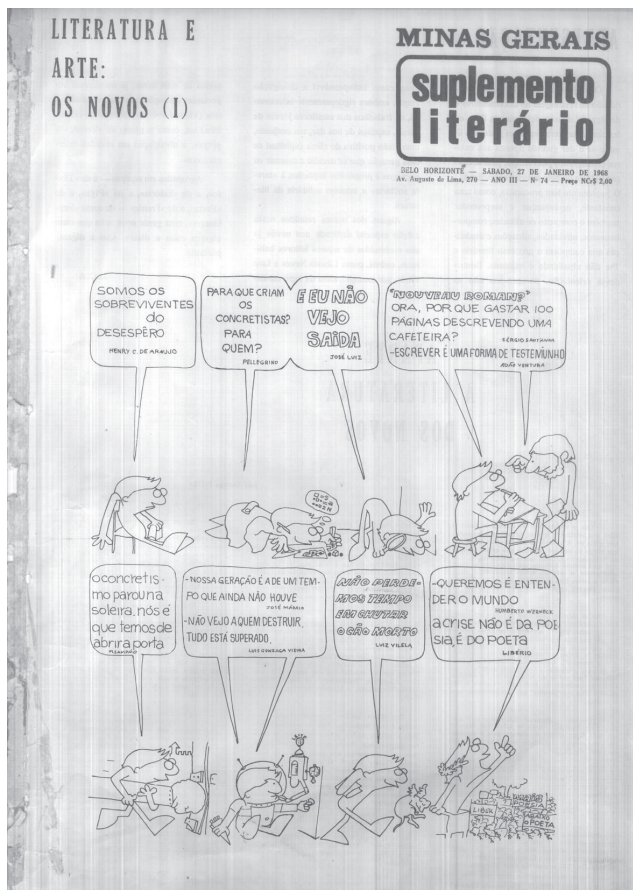
A cena literária e artística belo-horizontina, a partir dos anos 1960, é profundamente marcada pelo *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, idealizado por Murilo Rubião, que foi seu editor de 1966, ano em que foi criado, até 1969 (NOVAES, 2014). O *Suplemento* teve papel importante na projeção das carreiras de importantes artistas visuais, poetas e escritores dos mais distintos, como Márcio Sampaio, Libério Neves, Luiz Vilela e Sebastião Nunes, personagens versáteis que faziam parte do expediente do jornal.

Márcio Sampaio, poeta, artista visual e crítico de arte, foi também editor de *Ptyx*, revista independente de arte de vanguarda que contou com dois números publicados em 1963 e 1964. Libério Neves, poeta, editor e autor de livros infantojuvenis, foi, no início dos anos 1960, juntamente com Elmo de Abreu Rosa, Ubirassu Carneiro da Cunha e Henry Corrêa de Araújo – também colaboradores do suplemento dominical do *Estado de Minas* –, um dos organizadores de *Vereda*, jornal de poesia de forte alinhamento vanguardista. Luiz Vilela fez parte, junto com Luiz Gonzaga Vieira, Wanda Figueiredo e outros autores, do grupo que financiou e editou a revista *Estória*, que durou seis números publicados entre 1965 e 1968 e em que eram estampados

FIGURA 82 – Páginas do livro *A cidade de deus*, de Sebastião Nunes, 1970.

FIGURA 83 – *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 3, n. 74, 1968.

FIGURA 84 – Capa da revista *Estória*, n. 6, 1968.



contos inéditos de autores mineiros iniciantes. Já Sebastião Nunes, cuja obra híbrida e de difícil classificação transita entre as fronteiras da poesia e artes gráficas, a partir do segundo livro autoral que publica, *A cidade de deus*, de 1970, passa a adotar o processo de vendas por subscrição. Sua importância para a edição em Minas Gerais permanece robusta: em 1980 ele funda as Edições Dubolso, de onde seriam publicados todos os seus textos e mais de vinte livros de autores principiantes, os quais cuidavam do financiamento e distribuição de suas obras. A partir de 2000, Nunes funda as Edições Dubolsinho. Inicialmente focada em obras para crianças e leitores jovens, com o tempo as Edições Dubolsinho foram também se abrindo para a publicação de títulos cujo público-alvo é adulto.

De volta ao interior do estado, em Oliveira os jovens Márcio Almeida, Hugo Pontes, Márcio Vicente Silveira dos Santos e Waldemar Oliveira formaram, em 1963, o Grupo *vix*. Inicialmente inspirados por *Vereda* – uma das primeiras publicações de vanguarda à qual tiveram acesso –, os vixinianos, como se autodenominavam, publicaram, em 1964, *Oco Informação*, folha mimeografada com poemas de Márcio Almeida, a qual foi distribuída nas ruas da cidade. Em 1965, com mais experiência e contando com uma rede de contatos ampliada, lançam *Primeiro Caderno Mostra e reVIXta*, já com poemas de todos integrantes. Paralelamente à atividade de *vix*, Márcio Almeida funda o grupo Frente em 1965. De caráter mais multidisciplinar – além da poesia, contemplava outras artes –, e também com abertura a um número maior de participantes, o Grupo Frente editaria uma revista homônima, da qual saíram três números entre 1965 e 1968. Após intensa atividade tanto no interior de Minas quanto na capital, o Grupo *vix* se desfez em 1967. Já Frente, por volta do fim da década, com a dispersão de parte importante do grupo em função de oportunidades de trabalho ou estudos, também se dissolveu (BILHARINHO [Org.], 2018, v. I, p. 117-194).

Em Pirapora, Domingos Diniz, José Jamil Fernandes Martins, Walid Ramos Abdala, José Amorim Vieira e Dóris Álvares fundam, em 1964, o Clube Literário Inácio Quinaud, homenagem ao escritor baiano que, desde jovem, havia se radicado na cidade. Já no início de 1965, o Clube lança o jornal *Tribuna Literária*, seu órgão oficial, que teria 76 números até 1973, ano de seu encerramento. Publicação não exclusivamente vanguardista – estampava textos de diversas vertentes, além de abarcar outras artes e manifestações culturais –, a *Tribuna Literária*, não obstante, concedeu amplo espaço às tendências experimentais então mais recentes, como a poesia concreta e o poema/processo – movimento este que contou com adesões em Pirapora, como Sônia Figueiredo e José de Arimatéia. O jornal também veiculou o

FIGURA 85 – Desfile de autores e personagens da literatura brasileira no 11 Festival de Poesia de Pirapora, 1969.



trabalho de colaboradores de várias outras cidades mineiras, como os autores responsáveis por *Tendência*, *Vereda*, *Ptyx*, *SLD*, *reVIXta* etc. Intensamente ativo na vida cultural de Pirapora, o Clube Literário Inácio Quinaud foi igualmente responsável pela organização do Festival de Poesia de Pirapora, evento anual que teve três edições entre 1968 e 1970, reunindo participantes de diversas partes de Minas Gerais e de outros estados. Na edição de 1969 do Festival, foi realizado um desfile de autores e personagens da história da literatura brasileira, do barroco de Gregório de Matos ao poema/processo. O evento foi devidamente documentado em *Processo: linguagem e comunicação*, antologia do poema/processo organizada por Wladimir Dias-Pino (BILHARINHO [Org.], 2018, v. I, p. 194-300; DIAS-PINO, 1971).

Entre o fim da década de 1960 e início da de 1970, Divinópolis viu surgir prolífico grupo de poetas, cuja produção foi veiculada em dois periódicos: *Agora* e *Diadorim*. Dirigido por Lázaro Barreto, o jornal *Agora* contou com 12 números, publicados entre 1967 e 1969. Periódico eclético, abrigando tanto sonetistas quanto vanguardistas, *Agora* divulgou não apenas poetas radicados em Divinópolis – como Adélia Prado, Fernando Teixeira e Neide Malaquias –, cedendo espaço, também, a diversos grupos poéticos mineiros – como os de Oliveira, Pirapora e Cataguases – e de outros estados. Além de publicar o jornal, o grupo de *Agora* também atuou na promoção de eventos culturais, como recitais, *happenings* e peças de teatro, bem como na edição de livros individuais de alguns de seus integrantes, como Fabrício Augusto, Fernando Teixeira e Sebastião Bemfica Milagre. A publicação obteve boa recepção nacional e internacional, contando com o apoio de intelectuais como Laís Corrêa de Araújo, Fábio Lucas, Affonso Ávila, Carlos Drummond de Andrade e Ana Hatherly. Após o fim de *Agora*, sua linha editorial teve continuidade

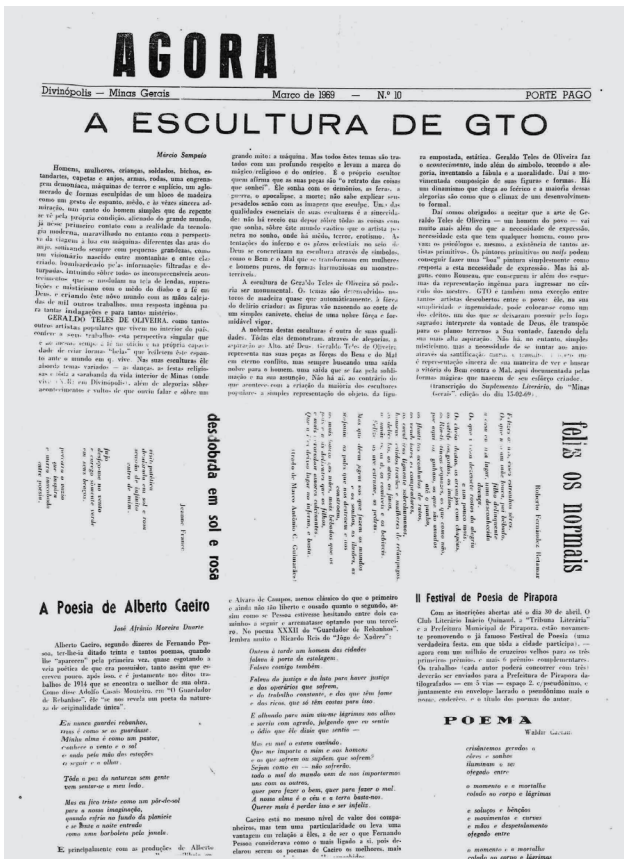


FIGURA 86 – Jornal Agora, n. 10, 1969.

FIGURA 87 – Periódico Cadernos 20, n. 1, 1969.



em Diadorim, que, circulando como tabloide do jornal católico *A Semana* e dirigido novamente por Lázaro Barreto, dessa vez em parceria com Frei Marcos, teve 17 números publicados entre 1971 e 1973 (BILHARINHO [Org.], 2018, v. 2, p. II-8I).

A criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé, em 1964, propiciou um espaço estruturado para a reunião de jovens com interesses literários afins. Foi a partir dela que escritores como Elias José, Francisca Villas Boas, Sebastião Rezende e Marco Antônio S. Oliveira realizaram debates, palestras e se envolveram com publicações nas quais o miniconto era um gênero de destaque. Dentre elas, destacamos o jornal *O Coruja* e, posteriormente, a antologia *Poleiro de urus*, de 1969, e o periódico *Cadernos 20*, cujo primeiro número saiu em 1969 e o segundo, em 1971 (BILHARINHO [Org.], 2018, v. 2, p. 269-362).

#### 4.1.4 Anos 1970 em diante

Dentro do contexto da Poesia Marginal dos anos 1970, em Minas Gerais é digna de nota a revista *Protótipo*, publicada na cidade de Passos pelo Grupoema, formado por estudantes de 16 a 19 anos. A revista, que teve sete números publicados entre 1972 e 1975, era financiada pelo grupo com o

auxílio de comerciantes locais, e contava com a colaboração de Antonio Barreto, Alexandre Marino, Marise Pacheco entre outros, que a imprimiam em mimeógrafo<sup>4</sup>.

Ao longo da década de 1970, destaca-se também a atuação de Xico Chaves, que, na década anterior, começara sua carreira poética como colaborador frequente do *Suplemento Cultural do Correio Católico*, de Uberaba – publicação na qual também colaboravam Paulo Vicente de Sousa Lima, Lincoln Borges de Carvalho, Guido Bilharinho e Mário Edson Ferreira de Andrade, grupo que, com o encerramento do *Suplemento* em 1972, passaria a colaborar na revista *Convergência*, órgão da Academia de Letras do Triângulo Mineiro (BILHARINHO, 2018, v. 2, p. 82). Em 1976 Xico Chaves lança, no Parque Lage (RJ), *Pipa*, livro-cartaz contendo cem poemas escritos entre 1968 e 1976, diagramados em uma única folha de papel jornal e impressos em offset. A disposição da mancha gráfica dos blocos de texto formava o autorretrato do artista, e a intenção do autor era que a folha fosse dobrada conforme as instruções nela contidas para que se pudesse de fato transformá-la em uma pipa, alçando a publicação a outra topografia. Xico Chaves também é um dos pioneiros da poesia informática no Brasil, tendo realizado, em 1969, a obra *Consumo 44*, impressa de forma clandestina no primeiro computador do Senado Federal (DF), tendo sido utilizado um *software* que embaralhava as palavras do texto matriz criado por Chaves. A tiragem foi de cem exemplares, e em nenhum deles o poema continha a mesma ordem de palavras<sup>5</sup>.

A contribuição literária de Cataguases à literatura brasileira é reiterada com a publicação de *Totem* – que analisaremos em profundidade adiante –, suplemento do jornal *Cataguases* editado de 1974 a 1980 por Joaquim Branco, Ronaldo Werneck, P. J. Ribeiro, Márcia Carrano, Aquiles Branco, Carlos Sérgio Bittencourt, Fernando Abritta e outros. *Totem* foi um importante veículo das ideias de vanguarda, operando fora do eixo das principais capitais do Sudeste. Nem por isso deixou de ter números marcantes, como o sétimo, em que há uma importante e iconoclastica entrevista com Wladimir Dias-Pino. O mesmo grupo, paralelamente, também editou *Tabu*, tabloide de linha editorial similar que circularia de 1976 a 1980, com 11 números (RIBEIRO FILHO, 2006).

4. O último número pôde contar com uma tecnologia mais industrial: a impressão offset. Entretanto, após sua publicação boa parte do grupo inicial havia se dispersado, e a revista não teve continuidade. Para a crônica de *Protótipo*, cf. o site de Alexandre Marino, disponível em: <<http://www.alexandremarino.com.br/>>.
5. Cf. entrevista com Xico Chaves realizada por Fátima Pinheiro (2016)

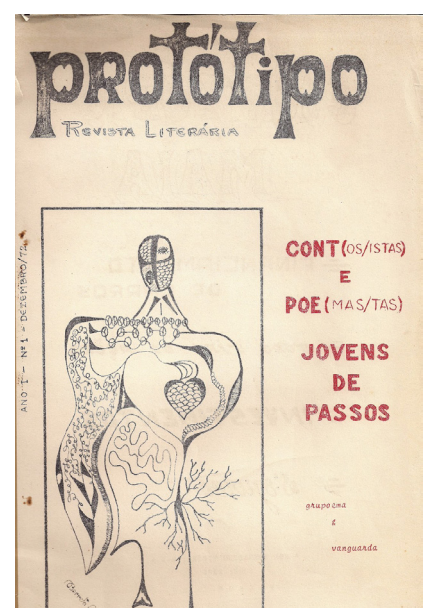
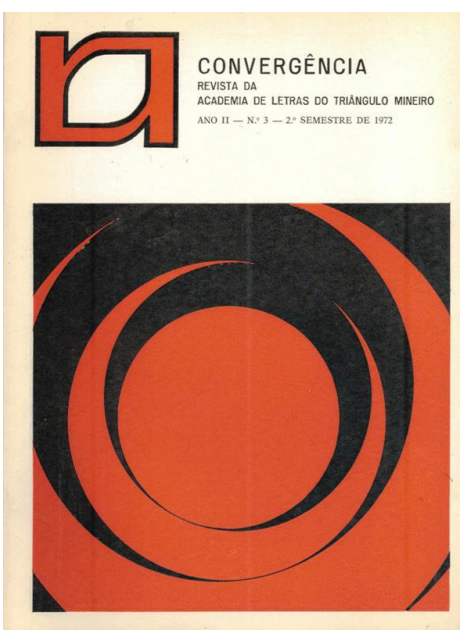


FIGURA 88 – *Pipa*,  
livro-cartaz-objeto  
de Xico Chaves, 1976.



FIGURA 89 – Capa da  
revista *Convergência*,  
v. 2, n. 3, 1972.

FIGURA 90 – Capa da  
revista *Protótipo*, n. 1, 1972.



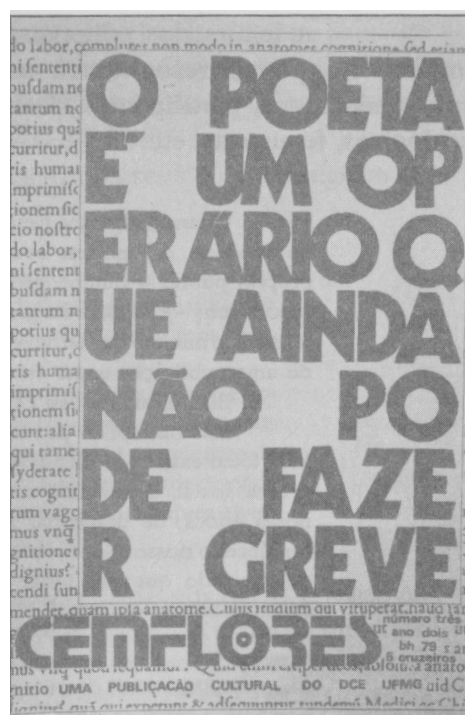
Em Belo Horizonte, Carlos Ávila foi organizador da revista *I*, de número único. Publicada em 1977 com o apoio do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, trata-se de revista de cunho vanguardista voltada para a produção experimental. Como colaboradores, constam Antonio Risério, Caetano Veloso, José Américo de Miranda Barros, Márcio Sampaio, Marcus Vinicius de Faria, Myriam Ávila, Paulo Leminski, Regis Bonvicino, Sebastião Nunes e Sonia Labouriau, entre outros.

Figura importante que desponta na cena poética belo-horizontina a partir do fim dos anos 1970 é Marcelo Dolabela, que atuou como coeditor de várias revistas independentes, como *Cemflores* (1978), *Alegria Blues Banda* (1979), *Aqui Ó* (1979), *Fahrenheit 451* (1986), e muitas outras. Dolabela também publicou livros individuais, porém sua produção poética, dispersa ao longo dos anos em periódicos, livros-objetos e pequenos volumes, só começou a ser sistematicamente reunida em livro a partir de 2006, com *Lorem ipsus: antologia poética & outros poemas*. Artista plural, Dolabela tinha na música outro de seus grandes interesses, e além de ter integrado diversas bandas, escreveu o livro *ABZ do rock brasileiro*, lançado em 1987 (CARMONA 2015; CAETANO; NOVAIS, 1994; ALBINATI, 2020).

Em Ouro Preto, de 1977 até meados da década de 1980, o poeta e tipógrafo Guilherme Mansur publica a revista-saco *Poesia Livre*. Contando com tiragem que chegou a alcançar dois mil exemplares, enviados predominantemente pelos correios aos leitores interessados, essa publicação, além de divulgar o trabalho poético de Mansur, constituiu-se em verdadeira rede entre diversos

FIGURA 91 – Capa da revista *Cemflores*, n. 3, 1979.

FIGURA 92 – Capa da revista *Fahrenheit 451*, n. 3, 1990.



autores, como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Roberto Piva, Ronaldo Mourão etc. Trata-se somente de um dentre inúmeros projetos poético-tipográfico-editoriais de Guilherme Mansur, artista cuja prática é marcada tanto pelo apreço a tecnologias analógicas, como a tipografia manual, quanto pela exploração das tecnologias digitais mais recentes<sup>6</sup>.

Parte do grupo uberabense que, desde o fim dos anos 1960, vinha publicando nos periódicos *Suplemento Cultural do Correio Católico* e, posteriormente, em *Convergência*, se reuniria nas páginas de *Dimensão*, revista editada em Uberaba por Guido Bilharinho, cujo primeiro número é de 1980. Periódico cuja linha editorial inicial abrangia predominantemente a poesia discursiva, passa, com o tempo, a priorizar tendências poéticas mais vanguardistas e experimentais. *Dimensão*, que teve 30 números, o último em 2000, constituiu importante frente de divulgação da produção poética de fora do eixo Rio-São Paulo, com seções dedicadas à poesia de Uberaba e de demais cidades do interior de Minas Gerais e de outros estados brasileiros. Também teve forte caráter internacionalista, não apenas difundindo, mas estabelecendo interlocução ativa com publicações e poetas estrangeiros (BILHARINHO, 2018, v. 2, p. 81-216).

Após a geração de *Agora* e *Diadorim*, surge, em Divinópolis, o Dazibao, novo grupo de poetas cujo núcleo é constituído, inicialmente, por Camilo Lara, Nílson Penha Silva, Otávio Paiva e Marcus Vinicius de Faria – este último, colaborador da revista belo-horizontina *I*. Em 1980, lançam o *Mural de Poesia Dazibao*, publicação em formato tabloide reunindo a produção poética do grupo e cujo título remete ao nome dos murais chineses dos anos 1960 nos quais se inscreviam um pouco de tudo: de anúncios a poemas. Em 1981, publicam o segundo número do *Mural de Poesia Dazibao*, com maior número de colaboradores. Após um hiato de doze anos, em 1993 as atividades do Grupo Dazibao seriam retomadas, com o núcleo do grupo reconfigurado a partir da presença dos poetas Carlos Lopes e Adriana Versiani. Nessa fase – denominada por seus idealizadores “segunda denteção”, à exemplo da *Revista de Antropofagia* –, além de editar novas publicações de diversos gêneros (livros, periódicos, antologias, cartazes desdobráveis etc.), o grupo Dazibao enfatizaria igualmente a organização de recitais poéticos (BILHARINHO, 2018, v. 3, p. 49-102).

Em Juiz de Fora, no início dos anos 1980 um grupo de artistas, escritores, poetas e outros agentes culturais, boa parte estudante da Universidade

6. A respeito da obra de Guilherme Mansur, cf. SANTIAGO SOBRINHO; ROSA; BARBOSA; MOREIRA (Org.), 2016; COSTA (2021).



FIGURA 93 – Exemplos da revista-saco *Poesia livre*, publicada por Guilherme Mansur de 1977 a 1985.

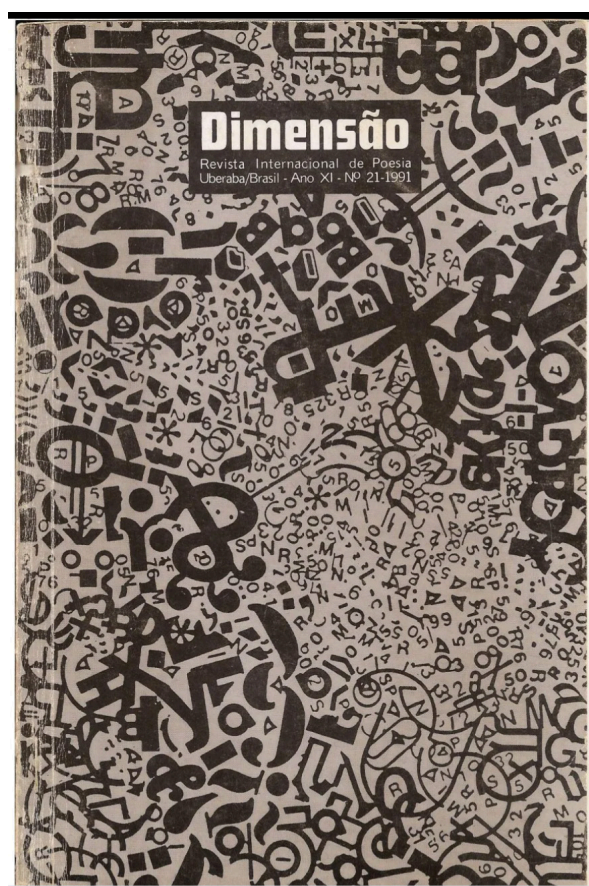
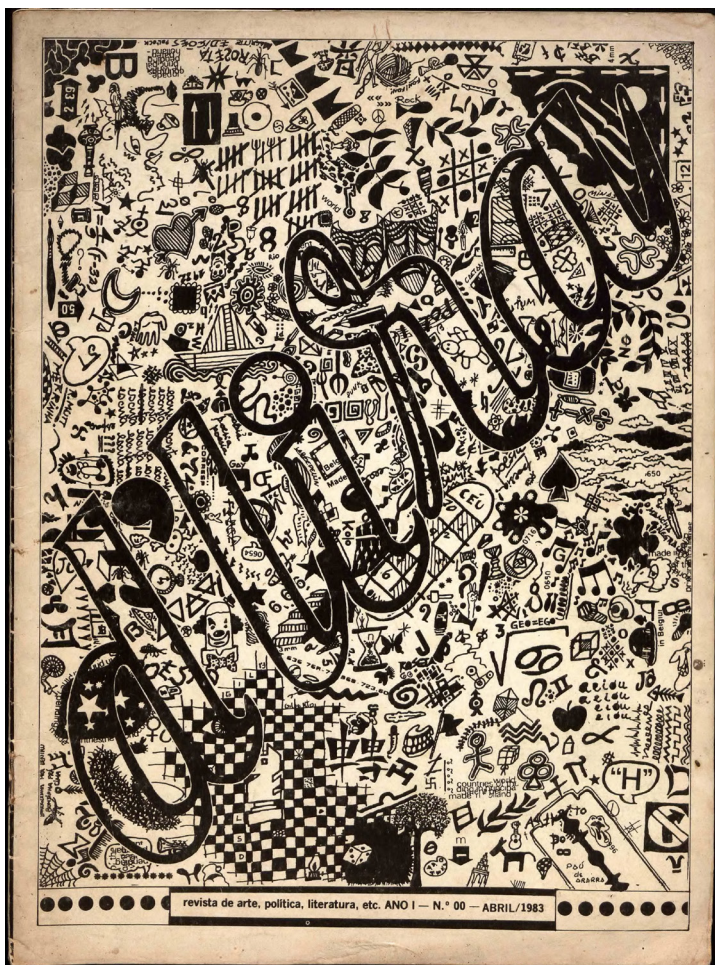


FIGURA 94 – Capa da revista *Dimensão*, v. 11, n. 21, 1991.

Federal da cidade, reuniu-se em torno de um projeto chamado Sociedade de Articultura, a qual editou, por meio de seus integrantes ligados à literatura, o periódico *Abre Alas*. Este, lançado em 1981, teve diversas encarnações: primeiro como folheto mimeografado, depois impresso em offset e, finalmente, a partir de 1989, publicado como suplemento do jornal *Diário da Manhã*, formato em que circularia até o número 56, de 1991. Parte importante do mesmo grupo – que contava, entre outros, com José Santos Matos, José Henrique da Cruz (que já havia atuado na edição de *Bar Brazil*, revista também vinculada à UFJF, lançada em 1976), Edimilson de Almeida Pereira, Iacir Anderson Freitas e Júlio Polidoro – envolveu-se na publicação de *D’Lira*, revista cultural e literária que teve três números entre 1983 e 1984. Tais publicações divulgaram o trabalho de autores de todo o Brasil, embora a ênfase recaísse sobre a produção literária local. Além disso, partilhavam o caráter eclético, não programático, abarcando diversas tendências artísticas e poéticas, desde que aprovadas pela comissão editorial – cujos critérios de qualidade, segundo seus próprios integrantes, eram bastante rígidos (BILHARINHO, 2018, v. 3, p. 102-194; CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA, [s.d.]; CAC, 2012).

FIGURA 95 – Capa da revista *D’Lira*, n. o, 1983.



## 4.2 ANÁLISES

Na presente seção, a partir da articulação das variáveis elencadas por Grillo (2010) e Pita e Grillo (2013), conjugadas ao que já expusemos na fundamentação teórica e em nossas considerações sobre as atividades tipográfica e editorial, propomos a sistematização e análise de dados conjunturais e técnicos relativos à concepção, produção, apresentação, manutenção e circulação dos periódicos literários de vanguarda mineiros. Sobre a importância dos parâmetros que metodizaremos a seguir, valemo-nos das considerações de Pita e Grillo:

A primeira leitura analítica de uma publicação deve deter-se em uma série de variáveis que, apesar de poderem ser consideradas meros aspectos técnicos, não são dados menores, já que dão uma primeira pista sobre o contexto de produção de bens culturais para que ela transmita, a partir de suas páginas, o ideário que a identifica de início ao grupo [que a produziu] (PITA; GRILLO, 2013, p. 193, tradução nossa).

Esse aprofundamento nas variáveis técnicas de um periódico é necessário, segundo Pita e Grillo (2013, p. 193, tradução nossa), para que em seguida possamos “voltar a ter a perspectiva do conjunto, já que só a conjugação das variáveis permite recuperar sua verdadeira dimensão”. Esse segundo movimento será reservado para o capítulo seguinte. No capítulo atual, procederemos, a partir de agora, à análise individual de alguns periódicos estrategicamente selecionados – seja pela sua importância histórica e/ou pela singularidade de sua proposta editorial – para elucidar a problemática de nossa pesquisa. Começaremos pelo primeiro periódico da safra modernista a ser publicado em Minas Gerais: *A Revista*.

## 4.2.1 A Revista

### a) Panorama histórico

A *Revista* surgiu da iniciativa de escritores que, nos anos 1920, colaboravam no *Diário de Minas*. Esse jornal, lançado em Belo Horizonte em 1899, após curtíssima fase oposicionista, foi, no final desse mesmo ano, vendido ao Partido Republicano Mineiro (PRM), do qual se tornou órgão oficial (LINHARES, 1995, p. 62; WERNECK, 1992, p. 19).

O grupo de poetas e prosadores que atuaram no *Diário de Minas* na década de 1920, também denominado Grupo do Estrela – em homenagem à tradicional confeitaria belo-horizontina onde costumavam se reunir –, era formado inicialmente por Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Emílio Moura, Pedro Nava e Cyro dos Anjos, entre outros. Drummond havia começado sua colaboração no *Diário de Minas* em 1921. Apesar da orientação política conservadora do jornal, atrelada à oligarquia mineira no contexto da República Velha, a partir de 1922 o periódico, em sua seção “Crônica social”, começa a dar abertura a textos de Drummond e colegas em que se nota, gradualmente, uma abertura às “modernas correntes estéticas” (MARQUES, 2013, p. 50). De acordo com depoimentos de alguns dos próprios escritores que atuaram no jornal (cf. BUENO, 1982, p. 28), a presença contraditória, nas páginas do *Diário de Minas*, do conservadorismo político, de um lado, e o modernismo estético, de outro, só teria sido possível porque “os próceres do PRM não o liam” (ANJOS *apud* BUENO, 1982, p. 28)<sup>7</sup>.

Acontecimento de grande importância para os jovens do Grupo do Estrela foi, em abril 1924, a passagem por Belo Horizonte da caravana de modernistas paulistas, da qual faziam parte Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Gofredo Telles e também o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Após visitarem as cidades históricas de Minas Gerais, os modernistas paulistas se hospedaram em Belo Horizonte na última noite da temporada, para então regressarem a São Paulo na manhã seguinte. Se os escritores do Grupo do Estrela não haviam tomado conhecimento da Semana de Arte Moderna de 1922 – já que esse evento não havia sido noticiado

7. Segundo Humberto Werneck, “convinha assinar [o *Diário de Minas*], pois nos cafundós da província esta era, frequentemente, a única maneira de saber quem estava bem e quem estava mal aos olhos da Comissão Executiva do PRM” (1992, p. 19). O restante das matérias publicadas, ainda segundo Werneck, não tinha “a menor importância – e só por isso pôde surgir e vicejar, num meio tão pouco propiciatório, uma revolucionária página de literatura, capaz de fazer do conservador *Diário de Minas* uma espécie de arauto do movimento modernista nas Gerais” (1992, p. 21).



FIGURA 96 – Jornal *Diário de Minas*, no qual Drummond e colegas estrearam o modernismo mineiro.

pela imprensa belo-horizontina e nem pelos jornais do Rio de Janeiro, os únicos de fora que chegavam a Minas Gerais (cf. MARQUES, 2013, p. 51; DIAS, 1971, p. 35) –, a passagem da caravana modernista acabou exercendo função de “Segunda Semana” para os jovens mineiros. O contato com Mário de Andrade, sobretudo, deixou profunda impressão nos escritores mineiros, que, intelectualmente revigorados por essa nova interlocução, não tardariam, meses depois do encontro, a lançar o primeiro número de *A Revista*.

Composto na tipografia do *Diário de Minas*, o número de estreia de *A Revista* foi publicado em julho de 1925. O núcleo da publicação, que seria mantido nos demais números, era formado por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida, como diretores, e por Emilio Moura e Gregoriano Canedo, redatores. Segundo Ivan Marques, o nome um tanto genérico do periódico havia sido sugerido por Drummond, que desejava que o título

da publicação não revelasse, de antemão, seu programa, “mas a escolha indicava ainda que, além de misturar passadismos e modernismos, a revista estaria aberta a múltiplos temas – como de fato esteve, trazendo também matéria sobre política, sociologia, história, religião, filosofia e psicanálise” (MARQUES, 2013, p. 53).

É frequentemente mencionado, tanto pelos próprios idealizadores do periódico, quanto por observadores externos, o caráter conciliatório de *A Revista*, cujas páginas, como já referido, abrigavam tanto passadistas<sup>8</sup> – herdeiros do parnasianismo e sobretudo do simbolismo –, quanto modernistas. Sobre esse assunto, Mário de Andrade, que, por correspondência, continuava a aconselhar os idealizadores da publicação, era explícito:

[...] botem bem misturados o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misturem o mais possível. É o único meio da gente fazer do público terra-caída amazonense. É isso que é preciso. Ele pensa que está firme passadismo e de sopetão vai indo de cambulhada, não sabe e está se acostumando com vocês (ANDRADE *apud* DOYLE, 1976, p. 86)<sup>9</sup>.

8. Sobre a polarização existente nos anos 1920 entre modernistas e “passadistas”, é importante lembrar, conforme apontado por Duarte (2011, p. 25), que “nunca houve um movimento ‘passadista’”, sendo que esse adjetivo era utilizado por aqueles que se definiam como modernistas para designar pejorativamente seus opositores – que, por sua vez, chamavam seus adversários de “futuristas”, também de forma pejorativa.
9. Mário de Andrade, em carta a Carlos Drummond de Andrade, de 23 de agosto de 1925.



Manuel Bandeira, em carta a Carlos Drummond de Andrade, de 31 e agosto de 1925, expressa opinião similar:

Aconselho diplomacia nas relações com o passadismo mineiro.  
Aproximação e sova por meio da prosa raciocinadora.

Porrada só como revide (BANDEIRA *apud* DOYLE, 1976, p. 88)<sup>10</sup>.

Drummond reconhecia que, em todo caso, não teria sido possível fazer de outro modo, já que o grupo “não era bastante forte, nem numeroso, para fazer uma revista de 40, 50 páginas só de um ponto de vista, de um ângulo modernista” (ANDRADE *apud* WERNECK, 1992, p. 48).

Ainda em relação ao caráter conciliatório presente em *A Revista*, a qual abrigava pontos de vista contraditórios tanto no plano estético, como no plano político, Antônio Sérgio Bueno aponta um importante pano de fundo: a ideologia tenentista – ou, melhor dizendo, sua “ausência de uma coerência ideológica e unidade programática” (BUENO, 1982, p. 24), oscilando entre autoritarismo e liberalismo. Segundo Bueno:

[os tenentes] não contestam abertamente o sistema ideológico das oligarquias dominantes, mas procuram recordar valores institucionais que estariam sendo transgredidos pelas próprias autoridades e enfatizar seu repúdio à hipertrofia do poder executivo (BUENO, 1982, p. 24).

Esse contexto, associado às transformações pelas quais passava Belo Horizonte na década de 1920 – período em que a cidade não apenas testemunhou o crescimento das classes médias (emergindo, notadamente, a classe de funcionários públicos e assalariados), como também recebeu grande fluxo migratório originário de cidades do interior ou de áreas rurais de Minas Gerais –, ajuda a entender “a oscilação ideológica dos modernistas mineiros que ora reduplicavam o pensamento autoritário bernardista, ora se refugiavam em sua formação liberal” (BUENO, 1982, p. 25).

Voltando ao periódico, em sua curta trajetória, com apenas três números entre 1925 e 1926, *A Revista* teve, no geral, boa recepção entre escritores, principalmente aqueles afiliados ao modernismo ou que, pelo menos, dele

10. Correspondência transcrita em: BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. v. 2, p. 1.388.

eram simpatizantes<sup>11</sup>. Exceção importante foi a de Eduardo Frieiro, que, em artigo intitulado “Brotoeja literária”, publicado no *Avante*, de Belo Horizonte, em 20 de agosto de 1925, sob o pseudônimo de João Cotó (alusão a Jean Cocteau), criticou duramente a apresentação gráfica e o conteúdo de *A Revista*. Alguns anos mais tarde, porém, Frieiro iria revisitar sua posição inicial, reconhecendo enfim o mérito do periódico modernista (DOYLE, 1976, p. 88-89).

Mais do que por problemas financeiros, tão recorrentes para o encerramento de periódicos de vanguarda, o fim de *A Revista* é creditado, sobretudo, à dispersão de parte do grupo que a havia idealizado, com alguns integrantes, ao menos temporariamente, deixando Belo Horizonte por motivos pessoais ou profissionais (DOYLE, 1976, p. 89; DIAS, 1971, p. 42-43). Além disso, Drummond, em discurso de homenagem à Martins de Almeida, por ocasião de sua formatura em direito, também atribui o fim da publicação à pasmaceira com que o periódico havia sido recebido em Belo Horizonte: “Se ‘A Revista’ apareceu como desapareceu de repente, a culpa não foi nossa, mas do meio que opôs à iniciativa uma resistência gelatinosa, em vez de combatê-la francamente” (ANDRADE *apud* DIAS, 1971, p. 43)<sup>12</sup>.

#### b) **Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 15 × 22,5 cm.

**Nº DE PÁGINAS:** 68 (n. 1), 68 (n. 2) e 66 (n. 3).

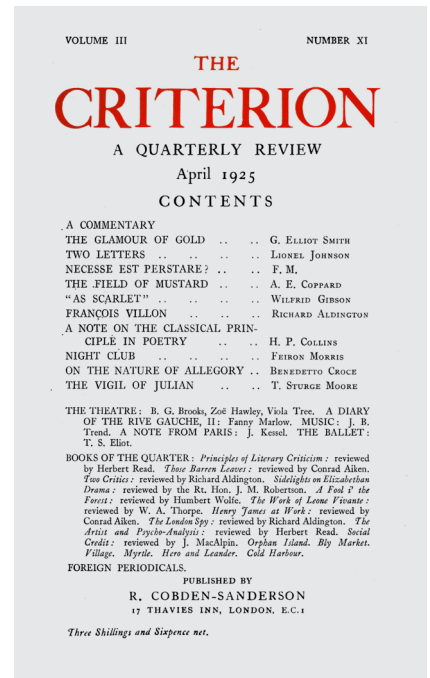
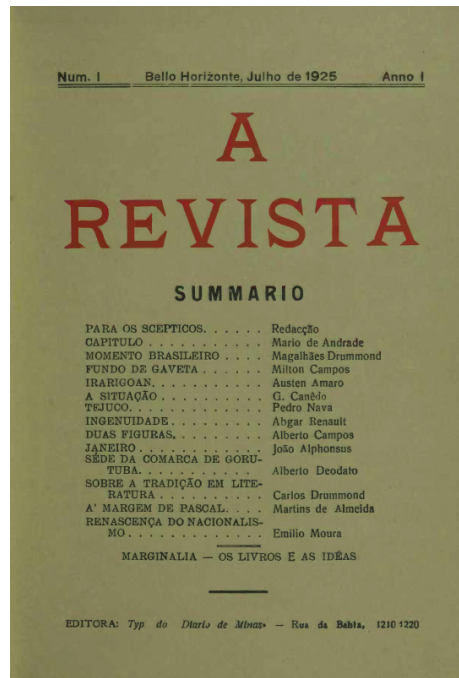
**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** O projeto gráfico de *A Revista* – como o de *Estética*, sua precursora imediata – é inspirado no da revista literária londrina *The Criterion* (MARQUES, 2013, p. 52; MARQUES, 2014, p. 16). Isso é visível a começar pela capa da publicação belo-horizontina, que, a exemplo da inglesa, é exclusivamente tipográfica, com o título centralizado, em corpo maior, e impresso em vermelho. Igualmente importante, considerando o modelo inspirador, é a presença do sumário na própria capa, indicando os títulos dos textos e seus respectivos autores (mas não o número da página em que começa cada texto)

As páginas de *A Revista* são numeradas, com exceção de algumas páginas pré e pós-textuais, principalmente aquelas que contêm anúncios publicitários. A numeração de páginas é situada no cabeçalho, diagramada simetricamente

11. Cf. por exemplo, Doyle (1976, p. 85-88) e Dias (1971, p. 42-43), que arrolam comentários e discussões sobre *A Revista* no meio literário de então.

12. Publicado no *Diário de Minas* em 11 de janeiro de 1927.

FIGURA 97 – Justaposição de capas de *A Revista* e *The Criterion*.



Porém, se forem  
Por isso mesmo, a

FIGURA 98 – Duas linhas distintas de um mesmo texto em *A Revista*. A diferença no desenho, tamanho e alinhamento das letras “P” em relação à linha de base (fios vermelhos) indicam o empastelamento.

CAPITULO  
A situação  
JANEIRO

FIGURA 99 – Diferentes tipos utilizados para a composição dos títulos do n. 1 de *A Revista*. O último deles é o usado para a composição de títulos de poemas.

em relação à lombada (à esquerda nas páginas pares, à direita nas ímpares). O cabeçalho também contém o título corrente do periódico, centralizado em relação à mancha de texto.

*A Revista* era habitualmente diagramada em uma coluna de texto, com exceção da seção “Marginália”, diagramada em duas colunas. O alinhamento dos títulos é sempre centralizado, com exceção dos títulos de alguns poemas, e a composição dos parágrafos de texto em prosa é sempre justificada.

Apesar de o projeto gráfico de *A Revista* almejar a sobriedade e contenção de recursos de *The Criterion*, o periódico belo-horizontino foi composto com grande diversidade de tipos de letra. Em relação aos textos, sempre foram utilizados tipos serifados, embora, para a mesma finalidade, mais de um modelo fosse utilizado em um mesmo número. A propósito, em *A Revista* é extremamente recorrente que um mesmo parágrafo tenha caracteres misturados, oriundos de mais de uma família tipográfica. Essa prática era comum na era da tipografia manual, e podia ocorrer em situações em que o compositor não disponha de todos os caracteres necessários para determinado texto, precisando valer-se do repertório de outra família tipográfica. Por outro lado, isso também podia ocorrer devido ao “empastelamento”, isto é, à mistura indesejada de caracteres originários de fontes diferentes em uma mesma caixa.

Se os tipos usados para a composição dos parágrafos de texto de *A Revista*, apesar de diversos, mantinham o padrão serifado, o critério para a seleção dos tipos utilizados na composição dos títulos do periódico era menos explícito, sobretudo no primeiro número. Neste, os títulos eram compostos com

uma grande miscelânea tipográfica: fontes serifadas, sem serifa, decorativas, baseadas na escrita manual, góticas, de influência Art Nouveau etc. Nos segundo e terceiro números, atinge-se uma maior contenção de recursos e uma padronização gráfico-editorial mais nítida. Nesses números, a maior parte dos textos em prosa apresenta títulos compostos em fonte sem serifa, ao passo que os títulos dos poemas são compostos em uma fonte itálica contornada<sup>13</sup> na qual os traços das letras são morfologicamente inspirados em inscrições lapidares.

**c) *Impressão, papel e acabamento***

**IMPRESSÃO:** Como indicado já na própria capa de todos os números, *A Revista* era editada na Typographia do *Diário de Minas*, situada na Rua da Bahia 1210-1220, em Belo Horizonte. Provavelmente, a composição de *A Revista* se dava manualmente, com tipos móveis. É o que se deduz a partir das observações de Afonso Arinos de Melo Franco em suas memórias, nas quais assinala que o *Diário de Minas* era “composto e impresso sem linotipos nem rotativa” (FRANCO, 1961, p. 206-207 *apud* CASTRO, 1995, p. 29). Segundo Fernando Correia Dias (1971, p. 46), apesar de todos os números do periódico terem sido compostos na Typographia do *Diário de Minas*, pelo menos os dois últimos foram impressos na Imprensa Oficial de Minas.

**PAPEL:** Papel não-revestido<sup>14</sup> típico das edições belo-horizontinas de então.

**ACABAMENTO:** Em códice, isto é, as folhas impressas são dobradas e reunidas em cadernos colados e costurados uns aos outros, os quais são posteriormente acoplados à capa na região da lombada.

13. “Letras *contornadas* [*outline* em inglês] [...] são produzidas pelo desenho de uma linha ao longo de seu exterior e pela remoção completa da forma original [...]” (BRINGHURST, 2006, p. 365).

14. Categoria de papel assim denominada em oposição àqueles que recebem revestimento, como o *cuchê* – este, para adquirir sua superfície característica, em geral lisa e brilhante, é revestido com substâncias mineirais. Os papéis não-revestidos integram a mais “ampla categoria de papel para impressão e escrita, que inclui quase todas as gramaturas de papel offset e de escritório utilizados para impressão comercial em geral” (AMBROSE; HARRIS, 2009, p. 12).

d) **Periodicidade, tiragem e difusão**

**PERIODICIDADE:** Irregular. Na página 58 do primeiro número, de julho de 1925, indica-se que a periodicidade de *A Revista* seria mensal. De fato, o número seguinte foi publicado em agosto de 1925. Porém, o terceiro e último número é de janeiro de 1926.

**TIRAGEM:** Não consta.

**DIFUSÃO:** Como indicado no expediente presente na página 58 dos números 1 e 2, *A Revista* podia ser adquirida por assinatura, sendo que eram cobrados os seguintes valores:

Anno .....12\$000

Semestre.....6\$000

Numero.....1\$000 (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 58).

e) **Administração, direção e comissão editorial**

Conforme consta no expediente publicado na página 58 do primeiro e segundo números de *A Revista*, o endereço da administração da publicação era na Avenida João Pinheiro, 565, em Belo Horizonte. Também de acordo com o expediente, o gestor de negócios do periódico era seu redator Gregoriano Canedo.

*A Revista* era dirigida por Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade, e os redatores de todos os números foram Emílio Moura e Gregoriano Canedo.

f) **Colaboradores**

**NÚMERO 1:** Mário de Andrade, Magalhães Drummond, Milton Campos, Austen Amaro, Gregoriano Canêdo, Pedro Nava, Abar Renault, Alberto Campos, João Alphonsus, Alberto Deodato, Carlos Drummond de Andrade, Martins de Almeida, Emílio Moura, Iago Pimentel. Total de 14 colaboradores.

**NÚMERO 2:** Iago Pimentel, Emílio Moura, Martins de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Godofredo Rangel, A. J. Pereira da Silva, Mário Ruiz, Onestaldo de Pennafort, João Alphonsus, Wellington Brandão, Alberto Deodato, Orosimbo

Nonato, Carlos Góes, Magalhães Drummond, Gregoriano Canêdo, Mário de Andrade. Total de 16 colaboradores.

**NÚMERO 3:** Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Martins de Almeida, Emílio Moura, Sigmund Freud (trad. Iago Pimentel), Carlos Drummond de Andrade, Godofredo Rangel, Magalhães Drummond, Pedro Nava, Antônio Chrispim (pseud. de Carlos Drummond de Andrade), Juscelino Barbosa, Abgar Renault, Mário Casasanta, Juscelino Barbosa. Total de 15 colaboradores.

**g) *Traduções***

Apenas uma tradução foi publicada em *A Revista*, no número 3: “Sobre a psycho-analyse”, de Sigmund Freud, vertida ao português pelo médico Iago Pimentel. Trata-se de conferência que Freud havia pronunciado na Universidade de Clark, nos Estados Unidos, em 1909. Apenas um fragmento desse texto chegou a ser publicado em *A Revista*. Ao final dele, anuncia-se sua continuação no próximo número do periódico, que, como sabemos, não chegou a existir.

Iago Pimentel havia publicado um texto homônimo, porém de sua própria autoria, no número anterior de *A Revista*. Nele, introduzia “a doutrina de Freud [...] em ligeiros traços, um rápido apanhado” (*A REVISTA*, 1925, n. 2, p. 14), anunciando que a publicação da tradução do texto acima referido se daria a partir do próximo número do periódico.

**h) *Manifestos e programas editoriais***

Os dois primeiros volumes abrem com um editorial (respectivamente intitulados “Para os scepticos” e “Para os espiritos creadores”). Embora não tenham sido assinados, sabe-se que foram escritos, respectivamente, por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida (DOYLE, 1976, p. 50). O terceiro número não conta com editorial, abrindo-se diretamente com “Poética”, colaboração em versos de Manuel Bandeira.

Em “Para os scepticos”, Carlos Drummond de Andrade declara logo de início o programa de *A Revista*: “Acção. Acção quer dizer vibração, luta, esforço constructor, vida. Resta cumpril-o, e com lealdade o confessamos: começam aqui as dificuldades” (*A REVISTA*, 1925, n. 1, p. 11). A partir desse ponto, Drummond situa – não sem sarcasmo – o surgimento de *A Revista* no contexto do tímido meio intelectual belo-horizontino de então. Adiante, o

autor chega ao cerne do projeto editorial de *A Revista*: a posição do periódico em relação à tradição – “[p]ugnamos pelo saneamento da tradição, que não póde continuar a ser o tumulto de nossas idéas, mas antes a fonte generosa de que ellas dimanem” (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 12) – e a importância política desse posicionamento para a construção e solidificação de uma nova identidade nacional:

A confissão desse nacionalismo constitue o maior orgulho da nossa geração, que não pratica a xenophobia nem o chauvinismo, e que, longe de repudiar as correntes civilizadoras da Europa, intenta submeter o Brasil cada vez mais ao seu influxo, sem quebra de nossa identidade nacional (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 12).

Chegando ao final de sua exposição, Drummond esboça a defesa de um governo centralizador, posição que seria enfatizada e desenvolvida por Martins de Almeida no editorial do número seguinte. O poeta itabirano conclui o editorial com as seguintes palavras: “Depois da destruição do jugo colonial e do jugo escravagista, e do advento da fôrma republicana, parecia que nada mais havia a fazer senão cruzar os braços. Engano. Resta-nos humanizar o Brasil” (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 13).

Em “Para os espíritos creadores”, editorial do segundo número de *A Revista*, Martins de Almeida assinala um dos objetivos principais do periódico: “realizar, ao mesmo tempo, uma obra de criação e de crítica” (A REVISTA, 1925, n. 2, p. 11). Nesse sentido, o autor declara que o periódico deixa os colaboradores livres para expressarem suas opiniões, porém buscando harmonia com a tendência nacionalista da publicação: “é preciso superpormos vontades idênticas para crearmos um espirito nacional. O esforço intensificado de cada um nesse mesmo sentido constitue o fecundo trabalho subterrâneo das raízes. A nacionalidade se vai formando á custa das dolorosas experiencias individuais” (A REVISTA, 1925, n. 2, p. 12).

Desenvolvendo sua concepção de nacionalismo, Martins de Almeida se mostra cético em relação ao cosmopolitismo, que considerava uma “ameaça de dissolução do nosso espirito nas reações da transplantação exótica” (A REVISTA, 1925, n. 2, p. 12). Como alternativa, o autor defendia o primitivismo, que, em seu entender, permitiria “recompor a nossa faculdade de assimilação para transformar em substância propria o que nos vem de fora” (A REVISTA, 1925, n. 2, p. 12). Essa passagem chama a atenção pela consonância com as ideias que Oswald de Andrade defenderia três anos mais tarde em seu

# A REVISTA

DIRECTORES:

MARTINS DE ALMEIDA  
CARLOS DRUMMOND

REDACTORES:

EMILIO MOURA  
GREGORIANO CANÊDO

## PARA OS SCEPTICOS



PROGRAMMA desta revista não pôde necessariamente afastar-se da linha estrutural de todos os programmas. Resume-se numa palavra: Acção. Acção quer dizer vibração, luta, esforço constructor, vida. Resta cumpril-o, e com lealdade o confessamos: começam aqui as dificuldades. Suppõe-se que ainda não estamos sufficientemente aparelhados para manter uma revista de cultura, ou mesmo um simples semanario de bonecos cinematographicos: falta-nos desde a typographia até o leitor. Quanto a escriptores, oh! isso temos de sobra. (Assim Deus Nosso Senhor mandasse uma epidemia que os reduzisse à metade!) Desta sorte, um injustificavel desanimo faz de Bello Horizonte a mais paradoxal das cidades: centro de estudos, ella não comporta um mensario de estudos. E se reponta, aqui e alli, uma tentativa nesse sentido, o côro dos cidadãos experimentados e scepticos exclama: «Qual! E' tolice... A idéa não vingá.» E como, de facto, a idéa não vingá, o scepticismo astucioso e esteril vae comprar a sua «Revista do Brasil», que é de S. Paulo e, por isso, deve ser profundamente interessante...

## Poética

MANUEL BANDEIRA

*Estou farto do lirismo comedido.  
Do lirismo bem-comportado.  
Do lirismo funcionario publico, com livro de ponto, expediente,  
protocolo e manifestações de apreço ao  
sr. director.*

*Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionario o  
cunho vernáculo de um vocábulo.*

*Todas as palavras,—sobretudo os barbarismos universais.  
Todas as construções,—sobretudo as sintaxes de excepção.  
Todos os ritmos,—sobretudo os inumeráveis.*

*Estou farto do lirismo namorador.*

*Político.*

*Raquítico.*

*Sifilítico.*

*De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si  
mesmo.*

*De resto não é lirismo.*

*Será contabilidade, tabela de cc-senos, secretário do amante  
exemplar com cem modelos de cartas e as  
diferentes maneiras de agradecer às moças, etc.*

*Quero antes o lirismo dos loucos.*

*O lirismo dos bêbedos.*

*O lirismo difícil e pungente dos bêbedos!*

*O lirismo dos clowns de Shakespeare.*

*Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.*

FIGURA 100 – Editorial do n. 1 de *A Revista* (esq.) e “Poética”, texto de abertura do n. 3 (dir.).

“Manifesto antropófago”, publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, em maio de 1928.

A partir desse ponto, Martins de Almeida detalha o posicionamento político, no sentido mais estrito, de *A Revista*. Defende a centralização do poder contra “perigosísimos elementos de dissolução” que, a seu ver, tentavam “enfraquecer nosso organismo social” (*A REVISTA*, 1925, n. 2, p. 12). Para o autor, naquele momento o Brasil não comportava “a socialização das massas populares” (*A REVISTA*, 1925, n. 2, p. 13). Por fim, Almeida tece considerações sobre a imigração – que segundo ele, apesar de suas reservas, poderia ser benéfica, desde que organizada adequadamente pelo governo centralizador o qual defendia – e sobre a necessidade de uma reforma da constituição nacional de então, com o objetivo de despi-la dos excessos de influência estadunidense e inglesa: “nossas leis devem ser tiradas da observação directa da vida brasileira, e não copiadas de modelos estrangeiros” (*A REVISTA*, 1925, n. 2, p. 13).

Apesar de o terceiro número de *A revista* não ter contado com um editorial em sentido mais convencional, pode-se dizer que a função de manifesto foi exercida *de facto* por “Poética” (cf. MARQUES, 2013, p. 57), colaboração



em versos de Manuel Bandeira que, levemente modificada<sup>15</sup>, só viria a ser publicada em livro em 1930, no célebre *Libertinagem*. Texto explicitamente programático, “Poética” vai ao encontro das aspirações vanguardistas e renovadoras de linguagem do núcleo idealizador de *A Revista*, ao mesmo tempo em que contrasta significativamente com as colaborações tradicionalistas, em verso e prosa, publicadas no mesmo periódico.

#### i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

Todos os números contam com sumário já na capa. No número 3, o sumário é repetido na folha de rosto. Em todos os números, apesar de o sumário indicar o título da colaboração e sua respectiva autoria, não há indicação da página em que começa cada texto.

Quanto às seções de *A Revista*, como vimos, os dois primeiros volumes abrem com um editorial, já o terceiro, não. Após as colaborações em poesia e prosa (fictícia ou ensaística) que ocupam a maior parte dos números do periódico, encontramos, no final de cada um, as seções “Marginália” e “Os livros e as idéas”. A primeira contém notas literárias e informações sobre Belo Horizonte e a vida na cidade, bem como notícias gerais. Já a seção “Os livros e as idéas” constitui-se de resenhas de livros e periódicos, nacionais e estrangeiros, que haviam sido recentemente publicados. Por fim, todos os números de *A Revista* são encerrados com uma seção de anúncios diversos.

#### j) **Publicidade e patrocinadores**

**NÚMERO 1:** Casa Áurea (artigos de luxo), Granado & Cia. (farmacêuticos e droguistas), Casa Carneiro (armarinhos, perfumarias e brinquedos), Hotel Renascença, Campeão Mineiro (agência geral de loterias), Casa Oscar Marques, Ao Trocadero (roupas), Fogões Red Star, Drs. Abilio Machado, Pedro Aleixo e Milton Campos (advogados), Dr. Julio Soares (cirurgia geral e vias urinárias), Salcão Santos (“para senhoras e crianças”), Andrade (alfaiate), Fábrica de Calçados “Bellorizonte”, Albino Cangiano (alfaiate), Casa Versiani (calçados finos, meias, gravatas etc.), Papelaria e Livraria Oliveira, Costa & Cia., Armazéns Guarany (bebidas finas e conservas), Flôr de Minas (tabacaria), Sociedade de Motores Deutz, Loteria do Estado de Minas Gerais, Companhia Dias Cardoso (papelaria, livraria, tipografia, armarinho), Companhia Brasileira

15. Na versão publicada em *A Revista*, “Poética” não conta com o verso “Abaixo os puristas”. Este seria incluído na versão presente em *Libertinagem*, e mantido em edições posteriores da obra de Manuel Bandeira (cf. DOYLE, 1976, p. 96).

de Eletricidade Siemens-Schuchert s.A., A Equitativa dos Estados Unidos do Brasil (seguros). Total de 23 anúncios.

**NÚMERO 2:** Casa Áurea, Corona (máquinas de escrever), Confeitaria Estrella, Albino Cangiano, Casa Versiani, Ao Trocadero, Bavaria, Alfaiataria Guanabara, Dr. J. Martins Vieira (otorrinolaringologista), A Equitativa dos Estados Unidos do Brasil (um anúncio de página dupla e outro de uma página), Trianon e a California (confeitarias), Andrade (alfaiate), Casa Confiança (móveis e tapeçaria), A Nacional (roupas, calçados e chapéus), Loteria do Estado de Minas Gerais, Alfaiataria D. Pedro 11, Irmãos Longo (“casa especial de gêneros e molhados finos), Restaurant Bohemio, Companhia Brasileira de Eletricidade Siemens-Schuchert s.A. Total de 20 anúncios.

**NÚMERO 3:** Casa Ultimo Modelo (calçados sob medida), Banco da Lavoura de Minas Gerais, Albino Cangiano (alfaiate), Casa Gagliardi (artigos finos), Andrade (alfaiate), Fabrica de Calçados Bellorizonte, Alfaiataria Rosa, Ideal Leiteria, Loteria do Estado de Minas Gerais, Trianon e a California (confeitarias), Alfaiataria de Alfredo Coscarelli, Alfaiataria D. Pedro 11, Casa Fortini (calçados femininos e infantis), Irmãos Longo, Casa da Onça (calçados sob medida), Companhia Italo-Brasileira de Seguros Geraes, A Equitativa dos Estados Unidos do Brasil. Total de 17 anúncios.

Como se vê, a publicidade abundava em *A Revista*, o que contrastava com a situação dos modernistas de São Paulo, que se queixavam com frequência das dificuldades para custearem suas respectivas publicações (MARQUES, 2014, p. 17). Plinio Doyle (1976, p. 84) sugere que o grande número de anúncios em *A Revista* se devia mais à amizade dos anunciantes com membros do corpo editorial do periódico do que pelo interesse na publicação. Em seguida, Doyle menciona carta de Ribeiro Couto a Martins de Almeida, datada de 3 de dezembro de 1926, na qual o remetente enfatiza a importância dos anúncios para o financiamento da revista, sugerindo anunciantes em potencial e orientando detalhadamente os dirigentes da revista quanto à gestão dos anúncios. Apesar disso, os conselhos de Ribeiro Couto não foram seguidos, e na última edição de *A Revista*, subsequente à sua carta, nenhum dos anunciantes sugeridos estava presente (DOYLE, 1976, p. 84).

## 4.2.2 *Electrica*

### a) *Panorama histórico*

Situado no Sul de Minas Gerais, no lado mineiro da Serra da Mantiqueira, o povoado que viria a se tornar Itanhandu, que até 1882 “tinha o aspecto material de fazenda” (COELHO, 2008, p. 13), passou por transformações fundamentais para seu desenvolvimento no período entre 1882 e 1889. É nesse intervalo de tempo que, em 1882, a localidade recebe o lastro da Estrada de Ferro Minas e Rio, sendo que, em 1884, a ferrovia é inaugurada. Já em 1888, ocorre a divisão do terreno “Quintal”, que anteriormente pertencia à Fazenda Rio Verde. Herdando o nome da antiga fazenda, em 1889 surgia, às margens da ferrovia, o arraial do Rio Verde (COELHO, 2008, p. 13)

À medida que o povoado crescia, o que era favorecido pela chegada de novos habitantes em função da conexão ferroviária, aumentava o desejo, por parte da população, de torná-lo autônomo. Em 1904, o povoado, bem como a estação ferroviária que o atendia (até então denominada Capivari), passam a se chamar Itanhandu, nome de um afluente do Rio Verde, o Ribeirão Itanhandu, que banha o atual município. Essas renomeações foram importantes no processo de emancipação da localidade, que, em 1912, desvinculou-se efetivamente do distrito de Capivari. Enfim, em 1923 Itanhandu se emancipou de Pouso Alto, tornando-se um município independente, cuja inauguração se deu em 1924 (COELHO, 2008, p. 13-14).

Ainda antes da inauguração municipal de Itanhandu, os habitantes do povoado já contavam com uma primeira escola desde 1889. À medida que o arraial se desenvolvia, a educação era crescentemente priorizada pela sua população. Essa preocupação “era sustentada pela economia crescente e pelos líderes políticos locais, ligados ao comércio e à cultura do tabaco” (COELHO, 2008, p. 15). É nesse contexto que, apoiado pela população local e, especialmente, pela Sociedade Protetora do Ensino, Filadelfo de Sousa Nilo funda, em 1918, o Ginásio Municipal Sul-Mineiro, do qual foi o primeiro diretor e proprietário<sup>16</sup>.

Estabelecimento progressista, o Ginásio Municipal Sul-Mineiro teve grande importância na vida cultural de Itanhandu, e para isso contribuiu não apenas a dedicação de Sousa Nilo e sua mulher, Carolina Toledo de Sousa Nilo, mas também a afluência de professores de outras cidades e regiões que lá foram ensinar, trazendo consigo novas ideias e conhecimentos e

16. O estabelecimento hoje se chama Escola Estadual Professor Souza Nilo.

engajando-se não só na vida escolar, mas da comunidade em geral. Em 1932, o Ginásio obtém enfim a equiparação com o prestigioso Colégio Pedro II, após um processo iniciado em 1923, o que coroou “uma trajetória iniciada na década de vinte com poucos recursos, mas muita disposição para vencer” (COELHO, 2008, p. 21).

Dentre os professores que vieram de fora para trabalhar no Ginásio Municipal Sul-Mineiro, encontra-se o carioca Heitor Alves. Poeta, já tendo lançado um livro ainda com influência simbolista – *Sons ritmados*, de 1921 –, Alves também havia se formado em engenharia, em 1918, pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Chegou a passar no concurso da Central do Brasil, conseguindo a vaga de engenheiro ferroviário. Porém, ao ser diagnosticado com tuberculose, desistiu do posto, pois recebera orientação médica para se mudar para uma região serrana. Assim, em 1925 Heitor Alves desembarca em Itanhandu para, no Ginásio Municipal Sul-Mineiro, lecionar as disciplinas de física, química, história natural, matemática e desenho (COELHO, 2008, p. 60-65). Não tardou para que Alves se integrasse ativamente à vida da comunidade que o acolhera:

Nesse período, Heitor Alves casou-se com a itanhanduense Amélia Guedes Scarpa, teve cinco filhos, deu aulas no Ginásio, incrementou as atividades do grêmio estudantil, denominado Centro Cívico e Literário “José de Alencar”, montou o laboratório de química da escola e gravou fitas com temas didáticos, lançou um jornal estudantil [*Ginásio Sul-Mineiro*] e uma revista modernista [*Electrica*], escreveu e publicou livros, mobilizou os habitantes do Sul de Minas com as idéias e as formas modernistas e, também, direcionou a produção literária Itanhanduense para o Modernismo. Pelo desempenho eficiente de todas essas atividades e pela sua personalidade peculiar, o novo cidadão do município tornou-se conhecido não só como professor notável, poeta inovador e homem ativo, mas também com uma figura excêntrica, porém amada por aqueles que o acolheram (COELHO, 2008, p. 65).

Contando com o poeta Heli Menegale como editor gráfico – que, natural de Juiz de Fora, encontrava-se instalado em Passa Quatro, cidade vizinha de Itanhandu, onde administrava a Casa Aurora, sua gráfica e editora – e com a interlocução do colaborador Ribeiro Couto – que naquele momento trabalhava como promotor na também vizinha Pouso Alto –, além do engajamento

do corpo docente e discente do Ginásio Municipal Sul-Mineiro – um dos professores do estabelecimento, José Rennó, era o secretário do periódico –, Heitor Alves lança, em maio de 1927, o primeiro número de *Electrica: Revista Moderna e Illustrada do Sul de Minas*. Além do conteúdo literário, do qual a colaboração modernista se concentrava nas primeiras páginas da revista, na seção “O homem novo”, o periódico, idealizado enquanto “órgão de confraternização entre os habitantes do Sul de Minas” (COELHO, 2008, p. 38), também integrava notas sociais<sup>17</sup> e informações de utilidade pública para os moradores de Itanhandu e outras cidades da região.

A primeira série de *Electrica* compreendeu oito números publicados mensalmente, sendo que o 7 e 8, referentes a novembro e dezembro de 1927, saíram em um mesmo volume. Além dos colaboradores já mencionados, também figuraram nas páginas da revista autores modernistas como, por exemplo, Murilo Araújo e Tasso da Silveira (pertencentes ao grupo da revista carioca *Festa*, ao qual Heitor Alves era ligado); os mineiros radicados em Belo Horizonte Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava e João Dornas Filho; e o gaúcho Felipe Daudt de Oliveira. Mas em *Electrica* também se publicava muita literatura conservadora, que compreendia desde sonetos tradicionais a contos frequentemente fronteirios entre literatura e anedota – para não falar de uma crônica de teor francamente moralista e preconceituoso<sup>18</sup>.

Paralelamente à primeira série de *Electrica*, Heitor Alves publica, também em 1927, *A vida em movimento*, seu segundo livro de poemas, já firmemente filiado ao Modernismo. Impresso, assim como *Electrica*, na Casa Aurora de Heli Menegale, o livro foi, em geral, bem recebido por autores modernistas, sendo que os elogios de alguns deles – Murilo Araújo, Harold Daltro, Ribeiro Couto e Heli Menegale – foram reproduzidos no editorial caligramático do n. 7-8 de *Electrica*, e outros foram transcritos no número seguinte. Não obstante, o livro também foi alvo de críticas, notadamente de Tristão de Ataíde e Fábio Luz. Ambos foram rebatidos por Heitor Alves nos números 1 e 2 da segunda série de *Electrica*.

17. No primeiro número de *Electrica* foi lançado até mesmo um concurso para eleger a Princesa e a Princesinha do Sul, cujo resultado seria publicado no n. 7-8 da revista.

18. Referimo-nos a “Belleza feminina”, artigo do advogado varginhense Wladimir Pinto publicado no n. 7-8 de *Electrica*. Nesse texto, o autor argumenta que “nos paizes tropicaes a natureza é pouco prodiga para com as mulheres, que não conservam sempre a tez rosada, a graça feminina e leve dos nascidos em climas frios ou temperados”, mas que isso, segundo ele, é compensado nas mulheres de classes mais baixas, uma vez que, “sem tempo de entediar-se com uma vida ociosa, são naturalmente bonitas, de aspecto sadio, leves, de cores rosadas graças ao regimem methodico que levam bem a contragosto”. Aproximando-se da conclusão, o autor afirma que o “milagre da Belleza está no seguir fielmente as leis da natureza, em observar com atenção as prescripções aconselhadas pela Eugenia” (em *ELECTRICA*, 2008a, p. 180).

A segunda série da revista estreou em 1928, cujo número 1 é de janeiro. Nessa fase, o subtítulo de *Electrica* é alterado para “Vitrine de Luz e Beleza Nova”. Junto com o subtítulo, a revista passa por modificações no formato (doravante quadrado) e no projeto editorial, que passaria a dar prioridade quase exclusiva aos textos literários – principalmente os modernistas –, reduzindo drasticamente as notas sociais, que não ocupariam mais de duas páginas já no final de cada fascículo. Além disso, nessa fase Heitor Alves dá contornos programáticos mais definidos à publicação, inscrevendo-a mais incisivamente no debate modernista a partir dos parâmetros futurismo/ brasilidade (COELHO, 2008, p. 82). É também na segunda série que Heitor Alves inaugura a seção “Vitrine de *Electrica*” com seu livro *Rythmos da terra encantada*, integralmente encartado no n. 2, de maio de 1928. Segundo nota publicada nesse mesmo número, a intenção era que “Vitrine de *Electrica*” fosse continuada, fornecendo a cada edição novas amostras de outros autores. Porém, esse acabou se mostrando o último número de *Electrica*.

Parece ter contribuído para o fim de *Electrica* a diminuição dos anúncios publicados na segunda série, o que pode ter sido agravado pela proposta renovada da revista nessa fase, na qual a maior presença da literatura obscurcia as notas cotidianas e de interesse local (COELHO, 2008, p. 78). Também não ajudava o estado da saúde de Heitor Alves, que se complicou na virada da década de 1920 para a de 1930. Tanto é que, em 1931, ele se desligou do jornal *Ginásio Sul-Mineiro*, do qual também era diretor, delegando a tarefa aos alunos (COELHO, 2008, p. 100).

Se, como vimos, Mário de Andrade aconselhava os editores da belo-horizontina *A Revista* a misturarem, na publicação, o passadismo dos outros com o modernismo deles, para, assim, irem conquistando o público aos poucos, é difícil crer que Heitor Alves, vivendo em meio ainda mais provinciano que o da capital mineira naquela época, pudesse ter procedido muito diferentemente. Com efeito, a visão do diretor de *Electrica*, ao não hesitar em integrar à revista notas sociais e serviço de utilidade pública local, se estendeu para além de simples partidarismo literário:

O mais surpreendente, contudo, em *Electrica*, foi a maneira como Heitor Alves conseguiu aliar sua proposta estética aos interesses da população Itanhanduense, que, por sua vez, não fez resistências à opção modernista do editor de *Electrica*. Isso foi possível, porque o diretor da revista não queria chocar, mas incluir os seus leitores na modernidade, o que foi garantido pelo caráter progressista dos habitantes da cidade e pela seção de

notícias locais, uma peculiaridade de *Electrica*, entre os periódicos modernistas. No mais, o povo de Itanhandu se identificou com o projeto editorial de Heitor Alves, fazendo da revista um sucesso de público (COELHO, 2008, p. 85).

Além de bem recebida pelo público de Itanhandu e de outras cidades Sul de Minas, *Electrica* recebeu menção elogiosa em jornais de maior circulação de Belo Horizonte (*O Diário de Minas*) e Rio de Janeiro (*O Globo* e *Correio do Brasil*), como se pode constatar nas notas publicadas nesses jornais que foram reproduzidas nos próprios números do periódico itanhanduense. A inusitada iniciativa de Heitor Alves também recebeu, mais de uma vez, menções de apoio nos periódicos modernistas *Festa* e *Revista de Antropofagia* (tanto na primeira, quanto na segunda edição) (COELHO, 2008, p. 95-98). Devido a sua ligação com *Festa*, Heitor Alves e *Electrica* chegaram a ser criticados por Francisco Inácio Peixoto no n. 5 de *Verde*, no calor da querela entre os poetas de Cataguases e Tasso da Silveira<sup>19</sup>, sobre a qual nos deteremos quando da análise da revista cataguasense. Porém, no mesmo número de *Verde*, no “Suplemento relativo aos meses de Fevereiro, Março, Abril e Maio do ano de 1928”, Rosário Fusco, ao resenhar positivamente o livro *Passa Quatro*, de Ricardo Martins (pseudônimo de Heli Menegale), também elogia Heitor Alves e *Electrica*:

Aliás toda a rapaziada nova de Itanhandú, tendo a frente o entusiasmo contagioso de Heitor Alves, já não era pra nós somente uma promessa não – depois do vitorioso aparecimento de *ELECTRICA* – porém sim uma realidade moça na qual a gente poderia botar – sem susto nenhum – a maior das confianças (FUSCO, 1928, p. 6).

19. Tasso da Silveira, que, reagindo a provocações dos integrantes de *Verde*, criticou-os indiretamente em seu artigo “A enxurrada”, publicado n. 4, de janeiro de 1928, de *Festa*, é novamente provocado no texto “Mestre Tasso, otimista impenitente”, de Francisco Inácio Peixoto, estampado no n. 5 de *Verde*, em 1928. Nesse texto, Peixoto acusa Silveira: “Com todo o seu pedantismo bocó, você tem coragem de deixar que o seu ilustre nome figure na lista dos colaboradores de *ELECTRICA* (orgam de propaganda das lampadas Osram-Mazda) revista que tem como diretor o pomposo poeta Heitor Alves, autor da *VIDA EM MOVIMENTO*, livro que é uma maravilha de teteiazinhas” (p. 18). No mesmo número de *Verde*, Peixoto, na seção “Noticias sobre livros e outras notícias” publica nota sobre o n. 1 da segunda série de *Electrica*, em tom predominantemente crítico: “Revista do sul de Minas. Cheia de infantilidades. E de muitos reclames. Na maior parte deles mal feitos” (p. 26). Embora admita: “Palavra de honra que fiquei gostando das duas amostras dos *Rythmos da terra encantada!*”. De qualquer maneira, o texto é encerrado por nova crítica, dessa vez ao projeto gráfico da revista itanhanduense: “O serviço tipografico de *Electrica* obriga o leitor a dar cambalhotas. Que fará o pobre do tipographo?” (p. 26).

Após o fim de *Electrica*, Heitor Alves ainda teria colaboração estampada em *Festa*: o poema “Instantâneo fisionômico”, que saiu no n. 13, de janeiro de 1929, da revista carioca. Também publicaria, em 1930, o panfleto poético *Siqueira Campos: o bravo (ritmo revolucionário)*, que lhe rendeu, entre os itanhanduenses e os soldados da polícia mineira, o epíteto de “Poeta da Revolução” (COELHO, 2008, p. 94). A partir de 1932, já com estado de saúde bastante debilitado, afastou-se das salas de aula do Ginásio Municipal Sul-Mineiro. A piora de Heitor Alves, somada a dificuldades financeiras, fez com que ele e a família se mudassem para o Rio de Janeiro, onde o poeta faleceu em 13 de maio de 1935.

Já Ribeiro Couto, um dos principais colaboradores de *Electrica*, deixou Pouso Alto em 1928, quando se mudou para o Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar como redator no *Jornal do Brasil*. Ainda em 1928, mudou-se para Marselha, França, onde tomou posse como vice-cônsul honorário. Ribeiro Couto seguiria em sua trajetória bem-sucedida como escritor, jornalista e diplomata. Aposentou-se em 1952 como embaixador do Brasil na Iugoslávia, e faleceu em Paris, em 1963<sup>20</sup>. Heli Menegale, por sua vez, deixaria Passa Quatro em 1930, em função do impacto causado na cidade pela Revolução de 1930. Instalando-se com a família em Belo Horizonte, onde trabalhou durante anos como professor, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1956, para ocupar, no MEC, a Diretoria Nacional de Educação. Continuou publicando livros de prosa e poesia até falecer, em 1982 (MENEGALE, 2019).

#### b) **Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 17,5 cm × 27,3 cm (1ª fase) e 23,5 cm × 23,5 cm (2ª fase).

**Nº DE PÁGINAS:** *Primeira série:* 16 (n. 1), 20 (n. 2), 16 (n. 3), 34 (n. 4), 16 (n. 5), 24 (n. 6), 32 (n. 7-8). *Segunda série:* 24 (n. 1) e 44 (n. 2)<sup>21</sup>.

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Quem se encarregava do projeto gráfico de *Electrica* era Heli Menegale, editor gráfico da publicação. Heli também cuidava de sua impressão, realizada na Casa Aurora, sua própria gráfica e editora, instalada na cidade de Passa Quatro, a poucos quilômetros de Itanhandu.

20. Cf. RIBEIRO COUTO | ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/ribeiro-couto/biografia>>. Acesso em: 5/5/22.

21. Adotando o critério utilizado na própria revista, a quantidade total de páginas indicadas compreende as capas.



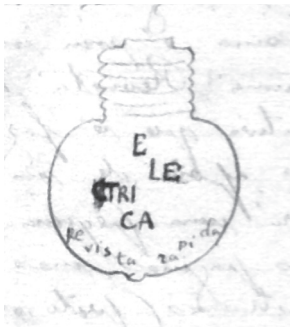


FIGURA 101 – Logotipo de *Electrica*, finalizado por Lauro Scarpa.

FIGURA 102 – Esboço do logotipo, por Heitor Alves.

A maioria das capas de *Electrica*, em suas duas séries, continha duas cores. A esse respeito, foram excepcionais as capas dos números 4 (impressa somente em verde), 5 (impressa em azul, verde e magenta) e do número 1 da segunda série (impressa somente em vermelho). Em todas as capas de *Electrica* estava presente o logotipo da publicação, que consistia na imagem de uma lâmpada rodeada por raios de luz, e em cujo bulbo se apresentava *lettering*<sup>22</sup> com o nome da revista em maiúsculas serrilhadas (sugerindo a irradiação elétrica) e quebrado em linhas: E/LE/CTRI/CA. O logotipo foi concebido por Heitor Alves, conforme se verifica na carta de 10 de março de 1927 que ele enviou a Ribeiro Couto, cuja fotografia está reproduzida em Coelho (2008, p. 144). A arte-final do logotipo foi realizada por Lauro

Scarpa, aluno do Ginásio Municipal Sul-Mineiro (COELHO, 2008, p. 79). O posicionamento do logotipo na capa, no entanto, estava sujeito a alterações: nos números 1 a 5 da primeira série, ele se apresentou horizontalmente centralizado e posicionado na metade superior da capa; já nos números 6 e 7-8, ele foi centralizado tanto horizontal, quanto verticalmente. No número 1 da segunda série, ele foi assimetricamente diagramado, alinhado à esquerda no topo da página; e no número 2, ele surge novamente centralizado horizontal e verticalmente (embora deslocado um pouco para baixo).

Ainda em relação às capas de *Electrica*, na primeira série, além do logotipo, todas contêm as seguintes informações:

- número da revista;
- ano do volume;
- data de publicação (com indicação do dia, mês e ano até o n. 3 e, a partir do n. 4, apenas do mês e o ano);

22. Segundo Fred Smeijers (2011, p. 19), há três maneiras de se utilizar letras: a escrita manual, o letreiramento (ou *lettering*) e a tipografia. Ainda de acordo com o autor, a escrita (categoria onde podemos encaixar, também, a caligrafia) ocorre somente quando “você produz as letras com a mão (ou outra parte do corpo) e quando todas partes significativas das letras são feitas com um só traçado. [...] Por favor, não chame esse processo de tipografia só porque, por acaso, ele se serve de letras” (SMEIJERS, 2011, p. 19, tradução nossa). Já o letreiramento “vai um passo além da escrita manual. No letreiramento, as letras usadas são sempre desenhadas. São letras cujas partes significativas são feitas com mais de um traçado” (SMEIJERS, 2011, p. 19, tradução nossa). Por fim, na tipografia, “a composição da palavra, assim como a fabricação das letras, é mecanicamente regulada” (SMEIJERS, 2011, p. 21, tradução nossa).

- subtítulo do periódico: “Revista do Sul de Minas”<sup>23</sup>, diagramado de alguma maneira diferenciada (dentro de triângulos e conectado por fios aos demais elementos, nos números 1 a 4; diagramação assumindo forma de curva, no número 5; e composto com letras em corpo grande e desalinhadas, formando um ziguezague, de forma mais radical no número 6 e um pouco mais sutil no número duplo 7-8);
- nome do diretor;
- nomes de alguns dos colaboradores (sempre os mesmos, independentemente de estarem ou não presentes no número em questão, e geralmente diagramados de alguma maneira diferenciada).

Até o n. 4, de *Electrica*, a capa mencionava também, perto da margem inferior, a indicação “Editora – Casa Aurora – Passa Quatro”, que desapareceria a partir do n. 5 e só reapareceria nas duas capas da segunda série.

Além do logotipo, as capas da primeira série de *Electrica* contêm ao menos uma outra imagem, podendo ser figurativa (ilustração no n. 1; charge nos números 2, 3 e 5 e fotografia no n. 4) ou configurar um padrão decorativo geométrico (números 6 a 8, embora estes também estejam presentes nos demais números).

Nas capas da segunda série, além do posicionamento diferente do logotipo, conforme já mencionado, estão presentes quase todos elementos listados acima quanto às capas da primeira série, com algumas diferenças:

- o subtítulo geral da revista passa a ser “Vitrine de Luz e Beleza Nova” (diagramado em sílabas quebradas e em ordenamento diagonal – embora distinto entre os dois números –, enfatizando o dinamismo da composição);
- há inserção de subtítulo específico ao número em questão (“rythmo vermelho/guerra” no n. 1, “rythmo de festa/BRASILIDADE” no n. 2);
- os colaboradores não são mais mencionados;
- além da Casa Aurora voltar a ser mencionada como editora, a cidade onde o periódico é sediado (Itanhandu) é indicada, bem como a região (Sul de Minas);
- a data de publicação está presente apenas na capa do n. 1;
- a indicação “2ª série” está presente;
- a única imagem presente é o logotipo.

23. Já no expediente e na folha de rosto, o subtítulo de *Electrica* se apresentava por extenso: “Revista Moderna e Ilustrada do Sul de Minas”.

FIGURAS 103 A 109 –  
Capas da primeira  
série de *Electrica*.



FIGURAS 110 E 111 –  
Capas da segunda  
série de *Electrica*.



Anno I  
A CRUZADA...  
I M P R E N S A . . .

FIGURA 112 –  
Alguns dos tipos usados  
nas capas de *Electrica*.  
No topo, tipo egípcio.

Diferentes tipos de letra foram utilizados nas capas de *Electrica*. Na maioria delas, foram combinados tipos de letra oriundos de diferentes categorias. A única capa em que – apesar de apresentar diferentes tipos em corpos distintos – há uma unidade maior em relação às categorias de tipos de letra utilizadas é a do n. 1, na qual todos os tipos utilizados são serifados, sendo que a maioria deles pertence à categoria dos tipos serifados egípcios<sup>24</sup>. Nas demais capas, foram combinados tipos serifados, sem serifa, decorativos, de inspiração manuscrita etc.

Quanto ao miolo de *Electrica*, procuraremos nos ater, de início, aos elementos que mostrariam maior constância ao longo das edições. Em nenhuma das séries da revista, as páginas eram numeradas. Em todos os números de ambas as séries, as páginas do miolo, com exceção da folha de rosto (e da seção “Vitrina de *Electrica*”, no n. 2 da segunda série), contêm um cabeçalho com o título corrente do periódico. Na primeira série, esse cabeçalho contém o título da revista composto centralizadamente, em tipo serifado (o mesmo utilizado para compor a maioria dos textos da revista) e em caixa alta, e rodeado por fios retos (embora a configuração específica desses fios sofra variação no decorrer dos números). Já na segunda série, esse cabeçalho apresenta, à esquerda, a indicação da série; no centro, o título do periódico e o número em questão; e à direita, o ano do volume. Além disso, na segunda série o cabeçalho é composto em tipo sem serifa de inspiração Art Nouveau, e o todo é sublinhado por apenas um fio horizontal.

Na primeira série, o expediente era sempre composto em duas colunas. A primeira apresentava o título (em diagramação variável no decorrer dos números) e subtítulo da revista, bem como informações sobre a redação, a administração, o preço da revista, a editora e o número total de páginas. Já a segunda coluna apresentava a lista dos representantes especiais e correspondentes de *Electrica* em diferentes cidades. As duas colunas que compunham o expediente ocupavam a metade superior da página. A metade inferior era preenchida seja pelo anúncio do Gymnasio Municipal Sul-Mineiro (do n. 1 ao 3), seja por uma seção intermediária de notas e variedades, diagramada em três colunas (nos demais números da primeira série).

Já nos dois números da segunda série, o expediente, sempre na segunda capa, era precedido pelo título do periódico em grande corpo tipográfico, e

24. Também chamados de *mécanes*, em francês, e de *slab-serifs*, em inglês, os tipos egípcios geralmente apresentam baixo contraste, além conterem serifas cuja espessura é a mesma do traço horizontal principal. Quanto à nomenclatura, “são chamados de egípcios devido ao fascínio exercido pela egiptologia no momento [em que surgiram], suscitado pela campanha de Napoleão Bonaparte no Egito. Curiosamente, não há nada de egípcio na personalidade desses tipos” (POHLEN, 2012, p. 63, tradução nossa).

FIGURA 113 – Expediente de *Electrica*, 1ª série, n. 1.

FIGURA 114 – Expediente de *Electrica*, 2ª série, n. 1.

**ELECTRICA**  
EXPEDIENTE  
Revista moderna e ilustrada do Sul de Minas  
(Letras, arte, actualidades, propaganda, informações)  
Redacção e administração-ITANHANDU  
Director: HEITOR ALVES  
Secretario: JOSÉ RENNO

Anno . . . . . 15\$000  
Trimestre . . . . . 4\$000  
Avulso . . . . . \$800

Colaboradores escolhidos  
EDITORA  
CASA AURORA — Passa-Quatro

Edição deste n.º: 16 pags.

**O Gymnasio Municipal Sul-Mineiro**  
(FUNDADO EM 1870)  
ad a Inspeccão particular para equiparar ao Colégio de Paulo de Faria, e a qual influencia evolutiva nos estudantes que frequentam officinas de 1.ª e 2.ª epocha, realizadas, neste 4.º anno, mediante o favor do Departamento Nacional de Ensino e as do proprio Gymnasio

Inspector Federal-Dr. Arthur Bernardes Filho  
Directores: Prof. D. Carolina Sousa Nilo  
Prof. Philadelpho Sousa Nilo

1920 — (1.ª epocha)  
1327 (A.º) 1.º paragrafo (total 88 pp)

PROGRAMMA DA MATRIZ			
1919	12	26	25
1920	21	27	41
1921	31	28	45
1922	41	29	50
1923	51	30	55
1924	61	31	60
1925	71	32	65
1926	81	33	70
1927	91	34	75
1928	101	35	80
1929	111	36	85
1930	121	37	90

Será considerado assinante quem não devolver este numero.

**ELECTRICA**

ASSIGNATURAS  
ANNO (12 N.º) 15\$000 — NUMERO AVULSO 1\$200  
REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO ITANHANDU  
Officinas da — CASA AURORA — Passa-Quatro  
— SUL DE MINAS —

PROGRAMMA:  
RHYTHMOS DE:  
Heitor Alves — Rhythmos de Inutilidade, Rhythmos de Terra-conscia, A Crítica sinora.  
Maurillo Araújo — Um verso  
A. Pizarro Loureiro — Minha terra é um verso  
Ricardo Marilim — Avizinho do senhor Jesus  
Heli Plenegado — A alma do Eloberto  
Hilibrando Siqueira — Carta

Borges Pinto — Brasil  
Artur de Siqueira — Portugal  
A. Bastianista Costa — Impulsão de papel  
O Homem Novo  
N. B.  
Virgilio de Electrica  
Jorge de Mello Faria  
Piquinho Siqueira  
O Sul de Minas

A VENDA  
EM TODO O SUL DE MINAS — NAS PRINCIPAES LIVRARIAS  
do Rio, Belo Horizonte, São Paulo, Juiz de Fora, Mariana, Leopoldo, Recife, Curitiba e Porto Alegre.

INTENSIDADE (vertical text on the left)  
VELOCIDADE (vertical text on the right)  
SYNTHESE (at the bottom)

fazia parte de uma composição mais ampla, na qual estava inserido a partir de um quadro. Esse, por sua vez, era externamente envolto por fios pontilhados que formavam um retângulo e sugeriam a ideia de um circuito. Em cada lado desse retângulo, havia uma indicação centralizada: “ASSINATURAS” (acima) e, nos demais lados, o lema do periódico, inspirado no espiritismo: “SYNTHESE” (abaixo), “INTENSIDADE” (à esquerda) e “VELOCIDADE” (à direita) (COELHO, 2008, p. 74-77). Ainda dentro do retângulo maior, havia, no centro, o sumário (denominado “PROGRAMMA”) e, por fim, outro quadro indicando as cidades onde *Electrica* era vendida.

Com exceção de boa parte dos poemas e de alguns textos pontuais (como as pequenas apresentações que precediam algumas das peças literárias), que eram muitas vezes compostos em uma só coluna, a maioria do conteúdo da primeira série de *Electrica* era diagramada em duas ou três colunas. Embora, quanto a isso, não houvesse um padrão rigidamente obedecido, verificamos que a maior parte das notas sociais e das seções intermediárias de variedades eram compostas em três colunas, ao passo que a prosa mais propriamente literária (incluindo crítica e resenhas) tendia a ser diagramada em duas colunas. Já na segunda série, a prosa literária foi predominantemente diagramada em três colunas, ao passo que os poemas, embora majoritariamente compostos em coluna única, também se apresentaram em duas ou três colunas. Em ambas as séries, a grande maioria dos textos em prosa (independentemente de sua natureza) era composta com alinhamento justificado, sendo que as poucas exceções se davam, sobretudo, em pequenas notas cujo alinhamento era centralizado. Já os poemas, naturalmente, eram

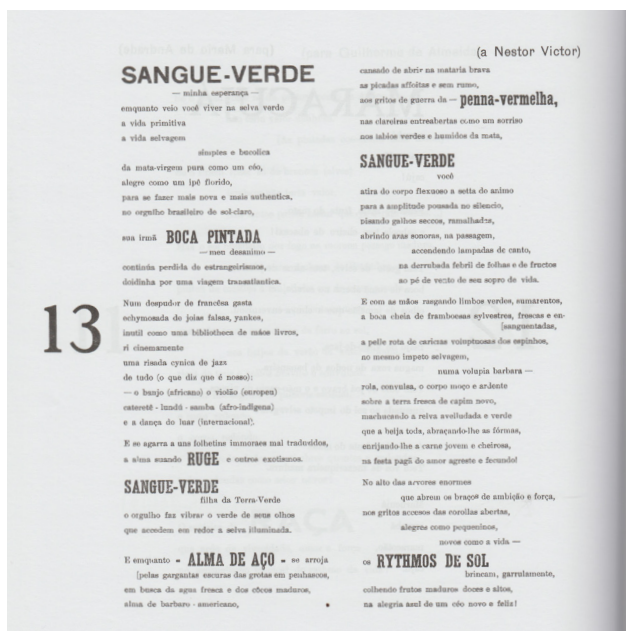


FIGURA 115 – Poema de *Rythmos da terra encantada*, encartado em *Electrica*, 2ª série, n. 2.

alinhados à esquerda, sendo que alguns deles apresentavam recuos personalizados, em função da espacialização dos versos concebida pelo poeta. Desses, o exemplo mais notável é *Rythmos da terra encantada*, livro de Heitor Alves encartado no n. 2 da segunda fase de *Electrica*, no qual os versos dos poemas, além de individualmente espacializados, servem-se, também, da combinação de diferentes fontes, corpos e pesos tipográficos. Esses recursos acabam por exercer função de notação do ritmo e do sentido poético.

Como o próprio subtítulo da primeira série antecipava, *Electrica* era uma revista ilustrada. Nos números de 1 a 8 do periódico, foram publicadas

imagens em profusão, seja na capa, como já mencionamos, ou no miolo. As imagens tinham natureza variada: fotografias – reservadas principalmente às notas sociais e notícias de Itanhandu e outras cidades da região –, caricaturas e charges, além de diversas vinhetas e ornamentos tipográficos. A grande maioria dessas imagens era monocromática, embora não necessariamente em preto. Com efeito, com exceção do número duplo 7-8, impresso inteiramente em preto, o miolo de todos números da primeira série de *Electrica* apresentava páginas impressas em cores diferentes, que se alternavam de acordo com a intercalação das folhas. Além do preto, as cores utilizadas eram: azul, anil, verde-água e laranja. Cabe ressaltar, no entanto, que essas cores não estavam presentes, todas de uma só vez, em um mesmo número. Geralmente, cada número apresentava duas cores, mais o preto. Excepcionalmente, algumas páginas do miolo chegaram a ser impressas em duas cores: é o caso da charge “A falta de casas”, de Abílio de Almeida (publicada no n. 4); e da fotorreportagem “Reminiscências da triumphal excursão do presidente Antonio Carlos pelo Sul de Minas” (publicada no n. 6), na qual Heitor Alves cobre a visita do então presidente do estado de Minas Gerais (cargo correspondente ao atual de governador) à cidade de Passa Quatro.

Na segunda fase do periódico, por outro lado, *Electrica* praticamente deixou de ser uma revista ilustrada, uma vez que apenas uma ilustração foi publicada no miolo da revista, no n. 1: a reprodução da capa do livro de poemas *Amphora do sonho*, de Heli Menegale, contendo ilustração de Correia Dias. O uso de cores adicionais no miolo da revista, em combinação com o preto, também foi drasticamente reduzido na segunda série: no n. 1, apenas a folha de rosto apresentou elementos em vermelho; e no n. 2, a capa de

ELECTRICA

INFORMAÇÕES

## NÓS... O SUL DE MINAS

RAPIDAS



**PEDIMOS** a todos os nossos correspondentes, colegas de imprensa e pessoas cultas, notas variadas e retribuição de jornais, para maior eficiência e valor da nossa ideia de conagração do Sul de Minas.

---

### Excursão Presidencial

Em todas as suas cidades, em todas as suas villas, mesmo nas mais modestas, as ruas se embandeiraram e o espoucar das foguetes couvidou, em vivas ardentes e rumorosas, o povo a receber o hospede illustre.

E o DD. Dr. Antonio Carlos, consocio do seu prestigio politico tradicional, a aproveitou a oportunidade para ir celebrando arceudes, celebrando paz nos arraiaes das patrioas



politicas. E E, sob petalas de flores, voltou a Capital de Minas, contente consigo mesmo, sentindo ainda nos ouvidos o rcho saudoso das orações unanimes *deslumbrado* com o progresso do Sul do Estado, segundo suas proprias palavras.

E as fontes mimemas, as aqenas virtuosas elixir da longa vida, benificadas pelas concessões presidenciaes, ficaram chamando logriams de alegria e agradecimento.

em 1, a meinha Zanira, primogenita do casal Sebastião Guedes—Elpidia Ferreira, estimados em Itar;

em 2, a distincta Sra. Benedicta Pinto Scarpa, esposa do estimado commerciante Sr. Pedro Scarpa, figura de relevo na sociedade de Itar e localidades vizinhas, recebeu muitissimos cumprimentos;

em 9, a Exma. Sra. D. Amelia Silvery Scarpa, quodidissima por toda a sua numerosa prole de filhos, netos, bisnetos, como tambem por todas as pessoas de suas relações.

A prezada avo da esposa a mantissima de nosso Director, *Electrica*, embora tarlamente, felicitou.

em 15, Darcy Carneiro, fillo do nosso prezado Jose Carneiro Fillo;

em 16, o menino João Scarpa Guedes;

em 16, Vicente Musa, nosso talentoso collaborador do jardim da infancia;

em 21, a interessante menina Alda de Sousa Nilo;

em 26, a graciosa Elisa Pinto Scarpa;

em 19, o travesso José Scarpa fillo do nosso amigo Henrique Scarpa;

em 31, a intelligente Santa, Guilhermina Moreira e a Ex-

**ITANHANDÚ**

**Fevereiro**

Em 25, a linda e graciosa Sra. Marietta Scarpa, noiva do nosso prezado amigo Sr. Vicente Gomes Pinto e filha do grande industrial Cel. João Baptista

Scarpa, pae do nosso operoso representante especial, no Rio, Dr. José Loures Scarpa;

a galante meinha Demacy, filha dilecta do casal Francisco Guedes—Rita Scarpa e embandeirada do nosso Director;

em 21, a bejira Ruth de Sousa Nilo, filha do prezado Prof. Sousa Nilo.

FIGURAS 116 E 117 — Páginas de *Electrica*, 1ª série, n. 1, com recursos gráficos típicos da revista.

ELECTRICA

## Populações sulinas.

### Eu... Itanhandú.

«Sou novo. Tenho pouco mais de vinte annos. Cheio de força e de vida, o sangue novo está no meu vaso, no convite, para o trabalho.

Chegando ha 4 annos á municipalidade, recebi carta de alforria e o meu primeiro titulo de Villa.

Tambem já escrevi denotas aos outros e das lavouras de fumo, das industrias lacteas, do commercio forte e em grosso de meus productos de exportação, já ajuntara uma pequena riqueza para a minha independencia. Aprendera as primeiras letras nas escolas publicas e particulares, completando o estudo de humanidades no Gynnasio, hoje municipal, equiparado ao Pedro 2.

Ja estava, portanto, quasi bacharel em letras, quando revoli o primeiro titulo e primeira Câmara Municipal.

Recebi-a com festas, inaugurando o Club Itanhandú. Aprendera a dançar nas cidades proximas, com as formosas mulheres, minhas irmãs.

E, tendo a ambição do progresso, nestes poucos annos de independencia, fundei como meu poder, trabalhando como um homem, estando em viagens frequentes ás Grandes Cidades, estive quasi com o diploma de Doutor.

Falta-me meia duzia de annos para chegar a Termo e receber a nomeação de Juiz de Direito.

Enquanto espero o prazo forçado, trabalho e estudo, colligindo leis, arregando prelios, rousando esgotos, construindo estradas de automobile e pontes de cimento armado, lendo livros e jornais, publicando a nossa Revista Illustrada e moderna.

O meu eminente amigo, Dr. Otavio Gomes Pinto, medico-legalista de maior scientifico moral, presidente da Câmara, orientando os seus pedagogos e compatriotas de administração, defende-me a saúde, hygieniza me o municipio, colore de melhoramentos este espaço aberto e limbo de terra, onde nasci.

E, em breve, não beberei mais da agua que os alougaos covardes da terra consilzaram das fontes proximas, em iniciativa particular e difficil. O liquido cristalino e diaphano, jorrará pelas ruas, trazido officialmente das cachoeiras distantes.

Na inauguração do moderno Grupo Escolar, este anno ainda, a usina electrica, ligada a chave do quadro, illuminará uma jorra de luz de 130 volts a futura cidade.

E, á força de 1000 cavallos, os motores das fabricas extorirão, num grito magnifico, o hymno da victoria e do trabalho!

Gloria ao meu progresso novo e rapido!

Homens da leza e de valor do municipio, obrigados!»



**O MEU CARTÃO DE VISITA**

<p>Altitude—900 metros Clima secco e frio Temperatura Máxima 27° Mínima 2° Vento's noroestes do quadrante sul Água suazifica da Mantiqueira</p>	<p>Gynnasio Municipal Sul-Mineiro Grupo Escolar Escolas particulares Tiro de Guerra 563 Club Itanhandú Cine-Theatro Itanhandú</p>
---	---

## Itanhandú

(SUL DE MINAS) VILLA DESDE 1923

Officina da Imp. Sulina, etc.  
Industria de licores  
Industria de Queijos e Rebolos estocados  
Produtos Oleaginosos  
Borracharia, Guedes e outros commerciantes  
Cova varco em grossos de fumo em corda  
Fabrica de organico  
Servicos Congelatorios, Garmen  
Concepções, Fados, Danças  
Fragancias e perfumaria  
Banco de licores e correspondentes bancarios.

Renda annual da estação: 700.000\$  
Renda das Collectorias: 250.000\$  
Renda da Câmara: 70.000\$  
Renda da Agencia do correio: 60.000\$  
Exportação annual de fumo: 100.000 arrobas.

*Rythmos da terra encantada*, livro de poemas de Heitor Alves integralmente inserido nessa edição de *Electrica*, apresentou elementos em verde.

Diversos tipos de letra foram utilizados em *Electrica*, frequentemente em um mesmo número. Essa constatação é especialmente válida para os tipos usados para a composição de títulos, embora também se aplique, em menor grau, aos tipos usados para compor textos. Quanto a estes últimos, o mais utilizado nas duas fases da revista é um tipo com serifa adnatas<sup>25</sup>, eixo de contraste vertical e olho razoavelmente grande, possivelmente pertencente à família tipográfica Century, sobretudo em suas variantes Century Expanded ou Century Schoolbook, ou a um modelo nelas inspirado (ou mesmo copiado). Criada pelos designers estadunidenses Linn Boyd Benton e seu filho Morris Fuller Benton e lançada a partir de 1894, a família tipográfica Century é baseada em modelos neoclássicos como Didot e Bodoni, porém, com menor contraste, peso mais pronunciado e maior olho, de modo a incrementar sua legibilidade, permitindo, também, que produza melhor resultado quando

25. Bringhurst (2005, p. 19) define esse tipo de serifa da seguinte maneira: “adnatas (‘nascidas junto de’): que fluem para a haste”.



viagens pelo interior

viagens pelo interior

FIGURA 118 –  
Acima, principal tipo de texto de *Electrica*. Abaixo, mesmo trecho composto digitalmente em Century Expanded LT.

“Passa-Quatro”

FIGURA 119 –  
Tipo recorrente para composição de títulos de *Electrica*.

impressa em papéis de baixa qualidade – o que ajuda a explicar sua grande utilização em jornais e outros periódicos<sup>26</sup>.

Já os títulos de *Electrica*, como mencionamos, eram compostos com uma grande miscelânea de tipos: diversos modelos serifados e sem serifa, inspirados em escrita manual, decorativos, Art Nouveau etc. Dentre esses, chamamos a atenção para um tipo bastante usado nas duas séries da revista, principalmente em títulos, mas também em alguns textos, sobretudo poemas. Não conseguimos identificar seu nome, porém, trata-se de uma fonte decorativa, serifada, monolinear, geométrica e que dispunha de maiúsculas caudais<sup>27</sup>.

Nenhuma análise gráfica de *Electrica* estaria completa sem o escrutínio dos editoriais caligramáticos presentes em todos números da primeira série. Uma vez que a presente tese já prevê uma subseção específica para abordarmos os editoriais dos periódicos analisados, voltaremos a nos debruçar sobre o aspecto gráfico dos editoriais nesta subseção, um pouco adiante.

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** Realizada por Heli Menegale, editor gráfico de *Electrica*, na Casa Aurora, sua própria gráfica-editora, localizada na cidade de Passa Quatro. A impressão era tipográfica, a partir de tipos móveis, além de serem utilizados também clichês para a impressão de fotografias, ilustrações e algumas propagandas (COELHO, 2008, p. 84). Em anúncios da Casa Aurora publicados em diferentes números de *Electrica*, é destacado o fato de que se tratava de “estabelecimento gráfico movido a eletricidade”. Considerando que a composição tipográfica era realizada com tipos móveis – procedimento que independe de energia elétrica –, é possível deduzir que a eletricidade devia ser utilizada em outros recursos, como as próprias prensas.

26. Não por acaso, voltaremos a mencionar a família Century – ou modelos próximos – quando da análise de outros periódicos que abordaremos. Para mais informações sobre essa família tipográfica, cf. <<http://luc.devroye.org/fonts-47781.html>>. Acesso em: 3/5/22. Características similares são encontradas em famílias tipográficas como Ionic N° 5, Excelsior, Corona e Textype, pertencentes ao Grupo de Legibilidade (“Legibility Group”), série de tipos serifados cujo design foi coordenado por Chauncey H. Griffith e que foram lançados a partir de 1922 pela fundição estadunidense Linotype (também fabricante da máquina Linotipo), também com o objetivo de garantir boa legibilidade em jornais, mesmo quando impressos condições adversas (TRACY, 2003, p. 182-183; POHLEN, 2012, p. 288).

27. Transcrevemos a definição de Bringhurst (2005, p. 354), para quem as caudais são letras que se refestelam “em volteios de grande luxúria. Algumas letras caudais recebem floreios adicionais; outras simplesmente ocupam um espaço a mais. As letras caudais são normalmente cursivas, e as fontes caudais, portanto, costumam ser itálicas”.

**PAPEL:** “[Á]spero e acetinado de segunda” (COELHO, 2008, p. 79). Adiante, Coelho prossegue:

Já o papel, que compõe o periódico, é variado, mas podemos classifica-lo em três tipos: liso, áspero e lustroso. Enquanto o papel áspero é usado nas primeiras e últimas páginas dos números da 1ª série, o liso compunha o miolo e as capas, com exceção daquela do quarto número, onde vemos um papel rosa lustroso. Do primeiro ao terceiro número da 1ª série, esse miolo de papel liso mantém oito páginas (quatro folhas). Inicia-se na folha de rosto do editorial e termina na primeira página da seção “Nós... o Sul de Minas”, onde é possível ver uma estampa, fotos e notícias especiais e notas sociais. Todavia, essa composição se interrompe no quarto número, o especial de Itanhandu. O volume recebe oito páginas de papel lustroso, sendo quatro para as capas e quatro para o centro do miolo, onde se concentram as fotos da cidade. Outras oito páginas de papel liso, mas de qualidade inferior, comparecem no miolo, mas misturadas a páginas de papel áspero. O conjunto parte da folha de rosto que, mesmo recheada, não alcança a primeira página da seção “Nós... o Sul de Minas”, como ocorre nos primeiros volumes. As primeiras e últimas páginas preservam o papel áspero. No quinto número, só temos quatro páginas de papel liso, estando a folha de rosto do editorial e a primeira página da seção “O Homem Novo” impressas em papel áspero. No sexto número, temos um miolo com quatro páginas de papel lustroso, com as fotos de Passa Quatro, envolto por mais quatro páginas de papel liso. O conjunto compreende, exatamente, as páginas do “Suplemento dedicado a Passa Quatro”. O restante, com exceção das capas, é papel áspero. No número duplo (07 e 08), temos dezesseis páginas de papel liso no miolo, coincidindo com o “Suplemento dedicado a Varginha”. A folha de rosto do editorial e a seção “O Homem Novo” estão em papel áspero. Contudo, as duas primeiras e as duas últimas páginas, sem contar as capas, apresentam papel liso. Diante disso, percebemos que as folhas de papel liso, que privilegiavam a seção modernista, deslocaram-se para os suplementos que homenageavam as cidades, onde a qualidade do papel, certamente, contribuía para a reprodução das fotos (COELHO, 2008, p. 85).

**ACABAMENTO:** Por só termos tido acesso à coleção completa de *Electrica* por meio de edição fac-similar, que conta com dois volumes, cada qual correspondendo à íntegra de cada série do periódico (ELECTRICA, 2008a, 2008b), não nos foi possível afirmar se a revista era grampeada (o mais provável, tendo em vista o custo e o número de página reduzidos) ou colada/costurada.

d) **Periodicidade, tiragem e difusão**

**PERIODICIDADE:** Mensal (do n. 1 ao n. 6 da primeira série, publicados, respectivamente, de maio a outubro de 1927). Os números 7 e 8 (publicados em um mesmo volume) foram lançados em dezembro de 1927. A segunda série durou apenas dois números: o primeiro de janeiro e fevereiro de 1928, e o segundo de maio de 1928.

**TIRAGEM:** Não encontramos informações sobre a tiragem de *Electrica*. Entretanto, para conhecimento, julgamos válido levar em conta as considerações que Heitor Alves transmitiu a Murilo Araújo, em cartas datadas do período em que circulava *Electrica* e nas quais o diretor da revista itanhanduense anunciava sua intenção de lançar novos empreendimentos editoriais. Em carta datada de 19 de outubro de 1927 e outras duas correspondências de maio de 1929, Heitor Alves comunica a Murilo Araújo sua intenção de lançar novas revistas literárias modernistas: respectivamente, *Brasil-Homem* e, nas duas cartas posteriores, *Rythmo* – esta última, para além do periódico, se desdobraria numa antologia modernista publicada em livro. Nessas correspondências, Heitor Alves detalha os projetos editoriais ao amigo, incluindo estratégias de difusão e custos, minuciosamente discriminados. Em relação a *Brasil-Homem*, Heitor Alves previa uma tiragem de 1.000 exemplares. Quanto a *Rythmo*, Alves vislumbrava uma tiragem de 300 exemplares para a revista, e 500 exemplares para a antologia<sup>28</sup>. Embora esses dados não nos permitam ter certeza sobre a tiragem exata de *Electrica*, podemos supor que o número total de exemplares impressos talvez se situasse entre a tiragem prevista para *Brasil-Homem* e *Rythmo*.

**DIFUSÃO:** Além do objetivo de difundir literatura moderna, Heitor Alves também concebeu *Electrica* como um “órgão de confraternização entre os habitantes do Sul de Minas” (COELHO, 2008, p. 38). Para tanto, selecionou uma série de

28. As três cartas mencionadas se encontram integralmente reproduzidas em Coelho (2008, p. 115-119).

correspondentes – muitos dos quais alunos ou ex-alunos do Ginásio Municipal Sul-Mineiro – para que representassem o periódico em outras cidades da região, com a função “reportar o que acontecia em seus povoados e também de angariar anunciantes” (COELHO, 2008, p. 38)<sup>29</sup>. A esse respeito, Heitor Alves, em carta a Ribeiro Couto pouco anterior ao lançamento de *Electrica*, menciona que cada correspondente também exerceria a função de agente, a fim de ampliar a difusão da revista em cada localidade<sup>30</sup>.

Nos dois primeiros números de *Electrica*, consta nas primeiras páginas, em rodapé, a indicação de que seria considerado assinante quem não devolvesse o número recebido da revista<sup>31</sup>, o que sugere que exemplares do periódico eram enviados a uma seleção de destinatários. Ao acompanharmos as notas reproduzidas ao longo dos números de *Electrica* sobre sua recepção por parte de outros veículos de imprensa, pode se depreender que muitos dos exemplares da revista itanhanduense eram estrategicamente enviados a representantes de outros periódicos.

#### e) **Administração, direção e comissão editorial**

Conforme explicitado nos expedientes de *Electrica*, seu diretor era Heitor Alves. José Rennó era apontado como secretário e Jorge Melo Pinto, a partir do número 4, como gerente. A comissão editorial, correspondente aos principais colaboradores da revista, era formada por Heitor Alves, Ribeiro Couto e pelo editor gráfico e impressor Heli Menegale (COELHO, 2008, p. 42 *et seq.*).

#### f) **Colaboradores**

##### *Primeira série*

**NÚMERO 1:** Lauro Scarpa (logotipo), Def. (desenho da capa), Heitor Alves, Dr. John Willian Goetz, Neron (pseud. de José Pinto Rennó), Mé Carneiro, Ribeiro Couto, Hilário Guimarães, Haroldo Daltro, Murilo Araújo, José Aguiar, Plínio Mota, Heli Menegale, Adalberto Pizarro Loureiro. Total de 14 colaboradores.

29. A relação dos correspondentes de *Electrica*, com indicação da cidade de atuação de cada um, foi publicada junto ao expediente em todos os números da primeira série da revista. Já na segunda série, quando o periódico passou a priorizar a literatura e reduziu drasticamente as notícias locais, a lista de correspondentes deixou de figurar na publicação.

30. ALVES, Heitor. Carta a Ribeiro Couto, 10/03/1927, *apud*. COELHO, 2008, p. 110.

31. Essa solicitação é novamente enfatizada em aviso publicado no n. 5 da revista: “Estando procedendo as cobranças, pedimos aos caros leitores facilitarem os pagamentos, ou devolverem os respectivos nos. recebidos em caso de não aceitarem a revista” (ELECTRICA, 2008a, p. 120).

- NÚMERO 2:** Lauro Scarpa (logotipo), Hilário Guimarães, Vicente Musa, Nunes Bittencourt, Jj., José de Aguiar, Neron (pseud. de José Pinto Rennó), Heitor Alves, Felipe d'Oliveira, Murilo Araújo, Ribeiro Couto, Pedro Nava, Heli Menegale, Plínio Mota, L. (pseud. de Amélia Guedes Alves), José Paione, Def., κκ. Kudo, Seu Lima, Águia Azul, Hildebrando S. Siqueira. Total de 21 colaboradores.
- NÚMERO 3:** Lauro Scarpa, Hilário Guimarães, Moisés Maia, Neron (pseud. de José Pinto Rennó), Heitor Alves, Tasso da Silveira, Aquiles Alves, João Dornas Filho, José Aguiar Dias, Nunes Bittencourt, José Guimarães Menegale, Ézio, Mé Carneiro. Total de 13 colaboradores.
- NÚMERO 4:** Lauro Scarpa, José Aguiar Dias, Antônio Bustamante, Oliva Spa (provavelmente pseudônimo de Olavo Scarpa), Lourdes Scarpa, Mário Sales, Vicente Musa, Adalberto Pizarro Loureiro, Jujú Scarpa, Hilário Guimarães, Heitor Alves, Manoel Borges Pinto, Delfim Pinho Filho, Abílio de Almeida, L. (Amélia Guedes Alves), Jorge M. Pinto, Dr. John Willian Goetz. Total de 17 colaboradores.
- NÚMERO 5:** Lauro Scarpa, Abílio de Almeida, Heitor Alves, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto, Neron (pseud. de José Pinto Rennó), Jorge M. Pinto, Mário Vilhena, Alberto Deodato, João Carneiro de Resende, Abílio de Almeida, Alda Martins, Seu Lima. Total de 13 colaboradores.
- NÚMERO 6:** Lauro Scarpa, Heitor Alves, Murilo Araújo, R (abreviação provável de José Pinto Rennó), Aquiles Alves, Manoel Borges Pinto, Téo Filho, Heli Menegale, Mário Vilhena, José Guimarães Menegale, Olavo Scarpa, José Rangel, Incógnito. Total de 13 colaboradores.
- NÚMERO 7-8:** Lauro Scarpa, Argemiro Fialho, Pereira Marcondes, Heitor Alves, Heli Menegale, José Pelini, Nunes Bittencourt, Álvaro de Paula Costa, Francisco Navarra, Wladimir Pinto, F. (pseudônimo de autor desconhecido), Mário Vilhena, Argemiro Fialho, Ataliba Leite Lopes, Wanderley Vilela, L. (pseudônimo de Amélia Guedes Alves), João Carneiro de Resende, Manoel Borges Pinto. Total de 18 colaboradores.

*Segunda série*

- NÚMERO 1:** Lauro Scarpa, Heitor Alves, Ricardo Martins (pseudônimo de Heli Menegale), Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, José Guimarães Menegale, Murilo Araújo,

Manoel Borges Pinto, Arlindo Scarpa, Hildebrando Siqueira, Sílvio Júlio, Adalberto Pizarro Loureiro. Total de 12 colaboradores.

**NÚMERO 2:** Lauro Scarpa, Heitor Alves, Ricardo Martins (pseud. de Heli Menegale), Murilo Araújo, Hildebrando Siqueira, Heli Menegale, Jorge de Melo Pinto, Arlindo Scarpa, Antônio Bustamante Costa, Adalberto Pizarro Loureiro, Alberto Marques. Total de 10 colaboradores.

**g) *Traduções***

Não foram publicadas traduções em *Electrica*. Porém, cabe mencionar nesta seção que, logo no primeiro número da revista, foi lançado um concurso que premiaria as duas melhores traduções, do latim ao português, de uma anedota de autoria de John Willian Goetz, poliglota alemão que lecionava línguas estrangeiras no Ginásio Municipal Sul-Mineiro. No entanto, apesar de ter sido publicada uma segunda chamada no n. 2 da revista, o concurso aparentemente não foi para frente, possivelmente por falta de submissões (COELHO, 2008, p. 30), tendo deixado de ser mencionado nos números posteriores. Goetz ainda publicaria o poema em francês “Yvette”, de sua autoria, no n. 5 (especial sobre Itanhandu) de *Electrica*.

**h) *Manifestos e programas editoriais***

Como mencionamos acima, os editoriais da primeira fase de *Electrica*, todos de autoria de Heitor Alves, apresentam-se na folha de rosto, e são diagramados em forma de caligrama, o que, segundo Coelho (2008, p. 81), dá à revista “uma especificidade que não vemos em nenhum outro periódico modernista”<sup>32</sup>. Cada editorial é diagramado de maneira que sua forma gráfica assuma um caráter figurativo, remetendo, mais ou menos diretamente, ao assunto tratado.

Assim, o editorial do primeiro número assume a forma de lâmpada, o que é coerente tanto com o título e o logotipo do periódico que ali se inaugurava, como com a ideia de luz e de radiação, frequentemente conjugadas à noção de progresso, presente em diversas passagens do texto:

32. Ao menos, em nenhum outro periódico modernista brasileiro, uma vez que – atendo-nos a outro exemplo do continente americano –, como já mencionamos na seção 3.2.1.4, o periódico nova-iorquino 297, editado entre 1915 e 1916 e que contava com o próprio Guillaume Apollinaire como colaborador, estampava vários textos caligramáticos.

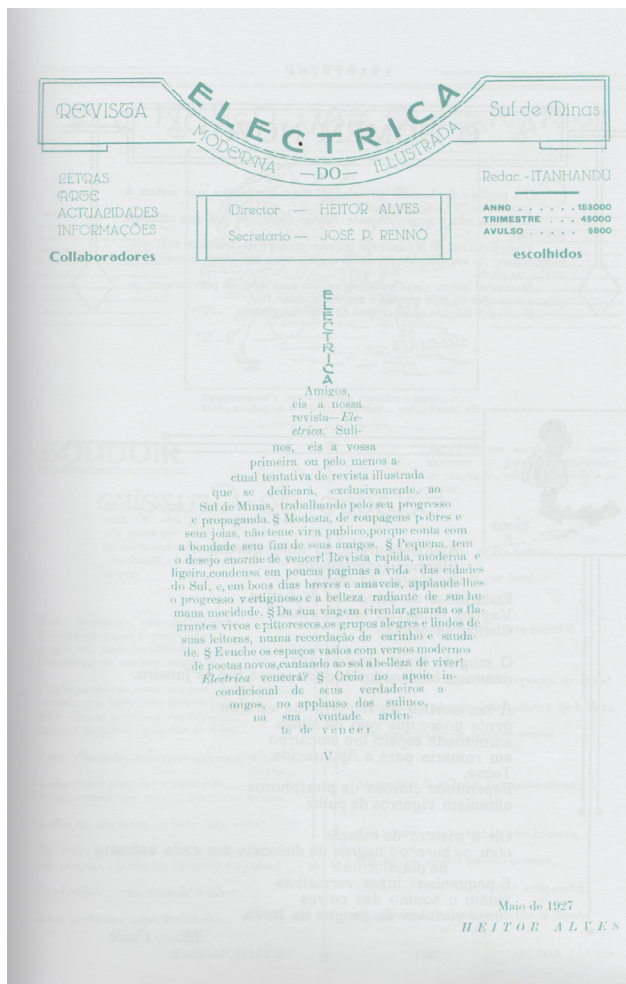


FIGURA 120 –  
Editorial do n. 1  
da 1ª série de *Electrica*.

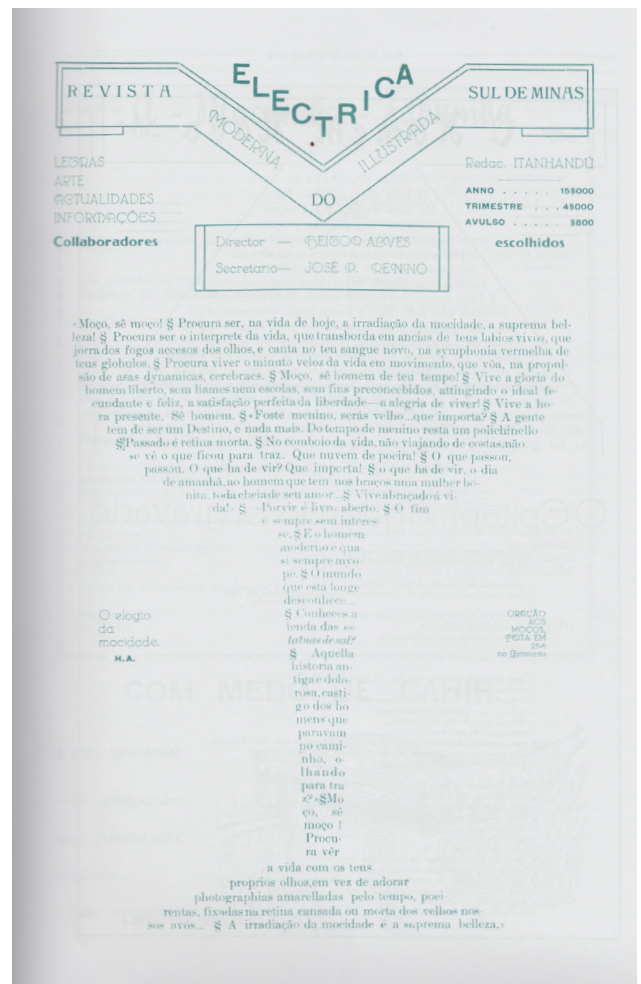


FIGURA 121 –  
Editorial do n. 2  
da 1ª série de *Electrica*.

[...] eis a vossa primeira ou pelo menos actual tentativa de revista illustrada que se dedicará, exclusivamente, ao Sul de Minas, trabalhando pelo seu progresso e propaganda [...]

Revista rapida, moderna e ligeira, condensa em poucas páginas a vida das cidades do Sul, e, em bons dias breves e amaveis, applaude-lhes o progresso vertiginoso e a belleza radiante de sua humana mocidade.

[...] E enche os espaços vassios com versos modernos de poetas novos, cantando ao sol a bellezza de viver! (*ELECTRICA*, 2008a, p. 23).

No número 2, o editorial, em forma de taça, é intitulado “Oração aos moços”, e corresponde a discurso feito por Heitor Alves no Ginásio Municipal Sul Mineiro. Trata-se, segundo Coelho (2008, p. 81), de “versão modernista do longo discurso homônimo, escrito por Rui Barbosa aos formandos de 1920 da Faculdade de Direito de São Paulo”. A título de ilustração, comparemos trechos de ambos os textos:

Vê, por isso, com os olhos d'alma, o que não veem os do corpo (BARBOSA, 2019, p. 19).

§ Procura ser o intérprete da vida, que transborda em ancias de teus lábios vivos, que jorra dos fogos accesos dos olhos, e canta no teu sangue novo, na symphonia vermelha de teus glóbulos (ELECTRICA, 2008a, p. 43).

Eia, senhores! Mocidade viril! Inteligência brasileira! Nobre nação explorada! Brasil de ontem e amanhã! Dai-nos o de hoje, que nos falta (BARBOSA, 2019, p. 73).

§ Moço, sê homem de teu tempo! § Vive a gloria do homem liberto, sem liames nem escolas, sem fins preconcebidos, attingindo o ideal fecundante e feliz, a satisfação perfeita da liberdade – a alegria de viver! § Vive a hora presente. Sê homem (ELECTRICA, 2008a, p. 43).

Sobre a relação intertextual que Heitor Alves estabelece com Ruy Barbosa, julgamos pertinentes as considerações de Coelho (2008, p. 81):

Vemos, com isso, como Heitor Alves, ainda que pautado nos ideais renovadores, não deixava de evocar os mestres da tradição e da mais pura vernaculidade. Todavia, seguindo a proposta estética da folha de rosto, o texto vem em forma de taça, pois o elogio à mocidade presente na oração é mesmo um brinde aos alunos do Ginásio Sul-Mineiro.

No número 3, o editorial, contendo texto poético de Heitor Alves intitulado “Quando os canários chilreavam” tem forma de ampulheta, uma vez que o poema trata da passagem do tempo – tanto objetiva, quanto subjetivamente.

Já no quarto número, especialmente dedicado a Itanhandu, o editorial, em tom laudatório à cidade, tem a forma de um sino, o que enfatiza o caráter celebrativo do texto: “Hoje é dia de festa para nós! § E os sinos de crystal da alegria sonora repicam, ardorosamente festivos, sentindo cocegas de festividade nas cordas tensas, nos badalos irrequietos” (ELECTRICA, 2008a, p. 85).

A forma do editorial do número 5, texto poético intitulado “Trepidações de um cérebro novo”, suscita diferentes interpretações. Segundo Coelho (2008, p. 81):



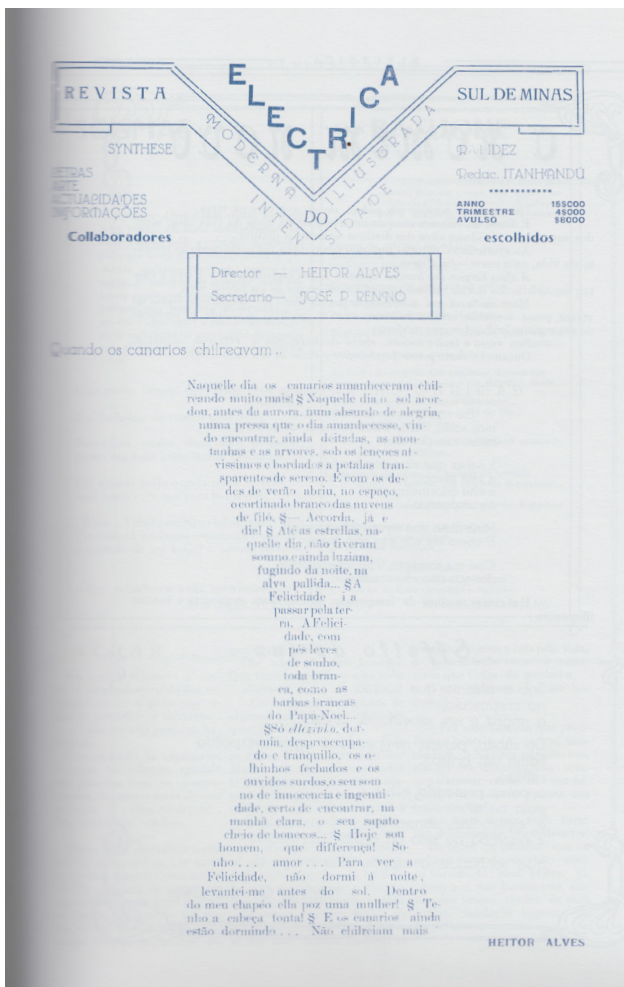
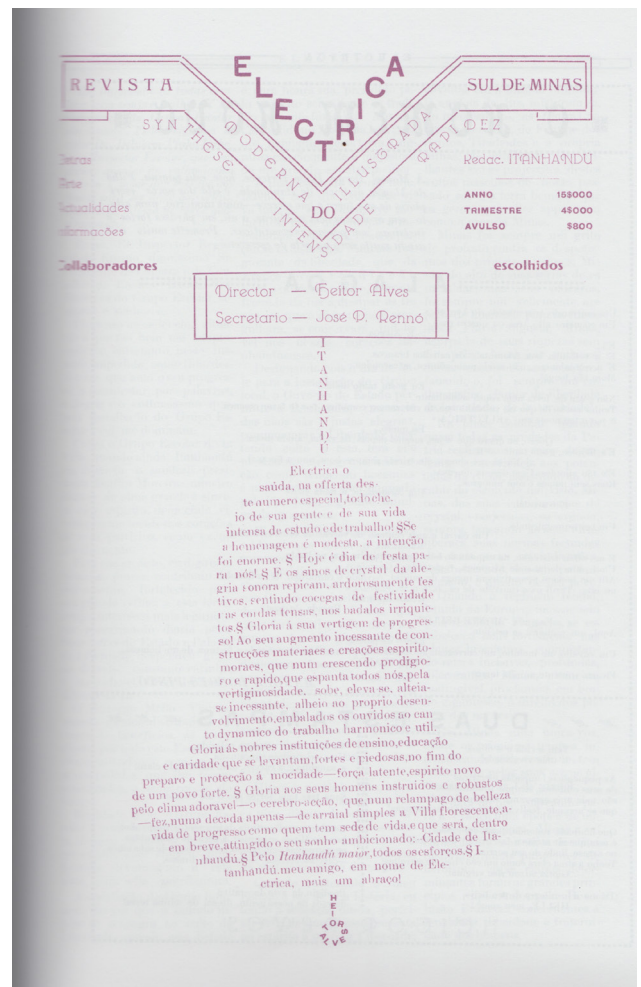


FIGURA 122 –  
Editorial do n. 3  
da 1ª série de *Electrica*.

FIGURA 123 –  
Editorial do n. 4  
da 1ª série de *Electrica*.



[...] a imagem que lhe corresponde já foi várias vezes confundida com um leque<sup>33</sup>, o que poderia fazer sentido, pois o autor menciona a condição da mulher. Contudo, acreditamos que o desenho composto pelas palavras seja as costas de um encéfalo, com cérebro, cerebelo e bulbo, o que seria mais significativo e apontaria para o assunto principal do texto.

Tendemos a concordar com Coelho (2008, p. 81), e para isso contribui o fato de que, nesse editorial, as agitações mentais relatadas pela voz poética são reforçadas, para além da forma caligramática geral, pelo recurso aplicado a algumas letras, que são compostas em fonte distinta da principal, e em negrito. Isso confere um ritmo visual diferenciado à composição – além de indicar também outro ritmo sonoro – sugerindo a ideia de trepidação presente tanto no título, quanto no poema em si. Segundo Coelho (2008, p. 81), a limitação dos caligramas de *Electrica*, a qual também atribui aos de Apollinaire, era não poderem “expressar a totalidade do conteúdo do texto, por

33. Segundo Werneck (1992, p. 76), trata-se da forma de um guarda-chuva.

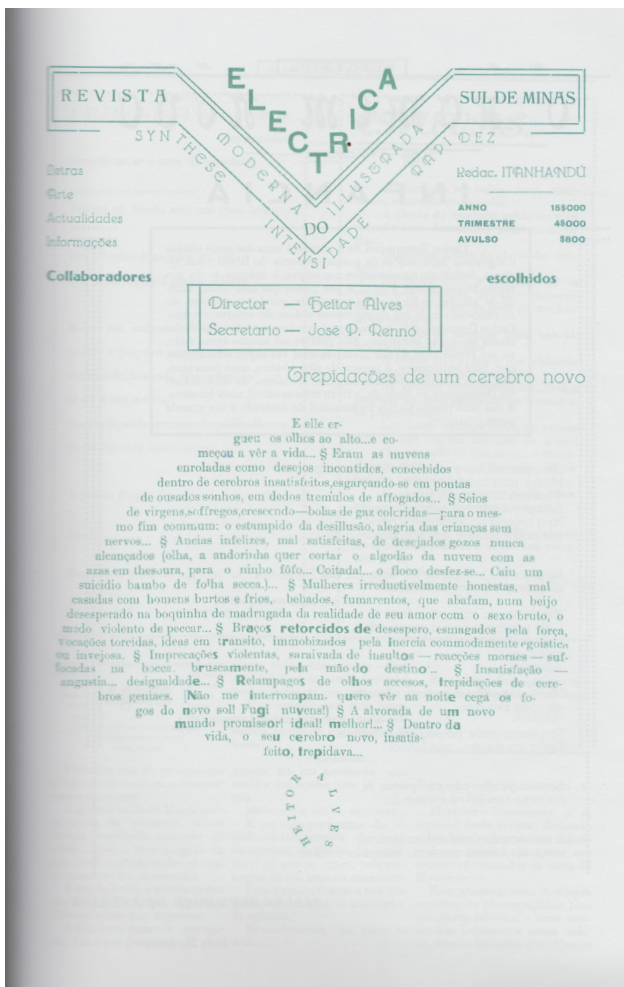


FIGURA 124 –  
Editorial do n. 5  
da 1ª série de *Electrica*.

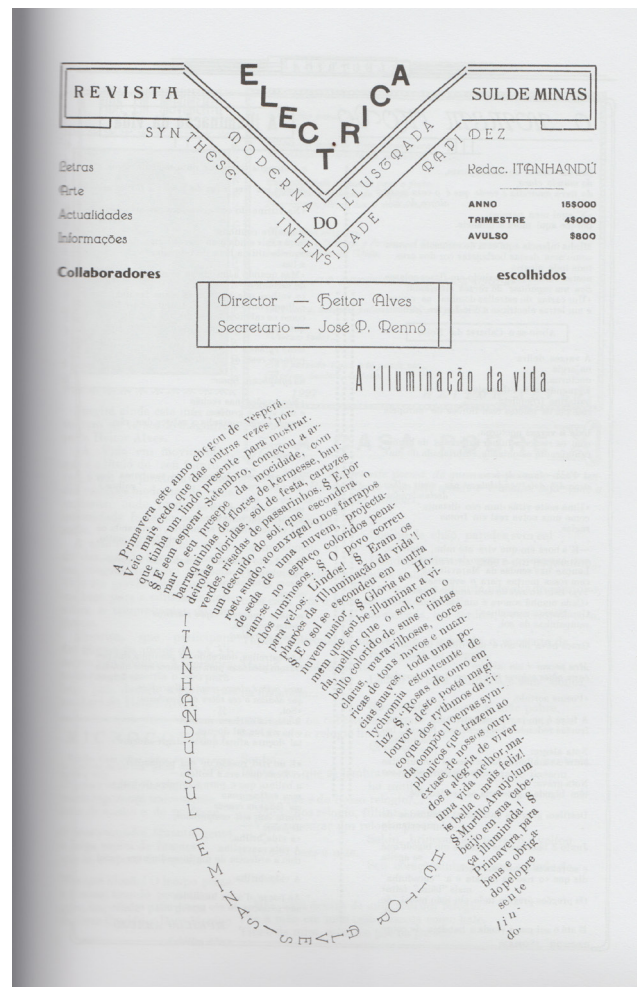


FIGURA 125 –  
Editorial do n. 6  
da 1ª série de *Electrica*.

meio de sua forma. Dessa maneira, mesmo antecipando o assunto principal da composição por meio da imagem, as palavras terminavam por recorrer à representação tradicional”. Embora concordemos em grande parte com essa afirmação, abrimos uma exceção, relativa justamente ao editorial do n. 5, já que, nele, o recurso tipográfico adicionado ao caligrama enfatiza o caráter isomórfico da composição, enriquecendo-o.

O editorial do n. 6 relaciona a chegada da primavera ao lançamento do livro *A iluminação da vida*, de Murilo Araújo, do qual consta um poema na seção “O homem novo”, que sucede o editorial. Segundo Coelho (2008, p. 81), o caligrama desse número de *Electrica* tem a forma de um alforje, “que parece simbolizar o contato com a natureza e a futura colheita, que, contudo, já se faz em termos de poesia e beleza”. Já Werneck (1992, p. 76) acredita tratar-se de um berrante. Consideramos as duas hipóteses possíveis, já que ambos objetos são compatíveis com o tom idílico do texto.

No último editorial caligramático de *Electrica*, intitulado “Presente de Natal” e publicado no número duplo 7-8, a forma é de um pinheiro. No texto, Heitor Alves menciona a publicação, então recente, de *A vida em movimento*, seu segundo livro de poemas, e reproduz elogios que a obra havia recebido

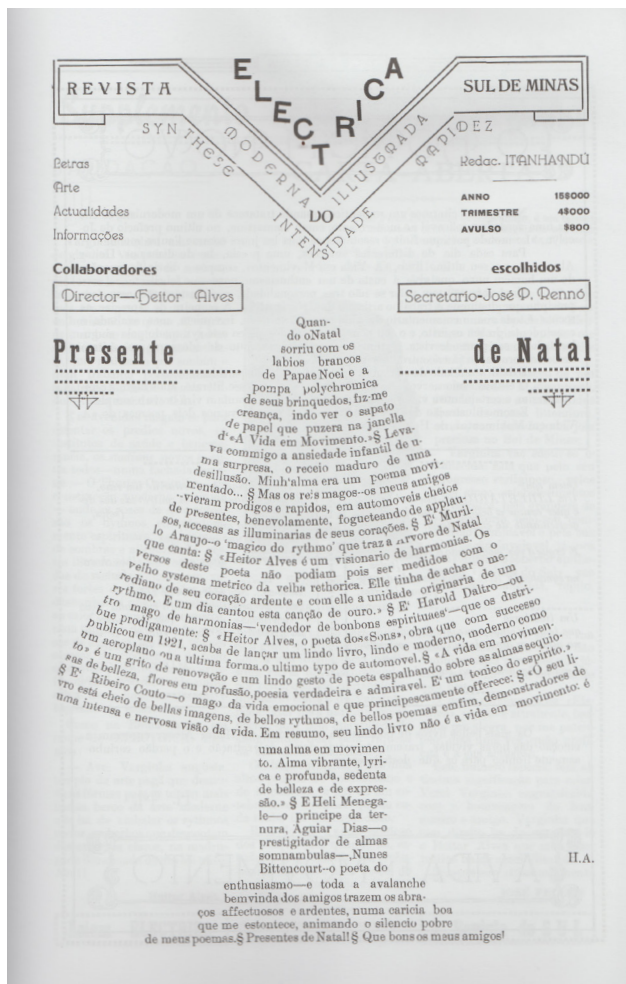


FIGURA 126 –  
Editorial do n. 7-8  
da 1ª série de *Electrica*.

por parte dos poetas Murilo Araújo, Harold Daltro, Ribeiro Couto e Heli Menegale – todos colaboradores de *Electrica*. Para Heitor Alves, a recepção positiva do livro foi como um presente de Natal.

Os editoriais da segunda série, por sua vez, apesar de não exibirem formas caligramáticas, são mais ilustrativos do viés programático de *Electrica* – que, de fato, assume um contorno muito mais delineado nessa fase da revista, o que não se limita aos editoriais, mas, sobretudo, ao fato de, a partir de então, o periódico ter dado grande prioridade à literatura modernista, reduzindo drasticamente o noticiário regional e social. Na abertura do n. 1 da segunda série, intitulada “Rythmo vermelho”, Heitor Alves, ao invocar distintas conotações do vermelho (cor da terra brasileira, da pele povos originários, do nosso sol etc.), acaba por associá-lo à guerra contra o passadismo. Adotando um tom bélico remanescente do futurismo, pródigo em palavras de ordem contra “o espirito doente da geração que morre de velhice” (*ELECTRICA*,

2008b, p. 17), Heitor Alves, ao traçar uma linha evolutiva da “Vanguarda dos Novos” – representada pelos periódicos *Klaxon*, *Estética*, *Terra roxa e outras terras*, *Festa*, *Verde* e *Electrica* –, deixa entrever, segundo Coelho (2008, p. 82) que seu “grito de guerra” era “exclusivamente, literário, sem as implicações bélicas do expressionismo, do futurismo e do dadaísmo”. Ainda segundo Coelho (2008, p. 82), se a influência do lado destrutivo do futurismo está de fato presente, ela está “filtrada pelo espiritonovismo, pois, além de circunscrever o conflito ao campo da arte e, mais especificamente, à esfera da literatura, o editorial procura conciliar destruição e construção”.

No número 2 da segunda série, o editorial, intitulado “Rythmos de brasilidade”, dá continuidade direta ao do número anterior. Dessa vez, o tom adotado é de que o passadismo perdera a guerra:

A vanguarda abriu caminho nas fronteiras do passadismo decalcador que se retráe, vergonhoso e fraco e, embora ainda em maioria, apenas de número, vai confessando, pouco a pouco, sua derrota, deixando transparecer a magua de já ser tarde para encetar novos rumos. (*ELECTRICA*, 2008b, p. 43)



FIGURA 127 –  
Editorial do n. 1  
da 2ª série de *Electrica*.



FIGURA 128 –  
Editorial do n. 2  
da 2ª série de *Electrica*.

Vencido o combate, resta aos “espíritos novos” desfrutarem dos “nossos campos verdes, na conquista vitoriosa dos nossos rythmos, libertos, satisfeitos e felizes [...]” (*ELECTRICA*, 2008b, p. 43). Heitor Alves desenvolve, assim, outro aspecto que, anunciado no editorial anterior, toma agora contornos ainda mais definidos no programa de *Electrica*: “o espírito da brasilidade”. Se no editorial precedente a linha evolutiva da “vanguarda dos novos” era representada por periódicos, agora Heitor Alves tratava de nomear individualmente os escritores e escritoras responsáveis pela renovação: Murilo Araújo, Tasso da Silveira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Felipe Daudt de Oliveira, Ribeiro Couto, Ricardo Martins (pseudônimo de Heli Menegale), Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Gilka Machado, Cecília Meireles, Augusto Meyer, Cassiano Ricardo, Andrade Muricy, Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Adelino Magalhães, Álvaro Moreyra, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Não por acaso, a quase todos esses nomes seria dedicado um canto específico de *Rythmos da terra encantada*, livro de Heitor Alves integralmente encartado nesse mesmo número de *Electrica*.

## i) Sumário, seções e distribuição de páginas

Nenhum dos números da primeira série de *Electrica* contém sumário. Nos dois números da segunda fase, consta, na segunda capa, o sumário, nomeado “Programma”. Porém, os textos não estão listados na ordem exata em que foram publicados, e o sumário não indica o número de página inicial de cada texto. A propósito, em nenhum número das duas séries de *Electrica*

as páginas são numeradas – apesar de, na primeira série, o número total de páginas ser apresentado abaixo do expediente, em uma contagem que incluía as capas. Uma exceção parcial é feita no número 2 da segunda série da revista: o livro *Rythmos da Terra Encantada*, integralmente encartado nessa edição da revista, recebe numeração independente de suas páginas – porém, essa numeração diz respeito, mais especificamente, a cada poema pertencente ao corpo da obra, sendo excluídos da contagem e da numeração os poemas de abertura e de encerramento do livro.

Em relação às diferentes seções de *Electrica*, e a como elas estão distribuídas nas páginas do periódico, convém reproduzirmos, de início, trecho da já mencionada carta de Heitor Alves a Ribeiro Couto, na qual o remetente comunica sobre a revista que planejava lançar, pede ao amigo um poema inédito para o número inaugural e lhe expõe o projeto editorial vislumbrado:

[...]

Como é meu intuito iniciar a publicação de uma Revista do Sul de Minas (a 1ª tentativa que se fez nesse sentido) venho lhe pedir o apoio de sua colaboração.

Será uma pequena revista, por enquanto, com poucas páginas, mas de feitio moderno, com ilustrações (preto e branco) de alegoria e crítica amena, e um serviço rápido e vário de informações e propaganda dos sulinos.

Quero ver se consigo reunir a arte-nova (exclusivamente) das ras páginas com algumas notas comerciais e interesse geral das últimas.

Espero colaboração ótima e moderna do Rio e Belo Horizonte e (S. Paulo se você quiser).

Por maior facilidade, impressa duas vezes por mês, aqui mesmo em Passa-4, a revista terá um correspondente e ao mesmo tempo agente em várias localidades do sul, para sua maior difusão.

Contando com o seu apoio, abuso de sua boa vontade, reiterando o pedido de um poema para inauguração da seção: “O homem-novo”, com que se abre a revista [...]<sup>34</sup>.

34. ALVES, Heitor. Carta a Ribeiro Couto, 10/03/1927, *apud* COELHO, 2008, p. 110.

Vejamos agora como esse projeto inicial se concretizou em *Electrica* durante seu período de publicação. Para tanto, enumeremos, na devida ordem, a distribuição do conteúdo nas páginas do n. 1 da primeira série da revista:

- capa;
- segunda capa contendo expediente e anúncio do Ginásio Municipal Sul-Mineiro;
- seção intermediária de variedades, contendo anúncios, notas da redação e aforismos;
- seção intermediária de variedades, contendo notas e textos de autores locais;
- folha de rosto contendo editorial caligramático;
- seção modernista “O homem-novo”;
- continuação de “O homem-novo”;
- continuação de “O homem-novo”;
- seção intermediária de variedades, contendo notas sociais, poemas tradicionais e fotografias legendadas;
- seção “Populações sulinas”, com informações mais específicas sobre uma cidade em especial do Sul de Minas Gerais (nesse número, a seção é dedicada a Itanhandu);
- seção intermediária de variedades, contendo notas diversas, caricaturas, poemas tradicionais e a apresentação do concurso “Princesas do Sul”;
- seção “Nós... o Sul de Minas”, com notícias breves da região, em subseções devidamente organizadas por cidade;
- continuação de “Nós... o Sul de Minas”,
- continuação de “Nós... o Sul de Minas”, que é seguida por anúncios publicitários variados;
- página de anúncios variados;
- quarta capa contendo anúncio único da General Motors of Brazil, s.A.

Vemos assim que, em linhas gerais, mas com algumas adaptações, o projeto inicial de Heitor Alves foi mantido: no número 1 de *Electrica*, as colaborações de tendência modernista, agrupadas na seção “O homem-novo”, com efeito se concentraram na primeira metade da revista (com exceção da primeira seção intermediária de variedades, que precede as colaborações modernistas), ao passo que as notas de interesse local e comercial figuraram, sobretudo, nas últimas páginas. De resto, Heitor Alves de fato conseguiu reunir um grupo de correspondentes representativos de diferentes cidades

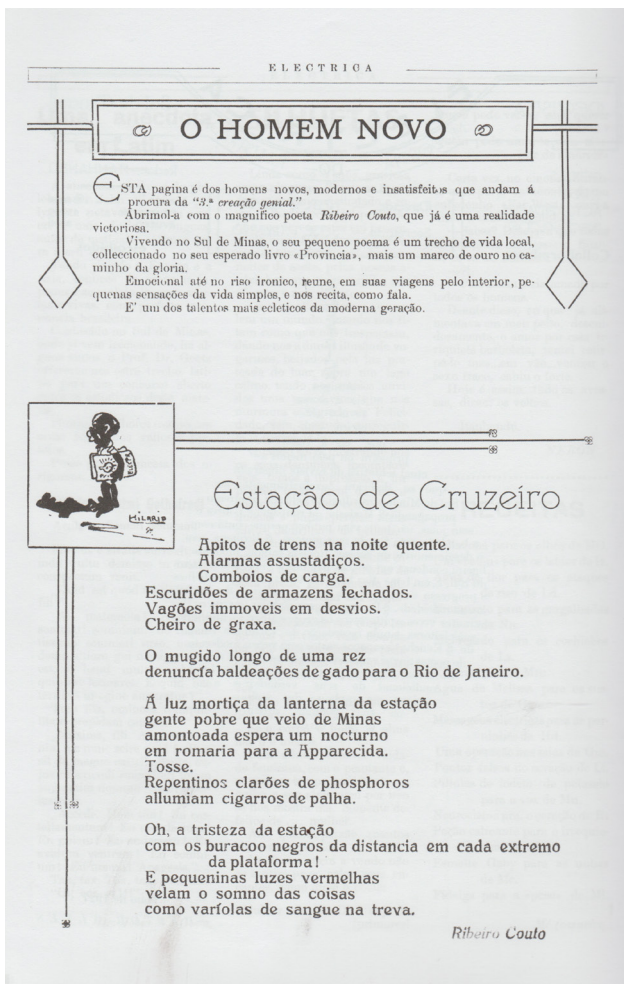


FIGURA 129 –  
Seção “O homem novo” do n. 1 da 1ª série de *Electrica*.

FIGURA 130 –  
Seção intermediária de variedades do n. 1 da 1ª série de *Electrica*.

– como se verifica na coluna à direita do expediente –, a revista foi mesmo impressa em Passa Quatro, e a seção “O homem-novo” foi efetivamente inaugurada por um poema então inédito de Ribeiro Couto, além de conter colaborações vindas do Rio de Janeiro (os poemas “Brinquedos da tarde”, de Murilo Araújo, e “Boudoir”, de Harold Daltro).

No decorrer da primeira série de *Electrica*, essas seções foram mantidas, porém, sujeitas a diferentes posicionamentos no corpo do periódico – nesse sentido, as seções intermediárias de variedades (predominantes em alguns dos números) foram as que demonstraram maior maleabilidade quanto às posições que ocupavam nas revistas. Aos poucos, novas seções foram sendo incorporadas à revista, como:

- “Jardim de infância”: contendo textos literários de autores mirins (lançada no n. 2);
- “Seção feminina de moda e bom gosto”: na qual, a cada edição, Amélia Guedes Alves discorria sobre algum item de moda, como perfumes, cabelo etc. (lançada no n. 2);



- “Página dos homens fortes”: seção de esportes e vida desportiva do Sul de Minas Gerais (lançada no n. 6);
- “Cartaz”: que, ao apresentar resenhas e excertos de obras literárias, antecipava “a ideia de tornar *Electrica* uma vitrina literária” (COELHO, 2008, p. 84), o que seria levado adiante na segunda série da revista (lançada no número 6).

Na segunda série de *Electrica*, o projeto editorial de Heitor Alves, conforme transmitido a Ribeiro Couto, é enfim concretizado com maior fidelidade a sua intenção: após a capa, a segunda capa contendo expediente e sumário, e a primeira página do miolo contendo a folha de rosto e o editorial (não mais em forma de caligrama), o corpo da revista é quase que integralmente ocupado por literatura: prosa, poesia, notas bibliográficas, anúncios de livros, críticas, resenhas etc. Já no final da revista, ocupando apenas uma página no n. 1 e duas páginas no n. 2, reaparecia a seção “O Sul de Minas”, com breves notas sociais e notícias locais. A essa seção, seguiam-se páginas de anúncios publicitários, presentes em menor número nessa série de *Electrica*.

No n. 2 da segunda série, estreia a seção “Vitrina de *Electrica*”, contendo a íntegra do livro *Rythmos da Terra-Encantada*, de Heitor Alves. Em nota publicada no mesmo número, é anunciada a intenção de se dar prosseguimento a essa seção, com a publicação de novos trabalhos de outros autores. Porém, isso não ocorreu, uma vez que esse foi o último número de *Electrica*.

#### j) **Publicidade e patrocinadores**<sup>35</sup>

##### *Primeira série*

**NÚMERO 1:** Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Cinema Capitolio (Passa Quatro, MG); Alfaiataria Guanabara (Rio de Janeiro, RJ); Cigarros Souza Cruz; Casino Licio, Pires & Cia. Ltd. (fábrica de ladrilhos em cimento – Varginha, MG); Navarra & Irmãos (importadores de ferragens e artigos sanitários – Varginha, MG); Casa Marques, Nogueira & Cia. (atacado e varejo – Pouso Alto, MG); Irmãos Gomes Pinto (comércio); Marinho, Pinto & Cia. (comércio de alimentos – Rio de Janeiro, RJ); Pharmacia Carneiro; Eduardo Grijó & Cia. (comissários de cereais e laticínios – Rio de Janeiro, RJ); Casa S. Pedro (fumo em corda por atacado); Casa Nico (comércio de roupas e calçados); Pharmacia S. José;

35. Como em *Electrica* foram publicados anúncios de diversas cidades, optamos por, na primeira menção a um anunciante fora de Itanhandu, indicar a cidade de origem da empresa. Abrimos exceção para anúncios de empresas de abrangência nacional, como, por exemplo, a Brahma.



Barros, Pinto & Cia. (fabrica de guaraná e bebidas alcoólicas); Casa Aurora (gráfica – Passa Quatro, MG); General Motors of Brazil, s.A. (representada em Itanhandu por Gomes & Cia.). Total de 17 anúncios.

**NÚMERO 2:** Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Casa Marques, Nogueira & Cia.; Cigarros Souza Cruz; Navarra & Irmãos; Casino Licio; Pires & Cia. Ltd.; Alfaiataria Guanabara; A. Guedes & Cia. (madeiras em geral para construção); Cinema Capitolio; Irmãos Gomes Pinto; Viuva Guedes & Cia. (fumos, tijolos e telhas); America Hotel; Eduardo Grijó & Cia.; Casa Aurora (com dois anúncios, sendo um para divulgar vaga de emprego para tipógrafo); Pharmacia Carneiro; Casa S. Pedro; Casa Nico; Pharmacia S. José; Barros, Pinto & Cia.; Delfim Pereira Pinho & Cia. (comércio); Lopes Sá & Cia. (cigarros – Rio de Janeiro, RJ); Amilon Sociedade Ltda. (cerâmica para construção – Maria da Fé, MG); General Motors of Brazil, s.A. Total de 24 anúncios.

**NÚMERO 3:** Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Navarra & Irmãos; Casa Marques, Nogueira & Cia.; Pires & Cia. Ltd.; Alfaiataria Guanabara; A. Guedes & Cia.; Pharmacia Carneiro; Irmãos Gomes Pinto; Viuva Guedes & Cia.; America Hotel; Eduardo Grijó & Cia.; Casa S. Pedro; Casa Nico; Pharmacia S. José; Barros, Pinto & Cia.; Delfim Pereira Pinho & Cia.; Casa Aurora; Lopes Sá & Cia.; Amilon Sociedade Ltda.; Brahma (bebidas). Total de 20 anúncios.

**NÚMERO 4:** Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Casa S. Pedro; Casa Mineira (fumos em corda); Club Itanhandú (eventos para sócios); Henrique Scarpa & Cia. (fumos em corda); Casa Nico; Delphim Pereira Pinho & Cia.; Cine Theatro Itanhandú; Barros, Pinto & Cia.; Irmãos Gomes Pinto; America Hotel; Monteiro & Villas Boas (padaria); Mendes e Ferreira (fabricantes de laticínios); A. Guedes & Cia.; Alfaiataria Guanabara; Lopes Sá & Cia.; Amilon Sociedade Ltda.; Pharmacia S. José; Pharmacia Carneiro; Pires & Cia. Ltd.; Navarra & Irmãos; Casa Marques, Nogueira & Cia.; Casa Aurora; Banco de Itajubá; Cia. Hanseatica (fabricante de cervejas – Rio de Janeiro, RJ); Brahma. Total de 25 anúncios.

**NÚMERO 5:** Casa Nico (com dois anúncios, um deles para divulgar o resultado de um sorteio); Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Viuva Guedes & Cia.; Irmãos Gomes Pinto; Pharmacias S. José e S. Vicente de Paula; America Hotel; A. Gudes & Cia.; Eduardo Grijó & Cia.; Pharmacia Carneiro; Casa Aurora; Lopes Sá & Cia.; Amilon Sociedade Ltda.; Pires & Cia. Ltda.; Navarra & Irmãos;

Casa Marques, Nogueira & Cia.; Fabrica de Ladrilhos Dora (Passa Quatro, MG); Alfaiataria Guanabara; Cia. Hanseatica; Brahma. Total de 20 anúncios.

**NÚMERO 6:** Casa S. Pedro; Pharmacias S. José e S. Vicente de Paula; America Hotel; Casa Aurora; Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Barros, Pinto & Cia.; A. Gudes & Cia.; Irmãos Gomes Pinto; Casa Nico; Pharmacia Carneiro; Amilon Sociedade Ltda.; Lopes Sá & Cia.; Pires & Cia. Ltda.; Navarra & Irmãos; Casa Marques, Nogueira & Cia.; Fabrica de Ladrilhos Dora; Alfaiataria Guanabara; Cia. Hanseatica; Brahma. Total de 19 anúncios.

**NÚMERO 7-8:** Casa S. Pedro; Pires & Cia. Ltda.; Navarra & Irmãos; Irmãos Gomes Pinto; America Hotel; Casa Nico; Pharmacia Carneiro; A. Guedes & Cia.; Instituto Sul-Mineiro (hospital – Varginha, MG); Dr. Vicente Modena (médico – Varginha, MG); Gotta de Leite (dispensário de medicamentos e alimentos – Varginha, MG); Dr. Silva Frota (médico – Varginha, MG); Dr. Manuel Rodrigues de Sousa (médico – Varginha, MG); Dr. Vicente de Módena (médico – Varginha, MG); Posto Permanente de Hygiene Municipal (Varginha, MG); Theatro Capitolio (Varginha, MG); Lopes Sá & Cia.; Pharmacias S. José e S. Vicente de Paula; Delfim Pereira Pinho & Cia.; Casa Marques, Nogueira & Cia.; Fabrica de Ladrilhos Dora; Barros, Pinto & Cia.; Alfaiataria Guanabara; Casa Aurora; Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Cia. Hanseatica; Brahma. Total de 27 anúncios.

*Segunda série*

**NÚMERO 1:** Lopes Sá & Cia.; Amilon Sociedade Ltda.; Irmãos Gomes Pinto; Pharmacia Carneiro; Pharmacias S. José e S. Vicente de Paula; A. Guedes & Cia.; Alfaiataria Guanabara; P. v. Carvalho & Cia. (Rio de Janeiro, RJ); Delfim Pereira Pinho & Cia.; Fabrica de Ladrilhos Dora; Casa Nico; Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Dr. J. Gesteira (carta aberta de empresário farmacêutico contra supostas imitações de seus produtos – Belém, PA); Cia. Hanseatica; Brahma. Total de 15 anúncios.

**NÚMERO 2:** Lopes Sá & Cia.; Elixir de Nogueira; Irmãos Gomes Pinto; Pharmacia Carneiro; Pharmacias S. José e S. Vicente de Paula; A. Guedes & Cia.; Casa Nico; Alfaiataria Guanabara; P. v. Carvalho & Cia.; Delfim Pereira Pinho & Cia.; Fabrica de Ladrilhos Dora; Gymnasio Municipal Sul Mineiro; Cia. Hanseatica. Total de 13 anúncios.

A maioria da publicidade estampada em *Electrica* vinha de empresas localizadas em Itanhandu ou outras cidades do sul de Minas Gerais, além de alguns anúncios de empresas cariocas. Dentre os anúncios publicados, boa parte dizia respeito a fabricantes de bebidas, tabaco, materiais para construção, comércio local e da região, bem como prestadores de serviços. Segundo Coelho:

Todo esse serviço de publicidade era administrado por Heitor Alves, com a ajuda do secretário José Renó e dos diversos representantes de outros povoados. Somente a partir do quarto número, o diretor do periódico recebeu a colaboração de Jorge Melo Pinto, que foi nomeado gerente, para auxiliá-lo nessa árdua tarefa, indispensável para a manutenção do periódico (COELHO, 2008, p. 78).

Em carta a Ribeiro Couto datada de 12 de abril de 1927, pouco anterior ao lançamento de *Electrica*, Heitor Alves fala de sua dificuldade para conseguir anunciantes que viabilizassem a publicação (ALVES *apud* COELHO, 2008, p. 77). A julgar pelo número razoável de anúncios presentes no número de estreia da revista, no entanto, essa dificuldade foi aparentemente superada.

É digno de nota o fato de, no número 2 da segunda série de *Electrica*, ter sido publicado um anúncio em forma de carta aberta do Dr. Gesteira, farmacêutico e empresário paraense, dono dos produtos Regulador Gesteira, Ventre Livre e Uterina. Nesse anúncio, Dr. Gesteira protesta veementemente contra produtos concorrentes que, segundo ele, não passavam de imitações mal feitas daqueles que comercializava. Na carta de Ribeiro Couto a Martins de Almeida que mencionamos anteriormente na análise de *A Revista*, o remetente era específico quanto à importância de se procurar anunciantes de preparados farmacêuticos, citando nominalmente o Dr. Gesteira – “Não há jornaleco que não apresente o [anúncio] do Regulador Gesteira” (COUTO *apud* COELHO, 2008, p. 78)<sup>36</sup> – e fornecendo o seu endereço. Tendo em vista que Heitor Alves e Ribeiro Couto trocaram cartas a respeito dos trâmites editoriais de *Electrica*, é possível que Couto tenha feito as mesmas sugestões a Heitor Alves. Caso tenha sido assim, a julgar não só pelo anúncio do Dr. Gesteira estampado em *Electrica*, como também pela presença de publicidade promovendo drogarias e outros produtos farmacêuticos, aparentemente

36. COUTO, Ribeiro. Carta a Martins de Almeida, 3/12/1925, *apud* COELHO, 2008, p. 78.

Heitor Alves – ao contrário dos editores de *A Revista* – seguiu os conselhos de seu colega (COELHO, 2008, p. 77-78).

Coelho (2008, p. 78) acredita que a redução no número de anunciantes na segunda série de *Electrica* – na qual também foram reduzidas as notícias locais, para que predominasse o conteúdo literário – tenha contribuído para o fim do periódico.

### 4.2.3 Verde

#### a) *Panorama histórico*

Minas Gerais, que, durante o ciclo do ouro, detinha o protagonismo cultural e socioeconômico no Brasil Colônia, foi, com o declínio da mineração, em fins do século XVIII, gradualmente perdendo sua relevância. A partir da transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, e do consequente e significativo aumento da população da então nova capital metropolitana, houve substancial crescimento na demanda por bens agrícolas, dentre eles, o café, cuja demanda internacional também não tardaria a crescer. É nesse contexto que a Zona da Mata mineira, negligenciada durante o ciclo do ouro, começa a ser sistematicamente povoada por cafeeiros (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022).

Com a procura acentuada por terras para o cultivo de café, a região dos Sertões do Leste, onde hoje se situa Cataguases, então preenchida por densa floresta e habitada por diversos povos originários, passou a ser explorada em ritmo crescente. Em 1828, o francês Guido Thomas Marlière, oficial nomeado por D. Pedro I, ao receber terras na região, deu início à povoação de Meia-Pataca, futura Cataguases, num processo em que as populações nativas foram violentamente exterminadas (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022).

Em 1842, com a chegada do rico fazendeiro Joaquim Vieira da Silva Pinto, conhecido como Major Vieira, a atividade cafeeira passa a prosperar na região, atraindo diversos outros fazendeiros e alçando Vieira e seus parentes a considerável posição de poder. Sob influência do clã de Vieira, a povoação se desenvolveu até, em 7 de setembro de 1877, Cataguases, já relevante na produção de café, ter sido inaugurada oficialmente como vila. Nesse mesmo ano, a inauguração da Leopoldina Railway Company, ligando Cataguases ao Rio de Janeiro, contribuiu tanto para a atividade econômica, quanto para o desenvolvimento cultural da cidade, que passou por importantes reconfigurações arquitetônicas e demográficas (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022).

Na passagem do século XIX para o XX, entretanto, a atividade cafeeira entra em decadência devido ao esgotamento da terra provocado pela intensa monocultura. Diante do declínio iminente, a elite cataguasense decide se reinventar, e aproveitando o impulso econômico propiciado pelo auge do ciclo cafeeiro, direciona seus esforços para a transformação de Cataguases em centro industrial, no que obtém sucesso. Nessa nova era de prosperidade, em poucos anos Cataguases passa a contar com uma infraestrutura industrial robusta, além de ter se beneficiado do desenvolvimento na prestação de

serviços, cuja oferta e variedade se ampliavam, e da fundação de estabelecimentos culturais e educacionais – como o Ginásio Municipal, fundado em 1910. A partir da atividade de advogados e juristas, que também se desenvolvia em Cataguases nessa época, a publicação de jornais multiplicou-se: dentre eles, o *Cataguases*, fundado em 1906 e que, vinculado à administração municipal, funciona até hoje. Em 1915 e 1917 foram lançadas as primeiras revistas cataguasenses: respectivamente, a *Revista do Interior* e *Revista da Mata* (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022).

Foi nesse contexto econômica e culturalmente favorável que os futuros idealizadores de *Verde* despontaram. Dos nove integrantes iniciais do grupo – Ascânio Lopes, Camilo Soares, Christophoro Fonte-Boa, Henrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, Guilhermino César, Martins Mendes, Oswaldo Abritta e Rosário Fusco –, a maioria nascida em Cataguases ou não muito distante dali, sete deles haviam sido estudantes do Ginásio Municipal. Nessa instituição, puderam se beneficiar de um ensino de qualidade e de um ambiente intelectualmente estimulante (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022).

Nos anos imediatamente anteriores ao lançamento de *Verde*, seus futuros idealizadores já começavam a atuar em periódicos, seja como colaboradores ou mesmo como editores. Este é o caso de Guilhermino César, que em 1925, com 17 anos, chegou a trabalhar como redator do mensário *Mercúrio*, da Associação dos Empregados no Comércio de Cataguases, periódico que estampou poemas de futuros membros do grupo Verde. É ainda Guilhermino César que, em 1926, ao se tornar diretor do Grêmio Literário Machado de Assis, ligado ao Ginásio Municipal, decide reativar o jornal *O Estudante*, que, tendo como redatores Halley Bello, Camilo Soares e Oswaldo Abritta, também abrigou textos de futuros integrantes do grupo Verde. Já em agosto de 1927, mês anterior ao lançamento de *Verde*, Rosário Fusco edita o jornal *Jaz-Band*, do qual só foi publicado

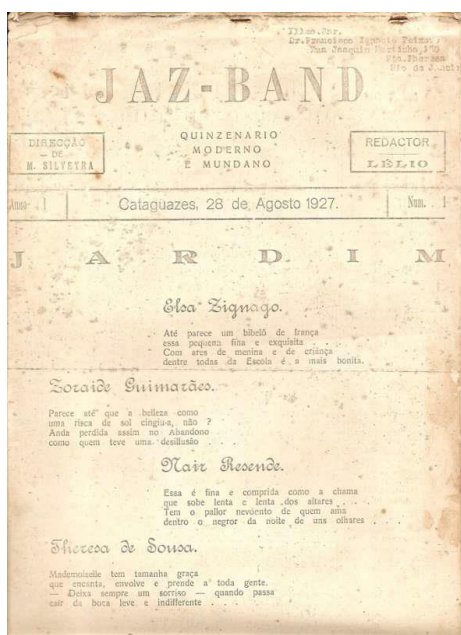


FIGURA 131 – Jornal *Jaz-Band*, número único, 1927.

um número (BRANCO, 2002; RUFATTO, 2022). Conta Henrique de Resende, no editorial de *Verde* n. 4, que Fusco havia inicialmente proposto que articulassem o movimento a partir desse, nas palavras de Resende, “jornaleco safado e inelegível” (VERDE, 1927, v. I, n. 4, p. 7). Porém, Resende preferiu que lançassem a revista<sup>37</sup>.

37. Além dessas experiências em periódicos que contaram com a atuação editorial direta de membros do grupo Verde, alguns de seus integrantes também vinham colaborando, nesse mesmo período, em outros jornais e revistas, como o *Cataguases*, de circulação local, o *Diário de Minas*, de Belo Horizonte, e *Para Todos*, do Rio de Janeiro (RUFATTO, 2022, p. 65-69).

Em setembro de 1927, é lançado o primeiro número de *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Quanto ao título, entre várias hipóteses aventadas<sup>38</sup>, a mais recorrente dizia respeito à juventude do grupo (GUIMARÃES, 2014, p. 14). O diretor do periódico era Henrique de Resende, contando com Martins Mendes e Rosário Fusco como redatores. Resende, o mais velho do grupo, então com 28 anos (a maioria dos outros integrantes estava na faixa dos 17 aos 21 anos) e já estabelecido profissionalmente como engenheiro, havia publicado, em 1923, *Turris eburnea*, livro de poemas simbolistas. Esse foi o seu “cartão de visitas” para que os outros integrantes do grupo o procurassem em busca de orientação literária e intelectual. A influência se mostraria recíproca, e o contato com os mais jovens ajudou a catalisar a guinada modernista na poesia de Resende (BRANCO, 2002, p. 108). Segundo integrante mais velho, Martins Mendes, então com 24 anos, teve uma participação mais à distância em *Verde*, uma vez que, à época, estudava fora de Cataguases. Apesar de seu nome constar no expediente, publicou textos em apenas três números da revista. Já Rosário Fusco, como é amplamente reconhecido tanto por seus colegas de *Verde* como por apoiadores externos, foi a grande força propulsora da revista e do movimento correspondente. Segundo Mário de Andrade (1940, p. 8), Fusco “se distinguia por ser o dinamismo da ‘Verde’ e de seu grupo”, opinião compartilhada pelo colega Guilhermino César:

Rosário Fusco, o mais jovem do chamado Grupo Verde, foi entretanto o seu dínamo. Ascânio, que animou a revista, no primeiro número, com a sua energia e discernimento, adoeceu em seguida para logo depois morrer. Enrique de Resende, diretor nominal, ocupado com os seus trabalhos de engenheiro, permitiu que o menino se tornasse um “executivo” de primeira ordem. Desabusado, franco, alegre, extrovertido, assimilava tudo e a tudo atendia com presteza. Carteava-se com Mário de Andrade, Oswald, Antônio de Alcântara Machado, Drummond, José Américo de Almeida, Graça, Paulo Prado; com os platinos de *Proa*, com bolivianos e uruguaiois (CÉSAR, 1978, [n.p.]).

38. Júlio Castañon Guimarães (2014, p. 14) elenca algumas das suposições ventiladas sobre a escolha do nome da revista: “Ele teria a ver ou com ou com um projeto de livro de poemas de Rosário Fusco que se intitularia *Verde* ou com poemas de Henrique de Resende em que a palavra aparecia no título (dele saíram ‘O canto da terra verde’ e ‘Cantos da terra verde’ nos números 2 e 3 da revista). Teria havido influência do livro de Augusto Meyer *Coração verde* (1926), segundo depoimento de Guilhermino César, que refuta uma possível associação nacionalista (o que a revista era, mas talvez a preocupação fosse de não haver associação com o grupo do verde-amarelismo, de Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo) [...]”.

Durante o período em que circulou, com seis números publicados entre 1927 e 1929, *Verde*, de certa maneira, retomou a proposta modernista mais radical iniciada em *Klaxon*. Surgiu no intervalo entre o fim da belo-horizontina *A Revista* e do periódico paulista *Terra Roxa e Outras Terras* (ambos encerrados em 1926), o lançamento da revista carioca *Festa*<sup>39</sup> e – mais importante que esta última quanto à retomada da vertente radical do modernismo – o surgimento da *Revista de Antropofagia*, em São Paulo. Se em Minas Gerais *Verde* foi precedida por *Electrica*, lançada alguns meses antes, em maio de 1927, conseguiu se projetar para muito além, nacional e internacionalmente, do provincianismo do periódico de Itanhandu, estampando, em suas páginas, textos de alguns dos maiores nomes do modernismo brasileiro – como por exemplo Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Sérgio Milliet, Pedro Nava, Antônio de Alcântara Machado, Ascenso Ferreira, Ribeiro Couto e Murilo Mendes –, além de colaborações de expoentes da vanguarda internacional – como o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, as artistas argentinas Maria Clemencia e Norah Borges e os poetas uruguaios Ildefonso Pereda Valdés e Nicolás Fusco Sansone. Outro grande mérito de *Verde*, naturalmente, reside nas colaborações de seus próprios idealizadores, alguns dos quais se consolidariam como poetas e prosadores, com longa carreira, como Rosário Fusco, Guilhermino César, Henrique de Resende e Francisco Inácio Peixoto.

*Verde* teve, no geral, boa repercussão, sobretudo fora de Cataguases, como atestam diversas notas entusiasmadas publicadas na imprensa brasileira da época, além de cartas elogiosas de autores de prestígio, enviadas, sobretudo, a Rosário Fusco<sup>40</sup>. Dentre os conterrâneos, houve maior ceticismo, o que fica ilustrado pelo artigo intitulado “Verde”, crítico à revista, publicado anonimamente (sob o pseudônimo “Conselheiro B.B.”) no jornal *Cataguases* pouco após o lançamento do n. 2 de *Verde* (BRANCO, 2002, p. 79-81). Outra nota crítica foi publicada por Tasso da Silveira no texto “A enxurrada”, publicado no n. 4, de janeiro de 1928, de *Festa*, no qual, sem citar nomes, o autor critica a “mediocridade aborígene” de *Verde*. Entretanto, tratou-se de réplica às críticas

39. Embora a capa do n. 1 de *Festa* indique a data de 1º de agosto de 1927, segundo Doyle (1976, p. 99), “nas três coleções que consultamos [...] há um carimbo, inutilizando a indicação do mês para outubro; houve certamente atraso na impressão, e daí a utilização do carimbo para atualizar a distribuição desse primeiro número, pois o segundo já indica – novembro”.
40. Doyle (1976, p. 123-124) e Branco (2002, p. 81-83) recenseiam bom número de menções, notícias, elogios e críticas que *Verde* recebeu em periódicos e em livros, tanto durante o período em que esteve em circulação, quanto depois de seu encerramento. Quanto às correspondências, cf. tese de Menezes (2013), em que a autora publica e analisa uma seleção de cartas trocadas entre Mário de Andrade e os integrantes de *Verde*, investigando como essas correspondências auxiliam na reconstrução da trajetória do grupo.



feitas à *Festa* por Ascânio Lopes e Rosário Fusco, publicadas respectivamente nos números 3 e 4 de *Verde*. A tréplica coube a Francisco Inácio Peixoto, em novo texto crítico à Tasso publicado no n. 5 de *Verde*. De qualquer maneira, a animosidade entre as partes parece ter arrefecido, pois no n. 8 de *Festa*, Tasso da Silveira publica uma resenha elogiosa ao livro *Poemas cronológicos*, de Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes. Parte da resenha de Tasso foi reproduzida no “Suplemento” encartado também no n. 5 de *Verde*. Transcrevemos, abaixo, passagem do texto publicado em *Festa* que não foi reproduzida em *Verde*, já que é elucidativa quanto ao desfecho da querela:

Folgo em ver, todavia, que, à exceção de uma ou duas apenas, não entraram na composição deste livro aquelas desgraçadíssimas jocosidades, sem rythmo, sem música e sem inteligência [...] que, entre outros, estes tres mesmíssimos poetas andaram publicando, a título de poemas, na revista *Verde*: jocosidades de que libertei para sempre em nossa poesia com o meu artigo “A enxurrada”.

Só faço esta referência final para responder à dedicatória ambígua com que os autores me mandaram os “Poemas cronológicos”. Em “A enxurrada” combati uma espécie detestável de literatice. Não combati nomes. Estes poemas de agora, pelo menos em sua maioria, não pertencem a tal espécie. Teriam, em qualquer circunstância, o meu respeito.

Assim, pois, não há que falar em “reconciliação espiritual”, como o fazem os autores, pois que não houve nunca ruptura (SILVEIRA, 1928, p. 22).

Além do periódico, Rosário Fusco e seus companheiros também editaram livros de alguns dos integrantes do núcleo responsável pela revista. Sob a chancela da editora Verde, foram publicados os seguintes livros: o já referido *Poemas cronológicos* (1928), de Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes; *Meia-pataca* (1928), de Francisco Inácio Peixoto e Guilhermino César; *Fruta de conde* (1929), de Rosário Fusco; e *Treze poemas* (1929), de Martins Mendes. Fusco almejava expandir as atividades da editora Verde para além de Cataguases, publicando autores de outras cidades. Ainda em 1927, chegou a propor a Carlos Drummond de Andrade a edição de seu livro de estreia. Embora Drummond tenha considerado a ideia, chegando a discuti-la com Mário de Andrade – que demonstrou entusiasmo –, o projeto não se concretizou, e o livro de estreia de Drummond, *Alguma poesia*, só viria

a ser publicado em 1930, pelas Edições Pindorama, selo fictício de Eduardo Frieiro (RUFFATO, 2022, p. 129-131).

Foram vários os fatores que concorreram para o fim de *Verde*, entre eles: problemas financeiros decorrentes da dificuldade para conseguir assinantes e para manter o interesse dos anunciantes, a dispersão do grupo – a maioria, em 1928, já havia deixado Cataguases –, desavenças pessoais e a morte prematura de Ascânio Lopes, vitimado pela tuberculose no início de 1929 (RUFFATO, 2022, p. 125). Em homenagem a Ascânio, o grupo – reduzido a Henrique de Resende, Martins Mendes, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto e Rosário Fusco – ainda publicaria um número da segunda série de *Verde*. Este, no entanto, se mostraria o último número da revista.

Do grupo de *Verde*, Henrique de Resende, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto e Rosário Fusco ainda construiriam longa e frutífera carreira literária, seja como poetas ou prosadores. Desses, com exceção de Peixoto (que desistiu de aguardar por sua nomeação no Itamaraty<sup>41</sup>), todos também exerceram cargos públicos, seja em âmbito federal ou estadual. Rosário Fusco e Guilhermino César também continuariam a atuar assiduamente na imprensa. Fusco trabalhou nos periódicos *A Cigarra*, *Diário de Notícias*, *Dom Casmurro* e *Cultura Política* (BRANCO, 2002; RUFFATO, 2022). Já Guilhermino César, pouco após a experiência de *Verde*, foi igualmente responsável pela fundação de outro periódico modernista mineiro dos anos 1920: *leite criôlo*, o próximo a ser analisado.

#### b) **Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 21,5 × 27,5 cm.

**Nº DE PÁGINAS:** 32 (n. 1), 30 (n. 2), 30 (n. 3), 30 (n. 4), 42 (sendo 30 do n. 5 e 12 do suplemento encartado) e 24 (n. 1 da segunda fase).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Segundo Joaquim Branco (2002, p. 62), não “há dúvida de que a programação visual da revista [*Verde*] foi criada por Rosário Fusco”, o que inclui, além da diagramação, a criação do logotipo da publicação. Em entrevista concedida por Francisco Inácio Ribeiro ao periódico cataguasense *Totem*, o poeta confirma que o principal encarregado de acompanhar a produção gráfica de *Verde* era mesmo Rosário Fusco (PEIXOTO, 1979).

41. Cf. PEIXOTO, 1979, [n.p.].



FIGURA 132 – Capa de *Verde*, 1ª fase, n. 1.

Em relação às capas, as da primeira fase (n. 1 a 5) mantêm um padrão geral bem definido, embora apresentem algumas modificações específicas – geralmente de caráter simplificador – no decorrer dos números. Por esse motivo, vamos nos ater mais detalhadamente à descrição da capa do número 1, mencionando, posteriormente, algumas das alterações na capa dos números subsequentes. Assim, no fascículo inaugural de *Verde*, a capa é emoldurada por uma borda verde de aproximadamente 7 mm de espessura, que extravasa os limites da capa em todos os lados<sup>42</sup>. Abaixo da borda superior, ocupando aproximadamente 1/4 da altura da capa, está presente o cabeçalho. Nele encontramos, horizontalmente centralizado, o título e, abaixo dele, o

42. No universo gráfico, esse procedimento também é chamado de *sangria*.

subtítulo da publicação (“REVISTA MENSAL DE ARTE E CULTURA”), ambos impressos na cor verde. O título e subtítulo da revista não são compostos tipograficamente (isto é, com tipos móveis preexistentes), tendo sido criados a partir do desenho individual de letras estilizadas (procedimento também conhecido por letreiramento, ou *lettering*<sup>43</sup>), realizado por Rosário Fusco (BRANCO, 2002, p. 62). Isso é constatável sobretudo no subtítulo, no qual há diferenças bastante perceptíveis entre os desenhos de uma mesma letra, por vezes em uma mesma linha. Porém, isso também é verificável no título, que, apesar de apresentar unidade formal mais rígida entre as letras, ao se comparar os dois “E” da palavra “VERDE”, percebemos que, embora tenham proporções iguais, diferem na ornamentação ondulada que atravessa a haste vertical da letra. Ainda quanto ao desenho, o título é formado por letras sem serifa, de construção geométrica e com nítido contraste entre os traços (os verticais são grossos, os horizontais e curvados são finos). Além disso, como mencionamos, as letras são ornamentadas por um motivo ondulado que atravessa suas hastes.

Já o subtítulo também é formado por letras sem serifa, porém sem ornamentação interna. Ademais, como indicamos, no subtítulo os desenhos das letras são menos rigidamente coesos: na primeira linha, por exemplo, o “A” de “REVISTA” é mais largo que o de “MENSAL”, e algumas letras apresentam nítido contraste fino-grosso em seus traços (como o “V” e o “E”), ao passo que outras são monolineares (como o “M” e o “N”). Tais discrepâncias também estão presentes na segunda e terceira linhas do subtítulo. Chamamos a atenção para o fato de, no subtítulo, as palavras estarem separadas por um ponto intermediário, e não um espaço em branco; e também para a estilização das letras “S”, que são horizontalmente invertidas. Por fim, no subtítulo as letras “R” e “L” são arrematadas por um traço curvo ascendente, que quase dá uma volta completa em si mesmo.

Mantendo nossa atenção na área do cabeçalho da capa do n. 1 de *Verde*, o local onde se encontra o título e subtítulo é flanqueado por dois quadros, compostos com fios retos e espessos. Dentro do quadro à esquerda do título, há a indicação do “DIRECTOR” (Henrique de Resende) e, abaixo, dos “REDACTORES” (Martins Mendes e Rosário Fusco). No quadro à direita, são informados o número e ano da revista, bem como o endereço da publicação. Em ambos os quadros, quando há espaço disponível, as palavras são flanqueadas por uma sequência (variável em função do espaço) de dois-pontos, e uma linha composta de uma série de pontos de tamanhos distintos divide as categorias

43. Cf. nota 22 deste capítulo.

de informação presentes nos quadros. Neles, são utilizados um tipo *display*<sup>44</sup> negrito e com serifas egípcias (o mesmo usado para os títulos de poemas no interior da publicação), e também o mesmo tipo serifado utilizado para compor os textos do miolo da revista, sobre o qual nos deteremos adiante.

Abaixo da área do cabeçalho é apresentado o sumário da revista, que ocupa o restante do espaço da capa. O sumário é emoldurado por dois quadros. O primeiro deles é composto por blocos retangulares e quadrados encadeados horizontalmente (nos lados superior e inferior) e verticalmente (nos lados esquerdo e direito). Dentro desse quadro, encontramos outro, composto por fios da mesma natureza e espessura daqueles utilizados nos quadros que flanqueiam o título da revista, na área do cabeçalho. É dentro desse quadro que encontramos o sumário da revista. Ele é precedido pela indicação: “NESTE NÚMERO DA ‘VERDE’”, composta em tipo sem serifa e negrito. Logo abaixo, encontramos, diagramados em duas colunas, os nomes dos autores e, na coluna ao lado, o título de seu respectivo texto (porém, sem indicação do número de página em que cada texto começa). Tanto os nomes dos autores quanto os títulos dos textos são compostos com o mesmo tipo serifado utilizado para compor os textos do miolo da revista. Abaixo do sumário, vem a indicação “NOTAS DE ARTE E OUTRAS NOTAS”.

Com exceção das bordas externas e do título e subtítulo da revista, os demais elementos da capa são impressos em preto. Todos os textos da capa são inteiramente escritos em maiúsculas.

Como mencionado, a partir do número 2, as capas de *Verde*, embora sem se desviar estruturalmente da proposta original, foram passando por simplificações gráficas, conforme podemos constatar nas Figuras 133 a 136. Quanto às simplificações na capa do n. 4 (FIGURA 135), é interessante observar que têm relação direta com os conselhos de Antônio de Alcântara Machado a Rosário Fusco, conforme expressos em carta pouco anterior ao lançamento desse número:

O aspecto material prosperou. Eu se fosse você ainda simplificaria mais um bocado. Enfeia-o muito desenhinho tipográfico. Na capa além da margem verde bastaria um quadrado preto encerrando o sumário. Não dois como agora. Nos paralelepípedos que ladeiam o título arranque os pontinhos :: :: ::. As letras bastam<sup>45</sup>.

44. “Um tipo display é criado especialmente para composição de títulos. Em geral, não é adequado para textos de imersão” (POHLEN, 2012, p. 600-601).

45. MACHADO, A. M. Carta a Rosário Fusco, 5/12/1927 *apud* MENEZES, 2013, p. 369.



FIGURA 133 – Capa de Verde, 1ª fase, n. 2.

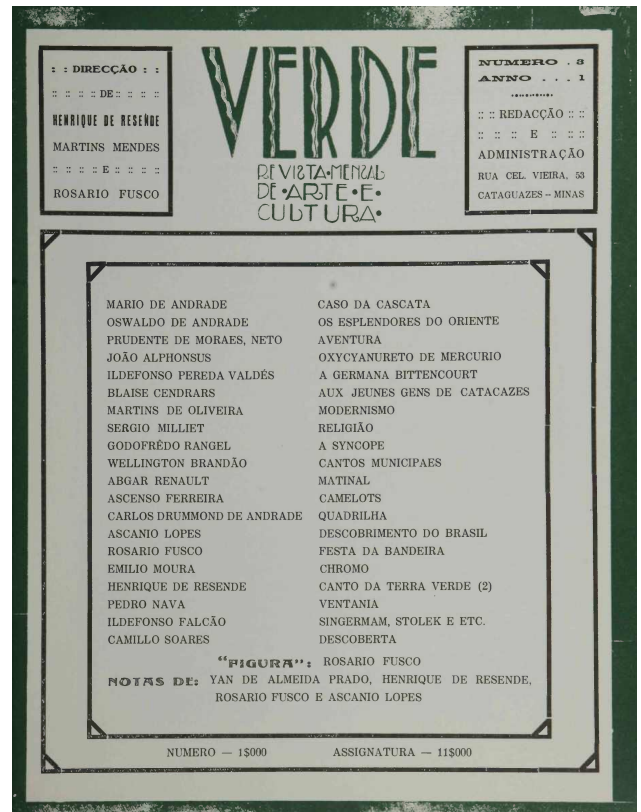


FIGURA 134 – Capa de Verde, 1ª fase, n. 3.



FIGURA 135 – Capa de Verde, 1ª fase, n. 4.

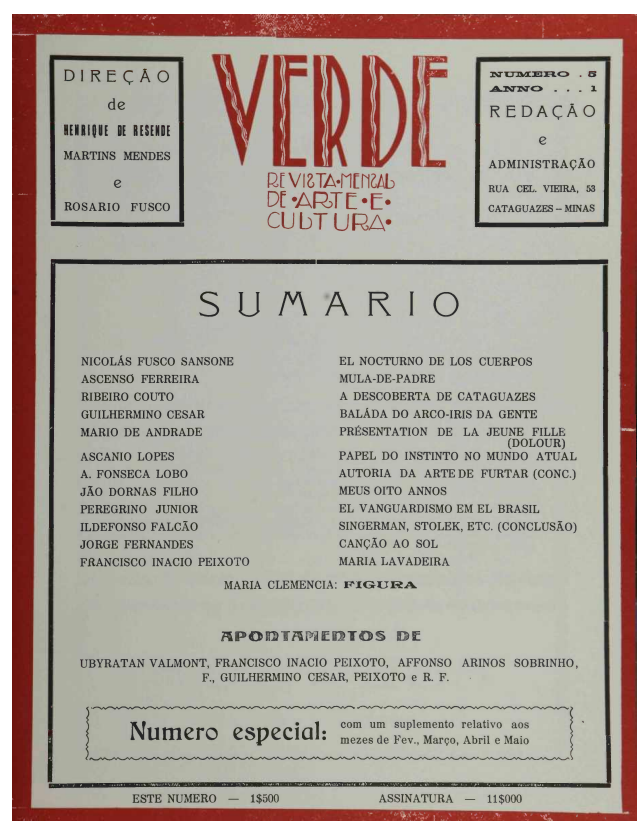


FIGURA 136 – Capa de Verde, 1ª fase, n. 5.

Finalizando a primeira série da revista, a capa do n. 5 segue, em linhas gerais, a diagramação adotada na do número anterior. Porém, com uma diferença importante: os elementos anteriormente impressos na cor verde (bordas externas e título e subtítulo), dessa vez saíram em vermelho. Outra novidade em relação à capa anterior é a inserção de um novo quadro dentro daquele onde se encontra o sumário. Dentro desse quadro, cujas bordas são onduladas em um padrão que alterna curvas e ângulos, está contida a indicação “Numero especial:”, composta em corpo maior com tipo de letra Childs, da American Type Foundry. Trata-se de fonte serifada e de inspiração caligráfica (embora partes do seu acabamento sejam incontestavelmente desenhadas). Ao lado dessa indicação, porém com o mesmo tipo serifado usado para composição dos nomes dos autores e títulos dos textos no sumário, lemos “com um suplemento relativo aos meses de Fev. Março, Abril e Maio”. As informações presentes nesse quadro estão entre as únicas, em todas as capas de *Verde* até então, que comportam letras minúsculas.

Já no número 1 da segunda fase da revista, que de qualquer maneira foi descontinuada, as mudanças na capa (e no miolo, como veremos) foram substanciais. De início, a capa não é mais emoldurada dos quatro lados, contendo apenas um fio superior espesso, acima do título, e uma dupla de fios paralelos inferiores, abaixo do sumário. Outro elemento que chama a atenção é próprio logotipo da revista, completamente redesenhado. Agora, o título “verde” é apresentado inteiramente em letras minúsculas, também desenhadas individualmente (e não a partir de composição tipográfica) seguindo um design serifado, com eixo vertical e terminal em botão (visível na letra “r”). O subtítulo não mais aparece. Diretamente abaixo do título vemos, em diagramação blocada, os nomes dos integrantes envolvidos no periódico, cada um ocupando uma linha composta com tipo serifado. Abaixo dos nomes, vem a indicação, em tamanho superior (porém menor que o título da revista) do numeral 1, centralizado. Este é, junto com o título, o único elemento impresso em verde nessa capa, sendo todo o restante impresso em preto.

Abaixo do numeral 1, vemos o nome “ASCÂNIO”, também centralizado, composto em caixa alta com um tipo com serifas triangulares e adnatas. Abaixo do nome, entre parênteses, constam os anos de nascimento e falecimento de Ascânio Lopes (1907–1928), a quem esse número de *Verde* é dedicado, por ocasião de sua morte prematura.

Adentramos então na metade inferior da capa do número 1 da segunda fase de *Verde*, onde encontramos o sumário da revista. Tal como ocorreu nos números da primeira fase, esta seção é composta em duas colunas: na da esquerda, o nome dos autores; na da direita, os títulos dos respectivos textos,



FIGURA 137 – Capa de *Verde*, 2ª fase, n. 1.

novamente sem indicação das páginas onde começam. Ao contrário dos números anteriores (com exceção do n. 3), porém, o sumário é apresentado diretamente, sem nenhum título que o preceda. Outra diferença importante é o fato de, dessa vez, o sumário ser composto não mais em caixa alta, mas com maiúsculas (para iniciais de nomes próprios) e minúsculas.

Abaixo do sumário, encontra-se a indicação “TÓPICOS E NOTÍCIAS”, composta em caixa alta com um tipo serifado, negrito e levemente condensado. Embaixo dela, separados pela dupla de fios paralelos mencionados anteriormente, são informados, em caixa alta e com mesmo tipo serifado usado no sumário, o preço do exemplar, a data e o local de publicação.



Terminada a análise gráfica das capas, passemos agora ao miolo dos seis números de *Verde*. De início, cabe uma palavra sobre os anúncios, já que as primeiras páginas de todos números (com exceção do único da segunda fase) são dedicadas a eles. Não seria possível, dentro do escopo desta tese, realizar uma análise gráfica aprofundada de cada anúncio estampado em *Verde*, uma vez que não há coesão visual entre eles. Isso é facilmente explicável pelo fato de o clichê da maior parte dos anúncios já ter sido previamente produzido quando do fornecimento à gráfica – o que, de resto, faz parte da lógica intrínseca à impressão a partir de clichês. Tendo isso em vista, um aspecto da diagramação dos anúncios em *Verde* que merece ser salientado é o fato de a maioria deles ter sido impressa ladeada de molduras similares àquelas utilizadas nas capas, na área do sumário, conforme já descrevemos. Esse procedimento, embora simples, ajuda a conferir algum grau de coerência aos anúncios entre si e dentro publicação como um todo.

Na primeira página ímpar após a seção inicial de anúncios, é apresentada a folha de rosto de *Verde* (na segunda fase, a folha de rosto ocupa a primeira página do miolo). Em ambas as fases da revista, trata-se de uma das raras páginas não numeradas. Na primeira fase do periódico, a folha de rosto continha um cabeçalho, no topo do qual encontrava-se, centralizado, o título da revista, em caixa alta e tipo serifado, *display* e de alto contraste. Abaixo do título, um quadro com três colunas e bordas espessas – sem bordas verticais nas extremidades esquerda e direita – apresentava o ano da publicação, a cidade e data e o número. Todas essas informações eram compostas em caixa alta com tipo de inspiração incisa. O número 1 é o único no qual o sumário é repetido após o cabeçalho da folha de rosto. Nos demais números, o conteúdo propriamente textual da revista – ou visual, no caso do n. 3, cuja folha de rosto contém um desenho de Rosário Fusco ocupando toda área – começa logo após esse cabeçalho.

O número único da segunda fase, por sua vez, apresenta mudanças no cabeçalho da folha de rosto. Nele, o título do periódico está centralizado, composto com tipo serifado, negrito, em caixa baixa e grande corpo. À esquerda do título, há a indicação de número e ano do periódico, em caixa alta; e à direita, indicação “segunda fase”, em caixa baixa. Abaixo do título encontra-se, também centralizado, porém em corpo de texto, o endereço da redação. O cabeçalho é então sucedido por dois fios finos, paralelos, e em seguida, dentro de um quadro de bordas espessas, é apresentado o editorial – neste número especial, dedicado a Ascânio Lopes, então recentemente falecido.

As páginas de *Verde* são numeradas. Nos números da primeira fase, a numeração se dá no cabeçalho, apresentando-se simetricamente: nas páginas

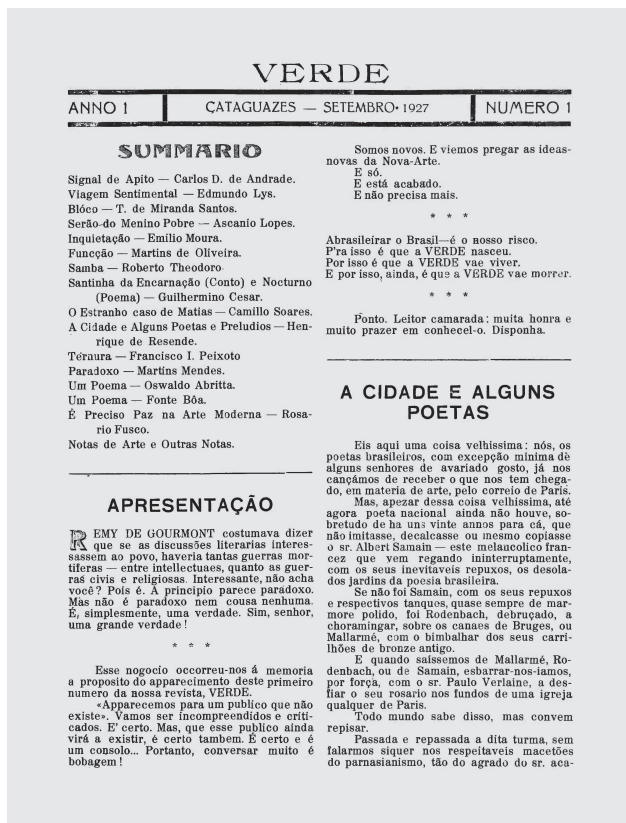
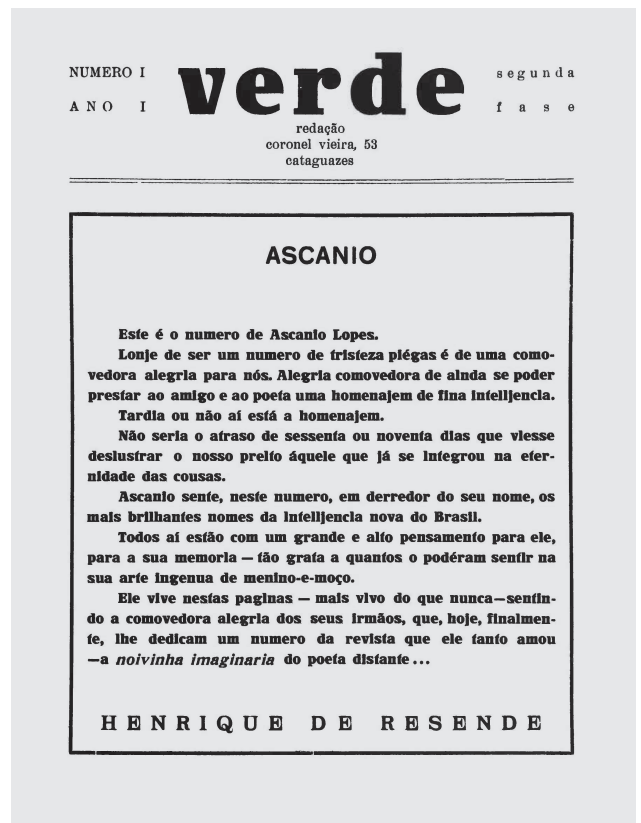


FIGURA 138 – Folha de rosto de *Verde*, 1ª fase, n. 1

FIGURA 139 – Folha de rosto de *Verde*, 2ª fase, n. 1



pares, no canto superior esquerdo; nas ímpares, no canto superior direito. O cabeçalho também contém, centralizado, o título da revista em caixa alta, além do mês e ano de publicação – estes alinhados em relação à lombada, ou seja, no canto superior direito nas páginas pares, no canto superior esquerdo nas ímpares. Um fio fino abaixo do cabeçalho o separa do restante da página. Já no número único da segunda fase, o cabeçalho contém apenas o título da revista centralizado e em caixa alta, e o fio abaixo que o separa do restante da área impressa não é monolinear, e sim formado pela justaposição de pequenas vinhetas geométricas. A numeração de página, por sua vez, ocorre centralizada na área do rodapé, e o número é posicionado entre dois travessões.

Na primeira fase de *Verde*, os textos em prosa eram geralmente diagramados em duas colunas, ao passo que os poemas eram compostos em uma só coluna – embora houvesse exceções. Outro elemento do projeto gráfico que diferenciava textos em prosa e verso era o fato de os títulos dos textos em prosa serem compostos em tipo sem serifa, ao passo que para os títulos dos poemas era frequentemente utilizado um tipo serifado de aparência ornamental: o Bravour, do designer alemão Martin Jacoby-Boy, lançado em 1912 pela fundição Stempel<sup>46</sup>. Além disso, boa parte dos poemas eram

46. Cf. <<http://luc.devroye.org/fonts-24006.html>>. Acesso em: 19/04/22.

## O ESTRANHO CASO DE MATIAS QUALQUER

Pequeno.  
Magro.  
Feio.  
Olhos grandes cinzentos.  
Boca rasgada.  
Dentes de rato.  
Nariz a la creoula.  
Cabello quasi castanho.  
Quasi russo.  
Cara chata.  
Um terno preto.  
Um chapéu preto.  
Uma gravata preta.  
Uns oculos sem grão:  
MATIAS-QUALQUER

\* \* \*

Vae o tio major chefe político arranjou pro Matias com o compadre senador uma mamata em um ministerio qualquer. E lá se foi o Matias pra aquelle pedaço de terra sem dono—o Rio de Janeiro.

Uma pensão.  
A viuva de quarenta annos com uma cara de bons amigos.  
E camarada.

Xixi.  
Quinze annos morenos de vestidos curtos pernas a mostra e olhar de convite.  
Uma carioca.  
Mãe viuva.  
Mamata no ministerio.  
O pae de Xixi mandára pro inferno meia duzia de ladrões de cavallo.

Vae:  
Uma medalha de folha-de-Flandres.  
Honra ao merito.  
A viuva do bravo capitão Estacio Noronha Machado Alves de Andrade vivia e mais a filha e mais um filho dum mamata que lhe deixára a valentia do marido.

Xixi tinha um irmão.  
O irmão de Xixi—secretario de qualquer coisa.

Com promessas de subir.  
Tranzição entre o moço do Rio e o cangaço do Ceará.  
Bam—Bam—Bam.

Matias achou que Xixi devia ser uma noite bem dormida acordada.

Olhou pra Xixi.  
Olhou mais.  
Xixi ficou danada da vida.

Coitado do Matias!  
Vae a gente ser feio!

Xixi.  
Xixi.  
Xixi.  
Coitado do Matias!

Xixi foi pra uma pensão da rua Riachuelo.

Lá se foi seu Matias acompanhando.  
Xixi xingou elle.  
Chamou elle de feio.  
Bobo.  
Mineiro.

—Intervallo para o autor pensar no fim que ha de dar ao Matias có a Xixi etc.—

Xixi adoeceu.  
Um quinto annista de medicina bancou o medico.  
Velo o dr. lá da esquina.

Não leve gelto.  
Xixi morreu serenamente com a mesma calma com que divertia os namorados nos cantos escuros dos cinemas.  
Mudou de mundo como mudava de namorado.

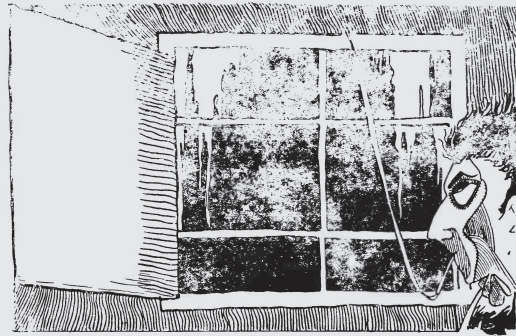
—Esse negocio da gente vigiar os mortos!  
—Eu é que não sou besta.  
Vou dormir.

Xixi ficou dormindo só-zinha lá na mesa rodeada de velas e de seus pecados.

O irmão da Xixi veio dum farra e encontra seu Matias numa cena de amor com o cadaver da Xixi.  
Tava armado.

E um fio de sangue sinuoso e delicado manchava o collarinho delle como se tivesse a pretensão de escrever a historia de um Matias Qualquer.

CAMILLO SOARES.



## TERNURA

Para o João Martins de Oliveira.

No silencio do meu quarto vasio  
há um momento irreparavel  
De lassidão.

A noite cáe sobre a tristeza das coisas,  
e eu sinto que ella cáe sobre mim tambem!

E eu a esperar, à esperar inutilmente...

Quando você morreu, mamãezinha, todos me diziam  
que eu não chorasse porque você viria todas as noites  
lá do outro—mundo  
acalentar o somno do seu filhinho.

E até hoje você não veio...

Será porque eu deixo sempre accessa a luz do meu quarto?

Olhe: vou apagal-a e irei depois ficar na janella  
para ver si vejo você chegar.

Mas os meus olhos não vêm nada...

Eles estão cansados de chorar!  
Não encontrar na paisagem distante  
um motivo de alegria para os meus olhos.  
Sómente lá longe aquellas luzinhas veladas.  
—Serão luzes do quarto de um doente?

De repente  
uma apagou-se:  
é a Morte que faz ronda na solidão da noite.

FRANCISCO IGNACIO PEIXOTO.



FIGURA 140 — Páginas de Verde, 1ª fase, n. 1. Notam-se muitos elementos característicos de seu projeto gráfico.

diagramados dentro de quadros cujas bordas — à maneira do recurso mencionado em relação aos anúncios — também eram similares ao padrão utilizado na capa do número em questão, para a área do sumário. Na segunda fase, o princípio de preferenciar a composição de textos em prosa em duas colunas e poemas em uma só foi em geral mantido, porém com maior abertura a exceções: em seu número único, há mais prosa diagramada em uma só coluna do que em todos números da fase anterior. Nessa fase também foram inteiramente descartadas as molduras envolvendo os poemas. Por último, um princípio gráfico coerente entre as duas fases de verde era a opção de se compor os títulos (em sua grande maioria) em caixa alta, embora os tipos de letra e os corpos tipográficos utilizados para esse fim não tenham sido sempre iguais de uma fase para outra.

Vinhetas gráficas foram utilizadas em profusão na Verde, sobretudo em sua primeira fase, para indicar o fim de textos em prosa — tendo em vista que, como mencionamos, os poemas já tendiam a ser apresentados bem demarcados dentro de um quadro. Os motivos variavam, mas eram, em sua grande maioria, geométricos (quadrados, losangos etc.). Na carta já citada de Antônio de Alcântara a Rosário Fusco, o escritor paulista também critica o excesso de vinhetas na publicação:

Tire também os traços desenhados que separam os artigos. O que está entre o conto do Alphonsus e a poesia do Camilo (décima página) é horroroso. Para que separação? Para esse fim bastam os títulos. Mas querendo separar ponha um traço e mais nada. Uma linha como se diz em língua tipográfica<sup>47</sup>.

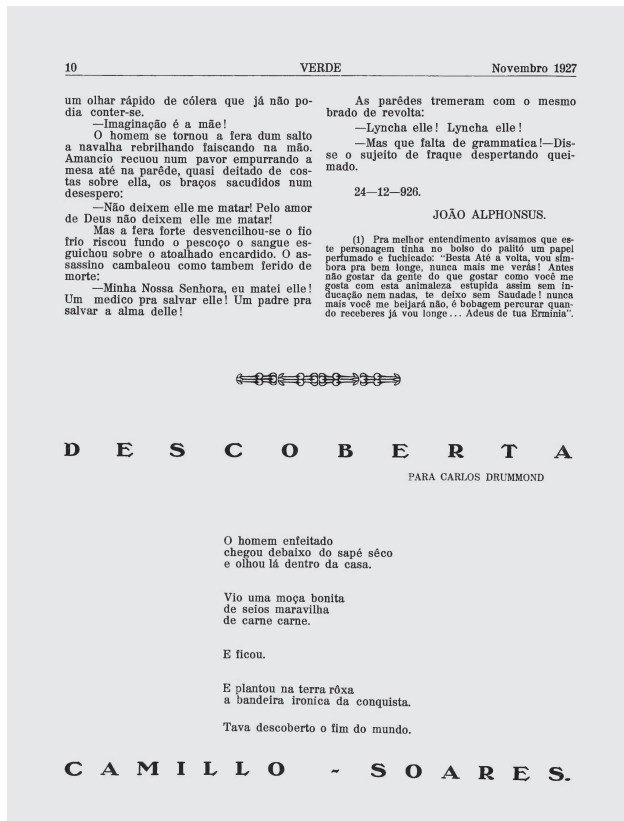


FIGURA 141 – Página de *Verde*, 1ª fase, n. 3.

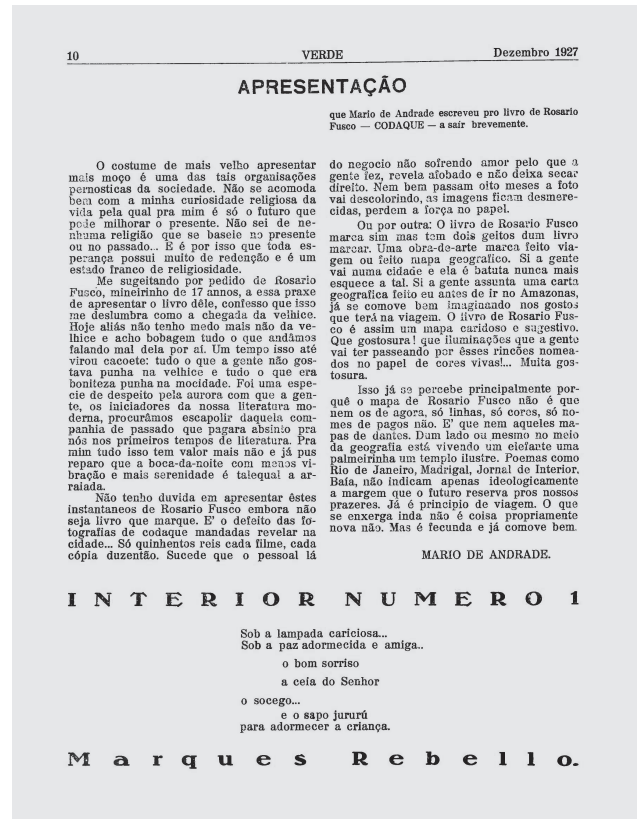


FIGURA 142 – Página de *Verde*, 1ª fase, n. 4. Nota-se remoção de vinheta após conselho de A. M. Machado.

Em relação ao miolo, a julgar pelo n. 4 de *Verde*, imediatamente posterior à referida carta, os conselhos de Alcântara Machado também foram aceitos, pois – com exceção dos poemas – as vinhetas indicando o fim de textos em prosa, ou demarcando uma separação entre textos diferentes em uma mesma página, foram quase inteiramente descartadas. Porém, é importante levar em conta um recurso enfatizado nesse número que, de certa forma, é compensatório quanto à exclusão de vinhetas. Trata-se do espaçamento dos títulos e dos nomes dos autores de maneira que ocupem inteiramente a linha (forçando que títulos curtos tivessem espaçamento muito grande entre as letras), sobretudo para separar textos distintos em uma mesma página. Dessa maneira, os títulos acabavam assumindo um aspecto de padrão gráfico, e por já estarem compostos em corpo maior e em tipo mais

47. MACHADO, A.M. Carta a Rosário Fusco, 5/12/1927 *apud* MENEZES, 2013, p. 369.

pesado, cabe indagar se a simplificação almejada foi de fato alcançada com esse recurso – que, embora já presente nos números anteriores da revista, foi utilizado mais abundantemente no n. 4. Já no número subsequente, esse recurso volta a ser usado com maior ponderação, embora as vinhetas tenham voltado a ser usadas – porém, de acordo com as sugestões de Alcântara Machado, a preferência recaiu sobre linhas simples, e não mais padrões geométricos mais complexos. É o que também ocorre no número único da segunda fase da revista.

Apesar de não ter sido o seu foco, em *Verde* também foram publicadas ilustrações. No n. 1, o poema “Ternura”, de Francisco Inácio Peixoto, é ilustrado por desenho de Rosário Fusco. Como mencionamos, Fusco também abre o n. 3, já em sua folha de rosto, com um desenho. O número 5 também contém um desenho em sua folha de rosto: dessa vez, da argentina Maria Clemencia. Já o número da segunda fase contém duas ilustrações: uma linoleogravura de Maria Clemencia e um retrato de Maria Clemencia feito por sua conterrânea Norah Borges, cujo irmão, Jorge Luis Borges, admirava os poemas de Fusco, segundo relatado pela própria Norah em carta a Rosário Fusco:

Con estas líneas, les envío algunos números de la revista *Proa* – mi hermano, Jorge Luis Borges era uno de los directores – ahora, *Proa* no sale más – mi hermano admira mucho sus poema y les envía un entusiasta saludo – a mi me encanta pensar que en el medio del Brazil hay jóvenes llenos de entusiasmo por la poesía nueva, les envío junto con *Proa* un dibujo para *Verde*<sup>48</sup>.

Como já nos detivemos sobre os principais tipos utilizados para a composição de títulos da *Verde*, convém, agora, examinarmos aqueles utilizados para a composição dos textos. A grande maioria deles, seja em prosa ou verso, era composta com um tipo serifado, com contraste perceptível (porém não exagerado), eixo vertical e com maiúsculas de proporções modernas<sup>49</sup>. Tipos com essas características – dos quais fazem parte o Century Expanded e Century Schoolbook (mencionados na análise do projeto gráfico de *Electrica*)

48. BORGES, Norah. Carta a Rosário Fusco, 16/4/1928 *apud* MENEZES, 2013, p. 234.

49. Nos três primeiros séculos a partir da disseminação da imprensa, as maiúsculas dos tipos romanos (por oposição aos tipos góticos) seguiam, com maior ou menor rigor, as proporções canônicas das maiúsculas inscricionais do Império Romano, que resultavam em grupos de letras visivelmente mais estreitas que outras. A partir do fim do século XVIII, começaram a proliferar as maiúsculas de proporções modernas, nas quais a largura das diferentes letras tende a ser mais homogênea. Cf. CHENG, 2005, p. 20.

na farandola de as-  
magens bellissimas, re-  
e acentuado fundo fi-  
fluencia é um conta-  
ho que é porisso, tal-  
ontre pontos de con-  
e Tasso. Principal-  
ultimos tempos. Lei-  
poemas: *O homem so-  
util* e o *Pregador*. Isso

FIGURA 143 – Detalhe de texto da 1ª fase de *Verde*, com tipo principal de texto e itálico de outra fonte.

**Apresentado a A  
timidez, disse duas ou  
desse moço com quem  
longa conversa (e dah  
mas em quem enxerga  
meiga, séria e encharc  
tender muito de almas  
de o primeiro dia a cl  
cheguei a abrir. Dest  
perto de Ascanio, eu**

FIGURA 144 – Detalhe de texto da 2ª fase de *Verde*. Nota-se um segundo tipo serifado também usado para compor parágrafos.

– tornaram-se populares no século XIX e início do XX, e são diretamente inspirados naqueles criados e tornados célebres por Firmin Didot, na França, e Giambattista Bodoni, na Itália, no final do século XVIII. Porém, ao contrário dos modelos inspiradores, sofreram adaptações – sobretudo redução no contraste e aumento no olho – no decorrer do século XIX, de modo a torná-los mais adequados à impressão em papel de baixa qualidade, sobretudo de jornais. No caso de *Verde*, um detalhe interessante é o fato de, na primeira série, os itálicos utilizados nos parágrafos de texto terem sido compostos com uma fonte inteiramente distinta da principal: a *Rekord Antiqua*, serifada de proporções verticais salientes e de inspiração Art Nouveau, lançada em 1911 pela fundição alemã Wagner&Schmidt<sup>50</sup>. Isso pode ter ocorrido por razões estilísticas ou – o que também é provável – porque a gráfica, naquele momento, não dispunha da versão itálica correspondente à fonte romana usada nos textos.

No número único da segunda série, apesar de, como mencionamos, a diagramação ter sofrido simplificações, constatamos, ainda assim, um maior número de tipos utilizados para a composição dos textos. O tipo com serifa principal continuava aparentado (embora não idêntico) àquele usado na primeira série, dessa vez em combinação com o itálico a ele correspondente. Porém, sem que seja possível detectar um princípio editorial determinante e coeso, alguns textos em prosa são compostos com um tipo serifado completamente diferente, mais próximo dos modelos tipográficos anteriores ao final do século XVIII. Esse número de *Verde* também conta com uma maior variação nos corpos tipográficos utilizados: alguns textos são compostos em tamanho maior, obtendo bastante destaque visual, e outros, não. Também apresenta maior variedade de tipos utilizados nos títulos e nomes dos autores: diferentes fontes sem serifa em diversos corpos, pesos e larguras, algumas transitando em terreno francamente ornamental. Nota-se, assim, que a simplificação desejada, na prática, ateu-se principalmente à redução drástica de vinhetas extra-alfabéticas. Por outro lado, a maior variedade de tipos e de corpos tipográficos convivendo nas mesmas páginas contrabalançou esse resultado.

Concluindo nossa análise do projeto tipo/gráfico da revista *Verde*, reservamos algumas palavras para o manifesto do grupo que a idealizou (FIGURA 146). Impresso avulsamente em folha de papel verde e com formato próximo ao da revista, o “Manifesto do grupo verde” foi espalhado por Cataguases, não se vinculando a nenhum número do periódico – embora, a partir de

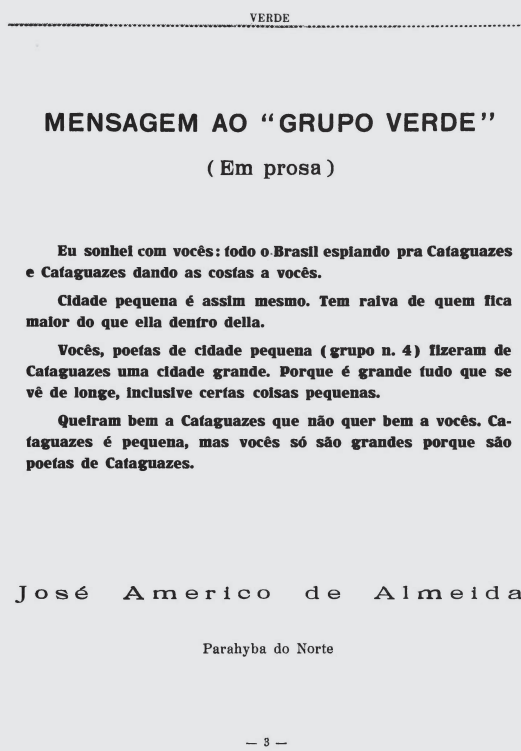
50. Cf. <<https://www.linotype.com/5940083/rekord-antiqua-family.html>>. Acesso em: 20/4/22.



FIGURA 145 – Páginas de *Verde*, 2ª fase, n. 1. Notam-se muitos elementos característicos de seu projeto gráfico.

correspondência de Rosário Fusco a Mário de Andrade, possamos supor que ele tenha circulado junto com o terceiro número (BRANCO, 2002, p. 63; GUIMARÃES, 2014, p. 15; MENEZES, 2013, p. 281)<sup>51</sup>. O manifesto foi impresso em duas colunas, e o texto foi composto com o mesmo tipo de letra serifado também utilizado para esse fim nos exemplares da revista. Os nomes dos signatários foram compostos no itálico do tipo Rekord Antiqua, e o título do manifesto, com a fonte Childs, da American Type Foundry. A linha abaixo do título (contendo “DE CATAGUAZES”), por sua vez, foi composta com o tipo Bravour, também em caixa alta, e é ladeada à esquerda e direita por vinhetas formadas por um trio de linhas verticalmente enfileiradas. Abaixo dessa indicação encontra-se uma vinheta formada por pares de pequenos quadrados, enfileirados horizontalmente de modo a sublinhar o texto imediatamente superior.

51. Segundo Menezes (2013, p. 281), pelo menos nos exemplares enviados para pessoas fora de Cataguazes, o manifesto foi encartado no n. 3 da revista.



c) ***Impressão, papel e acabamento***

**IMPRESSÃO:** *Verde* era composta manualmente e impressa na tipografia cataguasense A Brasileira (RUFATTO, 2022, p. III; DOYLE, 1976, p. 121) . O número 5 foi o único impresso nas oficinas do jornal *Cataguases* (RUFATTO, 2022, p. 124). Já o número seguinte, o primeiro e único da nova fase, foi novamente impresso na tipografia A Brasileira.

**PAPEL:** Papel não-revestido.

**ACABAMENTO:** Grampeação canoa<sup>52</sup>.

d) ***Periodicidade, tiragem e difusão***

**PERIODICIDADE:** O subtítulo “Revista mensal de arte e cultura” indicava a periodicidade de *Verde*. O primeiro número da revista é de setembro de 1927, e de fato, até o número 4, de dezembro de 1927, a revista foi publicada mensalmente. O número 5, embora datado de janeiro de 1928, saiu com atraso, provavelmente em junho de 2018 (GUIMARÃES, 2014, p. 14), e foi publicado com um “Suplemento relativo aos meses de fevereiro, março, abril e maio do ano de 1928”, com numeração de páginas independente das demais. O último número da revista – o primeiro e único da anunciada segunda fase – é de maio de 1929.

**TIRAGEM:** 500 exemplares<sup>53</sup>.

**DIFUSÃO:** Como indicado nas próprias capas da revista a partir do número 2, os exemplares de *Verde* podiam ser adquiridos avulsamente ou por assinatura. Geralmente, os próprios integrantes do núcleo da revista cuidavam de sua distribuição, sendo, para isso, alguns mais dedicados que outros. Para ilustrar, no entanto, como a distribuição do periódico se dava na prática, selecionamos citações de alguns dos envolvidos, direta ou indiretamente, na edição da revista.

52. A grampeação canoa, ou a cavalo, consiste em “fixar as páginas com grampos inseridos pela lombada ou linha da dobra” (ARAÚJO, 2008, p. 553). Distingue-se da grampeação lateral, que “consiste em enfiar os grampos na borda do conjunto de cadernos, atravessando todas as páginas” (ARAÚJO, 2008, p. 553).

53. É o que Rosário Fusco informa a Mário de Andrade, em correspondência de 24 de janeiro de 1928 (em MENEZES, 2013, p. 123).



Guilhermino César, que, no período em que *Verde* era publicada, morava em Belo Horizonte, em depoimento posterior chegou a entrar em detalhes sobre a distribuição da revista:

Em Cataguases vendia dois números talvez, ou nenhum, porque o Fusco dava revista para todo mundo. Em Belo Horizonte ele mandava 20 exemplares para mim, eu punha na Livraria Francisco Alves, vendia assim 8, 10, 12, às vezes 20. [...] [Em São Paulo] É o futuro editor, quer dizer, José Olympio é que aguentava a *Verde* e expunha, porque era o caixeiro da Casa Garraux, se interessava por essas coisas, veja que engraçado. // No Rio, o Peixoto corria casa por casa, botando aquilo nas livrarias, poucos se interessavam por aquilo. Mas mandávamos a revista para todo o mundo, de graça<sup>54</sup>.

Francisco Inácio Peixoto também ajudou a divulgar a revista fora de Cataguases, já que, no período em que *Verde* circulava, morou em Belo Horizonte e, pouco depois, no Rio de Janeiro. Na antiga capital brasileira, Peixoto procurou assinantes e também pôs exemplares da revista em pontos de venda. Em carta a Rosário Fusco, Peixoto chegou a comentar: “Só aqui [no Rio de Janeiro] reparei que você me havia dado somente 21 *Verdes*. Por isso botei 10 [no] ponto de jornais na Avenida porque lá é que se vende mais; e 5 na livraria Odeon. Penso que já venderam uns 6 n<sup>os</sup>”<sup>55</sup>.

Os apoiadores externos de *Verde* também chegaram a ajudar na distribuição da revista, tanto diretamente, quanto a partir de conselhos. Antônio de Alcântara Machado, em carta a Rosário Fusco, solicita que: “Mande imediatamente: 20 exemplares de cada um dos números já aparecidos (1, 2 e 3) à Casa Garraux. Do número 4 em diante passe a enviar 50 exemplares. É como estou lhe dizendo”<sup>56</sup>.

Em 1928, quando, devido a dificuldades, houve um longo atraso no lançamento do número 5 de *Verde*, Mário de Andrade enviou a Rosário Fusco uma carta elucidativa quanto à situação da revista naquele momento, que, perdendo assinantes e anunciantes, penava para manter-se de pé:

54. CESAR, Guilhermino. “Depoimento de Guilhermino Cesar sobre a Verde – BA 1977”, *apud* ROMANELLI, 1981, p. 218.

55. PEIXOTO, Francisco Inácio. Carta a Rosário Fusco, 8/8/1928, *apud*. MENEZES, 2013, p. 251.

56. MACHADO, Antônio de Alcântara. Carta a Rosário Fusco, 14/12/1927, *apud* DOYLE, 1976.

E agora reflitamos um bocado sobre a situação de *Verde*. Qual é de fato? Imagino que a pior possível. Vocês sem dinheiro pra sustentá-la, os anunciantes não querendo mais bancar o trouxa. Assinatura ninguém não quer nem por amizade. Também fica feio a gente pedir assinatura pra uma coisa que não pode assegurar que saia o ano todo de assinatura, não é mesmo? Venda avulsa quase nula ou nula. *Verde* é um fruto de ilusão, como *Klaxon*, como *A Revista*, como *Estética*. Vocês carecem principiar matutando na possibilidade de matar *Verde*. [...] Paguem dívidas se houver e pronto. Agora: se fizerem questão de *Verde* aparecer segunda fase, conservo minha promessa, entro no número dos marchantes a 10\$000, como 5 marchantes, isto é, mandarei 50\$000 mensais<sup>57</sup>.

e) ***Administração, direção e comissão editorial***

Nos três primeiros números de *Verde*, o diretor, conforme indicado na capa, é Henrique de Resende, ao passo que Martins Mendes e Rosário Fusco são indicados como redatores. Nos números 4 e 5, também na capa, Henrique de Resende, Martins Mendes e Rosário Fusco são mencionados como diretores da publicação. Já no número 1 da segunda fase, os nomes de Henrique de Resende, Martins Mendes, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto e Rosário Fusco estão presentes na capa, logo abaixo do título do periódico. Porém, dessa vez, não há qualquer indicação sobre a função específica exercida por cada um deles na publicação.

Dos integrantes do grupo de *Verde*, Henrique de Resende era quem tinha papel substancial no financiamento direto da revista, uma vez que, mais velho que os demais, já se encontrava estabelecido profissionalmente. De resto, a edição da revista era custeada a partir dos anúncios nela publicados e também pelo auxílio financeiro concedido por *marchands* externos, como Mário de Andrade, Alcântara Machado e Prudente de Moraes, neto. A esse respeito, a atuação de Rosário Fusco era fundamental, uma vez que, na condição “correspondente oficial” do grupo – função que exercia com diligência –, trocava cartas com diversas personalidades literárias em Minas Gerais e outros locais. A partir dessa atividade executiva nos bastidores do periódico, Fusco angariava adesões de nomes de peso do modernismo brasileiro, que, ao enviarem colaborações, darem conselhos editoriais, resenharem a revista

57. ANDRADE, Mário de. Carta a Rosário Fusco, 8/6,1928, *apud* MENEZES, 2013, p. 362.

na imprensa e, ocasionalmente, auxiliarem no custeio de sua publicação, ajudavam a projetar *Verde* para muito além dos limites cataguasenses (BRANCO, 2002, p. 61-62; RUFFATO, 2022, p. 95-99; DOYLE, 1976, p. 122-124).

Conforme consta nas capas dos cinco primeiros números de *Verde* e na folha de rosto do número 1 da segunda fase, a redação e administração da revista eram realizadas na Rua Coronel Vieira, 53, em Cataguases.

#### f) **Colaboradores**

##### *Primeira fase*

**NÚMERO 1:** Henrique de Resende, Rosário Fusco, Martins de Oliveira, Ascânio Lopes, Emílio Moura, Carlos Drummond de Andrade, Guilhermino César, Edmundo Lys, Theobaldo Miranda de Santos, Martins Mendes, Camilo Soares, Francisco Inácio Peixoto, Roberto Theodoro, Christóphoro Phonte-Boa, Oswaldo Abritta. Total de 15 colaboradores.

**NÚMERO 2:** Henrique de Resende, Anônio de Alcântara Machado, Abgar Renault, Mário de Andrade, A. C. de Couto Barros, Roberto Theodoro, Ribeiro Couto, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Sérgio Milliet, Francisco Inácio Peixoto, Camilo Soares, Martins de Oliveira, Martins Mendes, Oswaldo Abritta, Emílio Moura, Edmundo Lys, Yan de Almeida Prado. Total de 18 colaboradores.

**NÚMERO 3:** João Alphonsus, Camilo Soares, Blaise Cendrars, Mário de Andrade, Wellington Brandão, Prudente de Moraes, neto, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Martins de Oliveira, Godofredo Rangel, Abgar Renault, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Sérgio Milliet, Henrique de Resende, Ildefonso Pereda Valdés, Ildefonso Falcão, Emílio Moura, Pedro Nava, Yan de Almeida Prado. Total de 21 colaboradores.

**NÚMERO 4:** Henrique de Resende, Marcos Fingerit, Marioswald (heterônimo duplo de Mário e Oswald de Andrade), Mário de Andrade, Marques Rebelo, Francisco Inácio Peixoto, Rosário Fusco, Ascânio Lopes, Affonso Arinos, sobrinho, Pimenta Velloso, Antônio de Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade, Ildefonso Falcão, Albano de Moraes, Guilherme de Almeida, A. Fonseca Lobo, Guilhermino César e Edmundo Lys. Total de 18 colaboradores.

**NÚMERO 5:** Nicolás Fusco Sansone, Ascenso Ferreira, Ribeiro Couto, Guilhermino César, Mário de Andrade, Ascânio Lopes, A. Fonseca Lobo, João Dornas Filho, Peregrino Júnior, Ubyratan Valmont, Willy Levin, Francisco Inácio Peixoto,

Ildefonso Falcão, Jorge Fernandes, Afonso Arinos, sobrinho e Guilhermino César. Total de 16 colaboradores.

**Suplemento relativo aos meses de fevereiro, março, abril e maio do ano de 1928**

**(encarte do n. 5):** Paulo Prado, Henrique de Resende, J. Martins, Martins Mendes, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto, Saúl de Navarro, Augusto Frederico Schmidt, Rosário Fusco, Sérgio Milliet, Marques Rebelo, Álvaro Moreyra, Mário de Andrade e Tasso da Silveira. Total de 14 colaboradores.

*Segunda fase*

**NÚMERO 1:** Mário de Andrade, José Américo de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Rosário Fusco, Antônio de Alcântara Machado, Ascânio Lopes, Peregrino Júnior, Murilo Mendes, Ascenso Ferreira, Ildefonso Pereda Valdes, Martins Mendes, Guilhermino César, Francisco Inácio Peixoto, Walter Benevides, Henrique de Resende, Carlos Chiacchio, Graça Aranha, Mário de Andrade. Total de 18 colaboradores.

**g) *Traduções***

Embora em *Verde* tenham sido estampados textos estrangeiros em língua original, não foram publicadas traduções na revista.

**h) *Manifestos e programas editoriais***

O primeiro número de *Verde* abre com um curto editorial, não assinado. Nele, o grupo apresenta seu programa, embora de maneira vaga:

Somos novos. E viemos pregar as ideias-novas da Nova Arte.

E só.

E está acabado.

E não precisa mais.

\*\*\*

Abrasilizar o Brasil – é o nosso risco.

P'ra isso é que a VERDE nasceu.

Por isso é que a VERDE vae viver.

E por isso, ainda, é que a VERDE vai morrer

(VERDE, 1927, v. I, n. 1, p. 9).

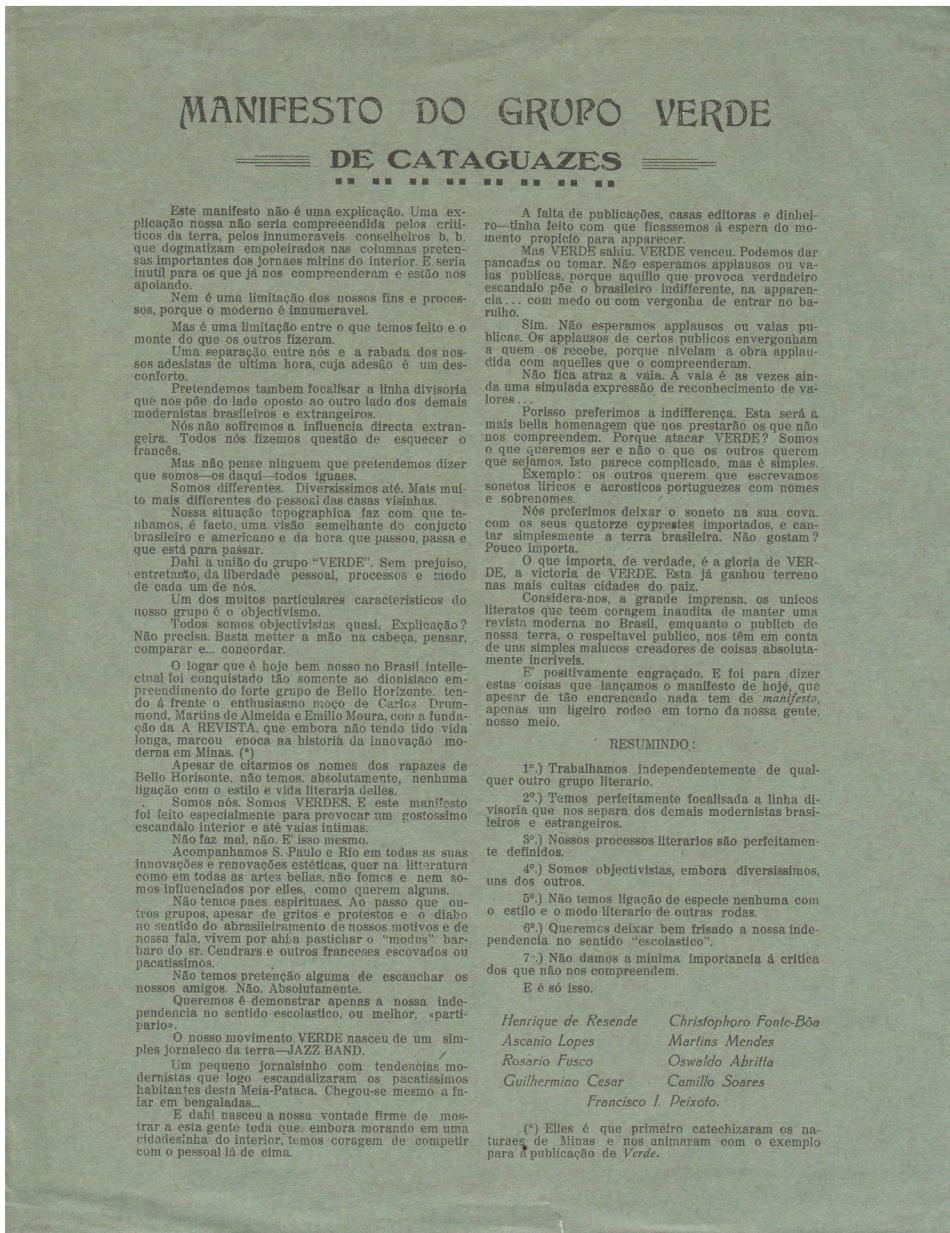
É interessante observar as ressonâncias da passagem acima em relação ao editorial “Para os espíritos creadores”, do segundo número de *A Revista*, no trecho em que Martins de Almeida afirma: “Procuramos concentrar todos os esforços para construir o Brasil dentro do Brasil ou, si possível, Minas dentro de Minas” (A REVISTA, 1925, n. 2, p. II).

No segundo número de *Verde*, o editorial, “Literatura de brinquedo” é assinado por Henrique de Resende. No texto, o poeta comenta o espanto com o qual a revista e seus “sonetos futuristas”, “tudo sem rima e de pé quebrado” (VERDE, 1927, v. I, n. 2, p. 7), foram recebidos em Cataguases. A isso o autor contrapõe, em seguida, a recepção positiva do periódico por parte de dos “grandes jornaes do paiz” e por nomes de peso da intelectualidade brasileira de então. Após esse balanço, Resende propõe, em espírito e tom de ruptura e renovação francamente vanguardistas: “Necessitamos tambem de Literatura de Brinquedo. Sim. Urge começar tudo de novo. Ao publico incumbe esquecer o que já aprendeu” (VERDE, 1927, v. I, n. 2, p. 7).

O terceiro número de *Verde* não contou com editorial nas próprias páginas da revista, porém, como mencionamos, a publicação avulsa do “Manifesto do grupo Verde de Cataguases” se deu paralelamente a esse número do periódico. O texto foi escrito, principalmente, por Ascânio Lopes, Henrique de Resende e Rosário Fusco (BRANCO, 2002, p. 63; CÉSAR, 1976), em um momento em que a revista já estava em circulação. Segundo Guilhermino César (1976, [s.p.]): “primeiro nós vivemos a nossa inquietação literária e depois foi que procuramos, digamos, criticar essa inquietação, retificar rumos, ratificar posições”.

No manifesto, o grupo enfatiza sua independência: tanto em relação à expressão criativa em si, quanto de supostos “pais espirituais”, além de sua indiferença a aplausos e vaias. São argumentos contraditórios, sendo que algumas dessas discrepâncias estão presentes no próprio texto. Apesar de se declararem sem precedentes, por exemplo, citam, no manifesto, a experiência belo-horizontina de *A Revista* como o empreendimento que conquistou “o lugar que é hoje bem nosso no Brasil”. Essa afirmação é enfatizada em nota no fim do texto: “Elles [grupo de *A Revista*] é que primeiro catechizaram os naturaes de Minas e nos animara com o exemplo para a publicação de *Verde*” (MANIFESTO DO GRUPO VERDE, 1927, [s.p.]). Porém, os signatários do manifesto, como que se dando conta da própria contradição e replicando a si mesmos, prosseguem: “Apesar de citarmos os nomes dos rapazes de Bello Horizonte, não temos absolutamente, nenhuma ligação com o estilo e vida literaria delles” (MANIFESTO DO GRUPO VERDE, [s.p.]). Quanto às contradições extratextuais relativas à declarada ausência de “pais espirituais”

FIGURA 146 –  
Manifesto do Grupo Verde.



por parte dos idealizadores de *Verde*, é sabido, à luz da influência exercida sobre o grupo por figuras como Mário de Andrade e Antônio Alcântara de Machado, o quanto esse argumento não procedia.

Os autores do manifesto de *Verde* reiteram, ao longo do texto, sua indifferença às vaias e à incompreensão por parte do público. O primeiro parágrafo já abre com a afirmação de que o “manifesto não é uma explicação. Uma explicação nossa não seria compreendida pelos críticos da terra, pelos innumeráveis conselheiros b. b. que dogmatizam empoleirados nas columnas importantes dos jornais mirins do interior” (MANIFESTO DO GRUPO VERDE, [s.p.]). Ora, “Conselheiro B.B.” era o pseudônimo com o qual foi assinado um artigo crítico à *Verde* que foi publicado no jornal *Cataguases* pouco após o lançamento do segundo número da revista (BRANCO, 2002, p. 79-81).

Fosse a crítica assim tão desimportante, teria merecido menção em local de destaque do manifesto?

Outro aspecto determinante do manifesto – embora menos salientado que os comentários de autoafirmação e autodefesa que permeiam texto – era o nacionalismo, defendido de um ponto de vista mais literário que político:

Nós preferimos deixar o soneto na sua cova com os seus quatorze cyprestes importados e cantar simplesmente a terra brasileira. Não gostam? Pouco importa. (MANIFESTO DO GRUPO VERDE, 1927, [s.p.]).

O texto termina com um resumo, em sete tópicos, do programa do grupo, reiterando sua suposta singularidade, independência e indiferença às críticas<sup>58</sup>.

Já depois do “Manifesto do grupo Verde”, no editorial do n. 4 da revista, “Verde, poemas cronológicos e outros poemas”, Henrique de Resende traça um breve histórico do grupo, partindo do momento em que conheceu Rosário Fusco, até a publicação da revista e sua recepção positiva não só em outras cidades do Brasil, mas também internacional – o que é exemplificado pela colaboração de Blaise Cendrars (o poema “Aux jeune gens de Catacazes”) que fora publicada no número anterior de *Verde*. Em seguida, Resende anuncia os desdobramentos editoriais *Verde* também na publicação de livros, citando os próximos lançamentos dos poetas cataguasenses e conclamando os autores de Belo Horizonte e Juiz de Fora, que até então publicavam sobretudo em periódicos, para fazerem o mesmo.

Por fim, o editorial do número único da segunda fase de *Verde* é dedicado a Ascânio Lopes, o grande homenageado desse número da revista, por ocasião de sua morte prematura.

58. Recomendamos a leitura de Joaquim Branco (2002, p. 63-79) para uma análise detalhada sobre “O manifesto do grupo Verde” e suas várias relações intra e intertextuais. Dentre estas últimas, segundo o autor, as mais significativas são: as conferências de Graça Aranha (“A emoção estética na arte moderna”) e Menotti del Picchia (“A arte moderna”) na Semana de Arte Moderna; o editorial de *Klaxon*; o “Prefácio interessantíssimo” e o ensaio “A escrava que não é Isaura”, de Mário de Andrade; a conferência “O espírito moderno”, de Graça Aranha, na Academia Brasileira de Letras; o “Manifesto da poesia Pau Brasil”, de Oswald de Andrade; e os editoriais dos números 1 e 2 de *A Revista* (BRANCO, 2002, p. 72).

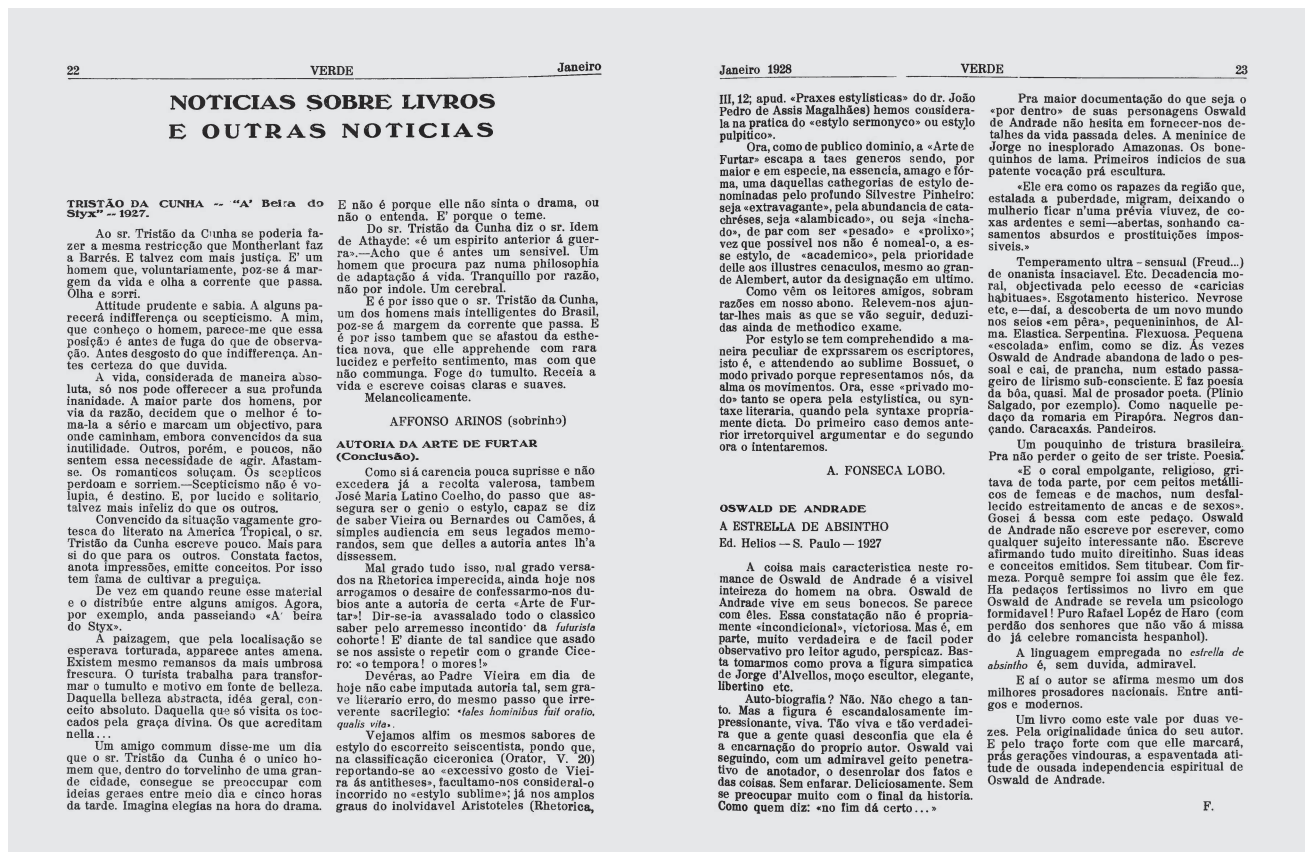
## i) Sumário, seções e distribuição de páginas

Todos os números de *Verde* contam com sumário já na capa. No número 1, o sumário é repetido na folha de rosto. Em todos os números, apesar de o sumário indicar o título da colaboração e sua respectiva autoria, não há indicação da página em que começa cada texto, e tampouco o sumário apresenta a ordem efetiva em que os textos foram publicados em cada número.

Com exceção do número único da segunda fase, todos os demais abrem com uma seção de anúncios. Em seguida, vem a folha de rosto, que, além de apresentar um cabeçalho com informações sobre a data e local de publicação, é o ponto a partir do qual começa o conteúdo propriamente dito da revista: seja com um texto (a maior parte dos números), uma ilustração (n. 3) ou ambos (n. 5).

A maior parte do conteúdo da revista consiste em colaborações em verso e prosa (contos, crônicas e ensaios). No número 1, já entre páginas finais, estreia a seção “Literatura”, que, presente também nos números 2 e 3, contém resenhas (escritas pelos integrantes do núcleo de *Verde* ou por colaboradores externos) sobre livros então recentemente lançados, a maioria relacionada em maior ou menor grau ao modernismo. A última seção do número 1 é intitulada “Notas sobre arte”, contendo resenhas de Rosário Fusco sobre o

FIGURA 147 –  
“Notícias sobre livros e outras notícias”, seção de *Verde*, 1ª fase, n. 5.





filme *Tesouro perdido*, que Humberto Mauro havia rodado em Cataguases; e sobre o concerto que estava para ser realizado do pianista Renato Gama, amigo dos integrantes do grupo Verde.

Nos números 4 e 5 a seção “Literatura” é renomeada “Notícias sobre livros e outras notícias”, passando a dar maior cobertura, também, a outros periódicos. Essa seção era arrematada por uma lista dos últimos livros recebidos pela equipe de *Verde*. No “Suplemento relativo aos meses de fevereiro, março, abril e maio do ano de 1928”, encartado no n. 5, estreia a seção “Movimento”, que continuará presente no número da segunda fase. De certa forma, “Movimento” consiste em mutação da seção “Notícias sobre livros e outras notícias”, apresentando, porém, notas em geral mais breves, e também dando cobertura a notícias sobre o movimento modernista, tanto nacional quanto internacional, que não se restringiam apenas à publicação de livros e revistas – especialmente quando o fato noticiado mantinha alguma conexão direta ou indireta com *Verde*. A esse propósito, encerrando o referido “Suplemento”, encontra-se a seção “O grupo ‘Verde’ e os outros”, na qual são reproduzidos textos a respeito de *Verde* e da produção literária de seu grupo idealizador, publicados anteriormente em outros periódicos. Nessa seção, são compilados textos de Alvaro Moreyra (*Para Todos*), Mário de Andrade (*Diário Nacional*), Tasso da Silveira (*Festa*) e Antônio de Alcântara Machado (*Revista de Antropofagia*).

Todos os números se encerram com uma seção de anúncios.

## j) **Publicidade e patrocinadores**

### *Primeira fase*

**NÚMERO 1:** Salgado & Cia. (fábrica de macarrão, massas alimentícias e refinação de açúcar, com dois anúncios nesse número); Centro Industrial, Serraria, Carpintaria e Oficina Mecânica José Ignacio da Silveira; Aprigio, Guerra & Cia. (ferragens, tintas, óleos, louças, vidros, cristais, artigos para presentes, perfumaria, artigos sanitários etc.); Casa Villela (mantimentos, molhados e miudezas); *Beau geste* (filme então em cartaz no Cinema Recreio); Alfaiataria Sucasas; Casa Rama (fazendas, amarelinho, chapéus, calçados, ferragens, louças, secos e molhados etc.); Casa Carcacena; Ginásio Municipal de Cataguazes; Casa Peixoto; Casa Henriques Felipe & Cia. (roupas, perfumaria etc.); Casa Ligeiro (sedas etc.); Vermicida Cesar; A Brasileira (gráfica); Leiteira; A Jardineira; Ciodaro & Filho (mecânica e oficina de consertos); Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais; Casa Fenelon (loteria, jornais, revistas, figurinos, vitrolas e discos). Total de 20 anúncios.

**NÚMERO 2:** Salgado & Cia. (com dois anúncios); João Duarte Ferreira & Cia. (Banco de Cataguazes); Seção Industrial, Seção de Café, Grande Usina Açucareira em Ubá; Casa Henriques Felipe & Cia; J. v. de Souza & Cia. (farmácia popular); Miguel Jorge Nunes (meias); Farinha Araujo; Oficina Xavier; A Brasileira; Leitaria; Esmeralda (ourivesaria e relojoaria); Casa Ligeiro; Vermicida Cesar; Agenor Leite (comissário); Casa Carvalho (armarinho, calçados, fazendas etc.); Elixir de Cambará Maia (com dois anúncios); Francisco dos Santos Loures (barbeiro e cabeleireiro); Casa Carcacena; Alfaiataria Sucasas; Agenor de Barros (agente autorizado da General Motors of Brazil); Ciodaro & Filho; Cutisol Reis (cosmético). Total de 24 anúncios.

**NÚMERO 3:** Salgado & Cia. (com dois anúncios); João Duarte Ferreira & Cia.; Seção Industrial, Seção de Café, Grande Usina Açucareira em Ubá; Casa Henriques Felipe & Cia.; Ginásio Municipal de Cataguases; A Brasileira; Leitaria; Esmeralda; Alfaiataria Sucasas; Elixir de Cambará Maia; J. v. de Souza & Cia.; Reis & Cia. (compradores de café); Casa Ligeiro; Vermicida Cesar; Colégio N. S. do Carmo e Escola Normal de Cataguazes; Ciodaro & Filho. Total de 17 anúncios.

Além disso, nesse número estreia a subseção de anúncios “*Verde recomenda*”, na qual são indicados os endereços e telefones de advogados (nove), dentistas (seis) e médicos (nove). Também nesse número, na quarta capa, ocorre a estreia da subseção de anúncios “Livros que os leitores de *Verde* devem ler”, onde estão listados sob a rubrica “Aparecidos” obras de Mário de Andrade (*Primeiro andar, Amar, verbo intransitivo e Clã do jabuti*), Antônio de Alcântara Machado (*Brás, Bexiga e Barra-Funda*) e Oswald de Andrade (*Primeiro caderno de poesias [sic]*). Já sob a rubrica “A sair”, são listados livros de Ascânio Lopes (*O direito da família sobre o cadáver*), Ascenso Ferreira (*Catimbó*), Henrique de Resende, Ascânio Lopes e Rosário Fusco (o livro coletivo *Poemas cronológicos*) e Achilles Vivacqua (*Bambu imperial*).

**NÚMERO 4:** Serpa, Ribeiro e Cia. (vendedores de carros e caminhões); Centro Industrial, Serraria, Carpintaria e Oficina Mecânica José Ignacio da Silveira; Leitaria; Casa Henriques Felipe & Cia.; Sul América Cia. Nacional de Seguros de Vida; Creme Levasseur (cosmético); Esmeralda; Vermicida Cesar; Reis & Cia.; Elixir de Cambará Maia; J. v. de Souza & Cia.; Ginásio Municipal de Cataguases; Loteria do Ceará; Alfaiataria Cruzeiro do Sul; Casa Peixoto; Colégio N. S. do Carmo e Escola Normal de Cataguases. Total de 16 anúncios.

Nesse número, a subseção de anúncios “*Verde recomenda*” contém indicações de nove advogados, quatro dentistas e cinco médicos. Na subseção

“Livros que os leitores de *Verde* devem ler”, novamente estampada na quarta capa, são recomendados, sob a rubrica “Aparecidos”, livros de Antonio Constantino (*Este é o canto da minha terra*), Sérgio Milliet (*Poemas análogos*), Mário de Andrade (*Primeiro andar, Amar, verbo intransitivo e Clã do jabuti*), Antônio de Alcântara Machado (*Brás, Bexiga e Barra-Funda e Pathé Baby*), Oswald de Andrade (*Primeiro caderno de poesias [sic]*), Ascenso Ferreira (*Catimbó*) e também o periódico *Feira literária*. Já sob a rubrica “A sair”, são indicados livros de Ascânio Lopes (*O direito da família sobre o cadáver*), Henrique de Resende, Ascânio Lopes e Rosário Fusco (o livro coletivo *Poemas cronológicos*), Rosário Fusco (*Codaque*), Antônio de Alcântara Machado (*Laranja da China*), Achilles Vivacqua (*Bambu imperial e Serenidade*) e Francisco Inácio Peixoto (*Álbum de vistas da cidade de Cataguases*). É também nesse número que se publicam, pela primeira vez em *Verde*, os valores cobrados aos anunciantes, que transcrevemos abaixo:

Capa (lado de fóra)	100\$000
Capa (lado de dentro)	80\$000
Texto—1 página	60\$000
1/2 “	40\$000
1/4 “	30\$000

Por 3 vezes: o abatimento de 10%. – O pagamento deverá ser feito no acto de entrega do original (VERDE, 1927, v. 1, n. 4, p. 28).

**NÚMERO 5:** Elixir de Cambará Maia; *Codaque* (livro de Rosário Fusco); Casa Henriques Felipe & Cia.; Sul América Cia. Nacional de Seguros de Vida; Creme Levasseur; Oficina de Francisco Rossi (caldeireiro, funileiro, bombeiro); Centro Industrial, Serraria, Carpintaria e Oficina Mecânica José Ignacio da Silveira; Leiteria; Colégio n. s. do Carmo e Escola Normal de Cataguases; Nogueira & Cia. (indústria alimentícia); Rezende Machado (casa elétrica); Ciodaro & Filho; Esmeralda; Bar Capital da Inglaterra; Vermicida Cesar; Tipografia do *Cataguases*; João Duarte Ferreira & Cia.; Seção Industrial; Seção de Café; Grande Usina Açucareira em Ubá; Casa Fenelon; Dr. Edison Resende (médico). Total de 22 anúncios.

Nesse número também são publicados os valores cobrados para se anunciar em *Verde*, idênticos aos divulgados na edição anterior. Na subseção “*Verde* recomenda”, são listados oito advogados, quatro dentistas e dois médicos. A quarta capa, mais uma vez, contém recomendações de leitura – porém, dessa vez, sem o título “Livros que os leitores de *Verde* devem ler”. As obras

indicadas são as seguintes: *Revista de Antropofagia*, *Macunaíma* (de Mário de Andrade), *Laranja da China* (de Alcântara Machado), *A boneca vestida de Arlequim* (de Álvaro Moreira), *A estrela de absinto* (de Oswald de Andrade), *Poemas cronológicos* (de Henrique de Resende, Rosário Fusco e Ascânio Lopes) e *Cana caiana* (de Ascenso Ferreira). Na página 8 do Suplemento encartado, há uma nota anunciando que, devido a dificuldades financeiras, a revista passaria a adotar um formato menor, a fim de reduzir seus custos, que são em seguida divulgados:

VERDE custará daqui por diante:

Numero avulso – 500 reis

Numero atrasado – 800 reis

Assignatura anual 6000 reis

(VERDE, 1928 ,v. I, n. 5, p. 8, Suplemento).

#### *Segunda fase*

**NÚMERO 1:** Com exceção dos anúncios de livros e revistas, a única publicidade presente nesse número é da gráfica A Brasileira, estampada na quarta capa. Os anúncios de livros são os seguintes: *Estudos* (de Tristão de Athayde), *Meia pataca* (de Guilhermino Cesar e Francisco Inácio Peixoto), *Circo* (de Alvaro Moreyra), *Fruta de conde* (de Rosário Fusco), *Laranja da China* (de Alcântara Machado), *Ensaio sobre a música brasileira* (de Mário de Andrade) e *Espelho de loja* (de Alba de Mello). Também são recomendados os seguintes periódicos: *Movimento Brasileiro: Revista de Crítica e Informação* (editada por Renato de Almeida), *A Ordem: Revista de Cultura Religiosa* (editada por Alceu Amoroso Lima [Tristão de Athayde] e Perillo Gomes) e *Arco e Flexa* (editada por Carlos Chiacchio, Carvalho Filho e Pinto de Aguiar).

É importante salientar que, conforme aponta Ruffato (2022, p. 96), dos anúncios publicados em *Verde*, “a maior parte é de empresas cujos proprietários mantinham vínculos, diretos ou indiretos, com as famílias do grupo”. Alguns exemplos disso são a Casa Rama, de Manuel da Silva Rama, padrinho de Francisco Inácio Peixoto; a Casa Peixoto e A Jardineira, de Peixoto, Silveira e Cia., que pertenciam a parentes de Francisco Inácio Peixoto; o Ginásio Municipal de Cataguases, onde estudou boa parte dos integrantes da revista; e do Vermicida Cesar, do pai de Guilhermino César (|RUFFATO, 2002, p. 96).

Entretanto, a relação próxima com anunciantes não bastou para garantir sobrevivência financeira à revista. Em carta enviada a Guilhermino César, Henrique de Resende comenta:

Os anúncios que têm sustentado a *Verde* aparecem unicamente pela consideração que certos amigos do comércio me dispensam a mim. [...] Mas compreende-se facilmente, que não me fica bem estar, de três em três meses, solicitando *reforma* aos comerciantes, quando estes me dão anúncios exclusivamente por uma consideração, que me dispensam a mim particularmente. Razão por que, meu caro Guilhermino, estou agora arranjando anúncios fora daqui. Já pedi em S. Paulo e no Rio<sup>59</sup>.

Como o número 5 de *Verde*, que sucede a carta acima citada, não contou com anúncios de nenhuma empresa fora de Cataguazes, deduz-se que Henrique de Resende e seus colegas não foram bem-sucedidos na tentativa de atrair anunciantes de outras cidades.

59. RESENDE, Henrique de. Carta a Guilhermino César, 8/1/1928, *apud* MENEZES, 2013, p. 239.

#### 4.2.4 *leite criôlo*

##### a) *Panorama histórico*

Em 1927, paralelamente à aventura cataguasense da revista *Verde*, da qual era um dos fundadores, Guilhermino César se mudou para Belo Horizonte para cursar Medicina. Na capital mineira, travou contato com Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e outros integrantes do Grupo do Estrela. Em 1928, ano em que trocou o curso de Medicina pelo de Direito, publicou, com Francisco Inácio Peixoto, seu primeiro livro de poemas: *Meia-pataca*, lançado pela editora Verde (RUFFATO, 2022, p. 147; BRANCO, 2002, p. 119-120). Esse livro serviu de cartão de visitas para que, ainda em 1928, Newton Prates, secretário do então recém-fundado *Estado de Minas*, oferecesse a Guilhermino César um emprego nesse jornal. “Tão logo se sentiu à vontade, [Guilhermino César] pôs-se a contrabandear modernismo para as páginas do *Estado de Minas*” (WERNECK, 1992, p. 86).

Voltando a *Verde*, a publicação cataguasense também havia contado com a colaboração dos outros dois diretores que, com Guilhermino César, não tardariam a fundar *leite criôlo*<sup>60</sup>: João Dornas Filho e Achilles Vivacqua<sup>61</sup>. O primeiro, nascido em Itaúna (MG) em 1902, ao atingir a mocidade, mudou-se para Belo Horizonte. Na capital mineira, o autodidata Dornas Filho atuou na imprensa, tanto em revistas de variedades, quanto no jornalismo diário, tendo chegado a ser diretor do jornal *Correio Mineiro* (DIAS, 2012, p. 25; LINHARES, 1995, p. 244).

Já Achilles Vivacqua nasceu em 1900 em Muniz Freire (ES). Por ter contraído tuberculose, aos vinte anos mudou-se com uma irmã para Belo Horizonte, em busca de condições climáticas que favorecessem seu tratamento. Pouco depois, o restante de sua família também deixa o Espírito Santo para fixar residência em Belo Horizonte. Instalada na capital mineira, a família Vivacqua participa ativamente da vida artística e intelectual, e Achilles, em particular, marca presença na imprensa belo-horizontina: além de colaborar pontualmente em jornais e revistas, em 1927 torna-se redator da efêmera

60. Como recomendado por Duarte (2011, p. 6), optamos por manter a grafia do nome da publicação em minúsculas, de acordo com a forma como foi veiculado.

61. O poema “Samba”, de Achilles Vivacqua sob o pseudônimo de Roberto Theodoro (cf. DUARTE, 2011, p. 55; DIAS, 2012, p. 28), saiu no primeiro número de *Verde*. Utilizando o mesmo pseudônimo, Vivacqua publicou, no número 2 da revista cataguasense, os “Poemas de Belo Horizonte”. Já o poema “Meus oito anos”, de João Dornas Filho, foi publicado no número 5 de *Verde*. Dornas Filho também colaborou em *Electrica*: seu poema “Batuque” saiu no número 3 do periódico itanhanduense.

*Cidade Vergel: Revista de Artes e Letras* e, de 1927 a 1929, da *Semana Ilustrada: Revista Noticiosa, Artística e Literária* – em cuja redação João Dornas Filho também trabalharia (DIAS, 2012, p. 27-28; DUARTE, 2011, p. 45-46; LINHARES, 1995, p. 247-249). Além disso, Achilles Vivacqua publicou, em 1928, *Serenidade*, plaqueta com seis poemas, ainda a meio caminho do modernismo e “passadismo”. A ambiguidade estilística de *Serenidade* traduziu-se em uma recepção igualmente hesitante da plaqueta por parte de seus leitores, muitos deles integrantes da rede modernista de então (DUARTE, 2011, p. 52-54).

Após a “conversão” modernista de Dornas Filho e Vivacqua<sup>62</sup> – exemplificada pela linguagem e temática gradualmente mais afinadas ao modernismo que passou a se identificar em textos que foram publicando na imprensa a partir de 1927, até adquirirem contornos mais definitivos, já em 1929 –, ambos se juntam a Guilhermino César, que, embora mais novo que os demais, já havia consolidado sua estreia modernista em *Verde*. O trio, valendo-se da experiência que vinha acumulando na imprensa, decide então fundar o periódico *leite crioulo* e, com ele, o movimento “criolista”. Em entrevista concedida ao *Correio Mineiro*, João Dornas Filho, em tom jocoso, conta sobre como surgiu a ideia:

Não há de ver que uma noite estávamos eu, o Achilles e o Guilhermino procurando a imortalidade na frente de uma pensão na avenida. Eu tinha proposto irmos à Itália matar Mussolini. Foi rejeitada, porque talvez não fosse a imortalidade mais cômoda e sem perigo. O Achilles, falando 200 palavras por minuto, propôs irmos pra Irlanda morrer de fome pela independência dela, como é de praxe. Rejeitado. E vai o Guilhermino lembrou de um *reide* ao centro da terra. Também não foi aceito, porque não entramos em acordo quanto ao dia da partida. Digo mal, da descida. E foi um espírito santo de orelha – sem alusão – lembrou-se do crioulo, coitado. E assim nasceu o movimento. Foi logo aceito, porque é imortalidade na certa. E sem ser provisória, como a da Academia de Letras (DORNAS FILHO *apud* DIAS, 2012, p. 13).

62. Duarte (2011, p. 44) chama a atenção para como, naquele período, “tornar-se modernista significava uma verdadeira ‘conversão’, implicava construir uma nova *persona* literária por oposição à anterior: foi o caso de Jorge de Lima, que havia sido coroado ‘príncipe dos poetas’ de Alagoas graças à fama de seu soneto ‘Acendedor de lampiões’, e também de dois dos diretores de *leite crioulo* [...]”.

Impresso na Tipografia Guimarães e contando com a gerência de Humberto Santana, proprietário da Livraria Sant'Anna, em 13 de maio de 1929, em referência à abolição da escravatura, é lançado *leite crioulo*, na forma de tabloide distribuído gratuitamente nas ruas de Belo Horizonte. Seu lançamento havia sido anunciado, nos dias anteriores, em notas publicadas em periódicos belo-horizontinos<sup>63</sup> – o que não é surpreendente, considerando a atividade que seus três diretores, João Dornas Filho, Achilles Vivacqua e Guilhermino César, exerciam na imprensa da capital mineira.

Órgão oficial do “criolismo” – entendido, por um lado, como “o conjunto dos defeitos assumidos pelo povo, ufanismo, bacharelismo, preguiça etc.; e, por outro lado, o esforço [assumido pelo grupo de *leite crioulo*] para sanar esses males” (DIAS, 2012, p. 11) –, em sua versão como tabloide, *leite crioulo* contou com a colaboração de autores que já haviam estreado no periodismo modernista mineiro em *A Revista* (como Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus) e *Verde* (como Francisco Inácio Peixoto, Oswaldo A Britta e [Christophoro] Fonte-Boa), bem como com novas adesões (por exemplo, Newton Braga e José Guimarães Alves). A julgar pelos comentários que recebeu na imprensa, a repercussão de *leite crioulo* foi no geral positiva, embora tenha havido algumas restrições, sobretudo quanto à pouca nitidez do programa criolista<sup>64</sup>.

Fundado em maio de 1928 e herdeiro das oficinas gráficas do extinto *Diário da Manhã* – referência de modernidade na imprensa belo-horizontina de então –, *O Estado de Minas* se afirmou, desde o princípio, como um grande jornal, de tiragem elevada e circulação nacional. Em maio de 1929 foi adquirido pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. No mês seguinte, foi excluído de seu título o artigo *O* (LINHARES, 1995, p. 251, 260). Provavelmente devido à boa recepção do primeiro número de *leite crioulo*, e também ao fato de Guilhermino César ser secretário na redação do *Estado de Minas*, no mês seguinte ao lançamento do tabloide, em 2 de junho de 1929, *leite crioulo* passa a circular como suplemento publicado nas edições de domingo do referido jornal (WERNECK, 1992, p. 86-87; DUARTE, 2011,

63. Décadas mais tarde, algumas dessas notas, bem como outras publicadas pouco após o lançamento de *leite crioulo*, foram reproduzidas na matéria “Os jornais comentam o leite derramado”, publicada *Suplemento Literário do Minas Gerais* (v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972).

64. Das quatro notas posteriores ao lançamento de *leite crioulo* compiladas na já referida matéria “Os jornais comentam o leite derramado”, três são positivas (publicadas na *Folha da Noite*, *Estado de Minas* e no carioca *O Globo*), ao passo que uma delas (publicada no *Diário de Minas*) apresenta reservas em relação ao programa e algumas ideias expostas no tabloide – embora elogie o “entusiasmo, juventude e talento” presentes na publicação (SUPLEMENTO LITERÁRIO DO MINAS GERAIS, v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972).



p. 68). Na semana anterior à estreia de *leite crioulo* em suas páginas, o *Estado de Minas* noticiava:

Estão de parabéns as pessoas inteligentes. O “Estado de Minas” acaba de pôr meia página à disposição dos rapazes do “Leite Criolo”. Todos os domingos, na seção literária que esta folha vai inaugurar na próxima semana, esses moços de valor terão meia página para divulgação de seus versos deliciosos, da sua prosa moderníssima, que surgiram como um óleo-canforado, capaz de reanimar a nossa literatura do torpor que a vem aniquilando. Movimento da inteligência mineira, sem nenhuma dependência com as correntes modernistas de outros centros cultos do país, o “criolismo”, que é uma reação contra a nossa tristeza linfática, apareceu vitorioso e teve logo a maior repercussão em São Paulo, no Rio e em Recife, onde foi aplaudido com quentes aplausos<sup>65</sup>.

Embora menos explicitamente programático que sua versão em tabloide, o suplemento de *leite crioulo* ainda assim continuou difundindo as ideias criolistas, disseminadas em poemas, textos em prosa de ficção e, sobretudo, em artigos (DUARTE, 2011, p. 84-103). É também nessa fase que a rede criolista se amplia. Se, no tabloide, a grande maioria dos colaboradores residia em Belo Horizonte e, em menor grau, Cataguases, o suplemento contou também com colaborações vindas de outras cidades mineiras (como Manhuaçu, Januária, Uberaba e Ubá) e de outras partes do Brasil (como São Paulo, Ceará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Alagoas, Pará, Espírito Santo etc.) (DIAS, 2012, p. 14-15).

*Verde* e a paulistana *Revista de Antropofagia*<sup>66</sup>. Além da já mencionada conexão direta, por meio de Guilhermino César, entre o periódico cataguasense e a publicação criolista, quase todos integrantes do grupo Verde colaboraram em *leite crioulo*: Ascânio Lopes (postumamente), Rosário Fusco, Francisco Inácio Peixoto, (Christophoro) Fonte Bôa e Oswaldo Abritta (este muito assiduamente). Além disso, como aponta Duarte, existe, entre os dois periódicos, certa continuidade:

65. Apud OS JORNAIS comentam o leite derramado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972).

66. Também devem ser mencionadas as relações criolistas com a revista baiana *Arco & Flexa*, assim como *Montanha*, de Ubá (MG). Os dois periódicos foram favoravelmente resenhados em *leite crioulo*, que também contou com colaborações de autores ligados a *Montanha*, como Alcino Duque e Ary Gonçalves.

[...] textos publicados na *Verde* são republicados em *leite criôlo*, séries de poemas que começaram a ser publicadas na revista têm a sua continuação no suplemento, as homenagens ao poeta do grupo de Cataguases Ascânio Lopes, morto no início de 1929, são constantes na publicação de Belo Horizonte (DUARTE, 2011, p. 68-69).

Com a *Revista de Antropofagia*, a relação de *leite criôlo* foi mais complexa. Ambas publicações situadas na vertente primitivista do modernismo brasileiro, *A Revista de Antropofagia*, que em sua primeira fase (ou “dentição”<sup>67</sup>), dirigida por Antônio de Alcântara Machado entre maio de 1928 e fevereiro de 1929, ainda era uma publicação modernista eclética<sup>68</sup>, dando espaço a autores de diferentes correntes do movimento, toma uma guinada ortodoxa radical em sua “segunda dentição”. Nessa fase, assumem sua direção Raul Bopp e Geraldo Ferraz, que contam com Oswald de Andrade como um dos grandes articuladores, e a publicação passa a ser veiculada em página do *Diário de São Paulo*, de 17 de março a 18 de agosto de 1929. Rompendo cada vez mais com antigos aliados, como Alcântara de Machado e Mário de Andrade, os antropófagos liderados por Oswald de Andrade buscam adesões de jovens modernistas em outros estados, objetivando assim a proliferação de espécies de “filiais” do movimento, que denominavam “clubes de antropofagia”, ou “sucursais”. Ao fracassarem na tentativa de atrair Carlos Drummond de Andrade e João Alphonsus – fiéis a Mário de Andrade e, de qualquer forma, não convencidos pelo novo programa literário da publicação (DUARTE, 2011, p. 67) – para o movimento repaginado, os antropófagos investem suas energias nos criolistas. Não querendo romper nem com o grupo da extinta *A Revista*, influente em Belo Horizonte, e nem com o da segunda dentição da *Revista*

67. Na “primeira dentição” da *Revista de Antropofagia*, os diretores de *leite criôlo* colaboraram com os seguintes poemas: “Indiferença” (n. 3) e “Dança de caboclo” (n. 10), de Achilles Vivacqua; “Deslumbramento”, de Guilhermino César (n. 5); e “Retrato do Brasil”, de João Dornas Filho (n. 10).

68. A esse respeito, é ilustrativa a “Nota insistente” publicada no fim do primeiro número da *Revista de Antropofagia*: “Neste rabinho do seu primeiro numero a “Revista de Antropofagia” faz questão de repetir o que ficou dito lá no principio:  
- Ella está acima de quaesquer grupos ou tendencias;  
- Ella acceita todos os manifestos mas não bota manifesto;  
- Ella acceita todas as criticas mas não faz critica;  
- Ella é antropofaga como o avestruz é comilão;  
- Ella nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja vehiculo.  
A “Revista de Antropofagia” não tem orientação ou pensamento de especie alguma: só tem estomago” (REVISTA DE ANTROPOGAFIA, v. 1, n. 1, maio de 1928, p. 8).

de *Antropofagia*, com quem simpatizavam, os diretores de *leite criôlo* adotam uma solução ambígua para o impasse:

Curiosamente os posicionamentos do grupo de *leite criôlo* em relação a ambos os outros grupos não se fazem presentes na sua própria publicação: 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*<sup>69</sup> (DUARTE, 2011, p. 69).

No número X [II<sup>o</sup>]<sup>70</sup> do suplemento de *leite criôlo*, de 11 de agosto de 1929, é publicado o texto “aqui estemos”, em que João Dornas Filho – dias depois do lançamento da Aliança Liberal, coligação que incluía o PRM e o Partido Democrático, de oposição à candidatura de Júlio Prestes à presidência da república, defendida pelo Partido Republicano Paulista (PRP) – explicita o apoio de *leite criôlo* a Antônio Carlos, então presidente de Minas Gerais e articulador da Aliança Liberal. Segundo Dornas Filho, “Ninguém estranhe ‘leite criôlo’ entrar nessa dansa. Nós somos antes de tudo brasileiros, a quem interessa desde o modo de assuar o nariz até o modo de governar a Nação. Não é só movimento literario não. É também politico e social” (DORNAS FILHO EM MARTINS FILHO; CABRAL [Org.], 2012, p. 125).

De acordo com Duarte (2011, p. 79), é precisamente a partir desse momento que textos programáticos sobre o criolismo deixam de ser publicados no suplemento. Isso poderia se vincular ao fato de que, ao explicitar seu apoio à Aliança Liberal, *leite criôlo* formalizava seu rompimento com a *Revista de Antropofagia* – em cujas páginas a publicação criolista era descrita como “clube antropofagista de minas gerais” – de Oswald de Andrade. Este, isolando-se em sua radicalização literária, também se distanciava politicamente de antigos aliados ao apoiar a candidatura de Júlio Prestes, minoritariamente defendida na rede modernista de então (DUARTE, 2011, p. 79-81)<sup>71</sup>. O último

69. A “segunda dentição” da *Revista de Antropofagia* contou com as seguintes colaborações dos diretores de *leite criôlo*: “a proposito do homem antropófago” (n. 7, de 1º de maio de 1929), artigo de Achilles Vivacqua; e “a proposito do movimento criôlo” (n. 11, de 19 de junho de 1929), entrevista de João Dornas Filho.

70. Em relação à numeração de *leite criôlo* em sua versão como suplemento, seguimos o critério adotado Martins Filho e Araújo (2012, p. 73): “[...] na publicação original de leite criôlo no jornal Estado de Minas houve certa confusão na numeração das edições, notadamente na repetição dos números III, IX e XIII. Como solução, optou-se por colocar a numeração romana original seguida pela numeração correta entre colchetes”.

71. Como apontado por Duarte (2011, p. 79), “o governo Antônio Carlos, embora baseado no tradicional esquema de poder do PRM, havia conquistado a simpatia de parte da opinião pública urbana com medidas consideradas modernizadoras como a fundação da

número da segunda dentição da *Revista de Antropofagia* seria publicado em 1º de agosto de 1929. É possível que, entre os desgastes que vinha acumulando, tenha contribuído para seu fim o fato de *O Diário de São Paulo*, jornal que abrigava a página antropofágica, fazer parte – assim como o *Estado de Minas* – dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, simpatizante do Partido Democrático (DUARTE, 2011, p. 81).

A ruptura de *leite criôlo* com os antropófagos, que já não contavam mais com publicação própria, é arrematada pela publicação, no número xv [17º], de 22 de setembro de 1929, do texto “anthropophagia”, do alagoano Valdemar Cavalcanti. Nesse artigo, de forte viés conservador católico, Cavalcanti, ao fazer balanço da *Revista de Antropofagia*, elogia a abordagem conciliadora de sua primeira fase, ao passo que condena duramente o polemismo e o primitivismo herético da segunda dentição. O próximo número de *leite criôlo*, de 29 de setembro de 1929, seria o último.

Pouco após a empreitada criolista, o turbulento contexto político brasileiro acima esboçado, agravado pela quebra da Bolsa de Nova York em outubro de 1929, desembocaria na chamada Revolução de 1930, dando fim à República Velha e impondo transformações profundas no tecido social, que não poupariam a rede de autores modernistas:

O modernismo literário, que teve sua fase radical ou doutrinária ao longo da década de 1920, mostraria, nos conturbados anos subsequentes, um caráter bem menos inovador. Deixam de existir os grupos organizados em torno de revistas e manifestos, e os escritores partem para o desenvolvimento de obras individuais. A Revolução de 1930, que guindou ao poder Getúlio Vargas, foi a vitória do pensamento liberal conservador, que, contrariando os interesses dos cafeicultores paulistas, intentava implementar relações sociais mais progressistas, apoiados numa política de viés autoritário (RUFATTO, 2022, p. 132)<sup>72</sup>.

universidade (UMG, que se tornaria posteriormente a UFMG) e a instituição no estado do voto secreto”.

72. Em “O movimento modernista”, Mário de Andrade sugere que as transformações superestruturais promovidas pelo modernismo nos anos 1920 teriam antecipado as mudanças infraestruturais ocorridas no Brasil a partir de 1930: “Essa normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora, a meu ver, é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira. E como os movimentos do espírito precedem as manifestações das outras formas da sociedade, é fácil de perceber a mesma tendência de liberdade e conquista de expressão própria, tanto na imposição do verso-livre antes de 30, como na ‘marcha para o Oeste’ posterior a 30; tanto na ‘Bagaceira’, no ‘Estrangeiro’, na ‘Negra Fulô’ anteriores a 30, como no caso da Itabira e a nacionalização das indústrias pesadas posteriores a 30”

Muitos dos modernistas dos anos 1920 seriam chamados para atuarem em cargos públicos. Dentre aqueles de que nos ocupamos até o momento, Carlos Drummond de Andrade é um exemplo emblemático: em 1933, tornar-se-ia chefe de gabinete de Gustavo Capanema, presidente de Minas Gerais que, a partir do ano seguinte, seria nomeado ministro da educação, cargo que ocuparia até 1945 (WERNECK, 1992, p. 30). Dos diretores de *leite criôlo*, Guilhermino César também adentraria na vida pública: após intensa atividade na imprensa de Belo Horizonte, cidade onde também ajudou a fundar a Faculdade de Filosofia de Minas Gerais, muda-se para o Rio Grande do Sul em 1943, a convite de Ernesto Dorneles, então interventor federal desse estado. Lá instalado, Guilhermino exerceria diversos cargos públicos, sem deixar de dar continuidade à sua produção literária. Embora nunca tenha se desligado de Minas Gerais, permaneceu no Rio Grande do Sul até sua morte, em 1995, aos 85 anos de idade (DIAS, 2012, p. 30-31).

Já Achilles Vivacqua e João Dornas Filho permaneceram em Belo Horizonte, onde continuaram a atuar na imprensa, sem deixar de seguirem construindo as respectivas obras literárias. Em 1942, a tuberculose vitimaria Vivacqua. João Dornas Filho, por sua vez, constituiria vasta obra sobre a história do Brasil e, mais especificamente, de Minas Gerais, abrangendo aspectos como folclore e etnografia. Faleceu em Belo Horizonte, em 1960 (DIAS, 2012, p. 27-29).

Ironicamente, apesar das críticas mordazes que fizeram à Academia Mineira de Letras em *leite criôlo*, tanto Guilhermino César quanto João Dornas Filho acabariam por integrá-la: aquele tornou-se titular em 1941, este, em 1945 (DIAS, 2012, p. 26, 30).

**b) *Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico***

**FORMATO:** 23,5 cm × 33 cm (tabloide) e 40 × 57 cm (formato do *Estado de Minas* na fase em que *leite criôlo* foi nele publicado semanalmente como suplemento)<sup>73</sup>.

(ANDRADE, 1974, p. 249).

73. Cf. LINHARES, 1995, p. 260.

**Nº DE PÁGINAS:** 8 (tabloide) e de ¼ a meia página do jornal *Estado de Minas* (suplemento).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** O projeto gráfico de *leite criôlo* sempre esteve inscrito na lógica dos jornais, seja em sua primeira encarnação como tabloide independente avulso, seja em sua versão como suplemento do *Estado de Minas*. Assim, as duas fases compartilham elementos comuns a esse universo: o tipo de papel, impressão monocromática<sup>74</sup>, uso de múltiplas colunas, texto e imagens dispostos em blocos compactos<sup>75</sup>, o acabamento dobrado em vez de encadernado etc. A feição gráfica do tabloide, conforme consta em sua segunda página, ficou por conta da belo-horizontina Tipografia Guimarães. Já o suplemento, naturalmente, foi composto e impresso nas oficinas do *Estado de Minas*, jornal do qual fazia parte e cujo parque gráfico era então referência de modernidade em Belo Horizonte (LINHARES, 1995, p. 251, 260).

Na primeira página do tabloide de *leite criôlo*, apresentam-se, no cabeçalho, a data, o título do periódico e, abaixo desses elementos, entre dois fios horizontais, encontravam-se o número, volume e local de publicação. O expediente era apresentado na página 2. Já em sua versão como suplemento, na qual geralmente ocupava de ¼ a meia página do jornal *Estado de Minas*, o cabeçalho era composto de três blocos, cada um deles envolto por uma moldura retangular. No bloco superior, vinha o título de *leite criôlo*. O bloco inferior esquerdo continha o subtítulo “Suplemento do Estado de Minas” e o número da publicação. Esse bloco era conectado, por fios verticalmente paralelos, ao bloco direito, que apresentava o nome dos diretores<sup>76</sup>. Em relação ao título, *leite criôlo* sempre foi grafado em minúsculas. No tabloide, era

74. Embora o uso pontual de cores, em jornais, já ocorresse na primeira metade do século XX (cf. MELO; RAMOS, 2011, p. 93, 149, 203, 241, 307), essa prática se torna mais frequente apenas a partir dos anos 1960 (embora ainda esporadicamente) até, na década de 1990, tornar-se enfim uma realidade corriqueira dos jornais de grande circulação (cf. PILAGALLO, 2018).

75. Nas primeiras décadas do século XX, ainda predominava, nos jornais brasileiros, a crença de que “espaço em branco é espaço perdido” (MELO; RAMOS, 2011, p. 93). Essa concepção só começaria a ser questionada de forma mais sistemática dos anos 1950 em diante, notadamente a partir da reforma gráfica por qual passou o *Jornal do Brasil* e, especialmente, seu *Suplemento Dominical* (MELO; RAMOS, 2011, p. 309).

76. Apesar dessa descrição se aplicar a quase todos números do suplemento *leite criôlo*, houve duas exceções. A primeira, no número 1 (1º), no qual o nome dos diretores não está presente no cabeçalho, mas no rodapé da página, após o poema “A canção do meu sapo”, de Francisco L. Martins Filho. A segunda exceção se deu no número XIV [16º], no qual o cabeçalho apresenta apenas o título do suplemento. Pode-se inferir o provável motivo dessas exceções: no primeiro número, por ser inaugural, ainda não havia sido estabelecido um padrão de cabeçalho; ao passo que no número XIV [16º], por se tratar do menor de toda a existência de *leite criôlo* (ocupava apenas uma das sete colunas do jornal, e mesmo assim se estendendo apenas a 2/3 da página), não houve espaço para a apresentação satisfatória de todas informações no cabeçalho.



FIGURA 148 – Primeira página de *leite criôlo*, tabloide.

FIGURA 149 – *leite criôlo*, suplemento II [2º], *Estado de Minas*.

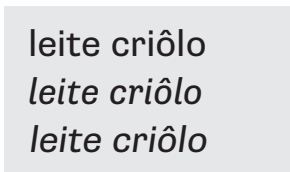


FIGURA 150 – “leite criôlo” em romano (acima), itálico (centro) e oblíquo (abaixo). Exemplos em Supria Sans, de Hannes von Döhren.



composto com um tipo de grande peso, com serifa egípcias e letras estreitas. No suplemento, por sua vez, a partir do n. 11 [2º], adota-se um padrão que será adotado em todos números, exceto no XIV [16º]: a expressão “leite criôlo” era composta com tipo sem serifa, oblíquo<sup>77</sup> e com peso regular.

Em sua versão como tabloide, as páginas de *leite criôlo* não eram numeradas. Como suplemento, por sua vez, a numeração era a da página do jornal *Estado de Minas* como um todo, da qual *leite criôlo* ocupava apenas uma parte. Além do cabeçalho da primeira página, já descrito, as demais páginas do tabloide continham cabeçalho no qual se apresentavam frases que se relacionavam, direta ou indiretamente, ao programa do periódico. Abaixo delas, encontrava-se, entre dois fios horizontais retos, o título corrente do periódico. As frases são as seguintes:

77. Embora fontes itálicas sejam comumente associadas a letras inclinadas, não é a inclinação a principal característica que as define: “É verdade que a maioria das romanas é ereta e que a maioria das itálicas é inclinada para a direita – mas o que realmente as diferencia é seu fluxo, não sua inclinação. As itálicas têm uma estrutura mais cursiva que as romanas, ou seja, o itálico aproxima-se mais da escrita à mão ou da escrita contínua” (BRINGHURST, 2005, p. 66). O autor prossegue: “Desde o século 17, muitas tentativas procuraram frear a natureza cursiva e fluida do itálico, redesenhando-o segundo o modelo romano. Muitos tipos assim chamados ‘itálicos desenhados’ nos últimos duzentos anos não passam de romanos inclinados, também conhecidos como *oblíquos*. Há também muitos híbridos entre eles” (BRINGHURST, 2005, p. 67).

- p. 2: “Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são” (extraída de *Macunaíma*, de Mário de Andrade). Composta em tipo sem serifa, de peso regular.
- p. 3: “Numa terra radiosa vive um povo triste” (extraída de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado). Composta em tipo sem serifa, de peso regular.
- p. 4: “... taes outros cuidam distinguir no **clan** o seu embrião”. Composta em tipo afim ao Didot (possivelmente o Monotype Modern ou alguma variação/cópia), com alto contraste, eixo vertical e serifas finas. A palavra “clan” é enfatizada a partir de sua composição em tipo sem serifa e negrito.
- p. 5: “Revelarei grandes peixes mansos e um enorme Lambary” (atribuída no tabloide a “Revelações do filho da luz” – possivelmente o livro *Revelações do Príncipe do Fogo* – do assassino em série Febrônio Índio do Brasil). Composta no mesmo tipo serifado da página anterior.
- p. 6: “No Brasil tudo é grande, menos o homem” (atribuída, no tabloide, a Carlos Góis). Composta com o mesmo tipo sem serifa usado no cabeçalho das páginas 2 e 3.
- p. 7: “Acima do sól está essa vossa melancolia”. Composta no mesmo tipo sem serifa utilizado no cabeçalho das páginas 2, 3 e 7.
- p. 8: “Em nosso paiz, ao contrário dos outros, a agricultura se inicia tendo por base a grande propriedade” (extraída da introdução de Oliveira Vianna ao censo de 1920, que seria posteriormente republicada como o livro *Evolução do povo brasileiro*<sup>78</sup>). Composta em tipo *display* decorativo, de inspiração Art Nouveau, inciso, condensado e com grande olho.

Na página 3 do tabloide encontra-se, na parte inferior da primeira coluna, um elemento curioso: um quadro que emula uma folha de calendário. Nele, além da indicação da data e de seu significado cívico (“Fraternização brasileira”), bem como da fase lunar, há a seguinte nota: “1929 – Captiveiro de Honorio Armond na Academia M. de Letras”. Dessa maneira, contrasta-se a data de aniversário da abolição da escravatura, compreendida literalmente, com a concepção dos diretores de *leite crioulo* segundo a qual o ingresso em uma Academia de Letras se equivaleria a uma espécie de escravidão literária simbólica.

78. Cf. DUARTE, 2011, p. 178-179.





FIGURA 151 – Páginas de *leite criôlo*, tabloide. Notam-se muitos elementos característicos de seu projeto gráfico.

A diagramação geral do tabloide se dá em três colunas, separadas apenas pela medianija, isto é, um espaço divisor em branco. Alguns textos não são quebrados, ocupando a largura referente a duas colunas. Este também é o caso do desenho de Monsã, na página 4. Os únicos elementos que se estendem continuamente pela largura relativa às três colunas são os cabeçalhos. Já em sua encarnação como suplemento, *leite criôlo* também era dividido em colunas, ocupando, na grande maioria dos números, a largura de três das sete colunas, que, separadas entre si por um fio vertical, integravam o projeto gráfico do *Estado de Minas* (LINHARES, 1995, p. 260). As exceções a essa regra são o n. I [1º] e VII [7º], que se estendem por cinco colunas; o número IX [9º] e XII [13º], que se estendem por quatro colunas; e o número XIV [16º], cuja largura ocupa apenas uma coluna do jornal<sup>79</sup>. Assim como no tabloide, alguns textos do suplemento de *leite criôlo* não se quebravam, estendendo-se pela largura relativa a duas colunas. Com a exceção óbvia dos

79. Como o suplemento número III [4º] é o único do qual não encontramos reprodução da página inteira do *Estado de Minas* em que se encontrava – por esse motivo, a edição fac-similar organizada por Martins Filho e Cabral (2012) se serviu de recortes dos textos publicados nesse número –, não sabemos dizer o número de colunas que sua largura total ocupava.



FIGURA 152 – Página de *leite crioulo*, tabloide, com desenho de Monsã.



FIGURA 153 – *leite crioulo*, suplemento xv [17º], com desenho de G. S. Neves.

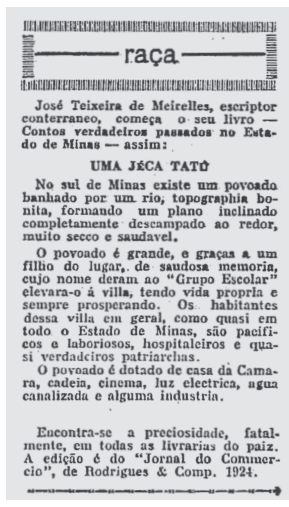


FIGURA 154 – Detalhe de *leite crioulo*, suplemento x [11º], com ornamentos característicos.

poemas e de alguns títulos centralizados, todos os textos em prosa de *leite crioulo* eram justificados. Tanto no tabloide, quanto no suplemento, foram publicados poemas com versos espacializados de forma personalizada.

Embora em número bastante reduzido, em *leite crioulo* foram publicados trabalhos visuais. No tabloide, foi estampado “desenho metálico” de Monsã, na página 4. Já no suplemento, no número xv [17º] foram publicadas imagens de duas naturezas: “Retrato – Estudo de expressão”, desenho de Geraldo Serrano Neves e, na seção “Raça”, uma fotografia do poeta Aracy Borges. Já vinhetas e outros ornamentos foram muito comuns na fase em que *leite crioulo* circulou como suplemento do *Estado de Minas*. Além das molduras presentes no cabeçalho, já descritas, durante toda essa fase foram usadas vinhetas para separar os diferentes textos publicados em uma mesma coluna. Estas, por vezes, eram simples – na forma de um fio duplo paralelo –, mas na maioria dos casos assumia forma mais pronunciadamente ornamental – losangos enfileirados, fio ondulado ou, o que era mais comum, um losango central ladeado simetricamente por uma forma similar à de adaga. Muitos dos títulos dos textos, bem como alguns poemas inteiros (geralmente aqueles cuja diagramação ocupava a largura de duas colunas), apresentavam-se dentro de molduras que assumiam as mais variadas formas: pontilhadas, em ondas curvilíneas, em motivos geométricos entrelaçados etc.

paz creadora de Meia Pat  
 Vem com 13 poemas, nu  
 trá curar muita gente sup  
 Cataguazes é uma caixa  
 presas que pega sempre

FIGURA 155– Principal tipo para composição de textos em *leite criôlo*.

ORAÇÃO NOCTURNA  
 mais 1 de Cataguazes  
 agricultura

FIGURA 156 – Tipos usados em títulos de *leite criôlo*.

Quanto aos tipos utilizados em *leite criôlo*, assim como observamos nos demais periódicos da década de 1920 que analisamos, houve maior padronização quanto às fontes para a composição de textos (sempre serifadas), ao passo que grande miscelânea foi usada para compor os títulos. No caso de *leite criôlo*, isso é válido tanto em relação ao tabloide, quanto ao suplemento. Em ambas as fases, o principal tipo usado para a composição dos textos era serifado, possivelmente o Century Expanded, Century Schoolbook ou um modelo muito próximo deles – assim como verificamos em *Electrica* e *Verde* e também constataremos em periódicos posteriores. Já os títulos, nas duas fases, foram compostos com enorme variedade de tipos: sem serifa, incisos, serifados diversos, oblíquos, Art Nouveau, ornamentais, com simulação de volume, contornados etc.

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** O tabloide, como consta em anúncio publicado no próprio, foi impresso pela Tipografia Guimarães, localizada na Rua Espírito Santo, 980. Já o suplemento, por fazer parte do jornal *Estado de Minas*, para o qual haviam sido adquiridas as oficinas pertencentes ao extinto *Diário da Manhã*, pôde contar com composição mecânica em Linotipo e impressão rotativa, feita por uma máquina Marinoni (cf. LINHARES, 1995, p. 251, 260).

**PAPEL:** Papel-jornal<sup>80</sup>.

**ACABAMENTO:** Por não ter se desvinculado do formato jornal, o acabamento de *leite criôlo*, em suas duas encarnações, era dobrado.

### d) *Periodicidade, tiragem e difusão*

**PERIODICIDADE:** Número único (tabloide) e dominical (suplemento).

**TIRAGEM:** Não consta.

**DIFUSÃO:** Em sua versão como tabloide, *leite criôlo* foi distribuído gratuitamente nas ruas de Belo Horizonte no dia 13 de maio de 1929, data da Abolição da Escravatura no Brasil. Segundo nota publicada no dia seguinte na *Folha da Noite*, “a

80. Trata-se de papel “fabricado principalmente de celulose mecanicamente triturada, menos durável que outros papéis, com baixo custo de produção. É o tipo de papel mais econômico que pode suportar processos de impressão normais” (AMBROSE; HARRIS, 2009, p. 12).

saída do primeiro número foi estupenda”<sup>81</sup>. Para além da gratuidade, parece ter contribuído para esse sucesso o fato de o lançamento de *leite crioulo* ter sido bastante divulgado na imprensa belo-horizontina nos dias antecedentes à publicação<sup>82</sup> – o que não é surpreendente, considerando que os diretores do tabloide já vinham atuando na imprensa da cidade (DIAS, 2012, p. 25-31; DUARTE, 2011, p. 47 *et seq.*).

Já em sua segunda encarnação, cujo primeiro número é de 2 de junho de 1929, *leite crioulo* saía semanalmente, aos domingos, como suplemento integrado ao jornal *Estado de Minas*, sujeitando-se, naturalmente, ao método de difusão desse jornal.

e) **Administração, direção e conselho editorial**

Eram diretores de *leite crioulo* Achilles Vivacqua, João Dornas Filho e Guilhermino César. No expediente do tabloide, consta como gerente Humberto Santana, “proprietário da procurada Livraria Sant’Anna”<sup>83</sup>, então situada na Avenida Affonso Pena, 992, conforme anúncio publicado no tabloide. Já na versão de *leite crioulo* como suplemento, foram mantidos no expediente apenas os nomes dos diretores.

f) **Colaboradores**

*Tabloide*

**NÚMERO ÚNICO:** Guilhermino Cesar, João Dornas Filho, Achilles Vivacqua, Antonio Crispim (pseud. de Carlos Drummond de Andrade), Carlos Drummond de Andrade, Diderô Coelho Junior, João Alphonsus, João Guimarães, Nilo Bruzzi, Newton Braga, Olavo Augusto Malha, Juvenal Santos, Vitro de Jesus, Alberto Agostini, F., Monsã, Francisco Inácio Peixoto, Francisco L. Martins Filho, Murillo Monteiro Mendes, José Guimarães Alves, Oswaldo Abrita, Cyro dos Anjos. Total de 21 colaboradores.

81. Nota reproduzida no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972).

82. Na matéria “Os jornais comentam o leite derramado”, publicada no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972), encontram-se reproduções de nove textos sobre *leite crioulo* publicados na imprensa (oito deles em Belo Horizonte, o outro no jornal carioca *O Globo*). Desses textos, quatro são imediatamente anteriores ao lançamento do tabloide, e os demais, apenas um pouco posteriores.

83. É como o estabelecimento foi descrito no artigo “Uma banda de música bem brasileira”, assinado por I – pseudônimo de João Alphonsus (DIAS, 2012, p. 12) – e publicado no *Diário de Minas* em 12 de maio de 1929, na véspera do lançamento do tabloide de *leite crioulo*. O referido artigo, por sua vez, nos foi acessível a partir da sua reprodução publicada no *Suplemento Literário do Minas Gerais* (v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972).

*Suplemento*

- NÚMERO I [1º]:** Guilhermino Cesar, José Guimarães Alves, G. (Guilhermino Cesar), João Dornas Filho, Oswaldo Abrita, Francisco L. Martins Filho, Achilles Vivacqua, Fidelis Florencio (pseud. de Wellington Brandão<sup>84</sup>). Total de 7 colaboradores.
- NÚMERO II [2º]:** Guilhermino Cesar, Fidelis Florencio, Carlos Drummond de Andrade, João Dornas Filho. Total de 4 colaboradores.
- NÚMERO III [3º]:** Guilhermino Cesar, J.D.F. (João Dornas Filho), Rosario Fusco, Cyro Vieira da Cunha, Francisco L. Martins Filho, Achilles Vivacqua, Fonte Bôa. Total de 7 colaboradores.
- NÚMERO III [4º]:** Edison Magalhães, Albano de Moraes, Achilles Vivacqua, Fidelis Florencio, Mario de Andrade, Alcino Duque, Oswaldo Abrita, Fonte Bôa, João Alphonsus, Newton Braga. Total de 10 colaboradores.
- NÚMERO V [5º]:** Diderot Coelho Junior, Theobaldo de Miranda Santos, Valle Ferreira, Guilhermino Cesar, Fidelis Florencio, Oswaldo Abrita, Achilles Vivacqua, A. v. (Achiles Vivacqua), Fonte Bôa, Cyro dos Anjos. Total de 9 colaboradores.
- NÚMERO VI [6º]:** Olavo Augusto Maia, Miêtta Santiago, Newton Braga, Jacob Pim-Pim (pseud. de Raul Bopp<sup>85</sup>), Achilles Vivacqua, Francisco Inácio Peixoto, Oswaldo Abrita, Americo R. Netto, João Dornas Filho, Fonte Bôa. Total de 10 colaboradores.
- NÚMERO VII [7º]:** Francisco L. Martins Filho, Fidelis Florencio, Olavo Augusto Maia, João Dornas Filho, Jacob Pim-Pim, Carlos Matta Machado, José Guimarães Alves, Diderot Coelho Junior, Miêtta Santiago, Franklin Nascimento, Alcino Duque. Total de 11 colaboradores.
- NÚMERO VIII [8º]:** Oswaldo Abrita, Clovis de Gusmão, Achilles Vivacqua, Alberto Dézon, Ary Gonçalves, Fonte Bôa, Odorico Costa, Jacob Pim-Pim, Valle Ferreira, Fidelis Florencio. Total de 10 colaboradores.

84. Cf. DUARTE, 2011, p. 56.

85. Cf. DUARTE, 211, p. 60-61.

- NÚMERO IX [9º]:** João Dornas Filho, Carmen Corrêa de Mello, A. (Achilles Vivacqua), Rosario Fusco, Arnulpho Neves, Marques Rebello, Edison Magalhães, Correia Junior, Albano de Moraes, Oswaldo Abrita. Total de 10 colaboradores.
- NÚMERO IX [10º]:** A. Albuquerque e Castro, Walter Benevides, Rosario Fusco, Odorico Costa, João Dornas Filho. Total de 5 colaboradores.
- NÚMERO X [11º]:** João Dornas Filho, Guilhermino Cesar, Valle Ferreira, Garcia de Rezende, J. D. F. (João Dornas Filho), José Teixeira de Meirelles, Fidelis Florencio, José Guimarães Alves, Ascânio Lopes. Total de 8 colaboradores.
- NÚMERO XI [12º]:** Flavio Fontoura, Ary Gonçalves, Guilhermino Cesar, Albano de Moraes, Luis da Camara Cascudo. Total de 5 colaboradores.
- NÚMERO XII [13º]:** Oswaldo Abrita, Thereza Marchetti, João Dornas Filho, Guilhermino Cesar, Oswaldo Abrita, Francisco L. Martins Filho, Albano de Moraes, Eneida. Total de 8 colaboradores.
- NÚMERO XIII [14º]:** Ascanio Lopes, Francisco L. Martins Filho, Jorge Fernandes, Guilhermino Cesar, Coriolano de Medeiros. Total de 5 colaboradores.
- NÚMERO XIII [15º]:** Guilhermino Cesar, José Guimarães Alves, Yan de Almeida Prado, Rogerio Picanço. Total de 4 colaboradores.
- NÚMERO XIV [16º]:** Guilhermino Cesar, Rogerio Picanço, Jorge Fernandes. Total de 3 colaboradores.
- NÚMERO XV [17º]:** Valdemar Cavalcanti, G. Neves, João Dornas Filho, Euclides, De Paiva, Aracy Borges. Total de 6 colaboradores.
- NÚMERO XVI [18º]:** Guilhermino Cesar, Edmundo Haas, Oswaldo Abritta, Aracy Borges, Figueiredo Silva. Total de 5 colaboradores.

**g) Traduções**

Não foram publicadas traduções em *leite crioulo*.

## h) *Manifestos e programas editoriais*

É recorrentemente mencionada a ambiguidade e pouca nitidez do programa motivador de *leite crioulo*<sup>86</sup>, embora, sem dúvidas, seus idealizadores tenham feito algum esforço – maior ou menor, a depender da ocasião – por defini-lo, seja nos textos que publicaram no tabloide ou no suplemento, seja em entrevistas ou depoimentos, tanto no período em que a publicação circulou, quanto *a posteriori*<sup>87</sup>.

Em *leite crioulo* não foram publicados manifestos, ou mesmo editoriais, assim designados de forma explícita. No entanto, textos programáticos foram estampados no tabloide e no suplemento. Ainda que a maioria deles fosse de autoria dos diretores da publicação, outros colaboradores também contribuíram para o debate sobre o que compreendiam por “criolismo”. Uma vez que a referida ambiguidade de *leite crioulo* não se resolveu por completo ao longo do período de circulação da publicação, e também levando em conta a posição explicitada por Guilhermino Cesar a respeito do caráter em progresso

86. Como exemplo contemporâneo à publicação de *leite crioulo*, citamos uma nota de Carlos Drummond de Andrade (cf. BUENO, 1982, p. 104) publicada no *Diário da Tarde*, na qual a dúvida era mencionada: “Não há cabal certeza, mas parece que a intenção íntima dos fundadores de ‘Leite Criôlo’ é criar uma nova escola ou manifestação literária, o ‘criolismo’, que irá contra o criolismo, ‘a preguiça secular do caráter brasileiro [...]’ (apud os JORNAIS comentam o leite derramado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972). Décadas mais tarde, Gilberto Mendonça Telles (1983, p. 368), em nota de rodapé referente aos textos de *leite crioulo* reproduzidos em seu livro *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, comenta: “O jornal *Leite crioulo* [...] constitui dentro das aberturas do modernismo uma das primeiras preocupações com o negro, preocupação aliás que não fica muito clara, se contra ou a favor”. Também Bueno (1982, p. 101) ressalta que “Ao contrário de outras publicações literárias, o primeiro número de *Leite crioulo* não apresenta um programa nem definições claras de seus objetivos e a linguagem de seus principais mentores marca-se por forte ambiguidade”.
87. Conforme assinala Bueno (1982, p. 101), “Através de ‘Mexerica se conhece pelo cheiro’, de Guilhermino César (Suplemento nº 1, 2/6/29), percebemos que os leitores cobraram um projeto ideológico dos diretores de *Leite Criôlo*”. João Dornas Filho, em entrevista ao *Correio de Minas* (apud BUENO, 1982, p. 104), em julho de 1929, ao ser indagado sobre a ambiguidade programática de *leite crioulo*, argumenta: “E essa história de programa é peta. Os programas, como as plataformas de político, foram feitos para não ser cumpridos. A macacada do *Leite Criôlo* tem inteira liberdade de pensar e escrever”. Dornas Filho, anos depois, em artigo de 1943 publicado na revista *Vamos Ler* (apud BUENO, 1982, p. 102), por ocasião da morte de Achilles Vivacqua, tentaria explicar melhor o programa criolista: “Eu, com Guilhermino César e ele (A. Viváqua) nos idos dias de 1927 (sic), concorri com alguma tolice e muita sinceridade para preparar o 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”.

do programa criolista<sup>88</sup>, convém, para nos situarmos antes de examinarmos alguns dos textos programáticos de *leite crioulo*, evocar o resumo proposto por Bueno do movimento do qual o periódico seria veículo:

Em síntese, o *criolismo* oscila entre duas significações: o próprio nome do movimento representado pelo *Leite Criôlo* e a denominação do conjunto de excessos [bacharelíce, ufanismo, preguiça, pernosticismo etc.] a ser expurgado do “caráter nacional”, sendo que nessa segunda acepção, criolismo pode ser lido como uma *condensação* que “representa por si várias cadeias associativas, em cuja interseção se encontra”. A *condensação* esbate os traços que não coincidem para reforçar o dado comum (a idéia de *excesso*, no caso). (BUENO, 1982, p. 135-136)

Dos textos programáticos publicados em *leite crioulo*, encontram-se, entre os mais significativos, os três publicados na primeira página do tabloide de 13 de maio de 1929, cada um deles de autoria de um dos diretores da publicação. Em “leite crioulo”, Guilhermino Cesar se serve da metáfora da ama de leite negra para argumentar que, assim como o leite dela recebido, a presença negra também legou ao Brasil “a tristeza banzativa que não cuida de melhorar”. Desdobrando a metáfora, o autor prossegue:

Arranjemos um processo de desnatar. A manteiga gostosa é a fala deles que nós queremos bem. Queremos bem como se fosse o presente meio forçado do seu trabalho. Mas nem todo desptismo [*sic*] do presente se bota na sala pra goso das visitas. Alguns vão pro fundo da sala (LEITE CRIÔLO [Tabloide], 1929, v. I, n. I, p. I).

Em “Convite”, Achilles Vivacqua também atribui a tristeza brasileira à “má formação da raça”, resultado, a seu ver, não só da presença do negro, mas também do português, “parasita da terra nova”. Diante de seu diagnóstico do estado de espírito brasileiro, agravado, segundo Vivacqua, pela crise de identidade que a abolição da escravidão teria causado ao negro – não mais “tronco, nem parasita da boa” –, prescreve a “defesa da alegria”, sentenciando ser necessário “mudar de marca” (LEITE CRIÔLO [Tabloide], 1929, v. I, n. I, p. I).

88. Conforme se lê em “Mexerica se conhece pelo cheiro”, texto de Guilhermino César publicado no primeiro número do suplemento de *leite crioulo*: “O programa que vocês querem, nós iremos desenvolvendo naquilo que fizemos”.



Já em “Fóra o malandro”, João Dornas Filho alça o pássaro vira-bosta – que bota seus ovos no ninho do tico-tico para que este cuide de chocá-los e em seguida alimentar a cria – à condição de emblema do criolismo: “Virabósta é o criolismo. É a preguiça secular do character brasileiro. É a superstição que resôa oblonga e interminável feito urucungo na alma encachaçada do Brasil” (LEITE CRIÔLO [Tabloide], 1929, v. I, n. I, p. I).

Ainda no tabloide, encontramos outros textos relacionados a um ou mais aspectos da temática criolista, como a preguiça enquanto herança negra (“Banzo”, de Diderô Coelho Junior); a necessidade de superação, por parte dos negros, do excesso de humildade e tristeza (“Negro, vamos dar geito nisso!”, de Newton Braga); e a defesa de uma concepção de eugenia – bastante ressonante no Brasil de então – segundo a qual a mestiçagem forçosamente se encarregaria, por si só, de branquear a população, “purificando-a” (“Caldo de galinha”, de João Guimarães e “Defeza da alegria”, de Achilles Vivacqua)<sup>89</sup>.

No número inaugural da versão em suplemento de *leite criôlo*, foram publicados dois textos significativos quanto ao programa criolista: o já referido “Mexerica se conhece pelo cheiro”, de Guilhermino Cesar, e “Criolo”, de Achilles Vivacqua. No primeiro deles, Guilhermino Cesar expõe o espanto com o qual boa parte o público leitor do tabloide havia reagido ao não identificar os contornos do programa de *leite criôlo*, salientando que eles, diretores, não cederiam ao gosto pela polêmica fútil, preferindo que, através da ação e movimento, o programa se delineasse. Já em “Criolo”, Achilles Vivacqua desenvolve alguns dos tópicos que havia abordado em “Convite” e “Defeza da Alegria” – como a necessidade, em seu entender, de superarmos os vícios de caráter importados pelos negros e portugueses –, agora reunidos em um conceito, segundo Vivacqua, fundamental para o criolismo, o “supernacionalismo”, entendido como o combate à “cultura extra-nacional do nosso povo. Povo que ainda vive a pensar, a sentir, a escrever, e... até morrer, em plena terra brasileira, à européa” (LEITE CRIÔLO [Suplemento], 1929, n. I [1º], 2 jun. 1929)<sup>90</sup>.

89. Trata-se, segundo Duarte (2011) – ao se debruçar sobre as correntes de pensamento racial vigentes quando da publicação de *leite criôlo* –, da noção de “miscigenação construtiva”, ou seja: “uma leitura da questão racial que, se rompia, por um lado, com o dogma racialista ortodoxo de que a mestiçagem implicava em degeneração, por outro, reafirmava a hierarquia das raças ao propor que as ‘raças superiores’ absorveriam as ‘inferiores’” (DUARTE, 2011, p. 178).

90. Bueno (1982) chama a atenção para o fato de que esse supernacionalismo, fundamentado na ênfase na ação e no trabalho, é distinto do ufanismo. Este, considerado laudatório e contemplativo, era frontalmente combatido pelos criolistas, que o julgavam como mais um ranço romântico importado que, como outros males vindos de fora, corrompia-se ao chegar ao Brasil.

Como apontado por Duarte (2011, p. 98), em sua encarnação como suplemento do *Estado de Minas*, foram publicados menos textos explicitamente programáticos em *leite crioulo*. Entretanto, “se a densa rede de metáforas que caracteriza o tablóide vai sendo aos poucos abandonada, o eixo programático da publicação permanece latente” (DUARTE, 2011, p. 98-99). Dentre os textos ilustrativos do programa criolista que foram publicados no suplemento, citamos alguns exemplos:

- “Palavras...”, de Achilles Vivacqua (suplemento III [4º], 23 jun. 1929), no qual o autor enfatiza a necessidade de que “a imigração seja prontamente assimilada” para que o caráter nacional brasileiro não se corrompa ainda mais<sup>91</sup>.
- “o brasileiro e o homem que comprou o bonde da Laite” (suplemento VI [6º], 7 jul. 1929), em que de João Dornas Filho, ao mencionar o caso de um homem que caíra em um golpe aplicado por um malandro, relaciona o fato à sociabilidade em excesso – segundo o autor, uma herança crioula que devia ser expurgada.
- “o que nós precisamos” (suplemento VII [7º], 14 jul. 1929), no qual Carlos Matta Machado criticamente contrapõe lugares-comuns da retórica ufanista (berço esplêndido, terra adorada, país mais rico do mundo etc.) à realidade brasileira, na qual, segundo o autor, “reina aquela febre brava da tremedeira e onde nunca presidente nenhum passou”. Contra esses males, Matta Machado prescreve “mais quinino e engenharia sanitária”<sup>92</sup>, bem como “calar a boca e tratar de trabalhar quietinhos e produzir alguma cousa pra pagar as dividas que nós fizemos com estas farras que nos puzeram roucos”.
- “si isto é leite crioulo eu sou leite crioulo” (suplemento IX [10º], 4 ago. 1929), em que Odorico Costa desenvolve o supernacionalismo

91. Como apontado por Bueno (1982, p. 123), a posição de Vivacqua em “Palavras...” se relaciona ao editorial “Para os espíritos creadores”, que já examinamos, publicado por Martins de Almeida no segundo número de *A Revista*. Porém, enquanto Almeida considerava que, apesar dos riscos, a imigração, se bem organizada, poderia ser benéfica, Vivacqua defendia que a alma nacional se despidesse de “todas as manifestações de origem exterior infiltradas lentamente em o nosso meio orgânico” (LEITE CRIÓLO [Suplemento], n. III [4º], 23 jun. 1929).

92. Duarte (2011) examina a presença da ideologia sanitaria em *leite crioulo*, salientando como, na sociedade brasileira de então, essa concepção se entrelaçava sem grandes dificuldades com o pensamento racial e eugenista, também expressos na publicação: “O próprio pensamento sanitaria – que oferecia, através da noção de patologia, uma alternativa curável à condenação do Brasil em termos de determinismo étnico – se articulava com um pensamento de matriz racial. Prova disto era que muitos membros da Liga Pró-saneamento eram também filiados à Sociedade Eugênica de São Paulo” (DUARTE, 2011, p. 125).

criolista, aplicando-o à alimentação (“O meu paladar é um paladar mineiro. Quer paçoca, quer angú com quiabo, torresmo [...]”), vestuário (“No meu corpo que Deus me deu, não vão panos exóticos. [...] Visto calça grossa, tecida no tear barulhento da roça [...]”) e ao pensamento e linguagem (“E vou ao ponto de pensar que quem escreve ou fala influenciado por escorias da civilização podre [...] é um mau sujeito, incapaz de prestar para qualquer cousa”).

- “aqui estemos” (suplemento x [11º], 11 ago. 1929), já referido, em que João Dornas Filho explicita o apoio de *leite criôlo* a Antônio Carlos, articulador da Aliança Liberal. Como também já mencionamos, esse artigo marcaria o fim da publicação de textos programáticos sobre o criolismo no suplemento.

### i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

Nenhuma das versões de *leite criôlo* – seja em tabloide ou como suplemento do *Estado de Minas* – contou com sumário.

No tabloide de 13 de maio de 1929, consta a seção “Promessas”, dedicada a divulgar lançamentos próximos de livros de autores modernistas – dentre os quais estavam presentes todos os diretores de *leite criôlo*. Seções análogas, porém com nomes distintos, ressurgiriam no suplemento. É o caso de “Estafeta”, presente no número XI (12º), na qual são listados livros recebidos pela redação de *leite criôlo*; e também da seção “Notícias”, presente nos números XIII [14º], XIII [15º] e XV [17º], em que são anunciados livros que estavam para ser lançados ou que haviam sido recentemente publicados, bem como são divulgados outros eventos literários e artísticos. De resto, livros e periódicos seriam regularmente resenhados em *leite criôlo*, sem vínculo necessário a uma seção específica.

Ainda no tabloide, ocupando uma página inteira, ocorre a estreia da seção “Raça”, que, reduzida, reapareceria na metade dos números do suplemento. “Raça” é comumente comparada à seção “Brasileira”, da primeira denteição da *Revista de Antropofagia* (BUENO, 1982, p. 158; DUARTE, 2011, p. 61)<sup>93</sup>. Bueno (1982, p. 158) toma de empréstimo a descrição que Augusto de Campos faz da seção “Brasileira” para resumir sua contraparte belo-horizontina – descrição que, por também julgarmos exata, retranscrevemos:

93. Coincidentemente ou não, o subtítulo do fragmento que inaugura a seção “Brasileira” na *Revista de Antropofagia* é, justamente, “Raça” (*REVISTA DE ANTROPOFAGIA*, v. 1, n. 1, 1928, p. 7).

[seção que] aparece em todos os números e 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 denunciam a amena poluição da imbecilidade através da linguagem cotidiana e convencional (CAMPOS, 2015, p. 138).

Apesar das semelhanças flagrantes, Duarte chama a atenção para as sutis diferenças de enfoque entre “Brasiliana” e “Raça”:

[...] enquanto na publicação paulista eram focalizados mais os pedantismos dos “passadistas” e a presença “desagregadora” dos imigrantes em São Paulo, em geral com textos originários da grande imprensa, na mineira os textos tendiam a ser, além de expressões do passadismo bacharelesco, demonstrações de “ignorância”, com a ênfase sendo posta em erros de português, concordância em especial, em poemas de autores relacionáveis às discussões sobre o “criolismo” que caracterizam essa publicação (DUARTE, 2011, p. 102).

Além das motivações ideológicas e programáticas subjacentes à concepção da seção “Raça”, acreditamos ser possível acrescentar outra que, de cunho mais estritamente artístico, não poderia, apesar – ou por causa – disso, deixar de estar igualmente vinculada às demais. Levando em conta as observações de Bourdieu (1996, p. 273-281) sobre “arte ingênua”, ao considerarmos que *leite crioulo* circulou no último ato da fase heroica de nosso modernismo, é compreensível que, naquele estágio – por se tratar de movimento do qual um dos principais vetores era a experimentação artística<sup>94</sup> –, após as investidas modernistas dos últimos anos, o campo literário se encontrasse tensionado a ponto de adquirir uma autonomia que, por sua vez, lhe permitisse uma maior reflexividade sobre si mesmo. Dessa maneira, criadores conscientes do campo em que atuavam e de sua respectiva história – como os diretores de *leite crioulo* –, ao atribuírem ironicamente valor a textos, segundo a tradição estética, destituídos de qualquer valor, acabavam por, num gesto crítico em

94. Valemo-nos, aqui, da célebre condensação que Mário de Andrade, em seu testamento literário “O movimento modernista”, de 1942, propõe dos três princípios fundamentais do modernismo: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242).



FIGURA 157 –  
 Seção “Raça”,  
 leite criôlo, tabloide.

relação ao campo literário de que faziam parte, fazer desse gesto – a produção de produtores – uma obra de arte em si mesma. Foi a partir desse processo que os diretores de *leite criôlo* fizeram de Olavo Augusto Maia, “servente da Secretaria das Finanças e rouxinol nas horas de folga”<sup>95</sup>, a grande “estrela” da seção “Raça”<sup>96</sup>.

95. Assim o descreve Oswald Abrita em “Do pequeno escritor Olavo Augusto Maia ao poeta Alberto Agostini”, texto publicado no n. XI [13º] de *leite criôlo*, no qual é traçado um debochado perfil desses dois “colaboradores” emblemáticos da seção “Raça”.

96. Compartilha dessa lógica o caso de Henry (Le Douanier) Rousseau, que, para Bourdieu (1996, p. 275), é paradigmático: “No campo artístico levado a um estágio avançado de sua evolução, não há lugar para aqueles que ignoram a história do campo e tudo que ela engendrou, a começar por certa relação, inteiramente paradoxal, com o legado da história. É ainda o campo que constrói e consagra como tais aqueles que sua ignorância da lógica do jogo designa como ‘ingênuos’. Para convencer disso, basta comparar metodicamente essa espécie de ‘pintor objeto’ que é o Douanier Rousseau, inteiramente ‘feito’ pelo campo do qual é o juguete, e aquele que o teria podido ‘descobrir’ [...], Marcel Duchamp, criador de uma arte de ‘pintar’ que implica não apenas a arte de produzir uma obra, mas também a arte de *se produzir* como pintor”.

Voltando à distribuição das páginas de *leite criôlo*, para encerrarmos nossas considerações a esse respeito, convém assinalar que, com exceção do cabeçalho inicial, não se pode dizer que houvesse um padrão definido para a distribuição do conteúdo estampado na publicação.

j) **Publicidade e patrocinadores**

*Tabloide*

**NÚMERO ÚNICO:** A Tipografia Guimarães (gráfica); Livraria Sant'Anna.

*Suplemento*<sup>97</sup>

**NÚMERO I [1º]:** Papelaria e Typographia Brasil; Pharmacia Santa Theresa.

**NÚMERO II [2º]:** *O Jornal*.

**NÚMERO III [3º]:** Nenhum anúncio.

**NÚMERO III [4º]:** Nenhum anúncio.

**NÚMERO V [5º]:** Casa Bristol (loja de calçados).

**NÚMERO VI [6º]:** Alcatrol (produto contra tosse e bronquite); Floricultura Lempp; “A vida nas fazendas” (divulgação de seção sobre agropecuária do *Estado de Minas*); José Pitanguy (empréstimos hipotecários); Pomada Seccativa de S. Lazaro (para chagas, feridas e úlceras).

**NÚMERO VII [7º]:** Charutos Dannemann e Stender.

**NÚMERO VIII [8º]:** Cera Esmeralda.

**NÚMERO IX [9º]:** Ribeiro de Abreu & Cia. (fabricantes de manteiga e sal – Rio de Janeiro); anúncio de talão de cheques.

97. Para a análise de *leite criôlo*, servimo-nos da edição fac-similar de todos os números, organizada por Martins Filho e Cabral (2012), não tendo sido possível consultar fisicamente a íntegra de todas edições do jornal *Estado de Minas* nas quais o suplemento *leite criôlo* foi publicado. Por esse motivo, listaremos os anúncios publicados dentro do espaço reservado a *leite criôlo* – embora nada indique que, com isso, os anunciantes em questão haviam optado por apoiar diretamente o suplemento, e nem mesmo que haviam escolhido deliberadamente a posição, dentro do jornal como um todo, na qual seus anúncios foram estampados.

- NÚMERO IX [10º]:** Nenhum anúncio.
- NÚMERO X [11º]:** Casa Hermann (seringas e agulhas); Cera Esmeralda.
- NÚMERO XI [12º]:** Colt Pocket Positive (revólver); Nitro-Sal (produto farmacêutico).
- NÚMERO XII [13º]:** Bromberg & Cia. (maquinário variado – Rio de Janeiro); Bicarbonato Esterizado; Herm. Stoltz & Co. (turbinas hidráulicas).
- NÚMERO XIII [14º]:** Colt Police Positive Target (revólver); João Sartorello (instrumentos musicais).
- NÚMERO XIII [15º]:** Cera Royal; Oxan (produto farmacêutico); Hotel Avenida; Casa Pacheco (tecidos).
- NÚMERO XIV [16º]:** Anúncio de talão de cheques.
- NÚMERO XV [17º]:** Bromberg & Cia.; João Sartorello; Cera Royal.
- NÚMERO XVI [18º]:** Drogaria Giffoni.

#### 4.2.5 *Tendência*

##### a) *Panorama histórico*

Quase três décadas separam o fim de *leite crioulo* – último periódico analisado –, em 1929, do lançamento de *Tendência*, em 1957. Já seria de se esperar, por sua própria extensão, que nesse intervalo tanto o Brasil quanto Belo Horizonte tivessem passado por mudanças significativas. Considerando então a especificidade dos acontecimentos, em seu macro – o País como um todo – e microcosmo – a rede de autores modernistas, muitos dos quais, como mencionamos, passariam a exercer funções vinculadas ao poder –, que separam o encerramento de *leite crioulo*, às vésperas da Revolução de 1930, e o aparecimento de *Tendência*, um ano e meio após a posse de Juscelino Kubitschek como Presidente da República, na sequência da turbulência resultante do suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, é notório que transformações estruturais haviam se operado, além de outras tantas em pleno curso. Assim, por dizerem respeito ao ponto de vista de um dos próprios agentes responsáveis pela revista sobre a qual nos deteremos agora (e em que pesem o grau de subjetividade, nem sempre academicamente desejável, inerente a essa escolha, e também o distanciamento em décadas dos acontecimentos narrados), vale a pena evocar, apesar da extensão, as considerações retrospectivas de Rui Mourão sobre o período:

O país, na fase democrática do governo Getúlio Vargas, assistia ao primeiro grande surto desenvolvimentista do período republicano. A política do voto de cabresto dos coronéis, exercida pelos proprietários de terra, sofreria os primeiros abalos com a chamada “marcha dos 18 do forte de Copacabana” [em 1922], realizada pelos tenentes, que reivindicavam em favor da classe média. Na década seguinte, o governo dava início à criação do parque industrial, que teve como consequência o surgimento de centros populosos, onde começariam a aparecer massas operárias com disposição de assumir posição política, facilitando a circulação de ideias socialistas e abrindo espaço para a fundação do partido comunista. Era como o alvorecer de um mundo novo. Havia sido recente a criação da Siderúrgica Nacional em Volta Redonda, empreendimento de grande porte. A campanha do “petróleo é nosso” incendiava as ruas. O presidente da República [Getúlio Vargas], naquele momento radicalmente



posicionado à esquerda, em seu último discurso, de lançamento da Siderúrgica Mannesmann em Belo Horizonte, iria dizer para arrepio das oligarquias nacionais bem pensantes, que o cruzeiro tinha a estranha faculdade de parir dólares.

A administração seguinte, de Juscelino Kubitschek, consagrada por um programa de feições indiscutivelmente alucinatórias, a princípio taxado de demagógico, retomou o mesmo caminho. “Cinquenta anos em cinco” foi o plano que os brasileiros, envaidecidos, puderam comemorar. A indústria se expandiu com as fábricas de automóveis e a implantação do estaleiro naval, que numa ação em cadeia, impuseram o aparecimento de outras iniciativas a elas relacionadas. Estradas de rodagem foram rasgadas de norte a sul do país. Teve início a construção de Brasília, impondo a expansão do comércio e o surgimento de centenas de fábricas produtoras dos materiais famintamente consumidos pela obra de proporções desmedidas que em ritmo galopante se implantava no planalto central.

Arrastados naquele roldão, acometidos por ideias nacionalistas, os setores intelectuais entregavam-se à tarefa do estabelecimento das linhas de um pensamento unitário, abrangente e criador, que viesse impor racionalidade a tudo o que acontecia na base da sociedade. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB surgiu com a ambição de criar uma ideologia brasileira extensiva aos múltiplos setores do saber. A universidade nos campus de maior prestígio – devendo-se fazer registro especial para a Universidade do Distrito Federal, criada por Anísio Teixeira –, embarcou por completo na onda nacionalista (MOURÃO, 2013, p. 245-246).

Vale ressaltar que Affonso Ávila, Rui Mourão e Fábio Lucas, o núcleo de editores responsáveis por *Tendência*, nascidos, respectivamente, em 1928, 1929 e 1931, eram adolescentes no período em que Juscelino Kubitschek foi prefeito de Belo Horizonte. É na administração da capital mineira que Juscelino lançaria as bases do projeto moderno-construtivista<sup>98</sup> de dimensões socioeconômicas e culturais ao qual daria prosseguimento em nível estadual, já como governador de Minas Gerais, e levaria ao apogeu no decênio seguinte, quando, eleito presidente da República, daria início à construção de Brasília

98. Cf. seção 4.1.2.

(RIBEIRO, M. A., 1997, p. 89-93). Fritz Teixeira de Salles, importante colaborador de *Tendência* e membro de sua comissão de redação, mais velho que os demais, já se encontrava em plena atividade intelectual naquele período – como testemunha sua atuação na revista *Nenhum*, de 1947, comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte.

Nesse terreno que vinha sendo preparado, é no ano inicial tanto do segundo governo de Getúlio Vargas quanto da gestão estadual de Kubitschek que o grupo responsável por, no fim da década, lançar *Tendência*, e que já vinha publicando colaborações na imprensa, teria sua primeira experiência mais robusta<sup>99</sup> na edição de uma revista literária: *Vocação*. Dirigida por Affonso Ávila, Fábio Lucas e Vera de Castro, e contando, entre outros, com Rui Mourão como redator, *Vocação* não ultrapassaria os três números, datados, respectivamente, de janeiro-fevereiro, maio e agosto de 1951 (LINHARES, 1995, p. 500). De natureza mais eclética que sua sucessora, *Vocação*, além de abrigar, em suas páginas, prosa de ficção, poesia, crítica e ensaios, era fartamente ilustrada. Também não lhe faltaram anunciantes – fundamentais à sua subsistência, já que, naquele momento, segundo descrição de Rui Mourão da equipe da qual fazia parte: “nós não éramos ninguém. Nós estávamos querendo ser. Nós tínhamos que fazer uma coisa levantando recursos para poder imprimir aquilo” (MOURÃO, 2008, p. 215). O esforço teria valido a pena: como aponta Carmona (2015, p. 39), “As repercussões, embora fugazes, serviram para marcar o interesse do grupo em dialogar com o restante do país sobre as questões de literatura e das outras artes”.

Os anos entre o fim de *Vocação* e o lançamento de *Tendência* foram de intensa produtividade para seus editores, motivo pelo qual, em função das limitações de nosso escopo, mencionaremos desse período apenas alguns dos acontecimentos mais marcantes. Em 1952, Affonso Ávila, Fábio Lucas e Rui Mourão começam a trabalhar para o governo estadual de JK, atuando sobretudo na redação de textos oficiais, inclusive de discursos<sup>100</sup> – serviço que continuariam prestando ao governo de Minas Gerais após o fim da administração estadual de JK. Em 1953, Ávila lança *O açude e sonetos da*

99. Ávila (1993a, p. 18) relata uma experiência editorial anterior, ainda amadora: “Quando adolescente, ou até os dezoito anos, vivi nos bairros [belo-horizontinos] Santa Tereza e Floresta. Era costume naquele tempo a publicação de jornaizinhos de bairro. Na Floresta havia dois: ‘A Sogra’ e ‘O Veneno’, jornais de certa forma rivais. Eu e um grupo de amigos e companheiros de colégio editávamos ‘A Sogra’, de que eu era uma espécie de redator-chefe ou secretário. Publiquei alguns versos ruins e outros textos do mesmo teor no nosso jornalzinho”.

100. Affonso Ávila (2008, p. 239), referindo-se, décadas mais tarde, a esse período, declararia: “Deu-me experiência da parte da escrita. A escrita profissional para mim foi muito importante porque ela me ajudou muito na escrita artística”.

*descoberta*, seu primeiro livro de poemas. Em 1955, o trio participa da campanha presidencial de Kubitschek. Em 1956, Rui Mourão lança *As raízes*, seu romance de estreia. Nesse mesmo ano, Fábio Lucas passa a atuar também como redator e auxiliar de Lincoln Prates, então reitor da Universidade de Minas Gerais (futura UFMG), função que seria determinante para viabilizar a edição de *Tendência* (MOURÃO, 2008; LUCAS, 2008; ÁVILA, 2008).

Com toda essa experiência acumulada, Affonso Ávila, Rui Mourão e Fábio Lucas, contando com Fritz Teixeira de Salles como colega de comissão de redação e Adônis Martins Moreira como secretário, lançam, em agosto de 1957, o primeiro número da revista *Tendência*, impresso, como todas as edições subsequentes, na Imprensa Universitária da Universidade de Minas Gerais, então em implementação. O editorial de estreia anunciava, de saída, o nacionalismo crítico que orientaria a publicação: “O ponto de partida agora será a descoberta de formas literárias que correspondam à consciência nacional. Nesta pesquisa é que nos empenharemos” (TENDÊNCIA, n. 1, p. 4). O segundo número da revista seria publicado em julho de 1958, o terceiro, em 1960, e o quarto e último, em 1962 (a partir do n. 3, o mês de publicação deixaria de ser indicado).

Se a colaboração do núcleo dos editores de *Tendência*, bem como de seu entorno próximo – como Maria Luiza Ramos e Laís Corrêa de Araújo, com os quais eram casados, respectivamente, Fábio Lucas e Affonso Ávila –, predominou em peso nos quatro números da publicação, ainda assim notamos uma gradual abertura a colaborações externas no decorrer das edições. A esse respeito, o último número é o mais significativo: por ocasião do 11 Congresso de Crítica e História Literária em Assis, no Estado de São Paulo, em junho de 1961, onde estiveram presentes, os editores de *Tendência* estreitaram seus laços com os poetas concretos paulistas, que na ocasião haviam anunciado uma guinada participante em sua poesia. Como resultado desse encontro, o número 4 de *Tendência* contou com a seção “Diálogo Tendência – Concretismo”, com colaborações de Haroldo de Campos e Jose Lino Grünwald, além de transcrições de cartas trocadas entre Haroldo e os editores da revista belo-horizontina.

Vendida em consignação nas livrarias e remetida a intelectuais, *Tendência* obteve repercussão significativa, embora seu alcance tenha se restringido a uma elite letrada – o que não é surpreendente, considerando o grau de erudição dos textos publicados na revista (PAGANINI, 2008). O segundo número conta com a seção “Tendência em debate”, na qual são listados “referências e comentários críticos” sobre o periódico, sobretudo publicações na imprensa de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Essa seção reapareceria no

quarto número de *Tendência*, e a julgar pela sua extensão consideravelmente maior – no número 2, continha 24 entradas, ao passo que no número 4 a lista se estenderia a 75 entradas –, é possível ter uma ideia da repercussão crescente de *Tendência* ao longo de suas edições.

Como apontado por Paganini (2008, p. 145-165), *Tendência* também se beneficiou, “como estratégia de autodivulgação” (PAGANNI, 2008, p. 146), de polêmicas literárias encenadas, de um lado, por seus editores e colaboradores e, do outro, por intelectuais externos à revista. A crônica dessas querelas se deu nas próprias páginas da revista e também em outros periódicos. Dentre os embates principais, destacamos a polêmica protagonizada, de outubro de 1957 até o início de 1958, por Fábio Lucas e Otto Maria Carpeaux – e na qual também se envolveram Fritz Teixeira de Salles, Renato Jobim e Oliveira Bastos –, desencadeada a partir de discordâncias sobre posições do crítico Afrânio Coutinho. Também é digna de nota a divergência entre as posições literárias nacionalistas de *Tendência* e aquelas, de cunho mais existencial-subjetivista, defendidas pelo romancista Ivan Ângelo – um dos fundadores de *Complemento*, revista belo-horizontina cujo período de publicação interseccionou parcialmente o de *Tendência* –, conforme esse expressou em série de artigos que publicou no jornal belo-horizontino *Diário da Tarde*, em junho de 1960. Desdobrada de forma mais indireta que a anterior, essa polêmica resumiu-se, durante o período de publicação de *Tendência*, às críticas que, no comentário “O homem sem função” (TENDÊNCIA, n. 4, 1962, p. 148-151), Affonso Ávila fez aos contos de Ângelo publicados no livro *Duas faces*, de 1961, volume que também continha narrativas de Silviano Santiago, colega de Ângelo na edição *Complemento*. Tanto Ávila quanto Santiago, porém, retomariam indiretamente o debate em ocasiões posteriores. Por fim, chamamos igualmente a atenção para as farpas trocadas na imprensa, em 1961, entre Rui Mourão e Mário Chamie, dissidente do concretismo e fundador da poesia práxis. Decorrentes de discordâncias quanto ao entendimento sobre arte e engajamento, as duas partes dessa polêmica foram reproduzidas, na íntegra, no número 4 de *Tendência*, o qual também contou com o texto “Poesia e situação”, no qual Laís Corrêa de Araújo toma partido de *Tendência* e critica Chamie.

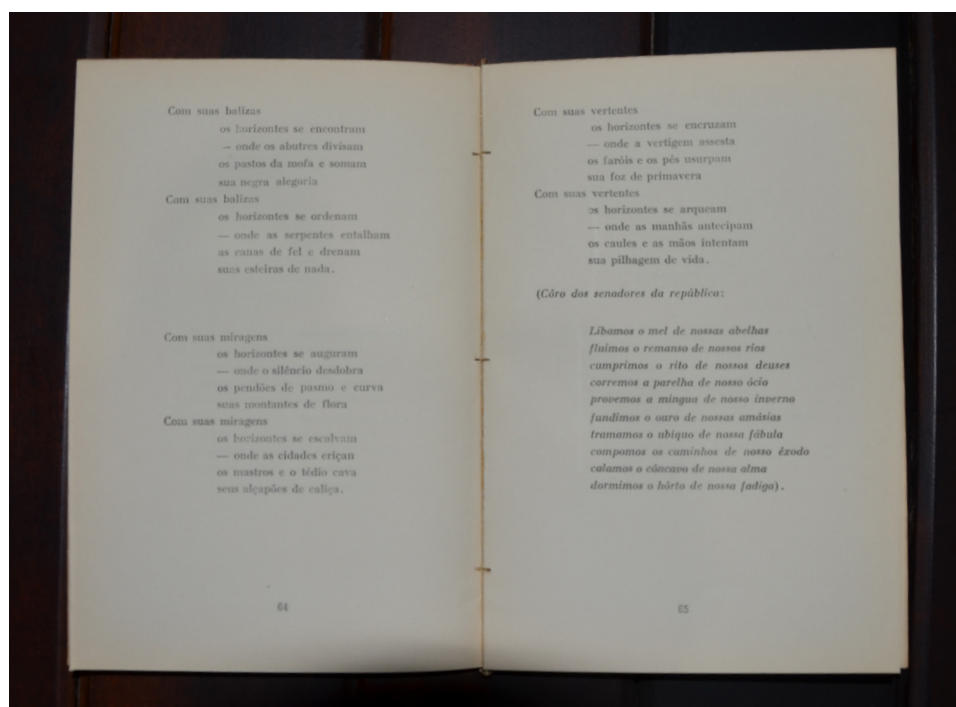
De volta ao diálogo estabelecido entre *Tendência* e o concretismo, é a partir dele que Affonso Ávila também colaboraria em *Invenção*, revista então editada pelos poetas concretos paulistas. Segundo Paganini (2008, p. 168), é sobretudo a partir de 1961, por ocasião do 11 Congresso de Crítica e História Literária em Assis e do contato firmado com os concretistas, que Ávila passaria “a classificar sua poesia como de vanguarda”. Apesar

disso, no que tange ao posicionamento expresso na revista como um todo – segundo Ávila (2008, p. 240), ele era seu “braço poético”, ao passo que Rui Mourão e Fábio Lucas compunham seu “braço crítico” –, o poeta, ao comentar o estreitamento de relações entre *Tendência* e o concretismo, expressaria uma visão mais nuançada a respeito do vanguardismo da revista que coeditava:

São cinco números publicados [da revista *Invenção*], desses cinco, três têm colaboração minha. Eu sou chamado pelos concretistas para participar. Do segundo número, já, eles me abrem espaço imenso dentro na revista. É quando eu publico “Carta do solo – poesia referencial”. É um espaço muito grande que eles me abrem depois com outros poemas. *Tendência* não foi uma vanguarda. Foi uma vanguarda participante, politicamente participante, isso foi. Foi mais que o Concretismo. Bem mais. Porque nós estávamos dentro de uma linha ideológica de participação. Todos nós. Eu, com minha poesia, o Rui e o Fábio, com a crítica deles, com o pensamento deles. Mas vanguarda participante, no sentido político, nós poderíamos dizer assim. E, só mais tarde, em Assis, o “salto participante” da poesia concreta, o “pulo da onça”, como dizia o Décio Pignatari, é que eles vão procurar se ajustar a essa linha, também, de integração dentro da realidade brasileira daquele momento. Eles já trabalhavam dentro de uma linha já muito avançada, com muito contato no exterior, mas se esqueceram dos condicionamentos brasileiros. Então, eles voltam e se condicionam, procuram fazer uma reavaliação das coisas e abrem possibilidade de um diálogo (ÁVILA, 2008, p. 237).

Paralelamente à publicação de *Tendência*, seus editores também lançaram livros, além de terem atuado em outros periódicos. Em 1959, Fábio Lucas publicou os títulos *Introdução ao estudo da repartição da renda*, *A remuneração do trabalhador* e *Conteúdo social nas constituições brasileiras*, todos na área de economia e ciências sociais. Já Affonso Ávila, além de sua colaboração em *Invenção*, em 1960 assume o cargo de diretor no jornal *Folha de Minas*. Em 1961, o poeta lança o livro *Carta do solo* – que incluía o ciclo homônimo de poemas publicados em *Tendência* –, que lhe rendeu os prêmios de poesia

FIGURA 158 –  
Páginas do livro  
*Carta do solo*,  
de Affonso Ávila, 1961.



Cidade de Belo Horizonte e Cláudio Manoel da Costa<sup>101</sup>. *Carta do solo*, o livro, saiu pela Editora Tendência, o que sugere que o periódico havia se desdobrado em casa editorial. No entanto, Rui Mourão, mais tarde, esclareceria:

Havia a revista e nós apenas publicamos os primeiros livros com o rótulo de Tendência. Não havia uma editora. [...] [Era um nome apenas] Para dar um título e, depois, para mostrar o vínculo (MOURÃO, 2008, p. 216)<sup>102</sup>.

Rui Mourão (2008, p. 215) atribui o fim de *Tendência* à percepção de que a revista havia cumprido seu papel – entendimento compartilhado por Fábio Lucas (2008, p. 254) –, e que, após a experiência com o periódico, havia chegado o momento de “produzir literatura que era resultado daquilo” a partir da a edição de livros (MOURÃO, 2008, p. 215). Mourão (2008, p. 215)

<sup>101</sup>. Para mais detalhes biobibliográficos de Rui Mourão e Fábio Lucas, cf.: <<https://academiamineiradeletras.org.br/academicos/rui-mourao/>>; <<https://academiamineiradeletras.org.br/academicos/fabio-lucas/>>. Em relação a Affonso Ávila, cf. cronologia presente em: BUENO (Org.), 1993, p. 51-61.

<sup>102</sup>. Essa estratégia não é incomum no mundo editorial, e no que tange especificamente ao nosso objeto de pesquisa, já havia sido adotada, como vimos, por Eduardo Frieiro com suas edições Pindorama, rótulo pelo qual foi publicado em 1930 *Alguma poesia*, estreia poética em livro de Carlos Drummond de Andrade. Alguns livros ainda seriam publicados pela “editora” de *Tendência* mesmo após o fim da revista, como *Temas literários e juízos críticos* (1963), de Fábio Lucas; e *Estruturas: ensaio sobre o romance de Graciliano* (1969) e o romance *Curral dos crucificados* (1971), ambos de Rui Mourão.

também associa o encerramento da publicação à dispersão dos integrantes: ele próprio deixaria Belo Horizonte em 1962, transferindo-se para Brasília, onde, na condição de Auxiliar de Ensino, passaria a lecionar literatura brasileira na Universidade de Brasília (UnB).

Affonso Ávila, já firmemente situado enquanto poeta de vanguarda, assumiria, em 1963, a editoria do Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, no qual daria amplo espaço à produção de novos escritores e à promoção da literatura guiada pelo espírito de renovação e invenção. Ainda no mesmo ano, organizaria a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, na qual se reuniria mais uma vez com os concretistas paulistas, além de outros autores que já vinham se consolidando ou que ensaiavam a sua estreia no terreno vanguardista. As duas experiências foram fundamentais para os primeiros passos de uma nova geração de poetas de vanguarda mineiros. Estes, apesar da reconfiguração das condições sociopolíticas e culturais, tornadas muito mais desfavoráveis a partir do golpe civil-militar de 1964 – na sequência do qual Affonso seria demitido do *Estado de Minas*, bem como Rui Mourão pediria demissão da UnB –, encontraram em Affonso Ávila um interlocutor inestimável, conforme constataremos reiteradamente no decorrer da análise dos próximos periódicos sobre os quais nos deteremos.

Aproximando-nos do fim destas considerações históricas, é curioso observar como, conforme apontado por Paganini, apesar de terem defendido, em *Tendência*, que o poder público enfatizasse políticas voltadas para o futuro – o editorial do número 3 sentenciava que “Os gastos ostentatórios, a cultura decorativa, a generosidade para com o culto dos antepassados devem ser obra de acabamento de um edifício que ainda não construímos” (TENDÊNCIA, n. 3, p. 3) –, tanto Affonso Ávila quanto Rui Mourão, além de Fritz Teixeira de Salles, posteriormente, passariam a “trabalhar pela preservação do patrimônio histórico e a pesquisar o passado barroco mineiro” (PAGANINI, 2008, p. 25).

#### **b) Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 16 × 23 cm.

**Nº DE PÁGINAS:** 92 (n.1), 104 (n. 2), 120 (n. 3), 164 (n. 4).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO** O projeto gráfico de *Tendência*, a partir da própria capa, remete ao de *A Revista* (e conseqüentemente ao do periódico londrino *The Criterion*, que, como vimos, inspirou a publicação modernista) – o que é compreensível, considerando que, desde a revista *Vocação*, que editou anteriormente, o grupo de

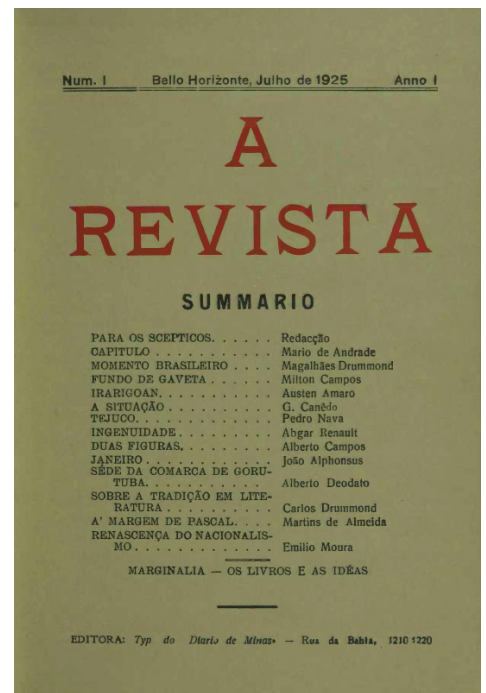
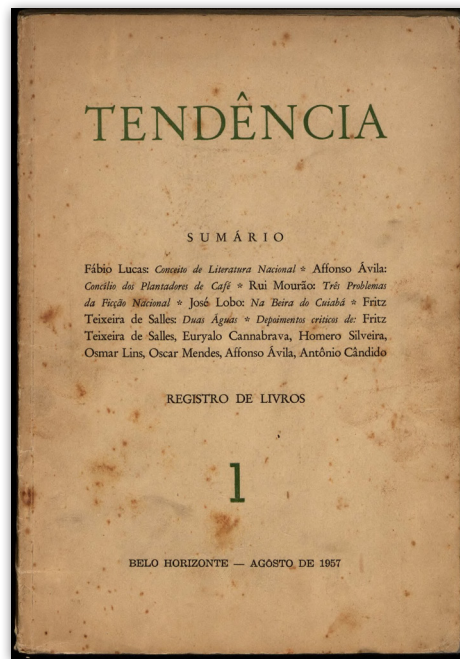


FIGURA 159 –  
Justaposição de capas de  
*Tendência* e *A Revista*.

*Tendência* havia imaginado para si uma linhagem que tinha em *A Revista* um de seus marcos fundadores. Com efeito, segundo Paganini (2008, p. 64), “O Modernismo da Semana de 1922, acrescido do grupo de Drummond, teria sido o ponto de partida para que os componentes de *Tendência* edificassem a sua genealogia”.

Tal como em *A Revista*, a capa de *Tendência* é inteiramente tipográfica, apresentando, na parte superior, o título do periódico centralizado, em caixa-alta e composto em grande corpo. Outra semelhança entre as capas das duas publicações é o fato de ambas apresentarem o sumário do respectivo número. Porém, ao contrário do que ocorre em *A Revista*, na qual há quebra de linha entre cada texto/autor listado na capa, em *Tendência* o sumário é apresentado compondo um único bloco, sendo que os textos são separados entre si por um asterisco. Também diferentemente de *A Revista*, cujo título, na capa, é impresso em vermelho, o nome *Tendência* é impresso em verde nas capas de todos os números<sup>103</sup>. Na porção inferior da capa, abaixo do sumário, é indicado o número da edição em questão, também centralizado, impresso em verde e em corpo grande. Abaixo dele, encontramos a cidade e a data de publicação. Com exceção do título e do número de publicação, na capa, todo o conteúdo de *Tendência* é impresso em preto.

103. A respeito da cor do título, Fábio Lucas, em entrevista concedida a Nilze Paganini, relata que houve “curioso equívoco na época: dadas as condições da imprensa, o impressor coloriu as letras de verde. Alguns integralistas acharam que éramos nacionalistas conservadores, da velha direita. Ao se defrontarem com citações numerosas de existencialistas (Sartre em primazia) e marxistas, desgostaram do projeto ‘Tendência’” (LUCAS, 2008, p. 245).



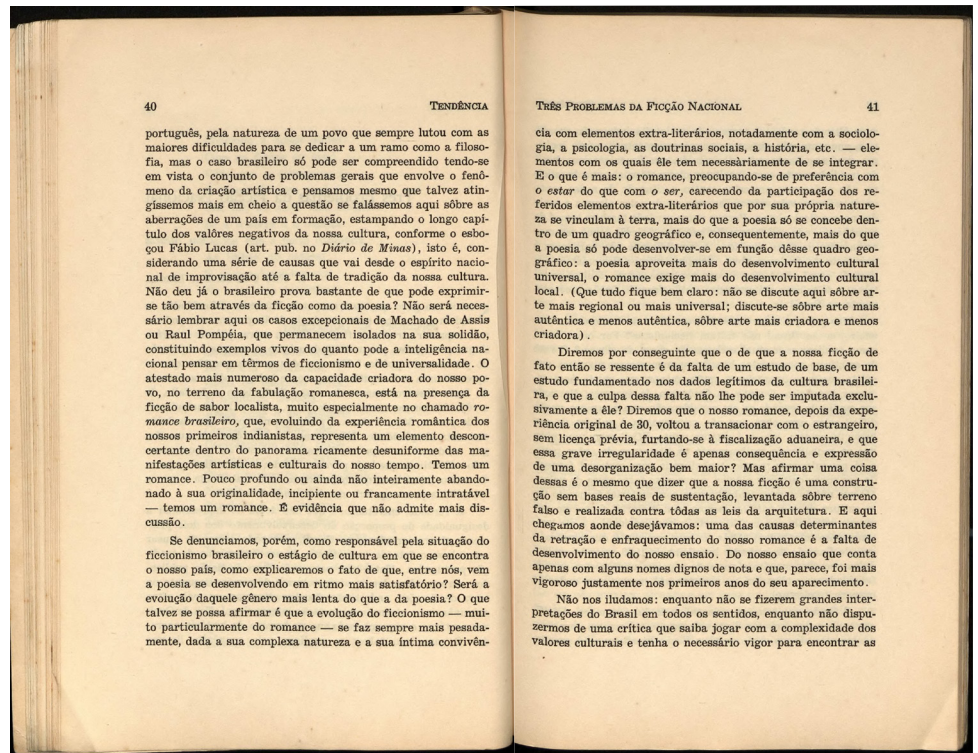


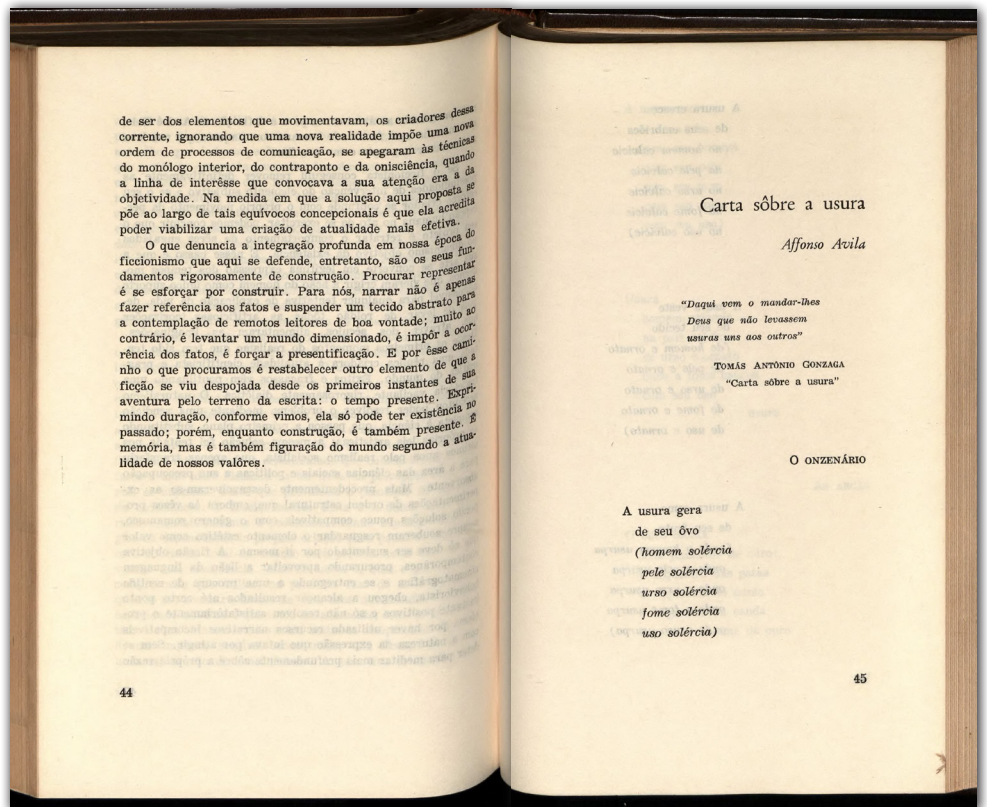
FIGURA 160 – Dupla de páginas de *Tendência*, n. 1.

Na parte superior da segunda capa de *Tendência*, encontramos novamente o título da publicação, também centralizado e em caixa-alta mas, dessa vez, em corpo menor que o utilizado na capa. Abaixo do título, é apresentado o expediente da revista. Na porção inferior da segunda capa, é apresentado o endereço de funcionamento do periódico. Esse é precedido, apenas no número 4, pelo selo da Universidade de Minas Gerais, abaixo do qual se apresenta o endereço da Imprensa Universitária. No número 1, a Imprensa Universitária é mencionada no verso do sumário, ao passo que nos números 2 e 3, ela é referenciada no fim da publicação.

Em seguida à segunda capa, a primeira página do miolo de *Tendência* contém o sumário da edição. Nele, o título do texto precede o nome de seu respectivo autor, que se liga à indicação de número da página inicial por um fio pontilhado. No número 1, o título do texto é composto em caixa-alta, ao passo que nos demais números, as maiúsculas são utilizadas apenas nas iniciais dos títulos (e de nomes próprios que porventura contenham). No sumário de todos os números da revista, os nomes dos autores dos textos são compostos em itálico. Na página ímpar seguinte ao sumário, vem o editorial da revista, sempre composto em itálico.

As páginas de *Tendência* são numeradas, exceto as pré e pós-textuais – porém, o número 4 é o único em que as páginas do editorial contêm numeração. No número 1, excepcionalmente, as páginas iniciais de cada texto também não são numeradas. Trata-se, igualmente, da única edição

FIGURA 161 – Dupla de páginas de *Tendência*, n. 4.

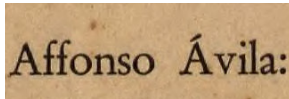


de *Tendência* em que a numeração de páginas se apresenta no cabeçalho, acompanhada do título corrente da revista, nas páginas pares, e do título do texto em questão, nas ímpares. Nas demais edições da revista, os títulos correntes são abandonados, e a numeração de páginas é localizada no rodapé, alinhada simetricamente na direção oposta da lombada: à esquerda, nas páginas pares, e à direita, nas ímpares.

Como bem observado por Paganini (2008, p. 14), se “comparada a outras publicações anteriores a ela ou da mesma época, como *Invenção*, revista dos poetas concretistas paulistas, a composição gráfica de *Tendência* era bastante espartana”, privilegiando “o texto e nada mais” (PAGANINI, 2008, p. 19). A autora desenvolve:

[em *Tendência*] não há ilustrações e, de 1957 a 1962, não foi apresentada uma única alteração visual, excetuando-se a disposição gráfica inerente aos poemas impressos que, da parte de Affonso Ávila, já prenunciavam um aproveitamento diferenciado dos espaços da página e do corpo do texto para efeitos poéticos (PAGANINI, 2008, p. 19).

Todos os números de *Tendência* foram diagramados em uma única coluna, sempre justificada – com exceção, como já apontado, dos poemas. Os títulos dos textos foram, ao longo de todas edições, precedidos por um



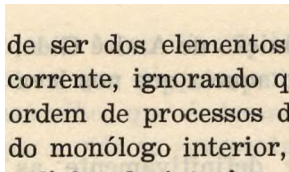
Affonso Ávila:



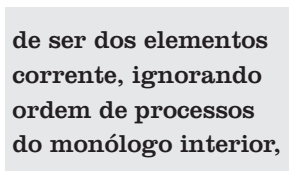
Affonso Ávila:

FIGURA 162 – Detalhe de Garamond usado na capa de *Tendência*, n. 1

FIGURA 163 – Versão digital do Stempel Garamond LT.



de ser dos elementos corrente, ignorando q ordem de processos d do monólogo interior,



de ser dos elementos corrente, ignorando ordem de processos do monólogo interior,

FIGURA 164 – Detalhe de tipo de texto usado em *Tendência*, n. 4

FIGURA 165 – Versão digital do Clarendon LT Std.

recuo vertical, alinhados à direita e seguidos, na linha de baixo, pelo nome do respectivo autor ou autora, também diagramado à direita e sempre em itálico. Eventuais subtítulos também foram alinhados à direita, e compostos em versalete<sup>104</sup>. Nas seções subsequentes ao núcleo da revista (como “Depoimentos” ou “Comentários”), a diagramação seguiu os mesmos princípios, porém com os parágrafos textuais compostos em corpo menor, e com o nome de cada autor não mais indicado antes, mas após o texto.

Ao contrário das publicações da década de 1920 que analisamos até aqui, *Tendência* se serviu de um número restrito de famílias tipográficas. O título da revista na capa, bem como os títulos dos textos no miolo, foram compostos em Garamond, célebre linhagem de tipos inicialmente criados pelo gravador francês Claude Garamond, atuante século XVI, e cujo trabalho continuou a ser disponibilizado a partir de reinterpretações produzidas e lançadas com o passar dos séculos, sendo que a versão utilizada em *Tendência* se assemelha à Stempel Garamond, lançada pela fundição alemã Stempel em 1924 (BRINGHURST, 2005, p. 251; POHLEN, 2011, p. 314). Há de se notar que, nos três primeiros números de *Tendência*, o itálico utilizado para fazer par com o Garamond – para compor o nome dos autores no sumário e no expediente, por exemplo – se assemelha mais precisamente a uma versão inspirada nos itálicos de Jean Jannon, puncionista francês do início do barroco tipográfico, já no século XVII, e não ao trabalho de Claude Garamond<sup>105</sup>. Já no número 4 da revista, o itálico utilizado nessas mesmas circunstâncias já se assemelha propriamente ao trabalho de Garamond.

Já para a composição de textos, é utilizado um modelo com serifas adnatas egípcias, grande olho e baixo contraste, muito próximo ao Clarendon: tipo

**104.** Em tipografia, versaletes, ou pequenas capitais, são letras com formas maiúsculas, porém com a altura de minúsculas. São muito utilizados, por exemplo, na composição de siglas, para que, dentro de parágrafos de texto, se apresentem de maneira menos intrusiva do que as maiúsculas tradicionais. Também costumam ser usados com outros fins estilísticos.

**105.** É possível que essa combinação tenha sido consciente ou não, uma vez que, durante muito tempo, o trabalho de Jannon foi incorretamente atribuído ao de Garamond. Esse equívoco remonta a 1845, quando a Imprimerie Nationale francesa publicou um catálogo no qual atribuía os tipos designados “Caractères de l’Université” – comprados de Jean Jannon em 1640 pelo cardeal Richelieu, então patrono da Imprimerie Royale – a Claude Garamond. Desde então, muitas reinterpretções dos tipos de Jannon foram lançadas com o nome de Garamond, engano tão enraizado que persiste até mesmo em versões digitais disponíveis atualmente. Foi Beatrice Warde quem, em 1926, ao comparar a amostra dos “Caractères de l’Université” com o catálogo *Espreuve des caractères*, publicado por Jean Jannon em 1621, finalmente identificou ambos como criações do mesmo autor. A confusão, entretanto, não havia se encerrado: na apresentação do fac-símile que Beatrice Warde publicou em 1926 do livro *Les principaux points de la foy catholique*, do Cardeal Richelieu, ela atribuiu os tipos usados no livro original a Jean Jannon, o que estava parcialmente incorreto: os itálicos eram, de fato, criações de Jannon, porém, o romano era de Garamond – como ocorreu nos números 1 a 3 de *Tendência* (cf. KNIGHT, 2012, p. 40-43; 48-51).

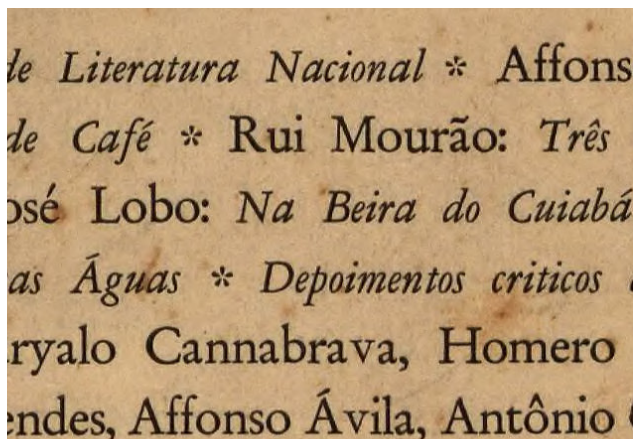


FIGURA 166 – Detalhe da capa de *Tendência*, n. 1. Autores em Garamond, títulos em Jannon itálico.

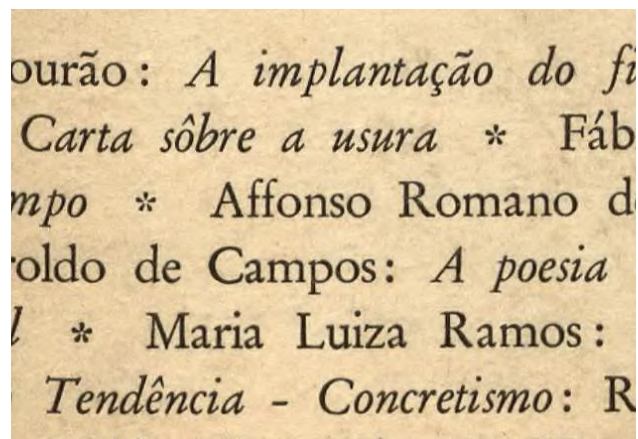


FIGURA 167 – Detalhe da capa de *Tendência*, n. 4. Autores em Garamond, títulos em Garamond itálico.

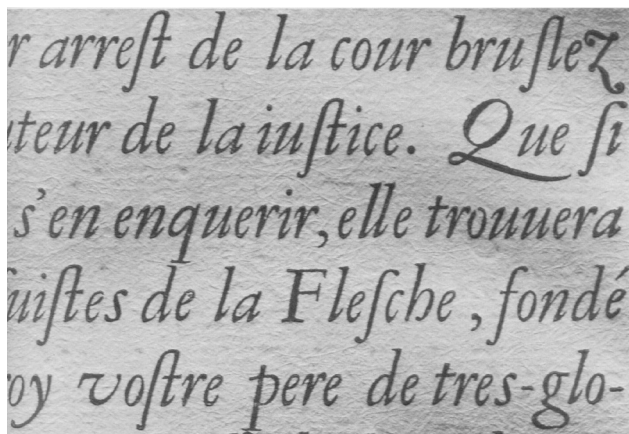


FIGURA 168 – *Petit-canon itálico*, de Jean Jannon, 1621.

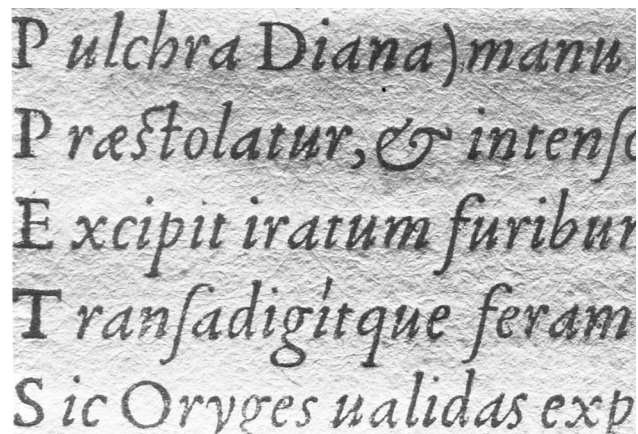


FIGURA 169 – Tipo itálico de Claude Garamond, c. 1555.

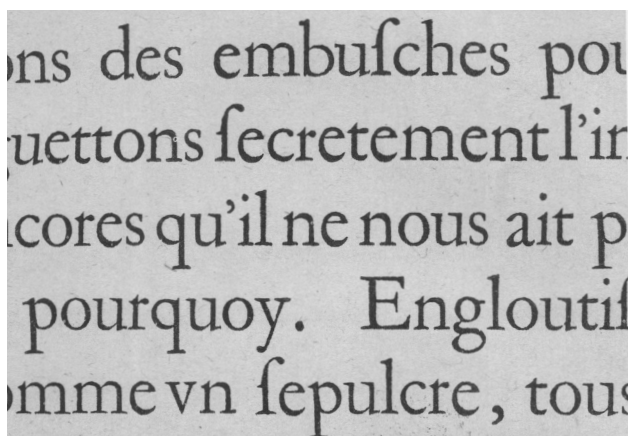


FIGURA 170 – *Petit-canon romain*, de Jean Jannon, 1621.

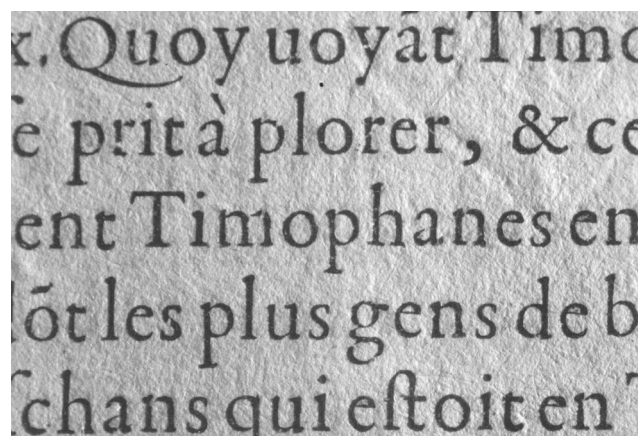


FIGURA 171 – *Gros-romain*, de Claude Garamond, c. 1555.

criado na Inglaterra por Robert Besley e Vincent Figgins e lançado em 1825, que, tornando-se muito popular, faria escola – o que também redundaria no fato de ter sido epidemicamente plagiado e pirateado –, e acabaria por nomear toda uma subcategoria de tipos egípcios com essas características (KNIGHT, 2012, p. 84-85).

**c) *Impressão, papel e acabamento***

**IMPRESSÃO:** Realizada pela Imprensa Universitária da Universidade de Minas Gerais (futura Universidade Federal de Minas Gerais), então em implementação, localizada, na época, na Rua Ouro Preto, 1197. Embora não tenha sido possível confirmar, a composição de *Tendência* foi, muito provavelmente, em Linotipo<sup>106</sup>. O surgimento de revista coincide com o período de transição da Universidade para o *campus* Pampulha, para a qual foi fundamental a atuação de Lincoln Prates, seu então reitor. Fábio Lucas (2008, p. 247), que naquele momento trabalhava no Escritório Técnico da Cidade Universitária, conta que acompanhou “no Rio de Janeiro o desembarco alfandegário de máquinas destinadas à Imprensa Universitária, cujo funcionamento principiou em outubro de 1956”. Rememorando as iniciativas do reitor, sobretudo aquelas de caráter cultural, Lucas (2008, p. 247) conclui: “Deste modo, a revista *Tendência* se beneficiou da visão abrangente do Reitor Lincoln Prates para sua edição”.

**PAPEL:** Papel não-revestido.

**ACABAMENTO:** Brochura, com cadernos costurados e colados à capa.

**d) *Periodicidade, tiragem e difusão***

**PERIODICIDADE:** Irregular. O intervalo dos dois primeiros números foi anual, saindo, respectivamente, em maio de 1957 e agosto de 1958. A partir de então, o intervalo foi bianual: o número 3 é de 1960 e o número 4, de 1962. A partir do número 3, deixou de constar a indicação do mês de publicação.

**TIRAGEM:** Não consta.

<sup>106</sup>. Segundo Santos Júnior (2016, p. 6-7), até o início dos anos 1990, a composição em Linotipo e a impressão tipográfica eram as técnicas predominantemente utilizadas na Imprensa Universitária da UFMG.

**DIFUSÃO:** Como demonstra Paganini (2008, p. 144), fundamentada em entrevistas com os editores da publicação, “*Tendência* era distribuída à intelectualidade e colocada em consignação em livrarias”. A autora ainda chama a atenção para um aspecto interessante: a fim de ampliar o alcance da revista, não se restringindo somente a Belo Horizonte, além “da utilização da prática comum de enviar exemplares a escritores, *Tendência* também aproveitou a possibilidade de inserir-se em polêmicas como estratégia de autodivulgação” (PAGANINI, 2008, p. 145-146).

**e) *Administração, direção e comissão editorial***

No expediente dos números 1 e 2 de *Tendência*, Fábio Lucas é apontado como diretor, ao passo que Affonso Ávila, Fritz Teixeira de Salles e Rui Mourão integravam a Comissão de Redação. Já Adônis Martins Moreira é indicado como secretário. No expediente dos números 3 e 4, por outro lado, consta apenas Rui Mourão como diretor.

Em entrevista a Nilze Paganini, Fábio Lucas relata que, em *Tendência*, não havia de fato uma função específica de direção:

Fui diretor da revista *Tendência* por uma questão tática: eu tinha acesso à Imprensa Universitária, ora em implantação, e o então Reitor, Professor Lincoln Prates, a quem prestei assessoria, permitiu que usássemos as instalações da Imprensa, em fase experimental, sem ônus para nós, além de pequenas despesas de custeio. [...] Quando fui contratado, em regime de tempo integral, pela Faculdade de Ciências Econômicas, graças ao convite do Professor Ivon de Magalhães Pinto, achei mais prudente passar a diretoria da revista ao companheiro Rui Mourão, inteiramente integrado ao espírito da revista (LUCAS, 2008, p. 244-245).

Na mesma entrevista, Fábio Lucas conta que Adônis Martins Moreira – poeta e líder estudantil, seu colega na Faculdade de Direito –, como secretário de *Tendência*, ajudava os demais editores a colher e organizar colaborações (LUCAS, 2008, p. 245).

O expediente dos dois primeiros números indicava o endereço de funcionamento da revista: Rua Alvarenga Peixoto, 168 / Belo Horizonte – Minas. Nos números 3 e 4, houve alteração no endereço: Rua Antônio de Albuquerque, 125.

**f) Colaboradores**

- NÚMERO 1:** Fábio Lucas, Affonso Ávila, Rui Mourão, José Lobo, Fritz Teixeira de Salles, Euryalo Cannabrava, Homero Silveira, Osman Lins, Oscar Mendes, Antônio Cândido, Maria Luiza Ramos. Total de 11 colaboradores.
- NÚMERO 2:** Rui Mourão, Affonso Ávila, Fábio Lucas, Xavier Marques, Adonias Filho, Afrânio Coutinho, Bernardo Gersen, Franklin de Oliveira, Oswaldino Marques. Total de 9 colaboradores.
- NÚMERO 3:** Fábio Lucas, Rui Mourão, Affonso Ávila, Maria Luiza Ramos, Emílio Moura, Gaspar Garreto. Total de 6 colaboradores.
- NÚMERO 4:** Rui Mourão, Affonso Ávila, Fábio Lucas, Affonso Romano de Sant'Anna, Haroldo de Campos, Maria Luiza Ramos, José Lino Grünwald, Mário Chamie, Alfredo Margarido, Laís Corrêa de Araújo. Total de 10 colaboradores.

**g) Traduções**

Não foram publicadas traduções em *Tendência*.

**h) Manifestos e programas editoriais**

Redigidos por Fábio Lucas e “afinados com os propósitos do grupo” (LUCAS, 2008, p. 245), os editoriais de *Tendência* foram precisos em relação ao programa que seus editores haviam definido para a publicação. Antes de nos determos sobre cada um, convém evocar a síntese dos objetivos neles explicitados:

[...] a investigação do sentimento nacional; a criação de formas literárias correspondentes à consciência nacional; a defesa do patrimônio cultural brasileiro; e a discussão dos fundamentos da literatura brasileira, vista como possuidora de uma natureza crítica (PAGANINI, 2008, p. 177).

Com efeito, para além do próprio nome da revista, sugestivo por si só, no primeiro parágrafo do editorial do número 1 já se explicita o desejo de “divulgar uma *orientação*” (TENDÊNCIA, n. 1, p. 3, grifo nosso) e um “*programa* que a distingue: aparece buscando homogeneidade nas concepções literárias e científicas de seus colaboradores” (TENDÊNCIA, n. 1, p. 3, grifo nosso). Em

seguida, é apontado que a ênfase da investigação sobre o sentimento nacional se daria na literatura, embora sem ignorar demais manifestações culturais.

A partir das reflexões de Paganini (2008, p. 64), já chamamos a atenção para a continuidade entre *A Revista* e *Tendência*, imaginada pelos editores dessa última. Chegamos agora a um ponto do primeiro editorial onde o diálogo entre ambas publicações se mostra novamente evidente, como também percebido por Bueno (1998, p. 54). Vale a pena justapor a transcrição de uma passagem de “Para os espíritos creadores”, editorial do segundo número de *A Revista*, a outra do primeiro editorial de *Tendência*:

Não podemos desprezar a menor contribuição. Pressentimos o perigo enorme do cosmopolitismo. É a ameaça de dissolução do nosso espirito nas reacções da transplantação exótica. Não podemos offerecer nenhuma permeabilidade aos productos e detrictos das civilizações estrangeiras. Temos de recompor nossa faculdade de assimilação para transformar em substancia propria o que nos vem de fora (A REVISTA, n. 2, p. 12).

A defesa de nosso patrimônio cultural induz a repulsa de culturas transplantadas e o combate àquelas que, em nossas próprias fronteiras, queiram omitir ou transfigurar as nossas tradições, deter-lhes o curso ou injetar-lhes cores equívocas. Respeitamos nas culturas que nos visitam os resíduos de uma atividade civilizadora que enriquece o homem e o estimula para novas conquistas. Mas nos repugna qualquer tentativa de absorção ou de deformação com que culturas estranhas têm nos assediado no curso de nossa História, em variadas formas de aproximação interessada (TENDÊNCIA, n. 1, p. 3).

Quando de nossa análise de *A Revista*, na presente tese, chamamos a atenção para como a passagem acima transcrita prenunciava as ideias que Oswald de Andrade desenvolveria, alguns anos mais tarde, em seu “Manifesto antropófago” (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, v. I, n. 1, p. 3, 7). De fato, como apontado por Paganini (2008, 114-115, 120-121), a antropofagia oswaldiana, notadamente a partir de sua aproximação com o conceito de “redução sociológica”<sup>107</sup> de Guerreiro Ramos, integrante do Instituto Superior de Estudos

107. O conceito de “redução sociológica” pode ser assim sintetizado: “um procedimento crítico-assimilativo da experiência estrangeira. A redução sociológica não implica isolacionismo, nem exaltação romântica do local, regional ou nacional. É, ao contrário, dirigida por uma



Brasileiros (ISEB), foi determinante para a concepção de nacionalismo defendida pelo grupo de *Tendência*. Como Paganini (2008, p. 118) ainda salienta, essa aproximação entre os dois conceitos é explicitada no próprio periódico a partir do texto “Poesia concreta e realidade nacional”, de Haroldo de Campos (1962), publicado no número 4 de *Tendência*<sup>108</sup>.

O editorial do segundo número abre com considerações sobre a recepção da edição anterior de *Tendência*, ressaltando que as ideias nela veiculadas “provocaram certo mal-estar e levantaram uma discussão de âmbito nacional” (TENDÊNCIA, n. 2, p. 3) – embora seja enfatizado que essa era precisamente a intenção. Em seguida, é desenvolvida a noção de autonomia cultural que, em sua concepção nacionalista, a publicação buscava, para, adiante, ser definida a abordagem a partir da qual essa busca se validaria:

Compreendemos que a nossa criação, repetindo fenômeno universal, só poderá se impôr como expressão de um povo, de uma cultura, e, assim, defendemos a autonomia do nosso complexo cultural como elemento de determinação da autenticidade da produção artística.

[...]

Tudo o que desejamos é atribuir um caráter de maior rigor ou mais exigência ao livre exercício da crítica e orientar ou dar sentido positivo ao esforço de pesquisa formal. [...] Somos partidários intransigentes da pesquisa formal e pensamos que a obra de arte somente pode ser julgada através das suas evidências e intenções artísticas (TENDÊNCIA, n. 2, p. 3-4).

Provavelmente devido ao intervalo maior entre a publicação do número 2 e do número 3, o editorial deste abre com a seguinte explicação: “O gênero de vida, de pesquisa e de pensamento que assumimos faz com que nosso trabalho seja mais intensivo do que extensivo” (TENDÊNCIA, n. 3, p. 3). Seguem-se, então, desdobramentos da argumentação em prol de uma sólida consciência nacional, fulcral no programa literário de *Tendência* e

aspiração ao universal, mediatizado, porém, pelo local, regional ou nacional. Não pretende opor-se à prática de transplantações, mas quer submetê-las a apurados critérios de seletividade. Uma sociedade onde se desenvolve a capacidade de auto-articular-se, torna-se conscientemente seletiva. Diz-se aqui conscientemente seletiva, pois em todo grupo social há uma seletividade inconsciente que se incumbe de distorcer ou reinterpretar os produtos culturais importados, contrariando, muitas vezes, a expectativa dos que praticam ou aconselham as transplantações literais” (RAMOS *apud* PAGANINI, 2008, p. 81).

<sup>108</sup>. Em entrevista, Rui Mourão (2008, p. 210) chegou a dizer que a “redução sociológica” de Guerreiro Ramos e a antropofagia de Oswald de Andrade são “a mesma coisa”.

cuja edificação, nesse editorial, é vislumbrada em via de mão dupla com o desenvolvimento econômico:

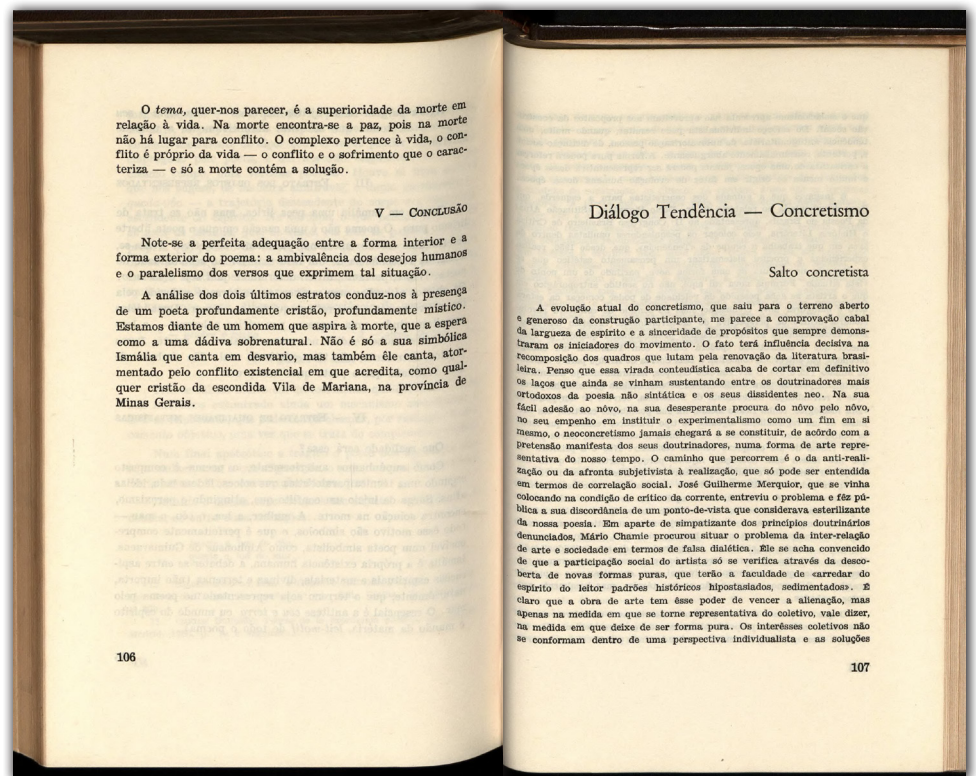
[...] único modo de acelerar êsse processo de formação e desenvolvimento [da consciência nacional] – que trará para o escritor um clima de renovação e lhe propiciará o domínio de uma forma autóctone e característica – é harmonizarem-se, colimando os mesmos fins, as produções materiais e intelectuais do povo brasileiro (TENDÊNCIA, n. 3, p. 3).

Outro aspecto importante desse editorial é a defesa de um governo presente nos rumos na cultura e educação e que, de acordo com o ponto de vista de *Tendência*, naquele momento deveria, ao invés de perder “parcela de suas energias vitais numa reverência intempestiva aos feitos do passado” (TENDÊNCIA, n. 3, p. 3), focar em “armar laboratórios para o futuro” (TENDÊNCIA, n. 3, p. 3). É também a defesa de um governo atuante quanto a essas questões que impele os editores de *Tendência* não só a defenderem uma educação pública de qualidade em todos os níveis, mas também uma “contraprestação justa” quanto aos “interesses do povo” por parte daqueles que puderam se beneficiar de um bom ensino público (TENDÊNCIA, n. 3, p. 4).

No quarto e último número da revista, o editorial, após anunciar que os estudos ali apresentados assumiam “com toda propriedade, o caráter de comunicações” (TENDÊNCIA, n. 4, p. 3), propõe um balanço do caminho até então percorrido: se o ponto de partida da publicação havia sido “sociológico e folclórico, vinculado a uma estética expressionista”, logo se percebeu ser necessário se desviar “do caminho do exotismo e da ingenuidade [...] primitivistas”, levando-se a cabo “o pronto desmascaramento da falsa distinção entre universal e regional, a fim de tornar possível a interação desses dois planos, dentro de uma dinâmica dialética” – a qual também impossibilitaria a “separação de forma e conteúdo” (TENDÊNCIA, n. 4, p. 3). O pano de fundo que favoreceu a ratificação dessas constatações, conforme explicitado no editorial, envolvia o então recente périplo de Jean-Paul Sartre pelo Brasil, em 1960, no qual o filósofo, em diversas ocasiões, havia se pronunciado sobre a problemática da arte engajada<sup>109</sup>. Igualmente importante, como enfatizado no editorial, foi a experiência dos editores de *Tendência* no II Congresso de

109. Affonso Ávila, Rui Mourão e Fábio Lucas, além de outros intelectuais mineiros, chegaram a conhecer Sartre quando de sua passagem por Belo Horizonte, em uma reunião em que também estiveram presentes Simone de Beauvoir e Jorge Amado (PAGANINI, 2008, p. 167).

FIGURA 172 – Seção  
“Diálogo Tendência –  
Concretismo”,  
*Tendência*, n. 4.



Crítica e História Literária em Assis, no Estado de São Paulo, em junho de 1961, evento em que grassaram as discussões sobre poesia e engajamento – cujo fôlego havia sido renovado pela passagem de Sartre pelo Brasil – e no qual foi anunciada, pelos poetas paulistas do grupo de *Noigandres*, uma guinada poética que os aproximaria do grupo de *Tendência*:

[...] na tese apresentada por Décio Pignatari [“Situação atual da poesia no Brasil”], a equipe de “Noigandres” fêz a autocrítica de seu movimento e empreendeu o que êles próprios denominaram *salto participante*, vindo cair na mesma área em que trabalhamos. Dada a relevância do acontecimento, abrimos as nossas páginas para o amplo debate do assunto, com a participação dos concretistas (*TENDÊNCIA*, n. 4, p. 5).

#### i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

A organização de *Tendência* é bastante padronizada ao longo de suas edições. À maneira de *A Revista* e *Verde*, todos os números de *Tendência* apresentam o sumário na capa, embora sem a indicação do número da página inicial de cada texto. Porém, ao contrário das duas revistas da década de 1920, em *Tendência*, após o expediente (este na segunda capa), o sumário reaparece na primeira página do miolo. Dessa vez, entretanto, o sumário contém a

indicação da página em que cada texto começa. Há de se assinalar, todavia, que apenas os textos não vinculados a uma seção específica são indexados no sumário. Aqueles pertencentes a uma seção maior (como “Depoimentos” ou “Comentários”) não são individualmente apresentados no sumário, e a indicação de página remonta apenas ao início da seção que os abriga. A única exceção a esse princípio, ainda assim parcial, ocorre no número 1, no qual são mencionados os autores – mas não os títulos e nem a página inicial – de cada texto presente na seção “Depoimentos”.

Após o sumário, encontramos o editorial, que ocupa de 2 a 4 páginas e, em seguida, o corpo da publicação, composto principalmente por ensaios, poemas e, em menor quantidade, prosa de ficção – com apenas duas contribuições, ambas no número 3: um capítulo do romance então em andamento *O curral dos crucificados*, de Rui Mourão, e “A lenta jornada do medo”, narrativa de Gaspar Garreto<sup>110</sup>. As demais seções da revista localizam-se no final dos volumes.

Os dois primeiros números de *Tendência* contêm a seção “Depoimentos”. Nela, são reproduzidos textos originalmente publicados em outros periódicos, seja de autores pertencentes ao corpo editorial de *Tendência*, seja de autores externos. No número 1, essa seção apresenta apenas resenhas de livros, ao passo que no número 2 são transcritos textos sobre temas mais amplos, como “Teatro e Estilo Nacional”, de Adonias Filho, e “O Nacionalismo na Linguagem”, de Afrânio Coutinho.

O número 1 é o único que contém a seção “Registro de Livros”, que, assim como “Depoimentos”, apresenta resenhas de livros, porém, escritas exclusivamente para *Tendência*.

No número 2, surge a seção “Tendência em Debate”, que reaparecerá no número 4. Seu subtítulo é autoexplicativo: “Referências e comentários críticos sobre *Tendência*”. É apresentada a referência bibliográfica completa de cada texto listado.

Os números 3 e 4 contêm a seção “Comentários”, que, de certa maneira, aglutina, amplia e substitui as seções “Depoimentos” e “Registros de Livros”. Em “Comentários”, encontramos resenhas, artigos e ensaios (estes, no geral, menos extensos que aqueles não vinculados a nenhuma seção, embora alguns sejam razoavelmente longos), tanto inéditos, quanto extraídos de outras publicações.

110. Como relata Paganini (2008, p. 19-20), Gaspar Garreto não ficou conhecido pela literatura, e sim como o arquiteto responsável, junto com Eduardo Mendes Guimarães Júnior, por alterar “o antigo projeto do Estádio Universitário para transformá-lo no que seria o Mineirão, localizado na região da Pampulha, em Belo Horizonte”.

O número 4 é o único que apresenta a seção “Diálogo Tendência – Concretismo”. Nela, encontramos transcrições de artigos de Rui Mourão sobre a poesia concreta paulista e sua aproximação com a posição de *Tendência* – notadamente após o anunciado “salto participante” dos concretistas de São Paulo –, publicados na imprensa; um depoimento de José Lino Grünewald; e excertos de cartas trocadas entre Rui Mourão, Haroldo de Campos e Afonso Ávila. Nessa seção também se encontra reproduzida a polêmica entre Mário Chamie e Rui Mourão, que trocaram farpas literárias em setembro e outubro de 1961 em artigos publicados no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. Ainda no número 4 de *Tendência*, mas na seção “Comentários”, Laís Corrêa de Araújo, no texto “Poesia e situação”, retoma a discussão, defendendo *Tendência* e desferindo novos ataques contra Chamie.

Os números de *Tendência* se encerram com uma curta seção de anúncios publicitários (com exceção do número 3, que não contou com publicidade).

**j) Publicidade e patrocinadores**

- NÚMERO 1:** Governo de Minas Gerais (por meio de reprodução de discurso do então governador mineiro José Francisco Bias Fortes, por ocasião do centenário da cidade de Montes Claros); Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE). Total de 2 anúncios.
- NÚMERO 2:** Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE).
- NÚMERO 3:** Nenhum anúncio.
- NÚMERO 4:** Prefeitura de Belo Horizonte.

Em entrevista concedida a Nilze Paganini, Fábio Lucas comenta a publicidade presente em *Tendência*:

Era comum, na ocasião, buscarmos publicidade de onde pudessem vir. O setor privado era refratário à aventura intelectual dos jovens. No setor público encontramos algum apoio. Garantida a impressão, os outros itens de custeio, correspondência e impressão eram cobertos, em parte, pela publicidade (LUCAS, 2008, p. 248).

Também entrevista concedida a Nilze Paganini, Affonso Ávila explica que era “o IPASE, antigo instituto da previdência, dirigido por Cyro dos Anjos, que repassava verba para a revista”, e que “A Universidade [de Minas Gerais] ajudava também” (ÁVILA, 2008, p. 242).

Quanto ao discurso de José Francisco Bias Fortes reproduzido no final do primeiro número de *Tendência*, vale notar que, no período em que a revista circulava, Affonso Ávila, Rui Mourão e Fábio Lucas prestavam assessoria ao governador, sendo que uma das funções que exerciam era a redação de seus discursos (PAGANINI, 2008, p. 14) – logo, é provável que algum dos três editores tenha redigido o discurso transcrito no número 1.

#### 4.2.6 *Ptyx*

##### a) *Panorama histórico*

O núcleo de autores e autoras responsáveis pela revista *Ptyx* é formado por Márcio Sampaio, João Paulo Gonçalves da Costa, Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), Misabel de Abreu Machado, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier e Paulo Alvarenga Junqueira. Com exceção de Márcio Sampaio, natural de Santa Maria do Itabira (MG), e Dirceu Xavier, nascido em Papagaio (MG), os demais participantes são naturais de Belo Horizonte (CAETANO; NOVAIS, 1994; CAETANO; CANÇADO; DOLABELA, 1994).

Márcio Sampaio, nascido em 1941, mudou-se para Belo Horizonte em 1958 para cursar o científico. De 1959 a 1962, publicou poemas, crônicas e ilustrações no *Jornal da Cidade* e *Diário de Minas*, além de ter ganhado um prêmio em um concurso de poesia da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi também nesse período que Sampaio conheceu Affonso Ávila, encontro que considera de grande importância. Em 1963, passou a colaborar com poemas e outros textos no Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, dirigido por Ávila, no qual também colaboravam os demais autores que fundariam *Ptyx*. O Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, embora tenha tido vida curta, foi fundamental para a renovação literária que tomaria corpo em Belo Horizonte ao longo dos anos 1960. Foi na seção “Página dos Novos”, do Suplemento, que os poetas que criariam *Ptyx* – entre outros autores – encontraram espaço para algumas de suas primeiras publicações. Affonso também era responsável por uma página de vanguarda nesse suplemento, na qual eram publicados textos de autores de fora de Minas Gerais, como os poetas de *Noigandres*, Boris Schnaiderman, Luiz Costa Lima e Benedito Nunes. Infelizmente, o Suplemento Dominical do *Estado de Minas* tornou-se inviável após o golpe de 1964, ao qual se sucederam a demissão e o afastamento de Affonso Ávila e da equipe envolvida na publicação (RIBEIRO, M. A. 1997, p. 107-108; CAETANO; NOVAIS, 1994, p. 32; WERNECK, 1992, p. 172-173).

Além de abrir espaço para que autores novos publicassem no Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, Affonso Ávila foi fundamental para ajudá-los a se organizarem, dando-lhes voz, também, em outras manifestações culturais. Exemplo divisor de águas é a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda<sup>111</sup>, realizada em Belo Horizonte ainda em 1963. Márcio Sampaio participou

111. Cf. seção 4.1.3 desta tese.

FIGURA 173 — Suplemento Dominical do Estado de Minas, 25 ago. 1963

# SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA

PAULO DE TARSO, ministro de Educação — Não se pode pedir a um poeta livre que faça poemas semestrais, não posso pedir a Deus que escreva a direção da revolução poética brasileira.

**ROBERTO PONTUAL** — Crítico, editor de revista "Tempo Brasileiro" e autor do poema "Poema sobre a revolução poética".

Há uma importante ligação entre a Semana Nacional de Poesia de Vanguarda e a Semana de Arte Moderna de 1927. Há uma equívoca tentativa de estabelecer a ponte, no sentido do reconhecimento de uma literatura renascida brasileira. A de 27 tornou-se o primeiro movimento literário brasileiro a ser reconhecido internacionalmente e a ser considerado a primeira vanguarda brasileira. Não se trata de uma revolução poética, mas de uma revolução literária. Não se trata de uma revolução poética, mas de uma revolução literária.

Depois de João Cabral, é ao poder da sociedade, com uma característica de uma literatura social, que se volta para a poesia. É a poesia que se volta para a sociedade. É a poesia que se volta para a sociedade. É a poesia que se volta para a sociedade.

Para mostrar a existência e a relevância desta poesia social, apresentamos aqui um poema escrito por Roberto Pontual em homenagem ao poeta social brasileiro, Darcy Ribeiro. Este poema apresenta uma clara característica de poesia social e crítica política.

Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro. Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro. Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro.

**AUGUSTO DE CAMPOS** — Poeta integrante do grupo concretista de São Paulo.

A Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, que se realizou em São Paulo, em 25 de agosto de 1963, sob o patrocínio do Ministério da Educação, sob a presidência do ministro Paulo de Tarso, teve como objetivo principal a apresentação de uma nova poesia brasileira. A poesia social e crítica política, a poesia concreta, a poesia de vanguarda, a poesia de ruptura, a poesia de ruptura, a poesia de ruptura.



O poeta Paulo Pontual — (Foto Ernesto Sbragia)

**DICIONÁRIO PIGNATARO** — Diretor de revista "Levadora" e autor do poema "Poema concreto: linguagem empolgante cotidiana".

Paulo de Tarso, ministro de Educação, não se pode pedir a um poeta livre que faça poemas semestrais, não posso pedir a Deus que escreva a direção da revolução poética brasileira.

Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro. Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro. Seu nome é brasileiro, e você não é brasileiro.

**PEDRO XISTO** — Integrante do grupo "Levadora", de São Paulo.

A Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, que se realizou em São Paulo, em 25 de agosto de 1963, sob o patrocínio do Ministério da Educação, sob a presidência do ministro Paulo de Tarso, teve como objetivo principal a apresentação de uma nova poesia brasileira. A poesia social e crítica política, a poesia concreta, a poesia de vanguarda, a poesia de ruptura, a poesia de ruptura, a poesia de ruptura.

## Semana Nacional de Poesia de Vanguarda

- Comunicado e conclusões:**
- CONSCIÊNCIA DE FORMA**

1) A poesia é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação.
  - COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÃO**

2) A poesia é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação.
  - FUNÇÃO PRÁTICA**

3) A poesia é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação.
  - OPÇÃO**

4) A poesia é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação. Ela é um ato de criação, e não apenas um ato de comunicação.



O encontro de Educação, em 25 de agosto, em representação do governador Magalhães Filho, em companhia dos ministros Paulo de Tarso e do ministro da Educação, Augusto de Campos.

do evento, no qual expôs dois poemas-cartazes: "u s a" e "finco". (SAMPAIO, 1969; RIBEIRO, M. A., 1997, p. 180 et seq.).

Dois meses depois da Semana, em outubro de 1963 foi publicado o primeiro caderno de *Ptyx*. Dentre os elementos que favoreceram os esforços do grupo de *Ptyx* rumo ao lançamento da revista, podemos destacar a atuação comum de seus integrantes como colaboradores do Suplemento Dominical do Estado de Minas, conforme se constata em depoimento de Márcio Sampaio a Marília Andrés Ribeiro:

Éramos jovens, nos encontrávamos no Colégio de Aplicação e nos reuníamos nos sábados. Estudávamos cinema, arte, literatura e francês. Descobrimos Proust, Mallarmé e Verlaine, e articulávamos ideias de literatura e arte a partir do estudo sistemático de Carlos Drummond de Andrade. Colaborávamos com o *Suplemento Dominical do Estado de Minas* e, durante nossas



conversas, resolvemos publicar a revista. Drummond tinha lançado o livro *Lição das Coisas* e o final do poema *Ou Isso ou Aquilo* terminava com a palavra *PTYX*. Drummond deu a chave do poema e nós nos apropriamos dessa palavra, que não significa nada e era apenas um ruído. Na verdade, *PTYX* é uma palavra grega que se refere ao barulho do mar dentro da concha. Ouvíamos coisas fantásticas dentro das conchas (SAMPAIO em RIBEIRO, M.A., 1997, p. 180).

Em abril de 1964, ainda antes da publicação do segundo número de *Ptyx*, Márcio Sampaio lançou *Rubro apocalíptico*, seu primeiro livro de poemas, laureado com o Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte. (MARQUES, 2015, p. 146). Já o segundo e último número de *Ptyx*, do mesmo ano, não conta mais com a presença de Paulo Alvarenga Junqueira, que havia publicado um ensaio sobre cinema, intitulado “O filme policial”, no número anterior. Entretanto, o número 2 conta com a participação especial do artista plástico Jarbas Juarez, autor do desenho que integra a capa, além de ilustrações presentes no miolo.

De acordo com o próprio Márcio Sampaio, o primeiro número de *Ptyx* foi recebido com “muita badalação” (SAMPAIO, 1969, p. 6). Ainda a respeito do período que compreende a publicação de *Ptyx*, Sampaio chegou a afirmar que havia se tornado “uma badalada figura municipal, conferências em colégios de meninas; e figura intermunicipal também: mais conferências em Santa Maria e em Itabira, acabei virando Clube de Leitura com retrato na parede e tudo!” (SAMPAIO, 1969, p. 5).

Após a experiência de *Ptyx*, grande parte de seus idealizadores atuaram como colaboradores do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, lançado em 1966, cuja primeira comissão de redação contou com a participação Márcio Sampaio (NOVAES, 2014, p. 72). No *Suplemento*, Sampaio coordenou, durante sete anos, a seção de artes plásticas, na qual, como crítico, concedeu amplo espaço à produção de vanguarda, tanto mineira, quanto nacional e internacional. No decorrer dos anos, Sampaio prosseguiria com sua atividade prolífica de poeta, artista plástico, crítico de arte e curador (WERNECK, 1992, p. 180; RIBEIRO, M. A., 1997, p. 186; SAMPAIO, 2011, p. 5).

Já Maria do Carmo Vivacqua Martins, a Madu, passaria a se concentrar nas artes plásticas, iniciando, em 1965, sua graduação na Escola de Belas Artes da UFMG. Madu foi ilustradora do *Suplemento Literário do Minas Gerais* e, em 1970, fundou, com Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso, o Giramundo,

célebre grupo de teatro de bonecos que permanece em atividade (SAMPAIO, 1970, p. 12; CAETANO; CANÇADO; DOLABELA, p. 76-77).

**b) Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 15,5 cm × 26,7 cm

**Nº DE PÁGINAS:** 96 (n. 1 – a última numerada é a 95), 136 (n. 2 – a última numerada é a 128).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Projeto gráfico valorizando o espaço não preenchido. Muitos poemas exploram a espacialização dos versos – por vezes, também a figuração neles inerente. Poemas alinhados de baixo para cima, a partir da margem inferior da revista.

A capa do n. 1 é de Márcio Sampaio (indicação presente na p. 93 da revista), constituindo-se inteiramente da impressão de um fundo abstrato, em vermelho, desdobrado em diferentes tons: efeito obtido a partir do uso de retícula<sup>112</sup>. O título da revista está presente apenas na parte inferior quarta capa, também em vermelho e composto em fonte *display*, egípcia italiana (com contraste invertido) e majoritariamente contornada (com exceção das serifas inferiores das letras, que são preenchidas). A capa contém orelhas, porém sem nenhuma impressão. Apesar de na página 93 haver indicação de que o número contém desenhos de Maria do Carmo Vivacqua Martins, ao menos nos exemplares que pudemos consultar, nenhum desenho foi publicado.

A capa do n. 2 contém desenho de Jarbas Juarez, impresso em azul. Assim como no n. 1, o título da revista está presente apenas na quarta capa, posicionado no canto inferior esquerdo. Porém, dessa vez, ele foi impresso em azul (o mesmo da capa), e composto com tipo sem serifa geométrico, estreito, em caixa alta e com peso leve. A capa contém orelhas, nas quais, desta vez, há conteúdo impresso: na orelha da capa estão presentes as seções 1 e x do poema “Isso é aquilo”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual o autor utiliza a palavra “ptyx”. Esse poema é mencionado na nota de abertura da revista, presente na falsa folha de rosto do n. 1 e na página seguinte à folha de rosto, no n. 2. Já a orelha da quarta capa contém um texto de agradecimento às pessoas e instituições que apoiaram a realização da revista.

112. É interessante comparar a capa do número 1 de *Ptyx* com a capa do livro *Pedra solidão*, de Libério Neves (1965), uma vez que ambas são de Marcio Sampaio, e ambas se valem da impressão de um fundo abstrato monocromático com diferentes tonalidades obtidas a partir de reticulação (cf. FIGURA 182).

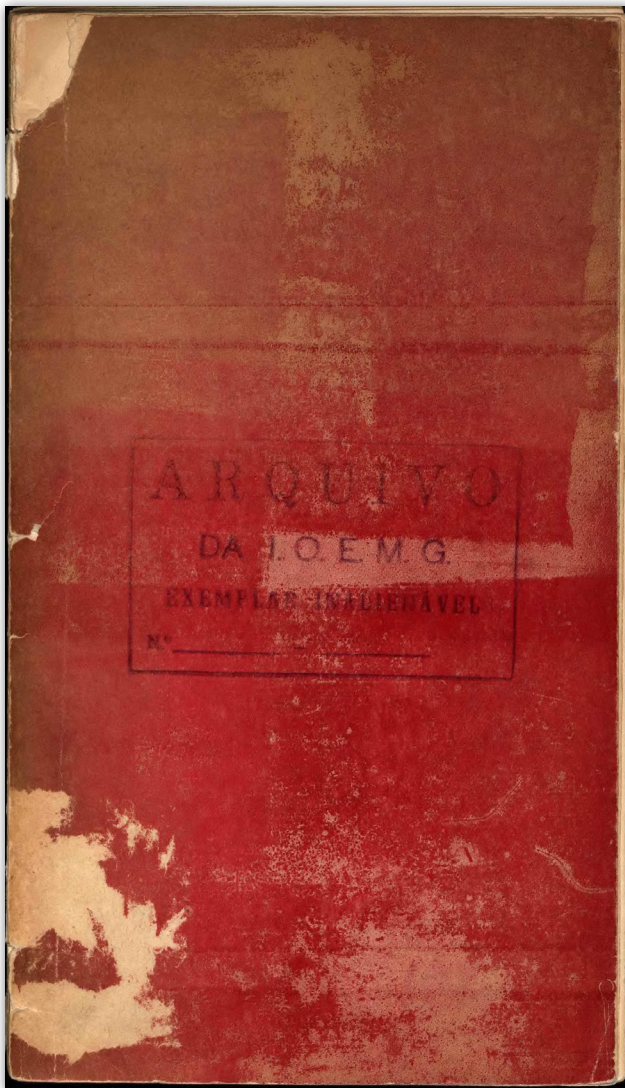


FIGURA 174 –  
Capa de *PTYX*, n. 1.

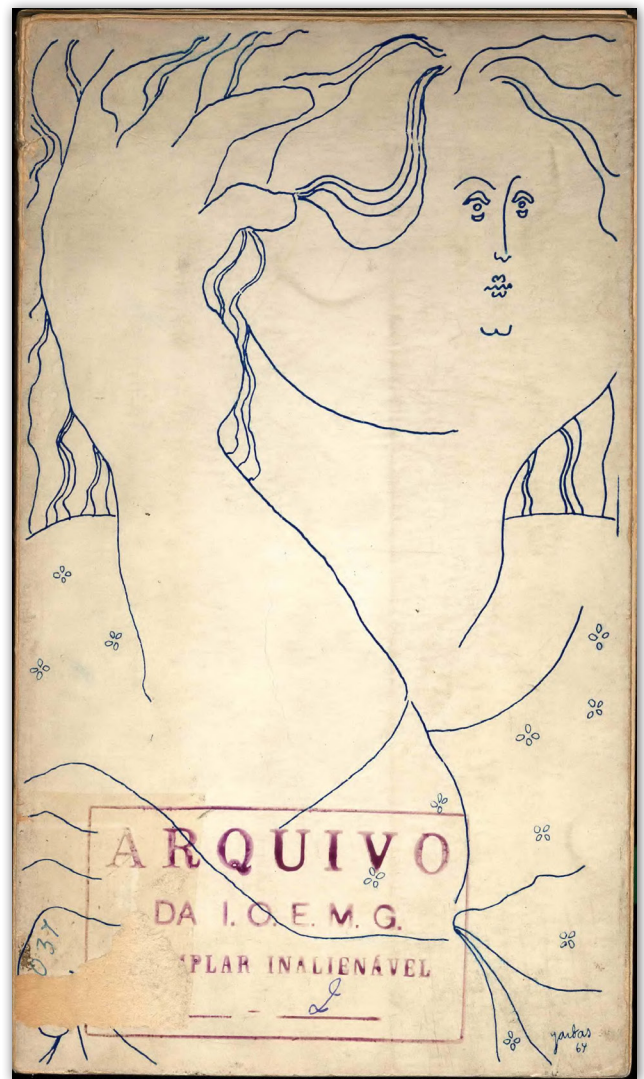


FIGURA 175 –  
Capa de *PTYX*, n. 2.

### edições PTYX

FIGURA 176 –  
Detalhe de folha de rosto  
de *PTYX*, n. 1, composto  
em Memphis.

No número 1, as notas iniciais e relação pré-textual do nome dos colaboradores são compostas em fonte egípcia itálica e geométrica, similar ao tipo Memphis, criado por Rudolf Wolf e lançado em 1930 pela fundição alemã Stempel<sup>113</sup>. A folha de rosto é composta com a mesma egípcia geométrica, porém em variante romana (não itálica). O título da revista é centralizado horizontal e verticalmente na folha de rosto, composto também em egípcia, porém em corpo maior e em caixa alta. A folha de rosto também contém as indicações “caderno 1 / edições PTYX / belo horizonte / 1963”, alinhadas à direita e posicionadas no canto inferior direito da página. A impressão de todo o miolo se dá exclusivamente nas páginas ímpares (anverso), que, após as páginas pré-textuais, são numeradas. A numeração das páginas é posicionada no centro vertical da margem direita da página, rotacionada em 90° negativos, gerando uma leitura em sentido vertical, de baixo para cima. Como em outros periódicos analisados, os textos são compostos com

113. Cf. <<https://www.linotype.com/619/rudolf-wolf.html>>. Acesso em: 29/05/22.

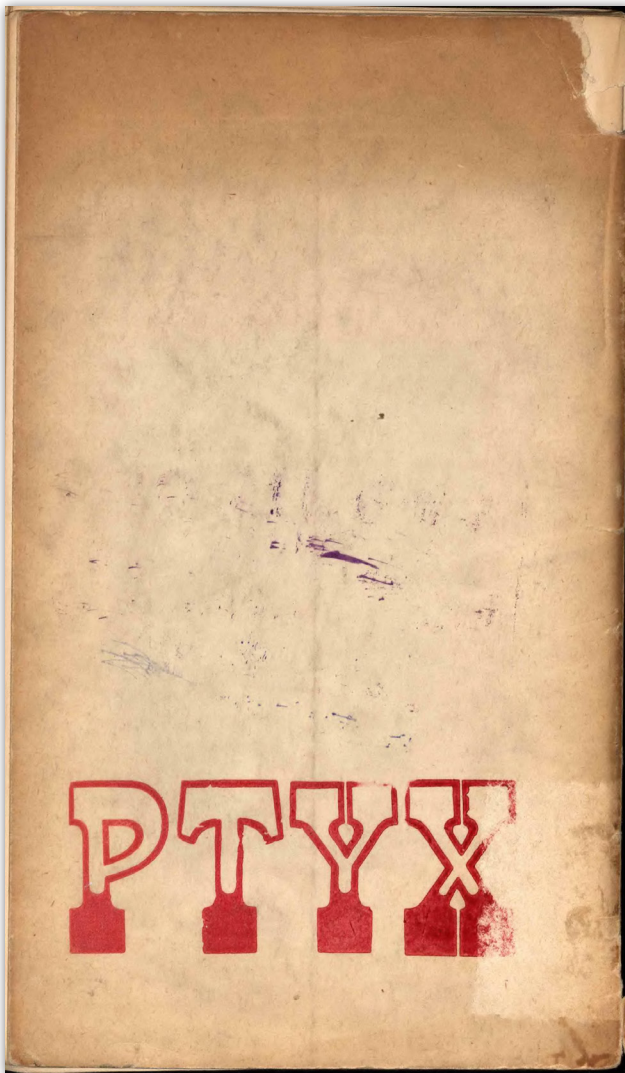


FIGURA 177 –  
Quarta capa de *Ptyx*, n. 1.

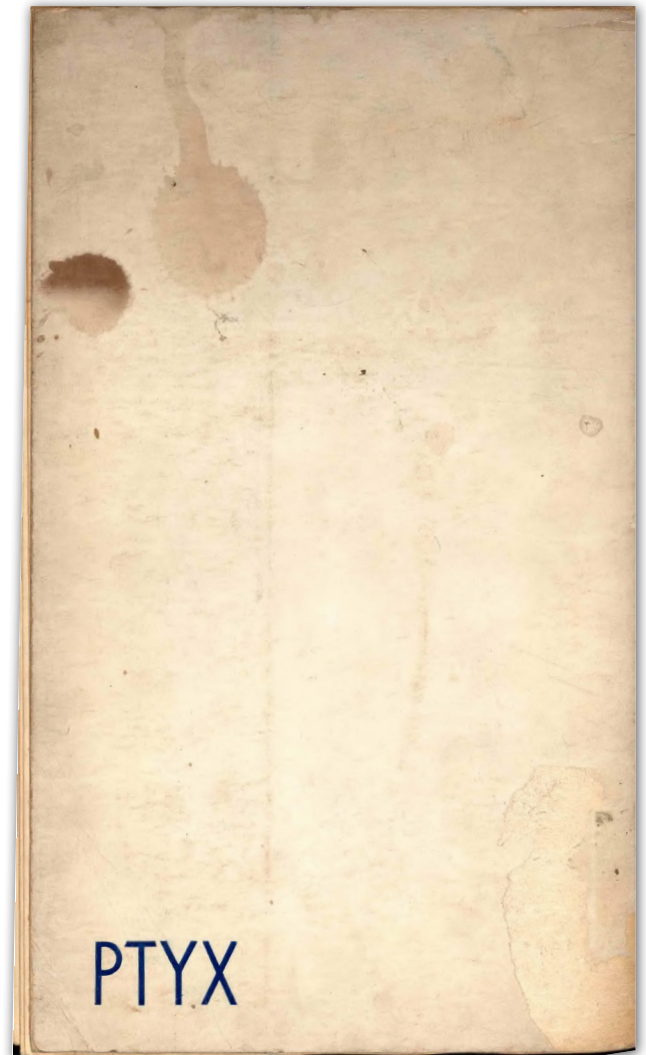


FIGURA 178 –  
Quarta capa de *Ptyx*, n. 2.

### márcio sampaio

FIGURA 179 –  
Detalhe de início  
de seção de *Ptyx*, n. 2,  
composto em Metro.

um tipo similar ao Century Expanded e ao Century Schoolbook, de Morris Fuller Benton; ou com tipos pertencentes ao Legibility Group, de Chauncey H. Griffith, que partilham de muitas características da família tipográfica Century. Os títulos são compostos com o mesmo tipo, porém em caixa alta. Os nomes dos autores nas páginas de início de seção são compostos com esse mesmo tipo, porém em itálico.

No número 2, a nota inicial e a relação pré-textual do nome dos colaboradores são compostas em fonte egípcia itálica e geométrica, à Memphis. A folha de rosto contém apenas o título da revista, centralizado horizontal e verticalmente, composto em tipo sem serifa, negrito e condensado, e em caixa alta. Os títulos dos textos são compostos com o tipo Metro, de w.a. Dwiggins, em caixa alta e peso regular. Os nomes dos autores nas páginas de início de seção compostos também em Metro, porém em caixa baixa e negrito. Os títulos dos trabalhos nas páginas iniciais de seção são compostos com um tipo egípcio, negrito e estreito. Assim como no número 1, os textos são compostos com um tipo similar àqueles da família Century.

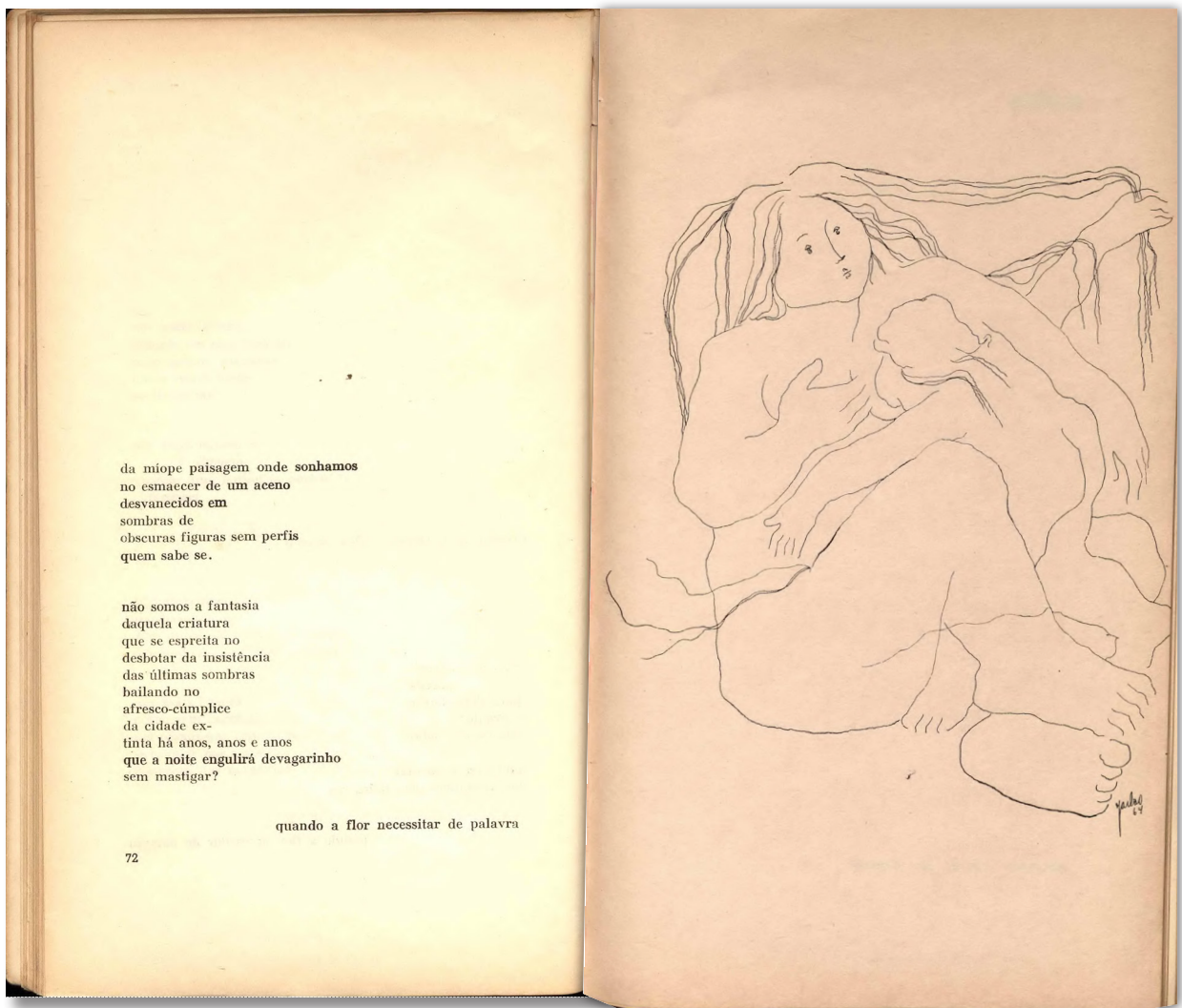


FIGURA 180 –  
Páginas de *Ptyx*, n. 2, com  
desenho de Jarbas Juarez.

Diferentemente do que ocorre no n. 1, as páginas pares (verso) do n. 2 também recebem impressão – exceto nos casos das páginas de abertura de seção e na primeira página textual de cada seção, as quais sempre começam nas páginas ímpares. A numeração das páginas no n. 2 é posicionada no canto inferior esquerdo, e está presente apenas nas páginas pares (embora todas as páginas sejam devidamente contadas). Também de forma distinta à do número 1, no número 2 a numeração das páginas é composta no sentido convencional de leitura (horizontal, da esquerda para a direita).

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** O colofão do número 1 indica que ele foi impresso nas oficinas gráficas da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais “para edições *PTYX*” (no n. 2, as Edições *PTYX* deixam de ser mencionadas). Embora o n. 2 não contenha menções sobre a impressão, deduz-se que foi impresso também na Imprensa Oficial, uma vez que o projeto gráfico dos dois números é muito parecido, e

também porque essa instituição é mencionada nos agradecimentos presentes na orelha da revista. *Ptyx* foi presumivelmente composta manualmente, com tipos móveis ou, ainda mais provavelmente, mecanicamente – possivelmente a partir de linotipia, tecnologia já corrente e disponível na Imprensa Oficial a partir de 1914 (WERNECK, G., 2016).

**PAPEL:** Capa em papel cartão, sendo que a do número 2 é laminada. Miolo em papel revestido fosco. Desenhos (n. 2) em papel não-revestido, de gramatura superior ao restante do miolo.

**ACABAMENTO:** Brochura, com cadernos costurados e colados à capa.

**d) *Periodicidade, tiragem e difusão***

**PERIODICIDADE:** Anual.

**TIRAGEM:** Não consta.

**DIFUSÃO:** Não consta.

**e) *Administração, direção e comissão editorial***

O núcleo de *Ptyx* era composto por Márcio Sampaio, João Paulo Gonçalves da Costa, Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), Misabel de Abreu Machado, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier e Paulo Alvarenga Junqueira, que, com exceção de Junqueira, estiveram presentes nos dois números. Entretanto, não há indicações sobre as funções exercidas por cada um, ou mesmo por terceiros, na administração e direção do periódico.

**f) *Colaboradores***

**NÚMERO 1:** Márcio Sampaio, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier, Maria do Carmo Vivacqua Martins, João Paulo Gonçalves da Costa, Misabel de Abreu Machado, Paulo Alvarenga Junqueira. Total de 7 colaboradores.

**NÚMERO 2:** José Nava (apresentação), Jarbas Juarez (convidado especial), Márcio Sampaio, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier, Maria do Carmo Vivacqua Martins, João Paulo Gonçalves da Costa, Misabel de Abreu Machado. Total de 8 colaboradores.

**g) Traduções**

Não há traduções publicadas em *Ptyx*.

**h) Manifestos e programas editoriais**

O número 1 abre com uma nota sobre a palavra *ptyx*. Em seguida, após a relação dos nomes dos colaboradores, há um pequeno manifesto sobre a revista e seu grupo idealizador, o qual transcrevemos a seguir:

PTYX não é nada. nem mesmo tem pretensão de ser nada. PTYX é raridade de idéias ou ausência. PTYX é idéia. fôrça. são todos os pensamentos, sensações, sentimentos, e algo mais do que tudo isto êle é no coração humano, e é não só na ponte que nos liga, mas existe em ti e em mim. está no pouco de mim que há em ti. em cada um. desprezá-lo, seria desprezar as tuas e as minhas vontades, os teus e os meus ideais — o próprio coração humano, seria negar o que nos une; a tua e a minha realidade. não se trata pois de uma descoberta, sempre existiu e existirá. PTYX não é nada. e dentro do não ser nada, compreende o quanto é tudo. não é nada. e no entanto é tudo. para ti e para mim (PTYX, 1963, n. 1, p. 7).

O número 2 abre com a mesma nota sobre a palavra *ptyx* presente no número anterior. Em seguida, vem o texto de José Nava, que traça a linha evolutiva do grupo, estabelecendo convergência de *Ptyx* com o modernismo de 1922 e com os grupos responsáveis pelos periódicos *Complemento*, *Vocação*, *Tendência*, *Vereda* e *Dois*; e divergência com a geração de 45 e o grupo de *Edifício* e *Nenhum*.

**i) Sumário, seções e distribuição de páginas**

Nos dois números, o sumário é apresentado no fim da revista, entre as páginas pós-textuais. No n. 1, a indexação do sumário se dá a partir dos nomes dos autores. Já no n. 2, a indexação do sumário se dá a partir dos títulos de cada texto.

No n. 1, a falsa folha de rosto contém uma nota sobre a palavra “ptyx”. A folha de rosto apresenta o título da revista, bem como o número (“caderno 1”), a editora (Edições PTYX) o local e o ano da publicação. Na página ímpar

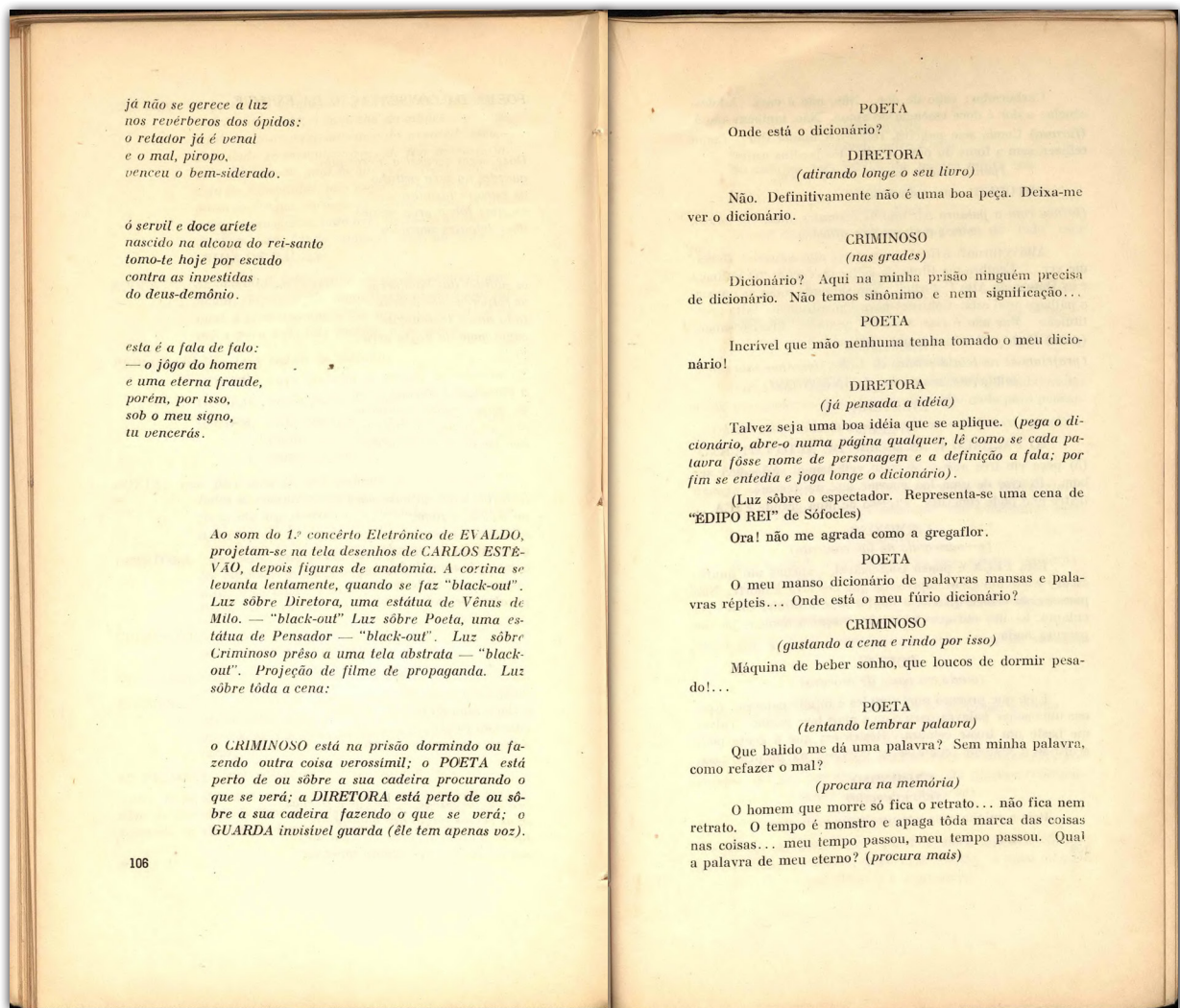


FIGURA 181 —  
Páginas de *Ptyx*, n. 2.  
"Máquina de germinar  
gardênia", drama experi-  
mental de Márcio Sampaio.

seguinte, é apresentada a relação dos nomes dos autores presentes no número. A última página pré-textual contém o pequeno manifesto mencionado acima. Em seguida, começam as páginas textuais da revista, sendo que nesse número as seções foram organizadas a partir dos nomes dos autores. Após todos os textos, que compreendem poemas, narrativas curtas e um ensaio sobre cinema ("O filme policial", de Paulo Alvarenga Junqueira), vem o sumário, seguido por uma página de créditos (indicando que a capa é de Márcio Sampaio e os desenhos – ausentes nos exemplares aos quais tivemos acesso, apesar da menção – são de autoria de Maria do Carmo Vivácqua Martins) e, por fim, pelo colofão, impresso na penúltima página da revista.

No n. 2, a falsa folha de rosto apresenta o número ("caderno 2"), o local e o ano da publicação, porém não há mais indicação a respeito das "Edições PTYX". Nesse número, a folha de rosto, como mencionamos, contém apenas o título da revista. Na página ímpar seguinte à folha de rosto, encontramos a nota sobre a palavra "ptyx" e, no anverso seguinte, começa o referido texto de apresentação de José Nava. Depois desse texto, como última página



pré-textual, é apresentada a relação dos nomes dos autores presentes no número. Em seguida, começam as páginas textuais da revista, nesse número em seções organizadas a partir não somente dos nomes dos autores, mas do título atribuído a cada grupo de textos – sendo que, dessa feita, textos distintos de um mesmo autor ou autora podem estar situados em partes diferentes da revista, no caso de não partilharem de uma unidade temática. Nesse número, os textos compreendem novamente poemas, narrativas curtas, um ensaio (“Algumas reflexões sobre a poesia de Alberto Caeiro”, de Myriam e Misabel de Abreu Machado) e “Máquina de germinar gardênia: um ato de (coragem)”, texto de Márcio Sampaio do gênero dramático (segundo nota introdutória do próprio autor, “isto não passa de um meio-drama”). O miolo desse número também conta com dois desenhos de Jarbas Juarez (um depois da p. 72, outro, após a p. 98)<sup>114</sup>. Após “Máquina de germinar gardênia”, é apresentado o sumário e, em seguida a ele, exercendo função de *post-scriptum*, o texto “A mesa do depois”, prosa poética de Dirceu Xavier.

#### j) **Publicidade e patrocinadores**

Não há anúncios publicitários publicados nos dois números de *Ptyx*. Porém, a julgar pelo texto de agradecimento presente na orelha da quarta capa do n. 2, depreende-se que a revista contou com o apoio das seguintes pessoas e instituições: revista *Alterosa*; Imprensa Oficial e seu então chefe, Dr. J. Guimarães Alves; e o governador Dr. José de Magalhães Pinto.

114. As páginas contendo os desenhos, no entanto, não são numeradas e nem contadas.

#### 4.2.7 *Vereda*

##### a) *Panorama histórico*

O núcleo responsável por *Vereda: Mostra de Poesia*, periódico publicado em Belo Horizonte, é composto pelos poetas Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Ubirassu Carneiro da Cunha e Elmo de Abreu Rosa, que estiveram presentes em todos os números da publicação. Elmo era o único belo-horizontino do grupo: Libério era de Buriti Alegre (GO), Ubirassu de Tapera (PE) e, embora vivesse em Belo Horizonte desde a infância, Henry Corrêa de Araújo era de Campo Belo (MG)<sup>115</sup>.

Já instalados em Belo Horizonte, no início dos anos 1960 travam conhecimento com o poeta Affonso Ávila: como vimos, um dos editores da revista *Tendência* e que, em 1963, se tornou editor de arte do então recém-lançado Suplemento Dominical do *Estado de Minas*, no qual os poetas que fundariam *Vereda* passariam a colaborar. Participariam igualmente da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, organizada por Affonso Ávila também em 1963. Nesse evento, foram expostos poemas-cartazes de todos os poetas do núcleo de *Vereda*, com exceção de Elmo de Abreu Rosa<sup>116</sup>.

A experiência na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda deu projeção renovada aos poetas de *Vereda*. Além disso, a forma de cartaz adotada para a exposição de poemas na Semana foi determinante para a definição do projeto gráfico-poético de *Vereda*, que abandonava a encadernação em códice a favor de um periódico desdobrável. A esse respeito, comentou Ubirassu Carneiro da Cunha:

Em busca de maior comunicação com todos estratos sociais, utilizando, para isso, como principal veículo, o intercâmbio entre o produtor e o próprio povo, pretendemos, nós de VEREDA, continuar no campo da busca, inserindo novas técnicas e todos meios possíveis de comunicação. Com esse pensamento, fabricando poemas-cartazes para exposições em vitrines e televisão ou em formato de pequenos panfletos, como a montagem de CUSTO DE VIDA, de Henry Corrêa de Araújo e mais recentemente a apresentação da MOSTRA DE POESIA DE VEREDA, COM

115. Cf. MARQUES, 2015, p. 135-136; NEVES, 2010, p. 5-7; ARAÚJO; NEVES; SAMPAIO; VENTURA, 1975; MACHADO FILHO, 1966, p. 5; CUNHA, 1967, p. 5; REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, 1964; CAETANO; CANÇADO; DOLABELA, 1994.

116. Cf. também seção 4.1.3 desta tese.

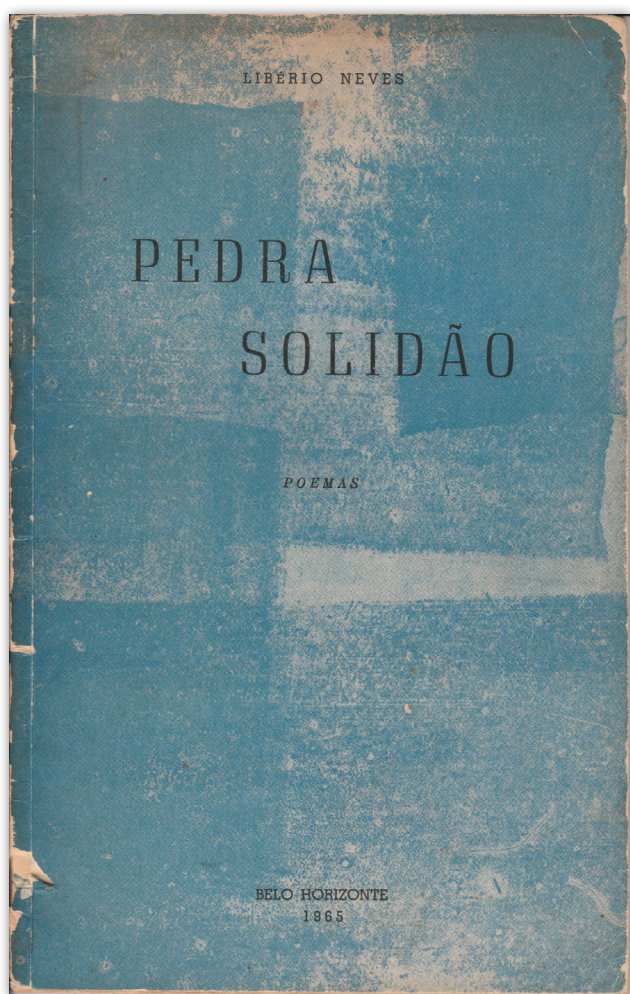


FIGURA 182 –  
Capa do livro *Pedra solidão*,  
de Libério Neves, 1965.

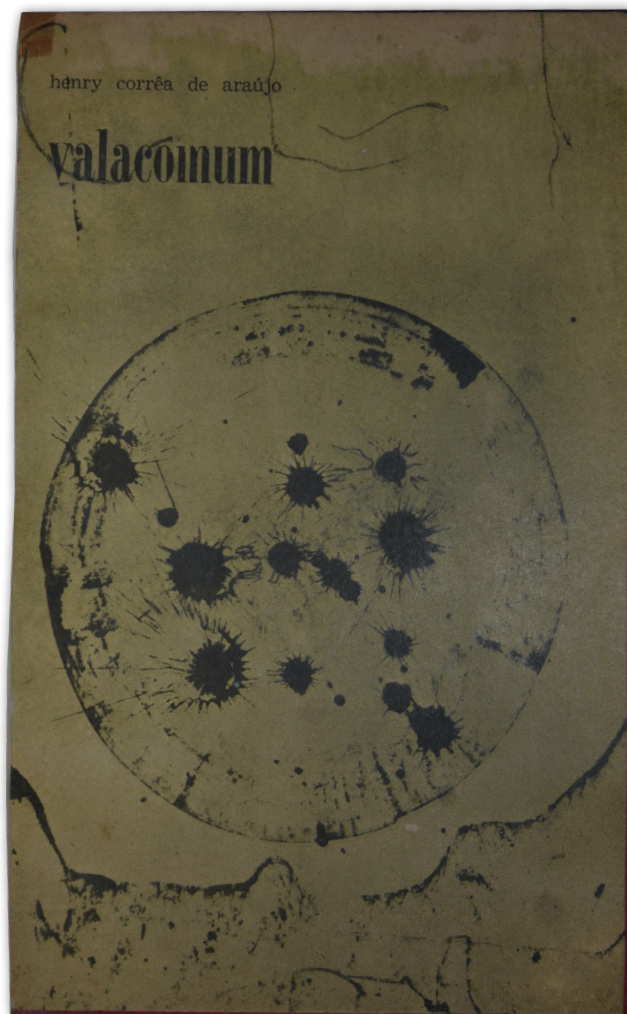


FIGURA 183 – Capa do livro  
*Valacomum*, de Henry  
Corrêa de Araújo, 1966.

a possibilidade de oralização em futuras composições, a fim de que possamos livrar a poesia da posição antipática que ocupa ante o público [...] (CUNHA, 1964, p. 444, tradução nossa).

Assim, em setembro de 1964 foi publicado o primeiro número de *Vereda: Mostra de Poesia*. O segundo número foi publicado em setembro do ano seguinte e, o terceiro e último, em setembro de 1966. Nos dois primeiros números, participaram apenas os quatro poetas integrantes do núcleo da publicação. Já no número 3 também estiveram presentes poemas da catarinense Maria do Carmo Ferreira e do belo-horizontino Valdimir Diniz. O poema “Meretrilho”, de Maria do Carmo Ferreira, estampado no número 3 de *Vereda*, também seria posteriormente publicado no quinto e último número da revista paulistana *Invenção*, em 1967. Maria do Carmo Ferreira acabaria sendo a única colaboradora feminina em ambos periódicos<sup>117</sup>.

117. A respeito da atuação de mulheres em periódicos literários mineiros, do modernismo às neovanguardas, cf. RIBEIRO; GONÇALVES, 2019. Para mais detalhes sobre o poema “Meretrilho”, cf. PAROS, 2019.

Entre o primeiro e o terceiro números, o grupo de *Vereda*, em 1964, marca presença no número 11 da *Revista de Cultura Brasileira*, bem como no número 15 do mesmo periódico, meses depois. Ainda no plano internacional, em 1965 os poetas de *Vereda* foram incluídos no número 2 da revista mexicana *Parva*, no qual foi publicada uma antologia de poesia de vanguarda mineira. É também nesse período que Libério Neves publica, em 1965, *Pedra solidão*, seu primeiro livro de poemas, que no ano anterior havia sido vencedor do Prêmio Cidade Belo Horizonte. Em 1966, é lançado *Valacomum*, primeiro livro de poemas de Henry Corrêa de Araújo. Ambos os livros foram editados pela Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais: *Pedra solidão*, pelo selo das Edições Movimento-Perspectiva, e *Valacomum*, pelas Edições Vereda.

Apesar da boa repercussão do periódico, e dos bons frutos colhidos pelos poetas que o editavam, o grupo começou a se dispersar. Segundo Libério Neves:

Corria o tempo, e o grupo *Vereda*, após editar alguns números de modo irregular, foi desfazendo-se; inclusive pelo extremo fato de alguns partirem “fora do combinado”, como diria o autor Rolando Boldrin; assim aconteceu com Valdimir Diniz (que entrara para o nosso grupo), e com o Ubirassu Carneiro da Cunha, e com Henry Corrêa de Araújo (NEVES, 2013, [n.p.]).

Paralelamente a *Vereda*, Henry Corrêa de Araújo também atuaria, junto com Luiz Gonzaga Vieira e Luiz Vilela, na direção de outro periódico literário belo-horizontino: *Texto*. Com o fim de *Vereda*, boa parte de seus idealizadores se envolveria no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*, lançado em 1966, além de seguirem construindo sua obra individual. A esse respeito, Libério Neves e Henry Corrêa de Araújo se tornariam os integrantes de *Vereda* que mais publicaram livros, não só de poesia, mas também de prosa e literatura infantil.

**b) *Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico***

**FORMATO:** 11 cm × 20,5 cm (fechado) e 66 cm × 41 cm (aberto).

**Nº DE PÁGINAS:** *Vereda* não era encadernado. Na realidade, seu conteúdo era impresso na frente e verso de uma única folha, cujo acabamento era em dobrado, à maneira de um *folder*. Assim, não se pode falar propriamente em número de páginas. De qualquer modo, cada segmento do periódico acabava por exercer – embora de maneira bastante livre – a função de página. *Vereda*, ao

ser desdobrado, apresentava, tanto na frente quanto no verso, 12 segmentos: seis na metade superior da folha, e seis na metade inferior.

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Na capa do número 1, o título é impresso em verde, composto em caixa baixa com tipo sem serifa estreito e em negrito. O subtítulo, nome dos autores, epígrafe/mote (de João Guimarães Rosa) e ano, número e mês de publicação foram compostos de maneira inteiramente justificada, sem espaços entre palavras e em tipo serifado monoespacejado<sup>118</sup>. Com exceção do título, os demais elementos são impressos em preto.

O texto de apresentação, de Affonso Ávila, é impresso em verde e composto em tipo sem serifa, com peso e largura regulares. Quanto aos poemas, são todos impressos em preto e compostos com tipo sem serifa, com peso e largura regulares. Os títulos dos poemas são igualmente compostos em tipos sem serifa, porém em corpo maior, em caixa baixa, e são alinhados à direita em relação à dobra em que se encontram. Já o nome de cada autor, também composto com tipo sem serifa, é diagramado e centralizado verticalmente em relação à abertura integral do periódico. O sentido de leitura dos nomes dos autores por vezes é de cima para baixo (quando posicionados na extrema direita da seção reservada ao autor, antes da dobra que a encerra), e por vezes, de baixo para cima (quando posicionados na extrema esquerda da seção reservada ao autor, após a dobra que a inicia). A maior parte dos poemas se serve de uma diagramação na qual a espacialização dos versos, entre outros recursos tipográficos (uso de itálico, alternância personalizada entre maiúsculas e minúsculas etc.), é ativa e estrutural em relação ao projeto poético em si, além de, em certos casos, conferir algum grau – ainda que sutil – de figuração pictórica aos versos. Embora a diagramação da maioria dos poemas não exceda, em relação à largura, os limites da dobra em que se encontra, a diagramação do poema “Quem é o pai deste menino?”, de Elmo de Abreu Rosa, atravessa horizontalmente duas dobras, uma vez que a proposta gráfico-poética dessa peça exige tal espraiamento. Quanto à altura, é comum que os poemas ultrapassem verticalmente os limites das dobras, caso sua extensão o exija. Todos esses fatores conferem alto grau de personalização tipográfica a cada poema, sem que isso descaracterize o projeto gráfico geral da publicação, cuja coesão é preservada com sucesso a partir da aplicação dos demais critérios unificadores descritos acima, reservados sobretudo aos elementos paratextuais.

118. Nos tipos monoespacejados, todas letras têm a mesma largura, considerando os espaços entre elas. Devido a limitações técnicas, eram comuns em grande parte das máquinas de escrever, às quais acabariam por remeter.



FIGURA 184 – Justaposição das capas dos n. 1 a 3 de *Vereda*.

Na capa do número 2, o título também é impresso em verde e composto em caixa baixa, mas com tipo sem serifa de peso e largura regulares. Subtítulo, nome dos autores, epígrafe/mote (de João Guimarães Rosa) e ano, número e mês de publicação compostos de maneira inteiramente justificada, sem espaços entre palavras e em tipo com serifa egípcias e adnatas, à Clarendon. Com exceção do título, os demais elementos são impressos em preto.

O texto de apresentação, não assinado, é também composto em tipo serifado similar ao descrito acima, porém em itálico e impresso em verde. Em relação aos poemas, o projeto tipográfico desse número mantém vários princípios do anterior, porém com alterações importantes: o tipo utilizado não é mais sem serifa, e sim o mesmo usado na capa e apresentação; e os títulos também são compostos com esse tipo, em negrito, caixa alta e com alinhamento variável (podendo ser à direita, centralizados ou à esquerda).

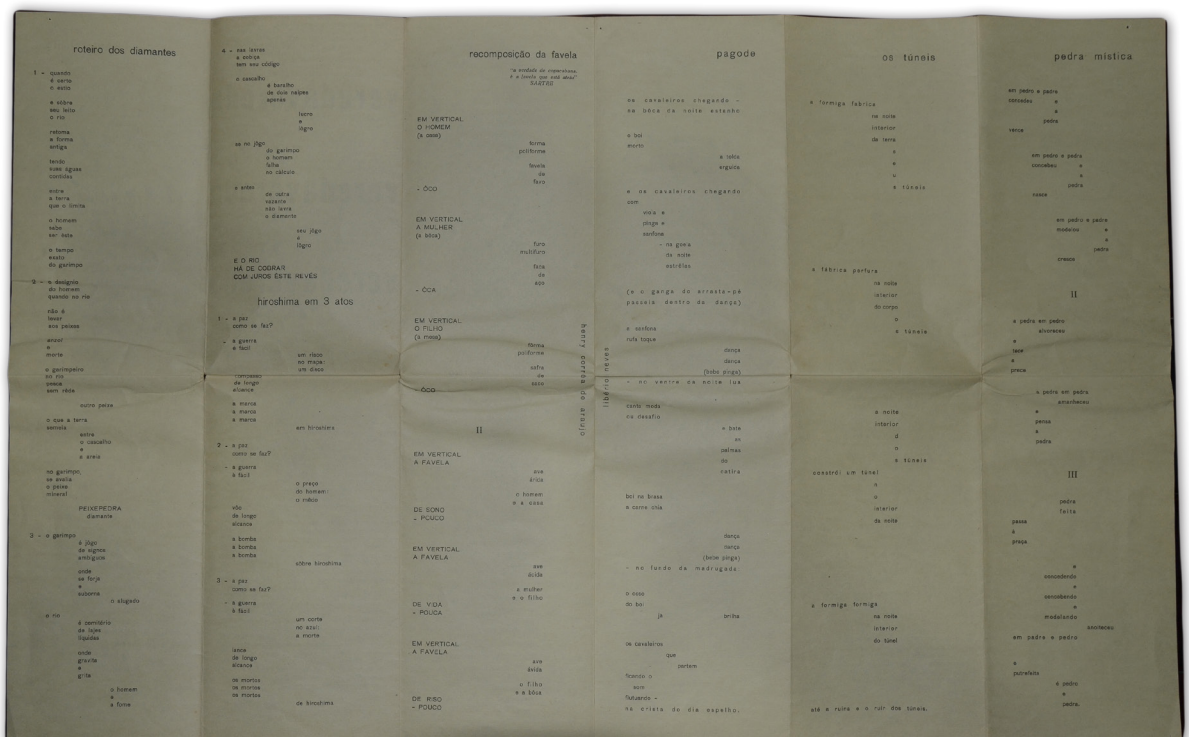
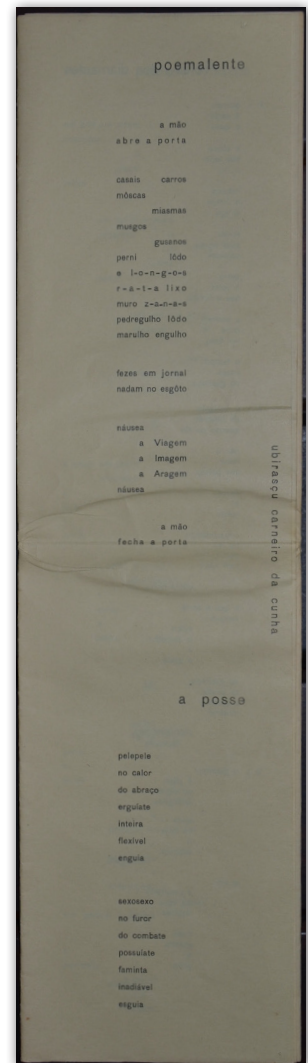
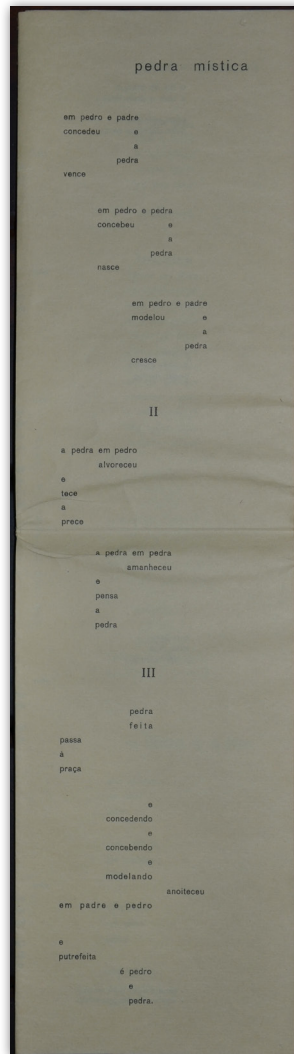
No número 3 o título, na capa, é impresso em verde, composto em caixa alta com tipo *display*, geométrico, sem serifa e com peso e largura regulares. Subtítulo, nome dos autores, epígrafe/mote de João Guimarães Rosa e ano, número e mês de publicação compostos de maneira inteiramente justificada, sem espaços entre palavras e em tipo serifado de alto contraste e eixo vertical, à Didot. Com exceção do título, os demais elementos são impressos em preto.

O texto de apresentação, não assinado, é também composto em tipo de serifa egípcias e adnatas, em itálico e impresso em verde. Em relação aos poemas, o projeto tipográfico desse número continua mantendo vários princípios dos anteriores, porém com as seguintes modificações: o tipo de letra

FIGURA 185 – Abertura parcial de *Vereda*, n. 1.

FIGURA 186 – Abertura parcial de *Vereda*, n. 1.

FIGURA 187 – Abertura total de um dos lados de *Vereda*, n. 1.



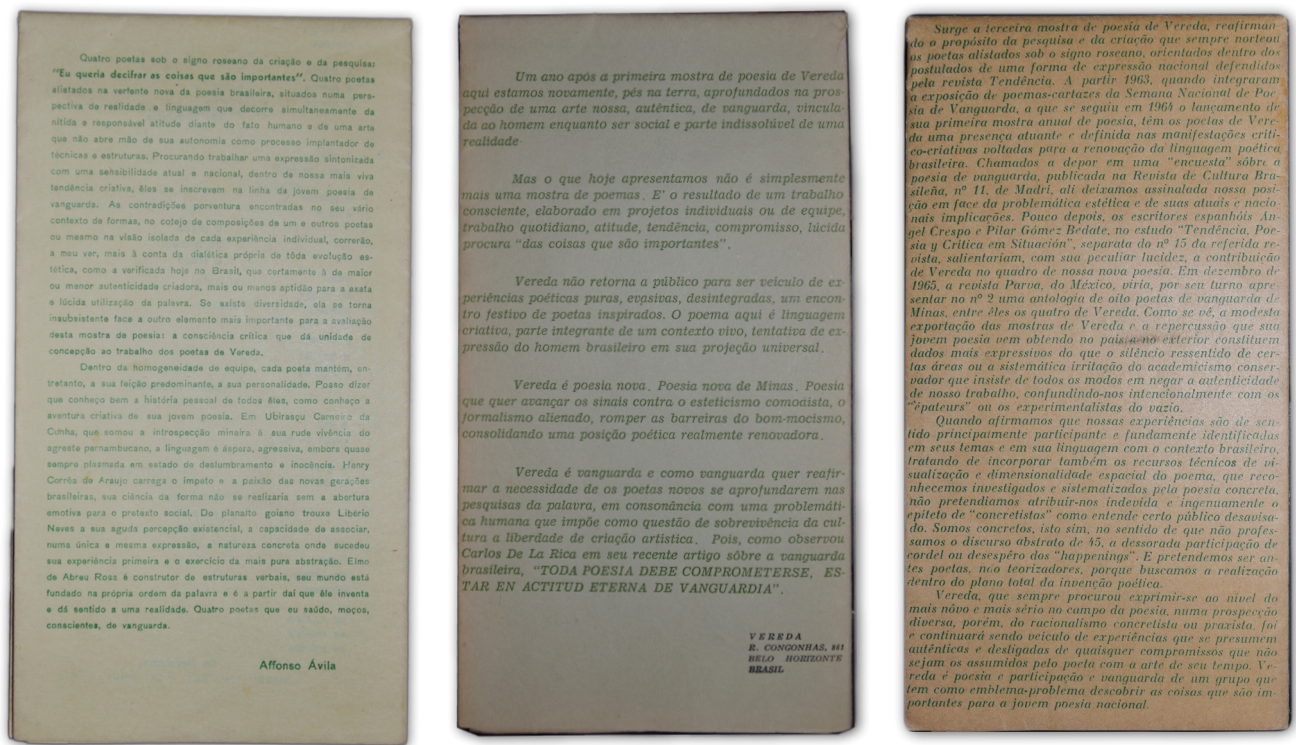


FIGURA 188 – Justaposição das apresentações dos n. 1 a 3 de Vereda.

é o mesmo serifado usado na capa e apresentação; os títulos também são compostos com esse tipo serifado, em caixa alta, peso regular e com alinhamento à esquerda; e os nomes dos autores, embora mantenham os mesmos princípios gerais de diagramação adotados nos números anteriores, são compostos em Athenaeum, um tipo de letra serifado, de inspiração caligráfica, criado pelos designers italianos Aldo Novarese e Alessandro Butti em 1945.

### c) Impressão, papel e acabamento

**IMPRESSÃO:** Tipográfica, provavelmente a partir de composição com tipos manuais ou linotipia.

**PAPÉIS:** Papel não-revestido de gramatura média (n. 1), não-revestido de gramatura média e acinzentado (n. 2) e papel pardo de gramatura inferior aos anteriores (n. 3).

**ACABAMENTO** Como apontado, Vereda não era encadernado, mas, sim, dobrado à maneira de um folder.

### d) Periodicidade, tiragem e difusão

**PERIODICIDADE:** Anual.



**TIRAGEM:** Não consta.

**DIFUSÃO:** Não consta.

**e) *Administração, direção e comissão editorial***

O núcleo de *Vereda* era composto por Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo Ubiraçu Carneiro da Cunha e Elmo de Abreu Rosa, que estiveram presentes em todos os números. Entretanto, não há indicações sobre as funções exercidas por cada um – ou mesmo por terceiros – na administração e direção do periódico.

Nos dois primeiros números, é indicado o seguinte endereço da publicação: Rua Congonhas, 861. Já no terceiro número, o endereço indicado é na Rua Cristina, 1290.

**f) *Colaboradores***

**NÚMERO 1:** Ubiraçu Carneiro da Cunha, Elmo de Abreu Rosa, Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo, Affonso Ávila (apresentação). Total de 5 colaboradores.

**NÚMERO 2:** Ubiraçu Carneiro da Cunha, Elmo de Abreu Rosa, Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo. Total de 4 colaboradores.

**NÚMERO 3:** Ubiraçu Carneiro da Cunha, Valdimir Diniz, Maria do Carmo [Ferreira], Henry Corrêa de Araújo, Libério Neves, Elmo de Abreu Rosa. Total de 6 colaboradores.

**g) *Traduções***

Não foram publicadas traduções em *Vereda*.

**h) *Manifestos e programas editoriais***

Todos números de *Vereda* contêm na capa a epígrafe “Eu queria decifrar as coisas que são importantes” – extraída do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa –, que serve de mote espiritual da publicação.

Embora em *Vereda* não tenha sido publicado um manifesto explícito, todos números contam com um texto de apresentação que abarca o projeto poético e editorial da publicação. No primeiro número, a apresentação é de

Affonso Ávila, que, conhecendo de perto os integrantes do grupo e sua respectiva produção literária, exalta a qualidade formal dos poemas, que, a seu ver, estava plenamente integrada à consciência crítica e participante quanto à realidade social e nacional, inscrevendo-os na linha “da jovem poesia de vanguarda” (VEREDA, 1964, n. 1, [n.p.]).

A apresentação do número 2 não é assinada, de onde se depreende que representa a posição coletiva dos poetas responsáveis pelo periódico. Novamente, é salientada a preocupação do grupo quanto a integrar rigor formal e participação, consciência nacional e projeção universal. Também volta a ser enfatizado o caráter assumidamente de vanguarda da publicação, posição arrematada pela citação de Carlos de la Rica que encerra o texto: “TODA POESIA DEBE COMPROMETERSE, ESTAR EN ACTITUD ETERNA DE VANGUARDIA” (VEREDA, 1965, n. 2, [n.p.]).

A apresentação do número 3, que também não é assinada, é a mais elucidativa quanto à trajetória e o programa do periódico. O texto começa por detalhar o percurso do grupo até então, mencionando as seguintes realizações: participação na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em 1963; lançamento do primeiro número de *Vereda*, em 1964; participação no número II da *Revista de Cultura Brasileira*, bem como em no número 15 do mesmo periódico, pouco depois; e colaboração no número 2 da revista mexicana *Parva*, em 1965. Após essa súpula sobre as atividades do grupo até o momento da publicação do número 3 de *Vereda*, é mais uma vez salientado o caráter poético-participante dos textos ali reunidos, incorporado aos “recursos técnicos de visualização e dimensionalidade espacial do poema”, que, conforme explicitado no texto, haviam sido “investigados e sistematizados pela poesia concreta”. Porém, os poetas de *Vereda* não se consideravam “concretistas”:

Somos concretos, isto sim, no sentido de que não professamos o discurso abstrato de 40, a dessorada participação de cordel ou desespero dos “happenings”. E pretendemos ser antes poetas, não teorizadores, porque buscamos a realização dentro do plano total da invenção poética (VEREDA, 1966, n. 3, [n.p.]).

Chegando ao final da apresentação do número 3, há nova tomada de posição, segundo a qual se distinguem as pesquisas poéticas de *Vereda* do “racionalismo concretista ou praxista”, embora essas vertentes também sejam consideradas dentro “do mais novo e mais sério no campo da poesia”. O texto então é encerrado pela síntese precisa do *ethos* poético do periódico, na qual a epígrafe de Guimarães Rosa é novamente evocada: “Vereda é poesia

e participação e vanguarda de um grupo que tem como emblema-problema descobrir as coisas que são importantes para a jovem poesia nacional” (VEREDA, 1966, n. 3, [n.p.]).

**i) *Sumário, seções e distribuição de páginas***

*Vereda* não contém sumário, e também não conta com numeração de páginas – até porque, como mencionamos, seu projeto gráfico e material não compreende, de fato, páginas. Além da capa e da apresentação do periódico serem gráfica e editorialmente demarcadas, como já descrito, o periódico é dividido em seções organizadas a partir da reunião de textos de um mesmo autor ou autora.

**j) *Publicidade e patrocinadores***

Não constam.

#### 4.2.8 *Primeiro Caderno Mostra e reVIXta*

##### a) *Panorama histórico*

Situado na região Oeste de Minas Gerais, a 150 km a sudoeste de Belo Horizonte, o local que viria a se tornar Oliveira, antes da chegada de brancos, era, como boa parte do atual território mineiro, habitado pela tribo dos cataguás. Com a busca por ouro empreendida pelo bandeirantes, no século XVII, Lourenço Castanho Taques, seguindo a trilha de Fernão Dias, da qual se desviara a certa altura, penetrou na região. Em seu percurso interior mineiro adentro nas décadas de 1660 e 1670, Taques encabeçou o genocídio dos cataguás, abrindo o caminho para a exploração das minas localizadas nos territórios até então guardados pela tribo (FONSECA, 1961).

Já no século XVIII, com a intensificação de bandeiras rumo a Goiás em busca de ouro, a área onde hoje se encontra Oliveira começou a ser povoada, já que, devido ao clima ameno e à abundância de água, havia caído no gosto de bandeirantes que ali pousavam. Por esse motivo, o lugarejo era conhecido como Picada, ou Caminho, de Goiás. Por ser um ponto de passagem importante na rota do ouro, acabou sendo interligado a diversas destinações importantes por meio de estradas, pelas quais passava um grande fluxo de bandeiras e, com elas, negros escravizados. Desses, muitos dos que conseguiam fugir acabavam por se unir em quilombos, que não tardariam a se multiplicar na região. Começa então outra etapa determinante da colonização do que viria a ser Oliveira: as autoridades portuguesas, para se livrarem dos quilombolas – que, além de foragidos, frequentemente salteavam grupos de brancos viajantes –, foram concedendo fazendas e sesmarias a quem os eliminasse: “Em geral os sesmeiros e fazendeiros que aí requeriam demarcação de terras, eram componentes das tropas expedidas contra os negros. Mais ganhava terras e matas quem mais matasse e destroçasse” (FONSECA, 1961, p. 39).

Como se vê, o desenvolvimento do povoado estava ligado ao ciclo do ouro, porém, indiretamente. Esse fator – impulsionado pelo sucesso do genocídio dos quilombolas, que, por sua vez, estava relacionado à multiplicação das sesmarias na região –, ajuda a entender por que na região puderam florescer a agricultura e pecuária, atividades que, junto com o comércio – favorecido pelas referidas estradas –, garantiram a prosperidade econômica e crescimento do local mesmo com a decadência do ciclo do ouro no final do século XVIII, que atingia cidades vizinhas (FONSECA, 1961). Também teria contribuído para o aumento da população do local o fato desse ter

recebido parte importante da população que havia se deslocado da região onde hoje se encontra a cidade de Mariana, fugindo de um surto epidêmico (IBGE, 2017).

Frequentemente considerado um ponto balizador do estabelecimento de uma comunidade – que em 1758 já contava com uma capela<sup>119</sup> –, em 1778 foi fundada, nas proximidades da atual Oliveira, a Igreja Matriz do Japão, hoje pertencente ao município de Carmópolis de Minas. Administrativamente, sucederam-se novos marcos: em 1832 o arraial se torna um distrito, que, em 1839, é alçado à condição de município. Já em 19 de setembro de 1861, Oliveira é elevada à condição de cidade (IBGE, 2017). Após a abolição da escravidão, em 1888, sucedida pelo incentivo do governo brasileiro à imigração, a cidade recebe muitos estrangeiros, dentre eles um número considerável de sírio-libaneses, que, posteriormente, exerceriam papel importante no comércio<sup>120</sup> – atividade que, como vimos, já contava, historicamente, entre as principais da economia oliveirense.

A evolução cultural oliveirense, por sua vez, pode ser dividida, segundo Fonseca (1961, p. 237), em três fases: o ciclo embrionário (quando Oliveira ainda era um arraial, sob tutela sacerdotal), o ciclo sanjoanense (quando, apesar de administrativamente emancipada, a cidade, como outras próximas, ainda sofria forte influência cultural de São João del-Rey) e o ciclo oliveirense (quando Oliveira enfim se emancipa culturalmente). Ainda de acordo com Fonseca (1961, p. 239), para a transição da segunda para a terceira fase, foi determinante a criação de uma imprensa própria, o que ocorreu em 1887, com a fundação da *Gazeta de Oliveira*. Exercendo forte influência regional, essa publicação, já em 1899, passaria a se chamar *Gazeta de Minas*, “como a dizer-se mais do seu Estado do que da sua cidade” (FONSECA, 1961, p. 240). Doado à diocese de Oliveira em 1947, *A Gazeta de Minas* é o jornal mais antigo de Minas Gerais ainda em circulação<sup>121</sup>, e sua estrutura, como veremos, vai se entrelaçar às publicações do Grupo VIX nos anos 1960.

Aproximando-nos, enfim, do período que nos interessa de perto, vale a pena transcrever o panorama socioeconômico e cultural de Oliveira em 1961, tal como elaborado por Fonseca:

O distrito-sede do Município de Oliveira, que em 1941 contava com 10.000 habitantes, possui hoje, ou seja, 20 anos depois,

119. Cf. breve histórico de Oliveira publicado no site do jornal local *Gazeta de Minas*, disponível em: <<https://www.gazetademinas.com.br/projects-3>>. Acesso em: 14/06/22.

120. Cf. <<https://www.gazetademinas.com.br/projects-3>>. Acesso em: 14/06/22.

121. Cf. <<https://www.gazetademinas.com.br/quem-somos>>. Acesso em: 12/06/2022.

20.000 habitantes, sendo 5.663 eleitores. Foi desmembrado de seu território o ex-distrito do Japão de Oliveira, hoje o florescente Município de Carmópolis de Minas.

Nesses 20 anos, Oliveira passou por muitas transformações. Na órbita política, como aconteceu em todo o Brasil, experimentou a mudança dos dirigentes, notando-se um apreciável progresso nas relações entre os diversos grupos políticos de influência na região. No setor religioso, ganhou o Município a Diocese de Oliveira, solenemente instalada em 8 de dezembro de 1945, com grandes benefícios para a população, tradicionalmente católica. No campo social, houve sensível melhora no nível de vida dos habitantes, graças, em parte, à política nacional de desenvolvimento, que vem proporcionando ao país oportunidade de criar novas fontes de riqueza. No setor industrial e comercial, notam-se também alguns melhoramentos, fruto da iniciativa particular, que sempre esteve atenta ao desenvolvimento da cidade. No terreno esportivo, de um lado, verificou-se maior entusiasmo na prática de esportes menos popularizados, como a natação, o voleibol e o basquetebol, decaindo em consequência a atividade no setor do futebol, glória do passado oliveirense. No setor da cultura e da instrução, a cidade ganhou mais escolas primárias, principalmente na zona rural, resultado de uma política acertada dos dirigentes municipais, bem como alcançou melhores níveis no ensino secundário, com a criação do curso colegial no tradicional “Pinheiro Campos” e de uma escola técnica de comércio, esta de iniciativa particular. Ainda no setor da instrução primária, formaram-se novas professoras, e aperfeiçoaram-se os métodos de ensino, dando-se especial atenção ao problema da psicologia dos alunos e aos testes vocacionais. Criaram-se também novas bibliotecas, inclusive uma de iniciativa da Prefeitura Municipal, pela lei n. 554, de 28-11-59. Por seu turno, a Diocese apressou o término das obras do Seminário da Santíssima Trindade, destinado a formar sacerdotes e que já vem funcionando há algum tempo, com ótimos resultados (FONSECA, 1961, p. 143-144).

Apesar de a passagem acima apresentar certa parcialidade, além de conter asserções que demandam maior fundamentação, ela nos ajuda visualizar a conjuntura oliveirense às vésperas do surgimento do Grupo VIX, em um

contexto nacional que, como temos acompanhado, dava seus últimos suspiros democráticos, os quais seriam sumariamente interrompidos pelo golpe civil-militar de 1964. É nesse ambiente que, descontentes quanto ao que se produzia literariamente em Oliveira – que julgavam estar defasado até mesmo em relação ao modernismo de 1922 (ALMEIDA, 1986) –, os jovens Márcio Almeida, Waldemar Oliveira (ambos oliveirenses), Hugo Pontes (de Três Corações – MG) e Márcio Vicente Silveira Santos (que, nascido em Santana do Pirapama – MG, residia desde a adolescência em Sete Lagoas – MG), todos na casa dos 20 anos e ávidos por renovação estética conjugada à participação na realidade social, formam, em 1963, o Grupo VIX – vocábulo latino que significa “com esforço”, “dificilmente”. Rememorando o surgimento do movimento décadas mais tarde, Márcio Almeida, seu líder (PONTES, 2018, p. 127), assim resumiria as motivações do grupo:

VIX nasceu com o objetivo de “suplantar a estagnação provinciana” em função da consciência crítica nacional. Entre as causas básicas que constituíam a “política” do trabalho do grupo, estavam a necessidade do contato, de uma radical desprovincianização, do re-conhecimento pleno do legado modernista, mormente das experiências concretas e de “Tendência”, o resgate das referências genuínas do homem e da natureza, a pesquisa como “salto-conteudístico-participante”, o estabelecimento da linha limítrofe entre linguagem e história (ALMEIDA, 1986, [n.p.]).

Ainda em 1963, Hugo Pontes, explorando a sobreposição das letras que formam a palavra latina, concebe o “Signo VIX”, misto de poema visual/logotipo do grupo (PONTES, 2007, p. 146,157). Já em 1964, é lançado *Oco Informação*, primeira publicação vinculada ao grupo, embora contivesse poemas somente de Márcio Almeida. Mimeografado em uma folha de papel, *Oco Informação* teve tiragem de 1.000 exemplares, os quais foram distribuídos pelas ruas de Oliveira<sup>122</sup>. Nesse período, o grupo começa a ampliar sua rede de contatos, estabelecendo correspondência com outros autores, muitos dos quais eram colaboradores em grandes jornais ou em periódicos de menor circulação.

O ano 1965 é de intensa atividade para o grupo. Nele, são lançadas as duas publicações principais de VIX, já plenamente coletivas: *Primeiro Caderno*

122. PONTES, Hugo (hugopontes@pocos-net.com.br). Sobre o grupo VIX [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 7 jun. 2022.

*Mostra*, em abril, e *reVIXta*, em setembro, ambas impressas na Gráfica Santa Cruz, que, pertencente à diocese de Oliveira, também imprimia a *Gazeta de Minas*. *Primeiro Caderno Mostra*, dedicado ao poeta e crítico Octávio Dias Leite – que, na coluna literária que assinava no belo-horizontino *Diário de Minas*, havia se mostrado um apoiador de primeira hora dos vixinianos, com quem manteve rica interlocução –, apresentava os “ocopoemas”<sup>123</sup> vixinianos na teoria e prática, e teve sua tiragem reservada à crítica especializada, dentro e fora do Brasil (ANDRADE, J. C., 2018, p. 133). Já *reVIXta*, que foi posta à venda, pôde se beneficiar de uma extensão maior que a publicação anterior, permitindo que o grupo, em suas páginas, ampliasse tanto suas reflexões teóricas, quanto sua prática poética.

Entre uma publicação e outra, os vixinianos promoveram uma exposição de poemas em Oliveira, a qual também esteve em cartaz em Belo Horizonte, na Universidade de Minas Gerais (SARDINHA, 1965). Também tiveram seus trabalhos expostos em mostras realizadas em Sete Lagoas, México, Buenos Aires, Montevideu e Roma, bem como poemas publicados em Portugal, Estados Unidos, Espanha e países da América Latina (ALMEIDA, 1986). Além disso, durante todo o período de existência do grupo, seus integrantes mantiveram assídua atividade na imprensa de Oliveira e outras cidades, colaborando e/ou sendo mencionados em periódicos como *Jornal do Brasil*, *Estado de Minas*, *Diário de Minas*, *Correio da Manhã* e *Jornal de Letras* (PONTES, 2018, p. 127). Contaram com a admiração e o apoio expressos de autores como Márcio Sampaio, Euclides Marques Sampaio e Ivan Ângelo, além do referido Octávio Dias Leite (ALMEIDA, 1986).

Muitos dos eventos de que os vixinianos participavam eram promovidos pelo Movimento de Aprendizagem e Pesquisas Artísticas (MAPA), também liderado por Márcio Almeida. Coletivo que interseccionava o Grupo VIX, ao mesmo tempo em que existia de forma independente e paralela, o MAPA, além de literatura e poesia, também abarcava outras artes, como pintura e música. Embora já contando com um leque admirável de realizações durante o período de atividade do Grupo VIX, é na fase de Frente – movimento lançado enquanto VIX ainda estava em operação, igualmente encabeçado por Márcio Almeida – que o alcance do MAPA será ampliado (ALMEIDA, 1986).

Depois de anos de grande atividade em diversas frentes, em 1967 o Grupo VIX seria “oficialmente” desfeito (ALMEIDA, 1969, p. 2). A respeito das condições que determinaram seu fim, Márcio Almeida sintetizaria:

123. Cf. seção “Manifestos e programas editoriais”, abaixo.



FIGURA 189 –  
Justaposição de capas  
da revista *Frente*, n. 1 a 3.

A partir de 1967, o movimento literário de Minas, com base no “grupismo”, começou a dissolver-se, e os valores individuais, sentindo a necessidade de trabalhar com autonomia, sem a sec-tária ideologia coletiva, impossível ao ato de criação, imprimi-ram caráter pessoal à produção poética (ALMEIDA, 1986, [n.p.]).

Apesar da referida dissolução do espírito “grupista”, o movimento Frente, iniciado ainda em 1965 por Márcio Almeida, com a publicação do primeiro número da revista homônima, continuaria existindo por mais algum tem-po. Segundo Almeida (1986, [n.p.]), Frente “surge não como substituto do Grupo *vix*, mas para ampliar a ação poética em Oliveira com maior número de participantes, envolvidos agora não só com a poesia, mas também com as artes em geral”. Tratava-se, se fato, de agremiação menos sectária do que *vix*, tendo chegado a abranger 52 participantes, dentre os quais Maria Célia Rocha Nicácio, Heloísa Muniz Benedetti, Maria José Chagas, Judas Tadeu dos Mártires e Hugo Pontes (ALMEIDA, 1986, [n.p.]). No plano estético, também demonstrou maior abertura não somente quanto à pluralidade de gêneros e suportes artísticos que abarcava, mas em relação à própria matéria literária: para além da informação vanguardista erudita, o programa poético de Frente não desconsiderava “o resgate de uma linguagem coloquial” e nem “a presença lírica” (ALMEIDA, 1986, [n.p.]). Assim como *vix*, Frente também marcou presença em publicações e eventos nacionais e estrangeiros. Em Minas Gerais, seus integrantes promoveram rico intercâmbio com os grupos ligados aos periódicos *SLD*, de Cataguases, *Agora*, de Divinópolis, e *Tribuna*



*Literária*, de Pirapora. O movimento chegou a publicar mais dois números da revista *Frente*: o segundo em 1966, e o terceiro, em 1968. Embora seus integrantes colhessem o fruto do trabalho que vinham fazendo – alguns chegariam a ganhar prêmios nacionais (ALMEIDA, 1986) –, a existência de *Frente* enquanto grupo mal chegaria a atravessar a passagem de década:

Em 1970, a geração FRENTE desfez-se em virtude das contingências naturais da vida no interior: o êxodo para a cidade grande atrás de uma especialização profissional, de um emprego, do futuro, da sobrevivência, de uma história nova, então ainda por ser vivenciada in loco (ALMEIDA, 1986, [n.p.]).

Dentre os vixinianos, após suas primeiras experiências em grupo nos anos 1960, Márcio Almeida e Hugo Pontes permaneceriam atuando assiduamente no campo literário e cultural. Almeida publicaria seu primeiro livro de poemas, *Lavrário*, em 1971, e muitos outros desde então. Continuaria ativo na imprensa, colaborando no *Suplemento Literário* do *Minas Gerais* e integrando o corpo editorial ou atuando como colaborador em periódicos culturais como os belo-horizontinos *Poesia* e *Vagão* (ambos lançados em 1977) (CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA, [s.d.]). Também na década de 1970, editou o *Ars Media*, tabloide da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes de Belo Horizonte (TOTEM, 1976, n. 5; TOTEM, 1976, n. 6; TOTEM, 1977, n. 9).

Hugo Pontes, de 1972 a 1973, seria o editor de *Literarte*, suplemento cultural da *Gazeta de Minas*. Em 1974, fixa residência em Poços de Caldas, onde desenvolve duradoura carreira de professor em diversas instituições. Ainda nessa década, voltaria boa parte de suas energias para a Arte Postal, a arte-xerox e a poesia visual. Editaria, decênios mais tarde, a página *ComunicARTE*, que, anexada ao *Jornal da Cidade* entre 1991 e 2007, viria a se tornar referência internacional entre os raros periódicos inteiramente consagrados à poesia visual (PONTES, 2007, p. 155-157; BILHARINHO, 2018, v. 3, p. 228-262).

Já Márcio Vicente Silveira Santos, que havia chegado a publicar o livro *Poemas postais e poemas urbanos*, em 1965, no auge das atividades do Grupo VIX, permaneceria integrado à vida cultural de Sete Lagoas (SARDINHA, 1965; ALMEIDA, 1986). Waldemar de Oliveira, por sua vez, segundo Márcio Almeida (1986, [s.d.]), “nunca mais produziu um poema, apesar de ter sido um dos mentores intelectuais do grupo”.

a) **Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 10,5 × 24 cm (*Primeiro Caderno Mostra*), 16 × 22 cm (*reVIXta*).

**Nº DE PÁGINAS:** 12 (*Primeiro Caderno Mostra*), 28 (*reVIXta*).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Márcio Almeida criou a capa de *Primeiro Caderno Mostra* (ANDRADE, J. C., 2018, v. 1, p. 132) e, de acordo com Leite (1965), também teria sido o responsável pela diagramação dessa publicação. Também é importante assinalar que, embora fosse veiculado nas exposições que o grupo organizava<sup>124</sup>, e não em suas publicações, os vixinianos contavam com um logotipo: o “Signo VIX”, criado por Hugo Pontes em 1963 a partir da sobreposição das três letras da palavra latina (PONTES, 2007, p. 157).

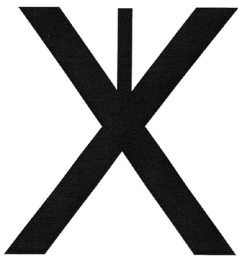


FIGURA 190 – Signo VIX.

A capa de *Primeiro Caderno Mostra*, tecnicamente, ocupa a quarta capa da publicação, e é constituída de uma espécie de manifesto poético apresentado na forma de diagrama, escrito em latim. À esquerda da composição, encontramos a orelha do caderno, que, quando fechada sobre o diagrama, permite que visualizemos, com algumas exceções (como o nome do grupo, em corpo maior), apenas as letras “X”. Ao se abrir a orelha, o restante da composição é revelado, bem como a dedicatória ao poeta e crítico Octávio Dias Leite, que, em sua coluna “Livros & fatos”, então publicada no jornal belo-horizontino *O Diário de Minas*, incentivava aberta e reiteradamente o grupo oliveirense (ALMEIDA, 1986). Já a capa de *reVIXta* era constituída unicamente de papel cartão preto. Na sua sequência, vinha a folha de rosto, que continha apenas o título da publicação, em corpo pequeno, quebrado em sílabas e posicionado no canto inferior direito da página, seguido da data.

As páginas de *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta* não receberam numeração, e também não contaram com cabeçalho, título corrente e nenhum outro elemento periférico. Ambas as publicações foram impressas exclusivamente em preto.

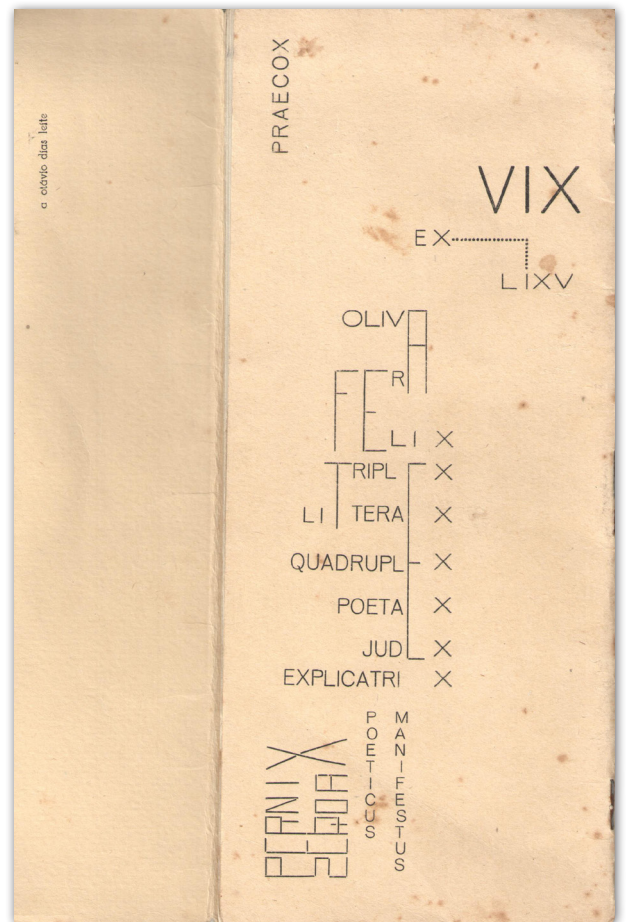
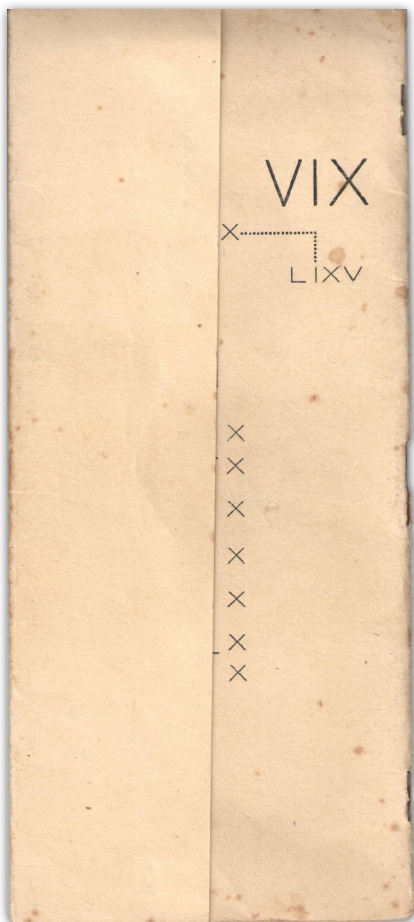
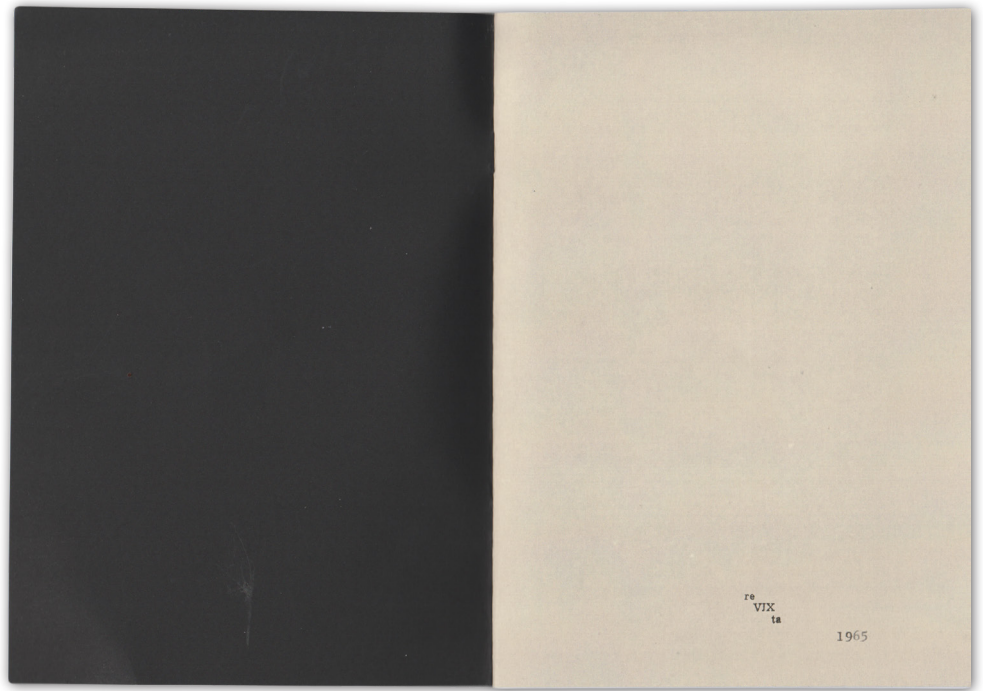
As duas publicações analisadas do grupo VIX exibiram poemas cuja diagramação se servia ativamente de uma espacialização consequente e personalizada, definida caso a caso em função das necessidades comunicacionais e particularidades semânticas de cada poema. Em ambas as publicações, predominava o uso de minúsculas – nos títulos e nos textos –, e quando as maiúsculas eram utilizadas, era geralmente para acionar um novo nível

<sup>124</sup>. PONTES, Hugo (hugopontes@pocos-net.com.br). Sobre o grupo VIX [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinciuszo@gmail.com). Em 7 jun. 2022.

FIGURA 191 –  
Folha de rosto de *reVIXta*.

FIGURA 192 –  
Orelha fechada  
sobre quarta capa de  
*Primeiro caderno mostra*.

FIGURA 193 –  
Ao se abrir a orelha,  
toda a composição da  
quarta capa de *Primeiro  
caderno mostra* é revelada.



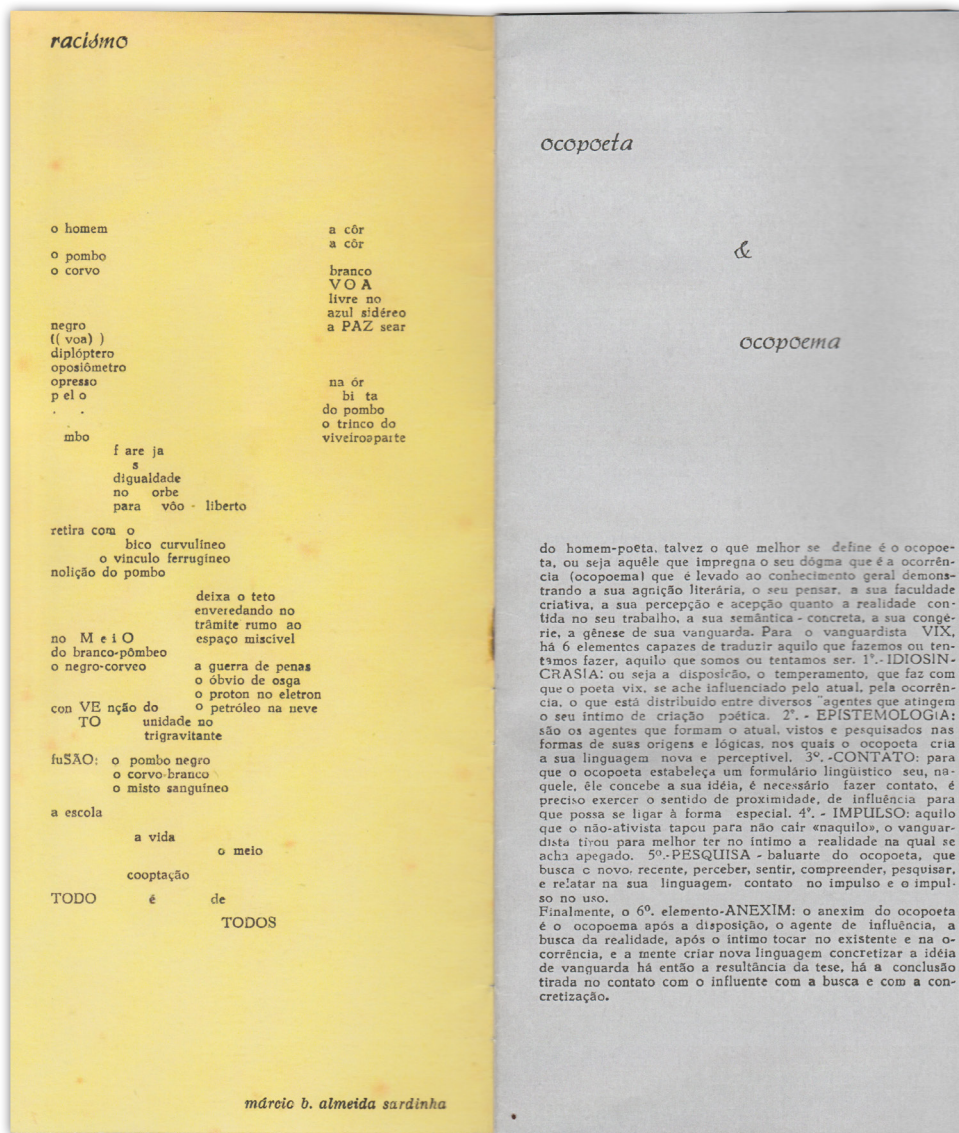


FIGURA 194 –  
Segunda capa e 1ª página  
de *Primeiro Caderno Mostra*.

de leitura sobreposto à mesma peça. Frequentemente, as palavras dos poemas eram quebradas dinamicamente em sílabas. Por vezes, esse recurso era atomizado, e o que se quebravam no espaço da página eram as letras individuais, ou mesmo sinais de pontuação, num procedimento que remetia à poesia de e. e. cummings e também à diagramação dos poemas de *Vereda* – por sinal, a primeira obra de vanguarda à qual os vixinianos tiveram acesso (ALMEIDA, 1969, p. 2). Fora os recursos gráficos intrínsecos aos textos, tanto *Primeiro Caderno Mostra* quanto *reVIXta* não contaram com fios tipográficos, vinhetas ou nenhum outro elemento visual como ilustrações ou fotografias.

Os textos de *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta* foram diagramados em uma coluna – embora, como viemos de apontar, muitos dos poemas eram compostos em blocos especializados, o que pulveriza a percepção de uma tradicional coluna tipográfica. De qualquer maneira, os textos em prosa

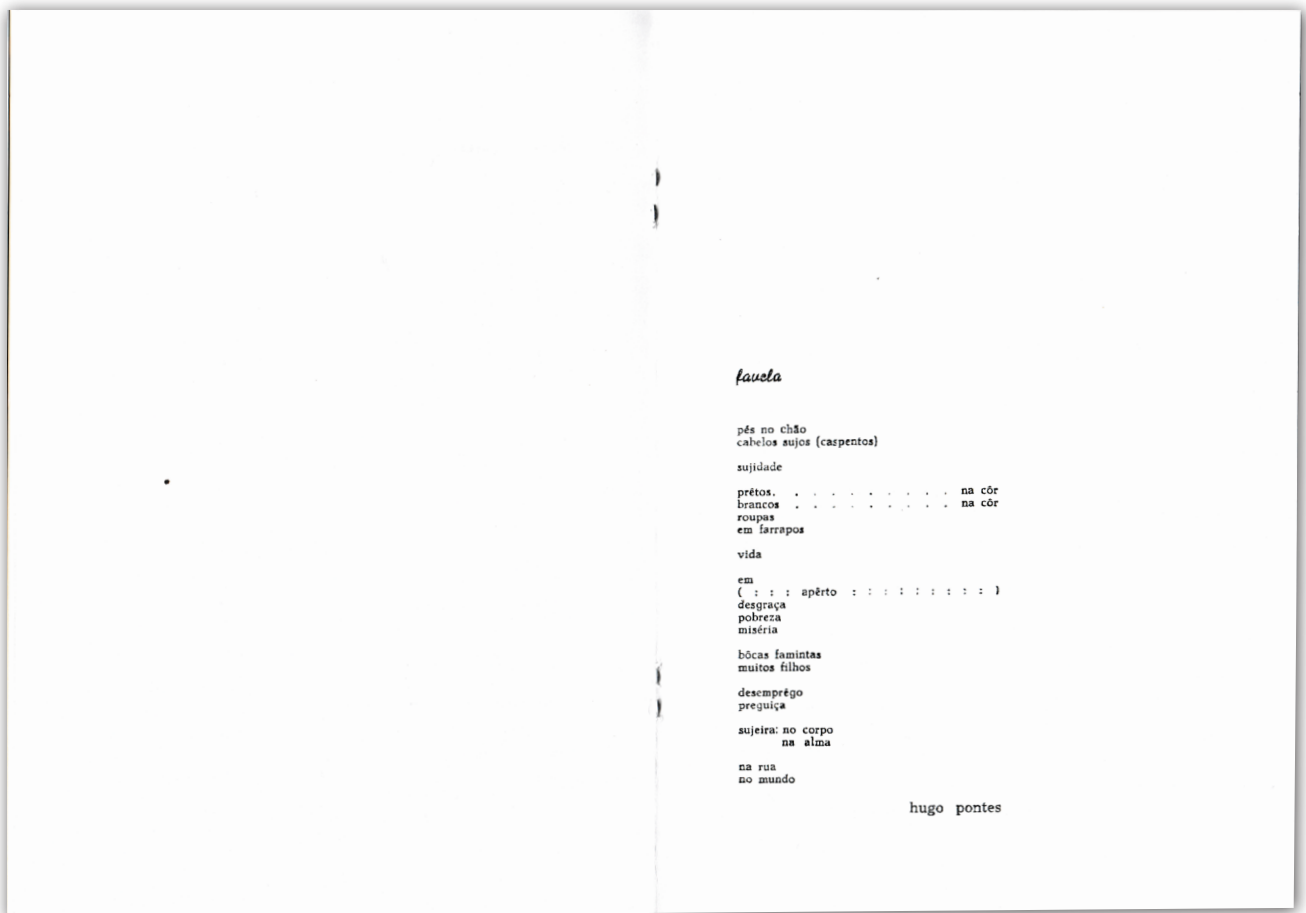


FIGURA 195 –  
Páginas de *reVIXta*.

(manifestos e também a apresentação de *reVIXta*) eram compostos em coluna única. Em *Primeiro caderno mostra*, o título dos textos era posicionado no canto superior esquerdo da página em corpo maior e tipo específico. Já em *reVIXta*, a fonte usada para compor os títulos também era distinta das demais, porém – como em *Ptyx* – o alinhamento vertical de cada texto, incluindo-se aí seus respectivos títulos, subordinava-se à margem inferior da página, o que fazia com que cada texto fosse antecedido por um espaço em branco maior ou menor, a depender da extensão de cada peça. Outra diferença entre as duas publicações é o fato de, em *reVIXta* – assim como no primeiro número de *Ptyx* –, a impressão ocorrer somente nas páginas ímpares.

Em *Primeiro Caderno Mostra*, os títulos foram compostos em Arkona, tipo de inspiração manuscrita criado pelo designer Karl Klauß e inicialmente lançado em 1935 pela fundição alemã Berthold<sup>125</sup>. A maior parte dos textos (poemas e todos manifestos) foi composta em Hollandse Mediaeval, tipo serifado humanista<sup>126</sup> criado pelo designer holandês Sjoerd Hendrik de Roos

125. Cf. <<https://www.bertholdtypes.com/font/berthold-scripts-3/pro/>>. Acesso em: 12/06/2022.

126. Contrariamente aos primeiros tipos góticos, como aqueles utilizados por Gutenberg, “Os tipos de letras latinos mais antigos, venezianos em sua maioria, vieram à luz no fim do século xv e são baseados na escrita dos humanistas. Esta é derivada da minúscula

ABCDEFGHIJKL  
MNOPQRSTU  
V  
vwxyz

FIGURA 196 – Hollandse Mediaeval, tipo usado para compor os textos das publicações do Grupo VIX.

fuga - pássaro

FIGURA 197 – Arkona, tipo usado para compor os títulos de *Primeiro Caderno Mostra*.

chuva & guerra

FIGURA 198 – Elan, tipo usado para compor os títulos de *reVIXta*.

e lançado em 1912 pela fundição Lettergieterij Amsterdam<sup>127</sup>. Os poemas em corpo maior foram compostos em um tipo com serifas adnatas, eixo de contraste vertical e olho razoavelmente grande – mais um exemplo morfológicamente próximo à família tipográfica Century ou a um dos inúmeros modelos nela inspirados. Uma fonte itálica aparentada a essa última era utilizada para a composição do nome dos autores, apresentados no canto inferior direito das páginas, após os poemas.

Em *reVIXta*, a maioria dos poemas também foi composta em Hollandse Mediaeval. Os textos diagramados em corpo maior – como alguns poemas, a apresentação de Demóstenes Romano e o manifesto “nós & as coisas/” – se serviram da mesma família tipográfica serifada utilizada em *Primeiro Caderno Mostra* nas mesmas circunstâncias, com a adição, dessa vez, de uma variante itálica – similar àquela usada para compor o nome dos autores em *Primeiro Caderno Mostra* –, utilizada para a composição integral de alguns poemas. Os títulos de *reVIXta* também foram compostos em tipo inspirado na escrita manual, porém, dessa vez, o modelo utilizado foi o Elan, concebido pelo designer Hans Karl Gustav Möhring e lançado em 1937 pela fundição alemã D. Stempel AG<sup>128</sup>. Já os nomes dos autores, dessa vez, continuavam sendo exibidos no final de cada poema e alinhados à direita, porém com uma particularidade: a fim de se obter uma melhor diferenciação, se o texto fosse inteiramente composto em caracteres romanos, o nome dos autores vinha em itálico, e vice-versa.

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta* foram impressos – “com preciosismos gráficos de Waldyr Bernardino e Sebastião Luz” (ALMEIDA, 1986, [n.p.]) – na Santa Cruz, gráfica do jornal oliveirense *A Gazeta de Minas*, que, fundado em 1887 e doado à diocese de Oliveira em 1947, é o jornal mais antigo de Minas Gerais ainda em circulação<sup>129</sup>. A composição e impressão foram realizadas com tipos móveis<sup>130</sup>.

carolíngia do século IX. O gravador francês Nicolas Jenson, estabelecido em Veneza, foi um dos primeiros, em 1470, a gravar um tipo humanista com desenho muito elaborado” (POHLEN, 2011, p. 59, tradução nossa).

127. Cf. <<http://luc.devroye.org/fonts-24783.html>>. Acesso em: 12/06/2022.

128. Cf. <<https://www.linotype.com/727624/stempel-elan-family.html>>. Acesso em: 12/06/2022.

129. Cf. <<https://www.gazetademinas.com.br/quem-somos>>. Acesso em: 12/06/2022.

130. PONTES, Hugo (hugopontes@pocos-net.com.br). Sobre o grupo VIX [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 7 jun. 2022.

**PAPÉIS:** *Primeiro Caderno Mostra*: Color Set<sup>131</sup> 150 g/m<sup>2</sup> amarelo (capa) e Color Set 150 g/m<sup>2</sup> cinza claro (miolo).

*reVIXta*: Color Set 180 g/m<sup>2</sup> preto (capa) e papel sulfite<sup>132</sup> 50 g/m<sup>2</sup> (miolo).

**ACABAMENTO:** Grampeação canoa (*Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta*).

#### d) **Periodicidade, tiragem e difusão**

**PERIODICIDADE:** O *Primeiro Caderno Mostra* foi lançado em abril de 1965, e *reVIXta* saiu em setembro de 1965.

**TIRAGEM:** 100 exemplares (*Primeiro Caderno Mostra*)<sup>133</sup>, 100 exemplares (*reVIXta*)<sup>134</sup>.

**DIFUSÃO:** De acordo com notícia de João Carlos de Andrade veiculada no jornal *Mensagem*, de Sete Lagoas (MG), em 19 de maio de 1965<sup>135</sup>, os 100 exemplares impressos do *Primeiro Caderno Mostra* não foram postos à venda, uma vez que a edição era destinada à crítica especializada do Brasil e de Portugal. Os exemplares de *reVIXta*, por sua vez, chegaram a ser disponibilizados para venda pelo preço de 500 cruzeiros (SARDINHA, 1965).

#### e) **Administração, direção e comissão editorial**

O Grupo *vix* era formado por Márcio B. Almeida Sardinha (que posteriormente passaria a assinar somente “Márcio Almeida”), Waldemar Oliveira, Márcio Vicente Silveira e Hugo Pontes, presentes nas duas publicações analisadas – entretanto, nelas não há indicações sobre as funções editoriais e/ou administrativas exercidas por cada um, ou mesmo por terceiros. Segundo

131. Trata-se de papel tingido apenas na superfície, e não na própria massa, ou miolo (como ocorre com a linha Color Plus). Disponível em diversas cores.

132. O papel sulfite, ou apergaminhado, é levemente “áspero e rugoso, tratado com ácido sulfúrico, não passa pela calandra [...]. Na impressão tipográfica, não serve para meios-tons ou caracteres finos [...]; na impressão offset produz bons resultados devido à sua opacidade” (ARAÚJO, 2008, p. 348). A calandra é o “conjunto de cilindros situados no fim da máquina de fabricar papel”, e “passando por alguns ou todos esses cilindros aquecidos, a folha resultará menos ou mais ‘acetinada’, vale dizer, com os poros fechados (bem colados), alisada e lustrada” (ARAÚJO, 2008, p. 347).

133. Cf. BILHARINHO (Org.), 2018, v. 1, p. 133.

134. PONTES, Hugo (hugopontes@pocos-net.com.br). Sobre o grupo *vix* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 7 jun. 2022.

135. A matéria foi reproduzida em: BILHARINHO (Org.), 2018, v. 1, p. 130-133.



Hugo Pontes<sup>136</sup>, Márcio Almeida era o líder e mentor do grupo. Foi ele quem criou a capa de *Primeiro Caderno Mostra* (ANDRADE, J. C., 2018, v. I, p. 132) e, de acordo com Leite (1965), também teria sido Almeida o responsável pela diagramação dessa publicação.

**f) Colaboradores**

**1º CADERNO MOSTRA:** Márcio B. Almeida Sardinha, Waldemar Oliveira, Márcio Vicente Silveira, Hugo Pontes. Total de 4 colaboradores.

**REVIXTA:** Demóstenes Romano (apresentação), Márcio B. Almeida Sardinha, Waldemar Oliveira, Hugo Pontes, Márcio Vicente S. Santos. Total de 5 colaboradores

**g) Traduções**

Não foram publicadas traduções em *Primeiro Caderno Mostra* e nem em *reVIXta*.

**h) Manifestos e programas editoriais**

O *Primeiro Caderno Mostra* abre com o manifesto “ocopoeta & ocopoema”, no qual são definidos conceitos-chave do Grupo vix, a começar por “ocopoeta”: aquele “que impregna o seu dogma, que é a ocorrência (ocopoema) que é levado ao conhecimento geral demonstrando a sua agnição literária, o seu pensar [...]” (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]). Em seguida, são apresentados seis elementos definidores da proposta vanguardista de vix, os quais, por sua especificidade, vale a pena transcrever:

1º. - IDIOSSINCRASIA: ou seja a disposição, o temperamento, que faz com que o poeta vix se ache influenciado pelo atual, pela ocorrência, o que está distribuído entre diversos agentes que atingem o seu íntimo de criação poética. 2º. - EPISTEMOLOGIA: são os agentes que formam o atual, vistos e pesquisados nas formas de suas origens e lógicas, nos quais o ocopoeta cria a sua linguagem nova e perceptível. 3º. - CONTATO: para que o ocopoeta estabeleça um formulário linguístico seu, ele concebe

136. PONTES, Hugo (hugopontes@pocos-net.com.br). Sobre o grupo vix [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinciuszo@gmail.com). Em 7 jun. 2022.

a sua ideia, é necessário fazer contato, é preciso exercer o sentido de proximidade, de influência para que possa se ligar a forma especial. 4º. - IMPULSO: aquilo que o não-ativista tapou para não cair “naquilo”, o vanguardista tirou para melhor ter no íntimo a realidade na qual se acha apegado. 5º. - PESQUISA: baluarte do oco poeta, que busca o novo, o recente, perceber, sentir, compreender, pesquisar, e relatar na sua linguagem, contato no impulso e o impulso no uso.

Finalmente, o 6º elemento-ANEXIM: o anexim do oco poeta é o oco poema após a disposição, o agente de influência, a busca da realidade, após o íntimo tocar no existente e na ocorrência, e a mente criar nova linguagem e concretizar a ideia de vanguarda há então a resultância da tese, há a conclusão tirada no contato com o influente com a busca e com a concretização (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]).

Na metade do mesmo volume encontramos o manifesto “exordium”, que, de saída, situa o grupo, apresentando também seus objetivos, denominados “razão de vôo”:

suplantar a estagnação provinciana, corroente dos dons instrutivos, os quais, conforme o meio sofrem a ação alienígena dos valores senis que insistem em ficar em suspensão, sem condescendência com o espírito catalisador capaz (quase sempre) de formar os cristais isomorfos da empresa que evidencia o pragmatismo do século (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]).

A partir desse ponto, o manifesto se divide em dois tópicos. O primeiro deles, “estro”, é sintetizado na seguinte passagem:

o vanguardista relata melhor uma realidade, quer seja próxima ou nacional (ou ainda universal): êle busca o seu estro na realidade ou na ficção, no mal que lhe cerca, no ambiente, na verdade, no mar, no báratro, na existência e na morte, na noite e no dia, no axe, no nada.

a concepção vanguardista é própria do recente, dai o seu contínuo processo renovador (a pesquisa é o seu baluarte) (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]).

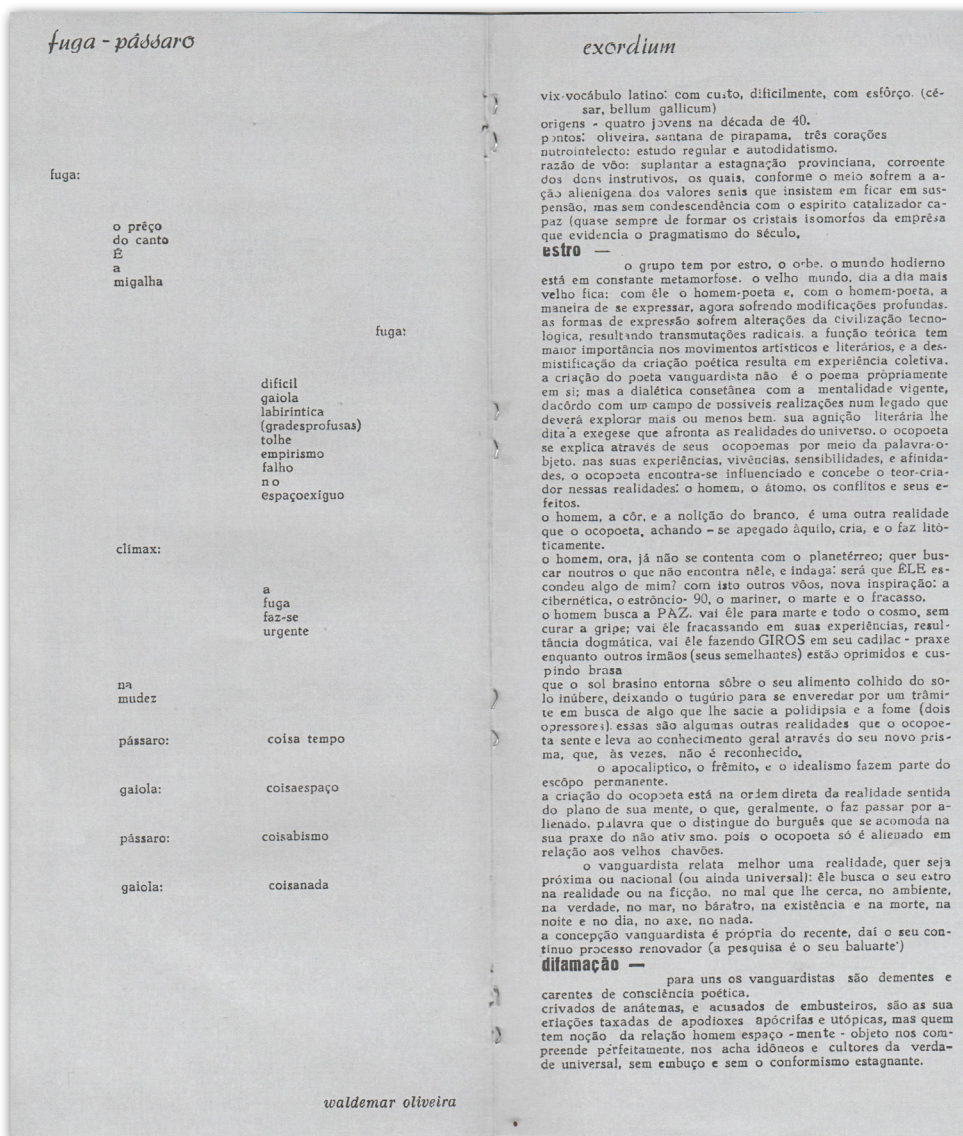


FIGURA 199 – Páginas de Primeiro Caderno Mostra.

Já no segundo tópico, “difamação”, diz respeito às acusações sofridas pelos poetas de vanguarda, sobretudo a de serem alienados, a qual, ainda antes desse tópico específico, é rebatida – “[...] o oco poeta só é alienado em relação aos velhos chavões” (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]) –, sendo desenvolvida no encerramento do texto: “[...] mas quem tem noção da relação homem-espaço-mente-objeto nos compreende perfeitamente, nos acha idôneos e cultores da verdade universal, sem embuço e sem o conformismo estagnante” (PRIMEIRO CADERNO MOSTRA, 1965, [n.p.]).

Em *reVIXta* foram publicados mais textos teórico-programáticos. A começar pela apresentação, que, escrita pelo jornalista Demóstenes Romano, externo ao grupo, enfatiza o compromisso ético e estético dos vixinianos com a realidade concreta e sua força de vontade para transformá-la: “[...] a sonoridade da rima é menos importante quando o principal é realçar o verdadeiro, mesmo tendo o equilíbrio artístico como consequência do desequilíbrio

social: o mundo que deveria existir poderá ser construído” (REVIXTA, 1965, [n.p.]). Romano encerra o texto apresentando a dialética motriz dos vixinianos: “o grupo VIX nasceu e cresce como veículo de uma conciliação entre a necessidade de expressão de situação-de-fato e a acomodação dos que cultivam na inércia a incapacidade de adaptação a um estado de coisas que marca a evolução das épocas” (REVIXTA, 1965, [n.p.]).

Essa tensão dialética será desenvolvida nos dois textos subsequentes: “nós & as coisas”, assinado por “Márcio & Waldemar”, e “O vôo”, de Hugo Pontes. Em ambos, o progresso tecnológico é contraposto ao subdesenvolvimento, e saídas correlatas são apresentadas ao impasse: no primeiro texto, a partir da escolarização – “o que é urgente é a alfabetização” (REVIXTA, 1965, [n.p.]) –, e no segundo, a partir da conscientização sobre as determinantes que movem o progresso, de modo que dele sejamos agentes, e não meros pacientes a indagar “‘que é isso’ até que a resultância nos seja bastante óbvia” (REVIXTA, 1965, [n.p.]).

Por fim, o texto “oco-prismas”, de Márcio Almeida, é composto de um mosaico de citações diretas e indiretas<sup>137</sup>, que, dentre outros, vão do filósofo e marxista russo Plekhanov, passando pelo historiador holandês Johan Hui-zinga, até o filósofo alemão Wilhelm Dilthey. A ideia central é a denúncia da ideia de “arte pela arte”<sup>138</sup> – que, herdada do parnasianismo, ao negar conscientemente qualquer compromisso social, não fazia senão servir inconscientemente à causa burguesa –, no lugar da qual é defendida a criação poética ciosa da real situação determinante de seu surgimento, que é “quando um acontecimento interior quer traduzir-se em palavras, e por conseguinte, no tempo” (REVIXTA, 1965, [n.p.]).

**137.** Ao encadear diversas citações, sobretudo de origem estrangeira, o manifesto “oco-prismas” se assemelha a muitos dos textos teóricos e programáticos da poesia concreta paulista, como se pode constatar na compilação *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975). Se bem que em sentido não exatamente idêntico, esse procedimento dos concretistas paulistas foi criticado por alguns de seus contemporâneos. Moacyr Cirne (1975, p. 40-41), por exemplo, ao comentar o texto “A temperatura informacional do texto”, de Haroldo de Campos (1975), afirma que a “linhagem filosófica” adotada pelo concretista paulista “reflete uma ideologia carregada de significados contraditórios em sua ‘abertura’ estética: de Mandelbrot a Miller, de Shannon a Bense, de Wiener a Pound, uma cadeia de autores cujo encadeamento epistemológico se produz nas marcas (diretas e indiretas) da ideologia dominante”. Já Ferreira Gullar, em entrevista que, com outros autores, concedeu a Heloisa Buarque de Hollanda e Luiz Costa Lima (ROSENFELD; GULLAR; CAMPOS; LEITE, 1971, p. 49), se mostrava cético quanto às referências teórico-criativas que os poetas concretos paulistas associavam a seu próprio trabalho: “Creio que não se deve confundir o concretismo, tal como está nos textos teóricos e programáticos, com as pessoas que escreveram tais textos. Não basta que Augusto de Campos se aproxime da onda da música popular ‘de vanguarda’ para que essa música se torne expressão do concretismo”.

**138.** Cf. seção 2.2.3 da presente tese.

**i) Sumário, seções e distribuição de páginas**

Tanto *Primeiro Caderno Mostra* quanto *reVIXta* não contam com sumário. As duas publicações também não são divididas em seções nitidamente demarcadas, e o conteúdo de ambas se alterna entre poemas e textos programáticos.

*Primeiro Caderno Mostra* abre com o poema “racismo”, de Márcio Almeida, na segunda capa, o qual é justaposto ao manifesto “ocopoeta & ocopoema”, na primeira página do miolo. Em seguida, o conteúdo se alterna entre poemas e, na metade do volume, o “exordium”, segundo texto programático da publicação, ao qual se seguem outros poemas.

Já *reVIXta* abre com uma apresentação do jornalista Demóstenes Romano, seguida pelo texto programático “nós & as coisas”, assinado por Márcio e Waldemar, e, imediatamente depois, “o vôo”, texto limítrofe entre o poético e o programático, de Hugo Pontes. Seguem-se então os poemas do volume, que se encerra com o manifesto “oco-primas”, de Márcio Almeida.

**j) Publicidade e patrocinadores**

Não foram publicados anúncios publicitários em *Primeiro Caderno Mostra* e nem em *reVIXta*.

#### 4.2.9 *Totem*

##### a) *Panorama histórico*

Durante o intervalo entre o fim de *Verde* – último periódico cataguasense analisado –, em 1929, e o início das atividades, no começo dos anos 1960, do grupo que, na década seguinte, editaria *Totem*, o impulso modernista de Cataguases não chegou a ser interrompido. No plano nacional, como vimos, essas três décadas compreendem transformações consideráveis, que vão da Revolução de 1930, passando pela instituição do Estado Novo, em 1937, e seu fim, em 1945, ao qual foi sucedido pela Quarta República, período em que, após a volta democrática de Getúlio Vargas como presidente da República, em 1951, e seu suicídio, em 1954, Juscelino Kubitschek assumiria a presidência de 1956 a 1961, levando a cabo um projeto desenvolvimentista com ampla repercussão cultural, cuja maior expressão seria a construção de Brasília, inaugurada em 1960. Nesse ínterim, Cataguases, por sua vez, não passaria incólume por um furor modernizante análogo, em suas proporções, àquele que Juscelino Kubitschek protagonizara quando, prefeito de Belo Horizonte no início dos anos 1940, empenhou-se em transformar a capital mineira em polo moderno<sup>139</sup>. No contexto cataguasense, figura determinante para manter a cidade na trajetória da modernidade foi Francisco Inácio Peixoto, um dos responsáveis pela revista *Verde* nos idos anos 1920.

Ao voltar definitivamente para Cataguases em 1936, após alguns anos no Rio de Janeiro, cidade onde se formara em Direito, Francisco Inácio Peixoto, dividindo “as atividades de industrial do ramo de tecidos – através do qual sua família exerce uma hegemonia econômica na cidade há muito tempo – com as de educador e homem das letras” (BRANCO, 2002, p. 114), atua para transformar sua cidade natal “em espécie de laboratório do modernismo brasileiro” (RUFFATO, 2022, p. 152). Nesse sentido, segue um resumo das iniciativas de Peixoto, bem como de suas repercussões:

Em 1941, inaugura sua residência, obra arquitetônica com assinatura de Oscar Niemeyer, jardins de Burle Marx, mobiliário de Joaquim Tenreiro e esculturas de Jan Zach e José Pedrosa. Dois anos depois, compra e demole o prédio do antigo Ginásio Municipal e entrega o novo projeto para Niemeyer, concluído em 1948. Naquele mesmo ano, Candido Portinari executou o

139. Cf. seção 4.1.2 desta tese.

que, segundo suas próprias palavras, constitui sua obra-prima, o painel *Tiradentes*, de 18 metros de comprimento por 3,20 metros de largura, que retrata a Inconfidência Mineira. Seguindo a linha pioneira inaugurada por Peixoto, outros prédios foram construídos na cidade, emulando a estética modernista: o Educandário Dom Silvério (com painel de Anísio Medeiros e mural de Emeric Marcier), o monumento José Ignácio Peixoto (com escultura de Bruno Giorgo e azulejos de Portinari), ambas obras do arquiteto Francisco Bolonha; os prédios do Hotel Cataguases (com escultura de Jan Zach, paisagismo de Burle Marx e mobiliário de Joaquim Tenreiro), do Cine-Teatro Edgard e da Paróquia de Nossa Senhora do Carmo, de Aldary Toledo; da Igreja-Matriz de Santa Rita de Cássia, de Edgard Guimarães do Vale, com painel de Djanira; e muitas residências pertencentes à alta burguesia da cidade. Além disso, Peixoto introduziu na cidade o gosto da classe média pela pintura moderna, sendo possível encontrar, em coleções particulares, trabalhos de Marie Laurencin, Guignard, Tanguy, Picasso, Toulouse-Lautrec, Borés, Pettoruti, Asselin, Cícero Dias, Djanira, Marcier, Joan Miró, Heitor dos Prazeres, Pancetti, Lasar Segall, Manabu Mabe, Santa Rosa (RUFFATO, 2022, p. 152-153)

Ainda na década de 1940, surge em Cataguases nova agremiação literária, formada pelos jovens Francisco Inácio Peixoto Filho, Francisco Marcelo Cabral, Lina Tâmega Peixoto e Luciano Peixoto Garcia – todos, com exceção de Cabral, parentes de Francisco Inácio Peixoto. Em 17 de julho de 1948, intentando dar continuidade à tradição literária cataguasense iniciada em *Verde* – “sem qualquer ‘agressividade’ de gente jovem”, como recapitularia Cabral (2013, p. 21) –, o grupo lança a revista *Meia-Pataca*, que teria um segundo e último número em junho de 1949. Dentre os fundadores do periódico, Lina Tâmega Peixoto e Francisco Marcelo Cabral continuariam literariamente atuantes, tornando-se escritores conhecidos e reconhecidos (BRANCO; FRITIZ; JÚLIO, 2007, p. 8; RIBEIRO, A. E., 2020)

É nesse terreno tornado fértil – ao qual também contribuiu, a partir da atuação de Humberto Mauro, o pioneirismo cinematográfico cataguasense, iniciado paralelamente à empreitada de *Verde* – que, no final de 1961, logo após terminarem o curso científico no Colégio de Cataguases, os jovens Ronaldo Werneck, Plínio Filho, Célio Lacerda, Ernesto Guedes, Jorge de Oliveira, Carlos Sérgio Bittencourt, Aécio Flávio e os irmãos Pedro, Aquiles e Joaquim

Branco, desejando dar vazão a suas inquietações artísticas e intelectuais, lançam o jornal mimeografado *O Muro*, cujo título era inspirado no livro homônimo de Jean-Paul Sartre. A publicação contou com onze números, o último deles datado de 23 de setembro de 1962 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 18-19). A respeito dela, transcrevemos abaixo passagem de nota publicada no número 10 de *Totem*, de dezembro de 1977, edição especial dedicada aos 15 anos do grupo que havia iniciado seus passos em *O Muro*:

Aécio e Carlos Sérgio faziam crítica de cinema; Jorge, comentários locais sobre assuntos administrativos e sociais<sup>140</sup>; Célio, crônica política com intensa dosagem crítica, desviando até para um comentário de costumes meio maroto; Ernesto, Pedro, Aquiles, Joaquim, Ronaldo e Paulo dividiam-se entre crônicas e textos de ficção e poemas concretos e semi-concretos (TOTEM, 1977, n. 10 [s.p.]).

Como, no momento em que foi lançado, só havia um semanário local em Cataguases, o grupo de *O Muro*, em sua inexperiência, acreditava que o periódico alcançaria grande repercussão, o que acabou não acontecendo. Apesar disso, segundo Joaquim Branco, o saldo foi positivo, rendendo, aos participantes, experiência editorial e literária, bem como o aprendizado do “exercício grupal” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 19). E embora a circulação de *O Muro* tenha sido circunscrita sobretudo ao “circuito puramente municipal” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 19), seus idealizadores foram bem-sucedidos em estabelecer contato “com escritores que ligaram a província mineira aos grandes centros: Augusto de Campos e Mário Chamie (SP) e Francisco Marcelo Cabral (RJ)” (TOTEM, 1977, n. 10 [s.p.]). Este último, antigo coeditor de *Meia-Pataca*, havia recém-criado o jornal *O Democrata*, no qual noticiou positivamente a atividade do grupo de *O Muro* (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 19-20).

Um intervalo de pouco mais de cinco anos, maculado pelo golpe civil-militar de 1964, separa o fim de *O Muro* e o lançamento de *SLD*, o próximo periódico marcante que o mesmo grupo – “com muitos acréscimos e algumas perdas” (TOTEM, 1977, n. 10 [s.p.]) – viria a editar. Durante esse hiato, permeado por “discussões e leituras” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 20), seus integrantes encenaram, em 1967, a peça *Carta aos ases*<sup>141</sup>, em homenagem

140. Nesse aspecto, ao mesclar noticiário local com literatura e crítica literária e artística, *O Muro* se aproxima de *Electrica*.

141. Transcrevemos as informações sobre a peça presentes na cronologia anexada à tese de Joaquim Branco: “teatralização de Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e Mauro Sérgio F.



aos remanescentes do grupo de *Verde*. Nesse mesmo ano – centenário de Cataguases –, editaram o número único de *Suplemento*, “jornal piloto” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 56) que, anexado ao *Cataguases*, órgão da prefeitura municipal, informava sobre os grupos literários e autores relevantes da história da cidade (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 56, 160).

Meses depois, valendo-se da conexão estabelecida com o *Cataguases* – para a qual havia sido importante a interlocução de Sebastião Carvalho, integrante do grupo, com o então prefeito Milton Peixoto (TOTEM, 1977, n. 10 [s.p.]) –, é publicado como anexo do jornal municipal, em 17 de março de 1968, o primeiro número do *SLD: Suplemento/Literatura/Difusão*, cujo título já trazia uma provocação cifrada à ditadura<sup>142</sup>. A publicação foi lançada festivamente em um casarão com fama de mal-assombrado, onde, na mesma noite, também foi realizada a I Exposição de Poesia Concreta de Cataguases, com poemas de Aquiles Branco, Ronaldo Werneck, Ivan Rocha, Plínio Guilherme Filho, Sebastião Carvalho, P. J. Ribeiro e Joaquim Branco. Apesar do estranhamento por parte do público presente, não acostumado ao teor experimental dos trabalhos expostos, a recepção foi positiva (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 21).

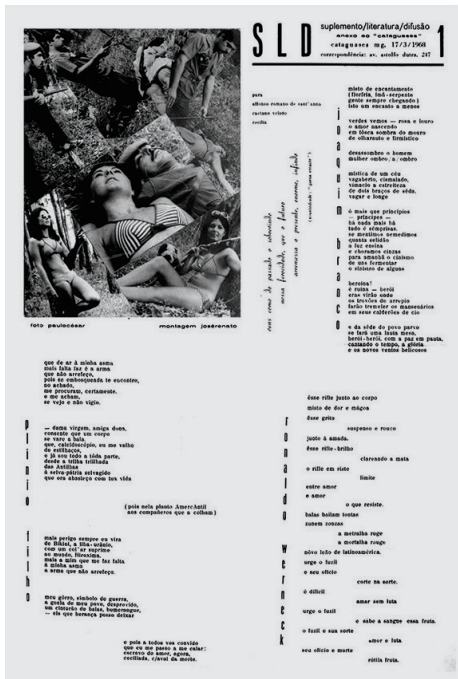


FIGURA 200 – Capa do *SLD*, n. 1, 1968.

O *SLD* contou com 9 números, sendo que o último saiu em 3 de agosto de 1969. Devido ao seu vínculo com um jornal municipal, pôde contar com uma estrutura bem mais robusta que *O Muro*, seu antecessor. Já em sua primeira edição, o *SLD* se apresentava como um tabloide de 45 × 31,5 cm, impresso em offset, em papel cuchê fabricado em Cataguases pela Companhia Mineira de Papéis, e sua tiragem era de 3.000 exemplares (CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA, [s.d], p. 154; RIBEIRO FILHO, 2006, p. 66, 72). Nele, foram publicados poemas, ensaios e trabalhos visuais, de tendência predominantemente – mas não exclusivamente – experimental. A equipe

Silva, com músicas de P. J. Ribeiro e Messias dos Santos, direção de Simão José da Silva, em homenagem aos remanescentes do Movimento Verde, [encenada] no dia 8 de setembro, no Clube Social, em Cataguases (MG)” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 160).

142. De acordo com Joaquim Branco: “SLD é um anagrama de LSD, a sigla do ácido lisérgico, droga usada por jovens e intelectuais nos anos 60, e que representava um símbolo de contestação, no caso brasileiro, ao regime militar que dominava o país” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 21). Em entrevista concedida a Humberto Werneck publicada no *Suplemento Literário do Minas Gerais* em janeiro de 1970, P. J. Ribeiro, em tom futurista, provoca: “A verdadeira literatura de agora só existe nos jornais e na TV. As bibliotecas cederão seus lugares a salas com cabines super confortáveis, a fim de que o leitor/espectador fique a par do que lhe interessar de mais atual e vibrante. O negócio é vibração intensa e contínua. Nas paredes: *tome uma dose de Boulez e assista a uma demonstração de poesia visual*. Ou então: *Veja o antigo SLD de Cataguases com a cuca cheia de LSD*” (RIBEIRO, 1970, p. 6).

que o editava era então constituída por Plínio Filho, Ronaldo Werneck, P. J. Ribeiro, Aquiles e Joaquim Branco, Adolfo Paulino, Ivan Rocha, Sebastião Carvalho, Ana Maria Andrade, Dayse Lacerda, Arabela Amarante, Lecy Delfim Vieira, João Pacheco, Luiz Antônio Fachini Gomes, Sinval Guimarães Filho, Heleno Miranda e José de Arimateia (TOTEM, 1977, n. 10, [s.p.]).

Além de materialmente mais bem estruturado, o *SLD* também se beneficiou da experiência que seus idealizadores vinham acumulando nos anos anteriores, o que também se refletia na produção criativa do grupo, então mais consistente (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 72). Por esses motivos, a repercussão do *SLD* foi considerável, refletindo-se tanto na maneira como a publicação foi noticiada na imprensa, como na correspondência com intelectuais e artistas que seus editores estabeleceram a partir do jornal, e também em exposições para as quais foram convidados.

Logo após seu lançamento, o *SLD* recebeu notas elogiosas em periódicos do interior (como *A Semana*, de Divinópolis) e da capital mineira (como o *Minas Gerais*), bem como de outros estados (como a revista *O Cruzeiro*, do Rio de Janeiro)<sup>143</sup>, tendência que seria mantida no decorrer dos números seguintes (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 23-25, 67-69). O *SLD* também abriu as portas para que seus idealizadores iniciassem contato epistolar com interlocutores importantes no Brasil e no exterior, sendo que muitas dessas conexões se mostrariam bastante duradouras, estendendo-se, como veremos, para as iniciativas editoriais subsequentes do mesmo grupo. Dentre vários exemplos, mencionamos Edgardo Antonio Vigo (poeta experimental argentino), Timm Ulrichs (poeta vanguardista alemão), Affonso Romano de Sant'Anna (que no período de circulação do *SLD* frequentava a Universidade de Iowa, nos Estados Unidos), Clemente Padin (artista experimental uruguaio), Murilo Rubião (então diretor do *Suplemento Literário* do *Minas Gerais*), Francisco Inácio Peixoto etc. (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 25-30).

Igualmente digno de nota é o frutífero intercâmbio do grupo de Cataguases com o então recentemente lançado movimento do poema/processo<sup>144</sup>, sobretudo com seus principais idealizadores: Wladimir Dias-Pino, Neide de Sá, Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, à época instalados no Rio de Janeiro (RIBEIRO

143. Coincidentemente ou não, assim como havia ocorrido com *Verde* nos anos 1920, uma nota dissonante saiu em uma publicação conterrânea: no jornal cataguasense *Correio da Cidade*, então recém-fundado, foi publicado um editorial crítico ao *SLD*. Também de forma similar ao exemplo de *Verde*, criticada no jornal *Cataguases* por um autor que se valeu do pseudônimo “Conselheiro B.B”, o autor das críticas ao *SLD* se serviu de um pseudônimo: “Moita” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 25).

144. Cf. seções 2.2.3.2 e 3.4.3 desta tese.

FILHO, 2006, p. 85)<sup>145</sup>. O contato entre os dois grupos resultou em colaborações dos poetas cataguasenses em publicações coletivas do poema/processo, como *Ponto 2* (1968), *Processo 1* (1969) e – já após o término do *SLD – Vírgula* (1972) (NÓBREGA [Org.], 2017). Também destacamos a presença de muitos trabalhos do grupo de Cataguases no livro *Processo: linguagem e comunicação*, antologia do poema/processo organizada por Wladimir Dias-Pino (1971).

As conexões abertas pelo *SLD* com esses e outros artistas também renderam convites para que os idealizadores do periódico participassem de exposições e mostras de poesia, no Brasil e em outros países. A respeito da importância desses eventos para o grupo de que fazia parte, Joaquim Branco comenta:

Foram as exposições nacionais e internacionais as responsáveis pela montagem de uma incrível rede de poesia que, ultrapassando as barreiras do país – tanto as geográficas e financeiras quanto as criadas pelo regime do qual a censura e a repressão policial eram as principais armas –, fez com que os poemas do grupo de Cataguases alcançassem primeiramente pontos da Europa e dos Estados Unidos e depois de outras regiões (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 73).

Dentre as exposições de que os idealizadores do *SLD* participaram, destacamos a Expô/69 (mostra internacional de poesia organizada pelo próprio grupo, na Escola Estadual Coronel Vieira, em Cataguases), em 1969; a Explô do Poema/Processo (em Fortaleza – CE), em 1969; a Expo Internacional de Novíssima Poesia/69 (no Instituto Torcuato di Tella/Centro de Artes Visuales, em Buenos Aires, Argentina), em 1969; a Exposition de

145. Joaquim Branco pondera que ele e seu grupo se sentiram organicamente atraídos pelo poema/processo, uma vez que suas pesquisas artísticas já apontavam para caminhos similares. Segundo ele, é importante “fixar o fato de que a nossa equipe já trabalhava nesta direção [da poesia puramente gráfica] antes do contato com os poetas do Rio. Assim, quase todos nós, remanescentes das experiências vanguardistas, e tentando manter a contigüidade na planificação e no uso da visualidade, sentimos a necessidade de avançar mais nas pesquisas intersemióticas – os concretistas pareciam engasgados no nó malarmaico. É que os concretos inseriram em seu Plano Piloto a célebre *boutade* de Mallarmé – “Um poema se faz com palavras” – e com isso pareciam autolimitados aos poemas puramente verbais” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 85). Apesar de enfatizar os pontos de contato entre os dois grupos, Joaquim Branco não deixa de ressaltar significativas diferenças de abordagem: “É preciso acrescentar ainda que, enquanto a equipe-base do Poema-Processo (residente no Rio de Janeiro) assestava suas baterias contra a poesia discursiva e mantinha polêmicas com os concretos, nosso grupo, sem muito acesso aos meios de comunicação porque no interior, se concentrava mais nos trabalhos de criação, correspondência, produção de jornais e publicações na imprensa alternativa” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 86).

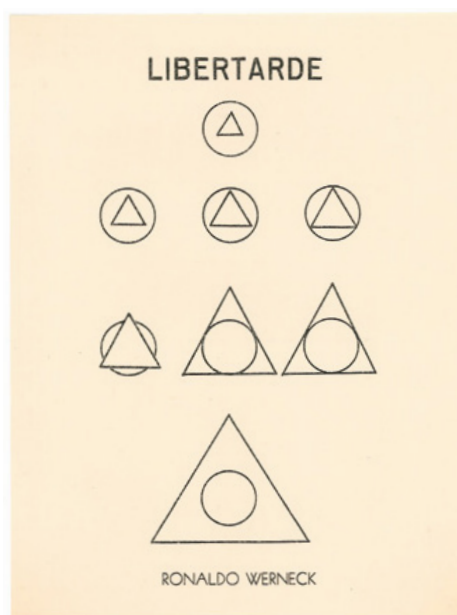
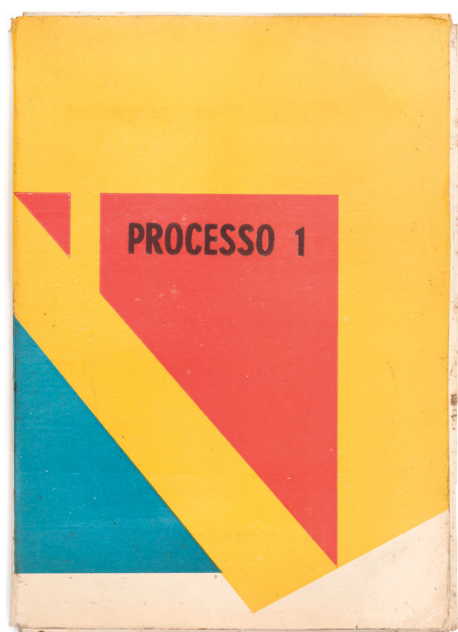


FIGURA 201 –  
Capa de *Processo 1*, 1969.  
Publicação experimental  
do poema/processo  
contendo 15 envelopes  
com poemas visuais.

FIGURA 202 –  
Poema/processo de  
Ronaldo Werneck  
publicado em *Processo 1*.

Poèmes, Affiches, Objets, Propositions Visibles de Toutes Parts (no Campus Universitário da Universidade de Orléans, França), em 1969; a Exposición Internacional de Ediciones de Vanguardia (na Universidade de Montevidéu, Uruguai), em 1970; e a Expoesia I e II (que apresentavam cerca de 300 poetas e mais de 3.000 poemas, realizadas, respectivamente, na PUC/Rio e PUC/Curitiba), em 1973 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 74; TOTEM, 1977, n. 10 [s.p.]).

Como relata Joaquim Branco e como podemos constatar acima, mesmo após o fim do *SLD*, não cessaram os convites, tanto em âmbito nacional quanto internacional, para exposições, além de pedidos de colaborações para jornais, revistas e antologias – o que ganharia novo impulso a partir do início dos anos 1970, com a decolagem da Arte Postal (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 74). Esses fatores mantiveram o grupo atuante até o momento de, após mais um intervalo de aproximadamente cinco anos, seus integrantes lançarem um novo periódico influente: *Totem*.

Órgão do Diretório Acadêmico Francisco Inácio Peixoto (DAFIP), da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases (FAFIC<sup>146</sup>), *Totem* veio a público, como revista, em junho de 1974, por iniciativa de estudantes como Márcia Carrano, Pedro José (P. J.) Branco Ribeiro e Joaquim Branco – este último ingressara na instituição em 1972 para cursar Letras, graduação que concluiria em 1975 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 102-103, 161). Essa fase da publicação não ultrapassaria o primeiro e único número. Um ano depois, em maio de 1975, *Totem*, com numeração reiniciada, assumiria definitivamente a forma de jornal, publicado – à maneira do *SLD* – como suplemento

146. Trata-se, atualmente, das Faculdades Integradas de Cataguases (FIC).

do *Cataguases* (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 102-103; TOTEM, 1975, n. 1, [s.p.]). Nessa encarnação, o periódico contaria com 13 números, lançados intermitentemente até a edição final, de janeiro de 1980. A essa altura, a equipe responsável pela publicação<sup>147</sup> passaria a ser designada homonimamente como grupo Totem (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 15).

Segundo Joaquim Branco – que, com Ronaldo Werneck, marcaria presença como editor de todos os números da publicação –, a linha editorial de *Totem* se baseava nos seguintes eixos:

- em primeiro lugar, a publicação de trabalhos vanguardistas e experimentais – poesia visual e/ou verbal, prosa, artes plásticas, quadrinhos etc. – que, apesar de prioritários, não eram hegemônicos, dividindo o espaço com textos não necessariamente pautados pela experimentação, desde que considerados bons pelos editores;
- o resgate do passado da arte e literatura cataguasenses, verificável, por exemplo, nas entrevistas publicadas com os remanescentes da revista *Verde* e também com o cineasta Humberto Mauro;
- a disseminação do trabalho de artistas estrangeiros, como no número 2, que conta com seção especialmente dedicada à poesia experimental portuguesa, além da publicação de diversos outros colaboradores estrangeiros no decorrer das edições do periódico; e
- o trabalho em prol da divulgação e consolidação de uma rede nacional e internacional de autores, publicações e eventos artísticos e literários relacionados à produção alternativa da época, como se constata na seção “Operaberta” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 102-106).

A exemplo do *SLD*, *Totem* também obteve boa repercussão. Já em seu segundo número como jornal, foi publicada uma seção de cartas a respeito da edição anterior. Além de conter correspondências de autores que haviam enviado colaborações para o periódico, a grande maioria das cartas, remetidas de diversas partes do Brasil e também de outros países, era elogiosa à publicação. Essa tendência se repetiu na seção de correspondências do

147. De acordo com Joaquim Branco, nessa fase, os membros da equipe Totem eram, “além dos cinco integrantes mais assíduos (Joaquim Branco, Ronaldo Werneck, P. J. Ribeiro, Carlos Sérgio Bittencourt e Aquiles Branco): Ivan Rocha, Leci Delfim Vieira, Sebastião Carvalho, Plínio Guilherme Filho, Adolfo Paulino, Dayse Lacerda, Fernando e Cláudio Abritta, Arabela Amarante, João Pacheco, Fernando Montalvão, Rita Gomes, José Lucas Ferraz, Luiz Antônio Facchini, Alcino Antonucci, Vanderlei T. Cardoso, Júlio e Marcílio Abritta, Synval Guimarães Filho, Sandra Lacerda, Heleno Miranda, Jorge Prata” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 103).

número seguinte, dessa vez, com a transcrição de comentários positivos de mais escritores já então consagrados – como Gilberto Mendonça Teles, Jorge Amado e Luís da Câmara Cascudo –, além de autores à época emergentes, que atuavam nos circuitos alternativos de produção e edição de literatura, como Kátia Bento (capixaba, à época instalada no Rio de Janeiro), Fernando Teixeira (Divinópolis, MG) e Edgardo Antonio Vigo (Argentina) (TOTEM, 1975, n. 2, [s.p.]; TOTEM, 1975, n. 3, [s.p.]).

Também à maneira do que já ocorria quando da circulação do *SLD*, os integrantes do grupo Totem continuaram participando de exposições e mostras e poesia – porém, dessa vez, de maneira mais intensa, em função do aumento, proporcionado pela propagação da Arte Postal, de suas conexões nacionais e internacionais. Dentre muitas, destacamos a Poemação (grande exposição de poemas no Museu de Arte Moderna – MAM – do Rio de Janeiro), em 1974; a Experiência 74–76 (na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro), em 1976; a Exposição Internacional de Arte-Correio (organizada por Paulo Bruscky, no *hall* do Edifício dos Correios, no Recife, PE), também em 1976; a Expoética/77 (comemorativa dos dez anos do poema/processo, na Biblioteca Pública Câmara Cascudo, em Natal – RN), em 1977; e La Post-Avantguardia (no Centro Experimenta, em Nápoles, Itália), em 1977 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 161-162; TOTEM, 1977, n. 10, [s.p.]).

Além de colaborarem em outros periódicos e ajudarem a divulgá-los, marcando presença também em antologias coletivas, é durante o período de circulação de *Totem* que seus idealizadores começam a publicar seus primeiros livros individuais – muitos deles (como vimos acontecer desde *Verde*, passando por *Tendência* e *Vereda*), lançados por uma editora homônima do periódico que editavam: Edições Totem. Joaquim Branco, que havia se antecipado aos colegas ao autopublicar *Concreções da fala*, seu primeiro livro, em 1969, lança *Consumito* em 1975, editado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais. Nesse mesmo ano, P. J. Ribeiro publica o livro de poemas *Abstrações de um tigre*, lançado pelas Edições Totem. No ano seguinte, Ronaldo Werneck estreia com *Selva selvaggia*, editado no Rio de Janeiro pela Poemação Produções. Em 1977, P. J. Ribeiro publica *Aturdências* (livro de contos) e *Pássaros* (poema sanfonado), este pelas Edições Totem. No mesmo ano, Aquiles Branco publica *Vôo das cinco*, também pelas Edições Totem, e Ronaldo Werneck, *Pomba/Poema*, editado pela Prefeitura Municipal de Cataguases. Joaquim Branco ainda encerraria a década autopublicando dois livros-poema, ambos artesanais: *Ferir a folha*, de 1978, e *Arteversopoder*, de 1979.

Outra iniciativa de grande importância levada a cabo pelo grupo cataguasense foi a publicação do periódico *Tabu*, que, custeado com recursos próprios

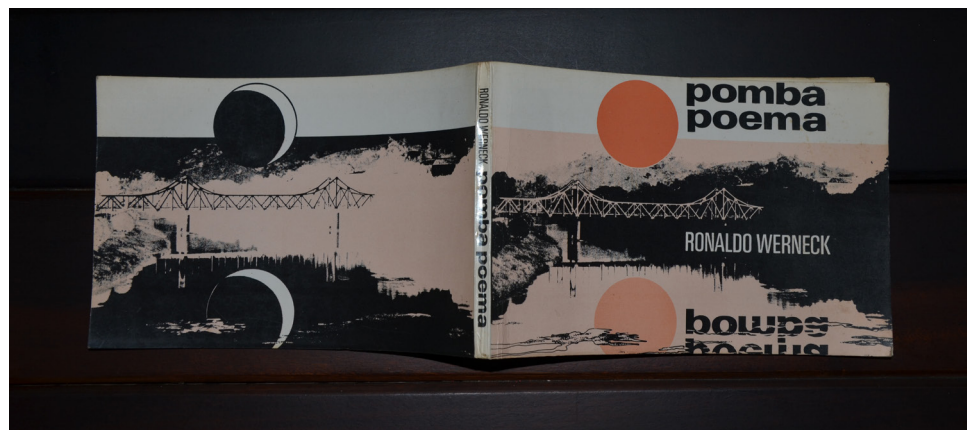


FIGURA 203 – Abertura de capa do livro *Pomba poema*, de Ronaldo Werneck, 1977.

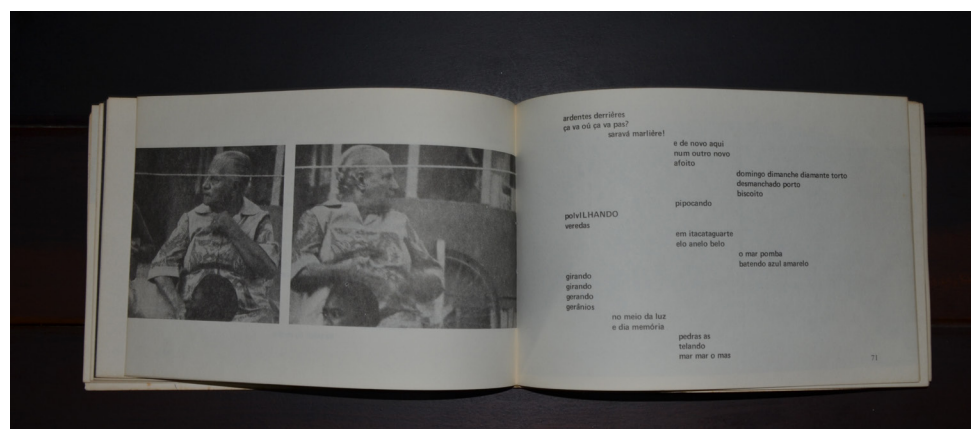


FIGURA 204 – Páginas de *Pomba poema*.



FIGURA 205 – *Consumito*, livro de Joaquim Branco, 1975.

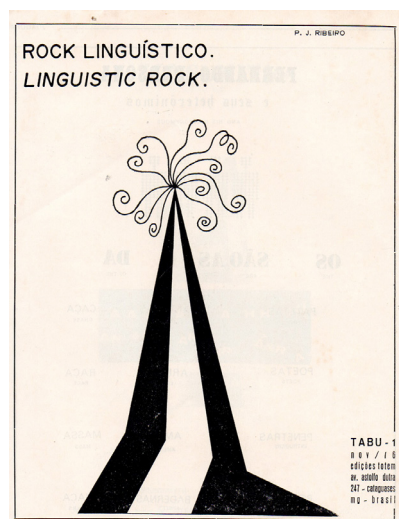


FIGURA 206 – Capa do periódico *Tabu*, n. 1, 1976.



FIGURA 207 – Capa do periódico *Tabu*, n. 4, 1977.

de Joaquim Branco e P. J. Ribeiro, seus editores, circulou paralelamente a *Totem*. Lançado em novembro de 1976, *Tabu* surgiu da necessidade, segundo Joaquim Branco, “de desaguar a imensa produção que chegava” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 63), considerando o intercâmbio crescente de *Totem* com outras publicações. Em formato menor que *Totem* e privilegiando a apresentação direta de trabalhos mais pronunciadamente gráficos e visuais – cujas matrizes compreendiam desde a poesia concreta e o poema/processo até quadrinhos experimentais e a Arte Postal –, *Tabu* contou com 11 números, sendo o último de abril de 1980 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 63; CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA, [s.d.], p. 157-158).

Refletindo sobre o fim de *Totem* em 1989, nove anos após o último número do periódico, Joaquim Branco explica:

O *Totem* fez parte da última etapa de um movimento que havíamos iniciado em 1961 com o jornal *O Muro* e continuado com o *SLD* em 1968. Levamos sua publicação até 1980, quando literariamente os membros do grupo se separaram, porque era hora de cada um cuidar de si. Mas nunca interrompemos o contato pessoal, cultivamos uma grande amizade e estamos sempre a trocar idéias (BRANCO, 1989)<sup>148</sup>.

Depois da experiência com *Totem*, seus editores e principais colaboradores continuariam construindo suas respectivas obras individuais. Do grupo, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck permaneceriam os mais literariamente ativos, com vasta bibliografia em prosa, poesia e também ensaística, além de colaborações constantes em veículos de imprensa. Joaquim Branco também conciliaria essas atividades com o magistério, carreira que iniciaria em 1996, como professor de Literatura Brasileira e Língua Portuguesa nas Faculdades Integradas de Cataguases (FIC) (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 170).

Para encerrarmos estas notas históricas sobre *Totem* e a trajetória do grupo homônimo, vale a pena evocar as considerações retrospectivas de Joaquim Branco sobre o período em que esteve à frente dessa e de tantas outras iniciativas vanguardistas:

Hoje, quando se distanciam as vanguardas da década de 1960, e vejo o caminho percorrido, e não há mais aquela ponta de lança com que incessantemente se buscavam desafios, fica-me o sabor

148. Disponível em: <<http://www.joaquimbranco.com.br/o-escriptor/>>.



de um tempo em que visualizavam-se claramente duas frentes de luta: no lado político-social, a crítica como enfrentamento aos problemas da época, entre eles o sistema político ditatorial (no plano nacional) e o imperialismo (no plano internacional) e, no literário, a busca de novas linguagens com que precisávamos traduzir e entender o mundo (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 109).

**b) Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** Revista: 21 × 29,7 cm. Jornal: 33 × 47,5 cm (n. 1-3); ≈ 27 × 37 cm (n. 4-10); ≈ 23 × 33 cm (n. 11-13)<sup>149</sup>.

**Nº DE PÁGINAS:** Revista: 20 (n. 1). Jornal: 4 (n. 1), 4 (n. 2), 6 (n. 3), 8 (n. 4), 8 (n. 5), 10 (n. 6), 8 (n. 7), 8 (n. 8), 8 (n. 9), 8 (n. 10), 8 (n. 11), 12 (n. 8), 4 (n. 13).

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** Os créditos pelo projeto gráfico (em relação tanto à sua concepção quanto à execução) de *Totem* estão sujeitos a variações a depender de cada número, sendo Joaquim Branco e Ronaldo Werneck aqueles mais recorrentemente envolvidos nessa tarefa. Além disso, a própria maneira como função é designada pode divergir a cada edição: em alguns números é denominada “programação visual”, em outros, “*layout*”. Certos números indicam os responsáveis pela montagem<sup>150</sup>. Há também números em que, a esse respeito, é mencionada apenas a função de “editoração”, conceito guarda-chuva que pode abarcar a concepção e execução gráfica de uma publicação, embora não se limite a esses aspectos, podendo abranger também tarefas mais estritamente textuais, como a revisão e a normalização<sup>151</sup>.

**149.** Por apresentarem diferença muito sutil nas dimensões, optamos por indicar o formato médio dos números 4 a 10 de *Totem*. Pelo mesmo motivo, indicamos o formato médio dos números 11 a 13.

**150.** Conforme aponta Araújo (2008, p. 438), antes do advento da editoração eletrônica, o arte-finalista, responsável pela montagem, exercia “papel fundamental, embora não chegasse a participar das decisões sobre os esquemas construtivos da página. Na realidade, ele recebia os raves (do inglês *roughs*, esboços), mas preferencialmente os diagramas, já prontos, i.e., com todas as indicações de corte ao final da mancha, com as áreas de ilustrações marcadas e com o entrelinhamento (inclusive de subtítulos) resolvido. Munido de esquadros, régua-tê ou régua paralela, cola benzina, pinças, estiletos etc., o arte-finalista procedia à operação inicial: a montagem dos textos e, se fosse o caso, o desenho de filetes ou fios que enquadram ilustrações ou separam elementos textuais”.

**151.** Segundo Araújo (2008, p. 38), “editoração é o conjunto de teorias, técnicas e aptidões artísticas e intelectuais destinadas ao planejamento, feitura e distribuição de um produto editorial. Em outras palavras, editoração é o gerenciamento da produção de uma publicação – livros, revistas, jornais, boletins, álbuns, cadernos, almanaques etc.”. Muniz Jr. (2020, p. 68-89) critica o conceito de “editoração”, que julga ser uma “palavra esdrúxula que, ademais, mantém o inconveniente de referir-se tanto ao *publishing* quanto ao *editing*

No primeiro e único número de *Totem* na forma de revista, o *layout* é creditado a Beth Lourenço e José Lucas Ferraz. Quando assumiu, em seguida, o formato jornal, no qual a numeração foi reiniciada, os responsáveis pela programação visual, de acordo com os créditos, eram Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e Béti Lourenço. Nos créditos do número 2, Cláudio Abrita entra no lugar de Béti Lourenço. Já no número 3, as funções são designadas de forma mais específica: Joaquim Branco e Ronaldo Werneck atuando na edição e programação visual, e Cláudio Abrita na montagem. No número 4, ocorre a estreia do novo logotipo da publicação, criado por Fernando Abrita, que também atua como programador visual e ilustrador, dividindo esta última função com Lucas Ferraz. No número 5, Cláudio Abrita e Renê Vieira são apresentados como programadores visuais, e Lucas Ferraz e Lucas Gomes, como ilustradores. No número 6, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck ficaram a cargo da programação visual; ao passo que Renê Vieira, Rita Gomes e Pedro P. Tavares atuaram na montagem. No número 7, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck foram responsáveis programação visual – contando com fotos de Wladimir Dias-Pino –; Lucas Ferraz, pela montagem. No número 8, Fernando Abrita é apontado como programador visual. No número 9, Fernando Abrita é indicado como diagramador e ilustrador, dividindo esta última tarefa com Lucas Ferraz. No número 10, a programação visual ficou a cargo de Fernando Abrita, Joaquim Branco e Lucas Ferraz. No número de 11, Joaquim Branco foi responsável pela editoração. Nos números 12 e 13, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e P. J. Ribeiro voltam a ser indicados exercendo a função de editoração<sup>152</sup>.

No primeiro número em formato revista, a capa continha a reprodução, dentro de um quadro, do poema tipográfico “Vogais bélicas”, de Sebastião Carvalho. Abaixo, vinha um segundo quadro, no qual se encontravam o título da publicação – composto em caixa alta e em tipo sem serifa de aspecto geométrico –, o subtítulo “revista cultural”, o número e a data de publicação e a menção ao D.A. da FAFIC. Na folha de rosto, havia uma espécie de logotipo da publicação, constituída do título do periódico desenhado em letras

[cf. seção 2.2.1 da presente tese], ou ainda de ser tomada como sinônimo de ‘editoração eletrônica’ [cf. seção 3.1 da presente tese], uma fase específica do processo editorial”.

152. Nos números de 11 a 13 de *Totem*, com exceção de “editoração”, os demais créditos são listados sob a rubrica “equipe” – o que deixa margem para dúvidas, já que muitos dos nomes relacionados sob essa chancela chegaram a atuar na feitura gráfica do periódico em edições anteriores, e não seria descabido presumir que pudessem ter exercido, em maior ou menor grau, função semelhante também nesses números. Para a lista de todos os nomes relacionados como “equipe” nos números supracitados de *Totem*, cf. seção “Administração, direção e comissão editorial”, abaixo.

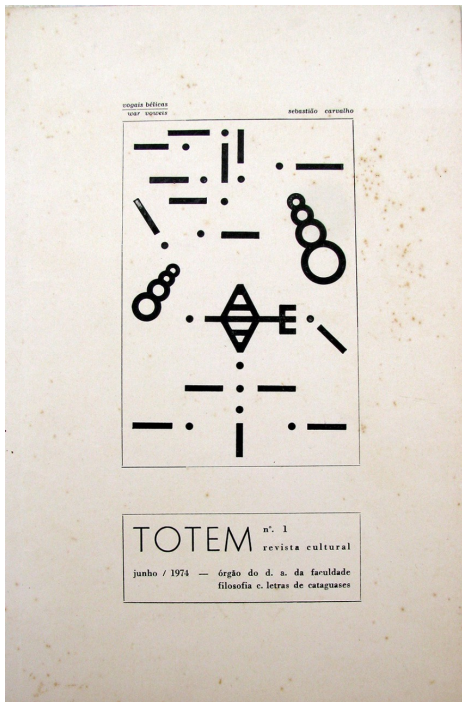


FIGURA 208 –  
Totem, revista, 1974.

FIGURA 209 –  
Totem, revista, expediente.

geométricas de alto contraste, sendo que o “T” inicial era formado pela ilustração de um totem.

Nos três primeiros números de *Totem* já como jornal, o cabeçalho, situado dentro de um quadro no topo primeira página, continha o título da publicação. Este se apresentava em sentido convencional de leitura (horizontal, da esquerda para a direita), e era composto em letras *display* contornadas, sendo que os traçados dos contornos se dispunham em padrão gráfico similar a um labirinto. Não foi possível identificar se nesses números o título foi concebido por letreiramento, ou se algum tipo foi utilizado na composição – muitas fontes com características similares existem, embora, caso se trate de fato de composição tipográfica, não tenhamos conseguido localizar o modelo exato. No primeiro número, o expediente se apresenta em um quadro horizontal estreito, localizado no fim da segunda página. Nos números 2 e 3, ele integra um quadro similar, porém no fim da última página.

Do número 4 em diante, *Totem* passa a exibir, em sua primeira página, o novo logotipo encomendado por Joaquim Branco a Fernando Abritta (BRANCO, 1989), no qual o título do periódico é apresentado verticalmente em caracteres sem serifa, sendo a letra “E” rotacionada em 90°, em um bem-sucedido paralelismo grafossemântico. Abaixo do título, encontrava-se o expediente da publicação, ambos compondo o cabeçalho, que doravante seria localizado dentro de um quadro estreito posicionado à direita da primeira página, ocupando aproximadamente um quinto de sua largura.

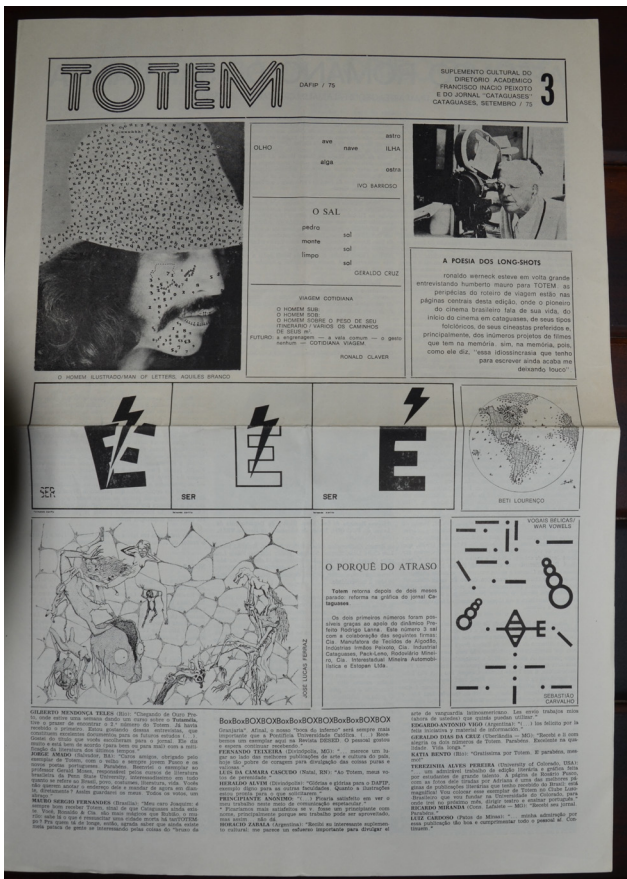


FIGURA 210 – Totem, jornal, n. 3, 1975.



FIGURA 211 – Totem, n. 4, 1976. Estreia do logotipo de Fernando Abrita.

Nos três números iniciais do suplemento, na primeira página, onde se apresentava o cabeçalho, já começava o conteúdo do fascículo – entrevistas nos dois primeiros, trabalhos de natureza variada (poemas, fotografia, correspondências, notas e ilustrações) no terceiro. A partir do número 4 de Totem, no qual o logotipo e cabeçalho são atualizados, a depender da edição, a primeira página podia tanto antecipar – geralmente por meio de fotos e manchetes –, quanto já dar início direto ao conteúdo de destaque do número em questão (poemas visuais e/ou verbais, entrevistas, artigos etc.).

Com exceção do oitavo, nono e décimo números, nos quais as folhas – e não as páginas, já que nesses fascículos a distribuição do conteúdo se espraia por toda a abertura das páginas – são numeradas, nenhuma outra edição de Totem contém fôlio. O recurso a cabeçalhos ou rodapés com título corrente, entre outras informações, também não foi utilizado na publicação.

Todos os números de Totem foram diagramados em múltiplas colunas, sendo que a quantidade utilizada podia variar nas diferentes páginas de uma mesma edição. Com exceção do primeiro e único número em formato revista, no qual predominava a composição em uma, ou, raramente, duas colunas, ao longo dos fascículos do suplemento, foram utilizadas de duas a cinco colunas para a diagramação, sendo a composição em três colunas a mais frequentemente adotada. A separação entre as colunas podia tanto

ser demarcada por fios ou quadros simples – estes muitas vezes separando não só as colunas, mas também matérias diferentes –, quanto apenas pelo espaço em branco da medianiz – recurso geralmente utilizado quando um mesmo texto se estendia por múltiplas colunas.

A composição dos textos em prosa – como aqueles de ficção, artigos, ensaios, entrevistas etc. – publicados em *Totem* era justificada, com exceção do número único em formato revista, no qual textos dessa natureza eram predominantemente alinhados à esquerda. Já os poemas, além da diagramação habitual em versos alinhados somente à esquerda, chegavam a apresentar as mais variadas configurações, uma vez que o periódico concedeu amplo espaço à poesia tipo/gráfica e/ou visual. A esse respeito, Joaquim Branco elaborou uma tipologia dos poemas criados ou divulgados pelo grupo Totem em suas publicações, que, devido a sua funcionalidade, adaptaremos a seguir (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 76-82):

- poemas “semiconcretos”, nos quais os versos ainda são identificáveis, embora consequentemente espacializados (FIGURA 2I2);
- poemas em que a palavra se afasta do verso, compondo, mais especificamente, blocos sintagmáticos (FIGURA 2I3);
- poemas em que a palavra é trabalhada isoladamente em suas múltiplas direções de leitura (FIGURA 2I4);
- poemas em que a inscrição se dá por letras e/ou demais caracteres tipográficos, e não mais pela palavra (figura 2I6);
- poemas metalinguísticos (FIGURA 2I7);
- poemas-código, ou semióticos (FIGURA 2I9);
- poemas que se servem de montagens e colagens (FIGURA 220);
- poemas de influência *pop*, que se servem de signos de consumo para criticarem o próprio mecanismo os produz e consome (FIGURA 220);
- poemas sem palavras exceto o título, que orienta a leitura visual (FIGURA 2I5);
- poemas que combinam um ou mais elementos listados acima, frequentemente tecendo críticas político-sociais (FIGURA 2I8).

Além da forte carga visual de muitos dos poemas publicados em *Totem*, o que já conferia ao periódico intenso impacto imagético, a publicação também estampou muitas fotografias, bem como ilustrações em sentido mais estrito, isto é, com algum grau mais ou menos direto de vinculação aos textos que acompanhavam. O periódico também cedeu amplo espaço aos quadrinhos, sobretudo aqueles de viés mais experimental, presentes em várias edições.

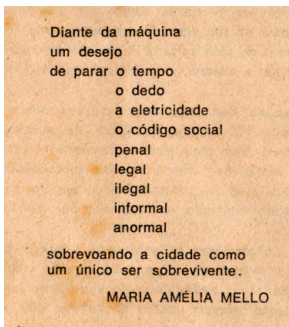


FIGURA 212 – Poema de Maria A. Melo, *Totem*, n. 5.

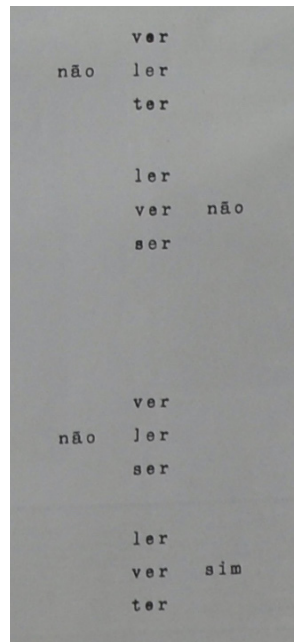


FIGURA 213 – Poema de E.M.M. Castro, *Totem*, n. 2.

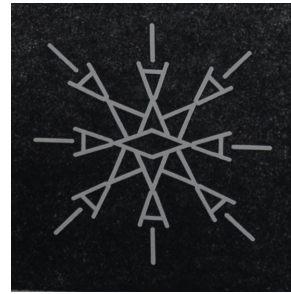


FIGURA 214 – “Vai”, de Cláudio Abrita, *Totem*, n. 2.

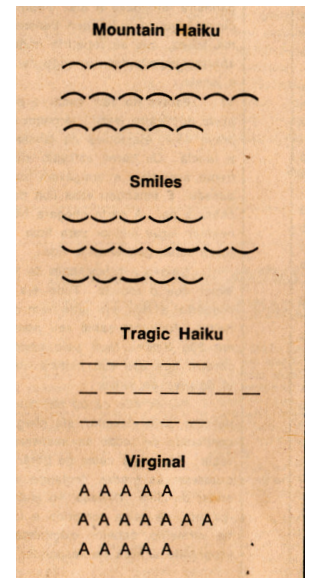


FIGURA 215 – Poema de M.J. Phillips, *Totem*, n. 5.

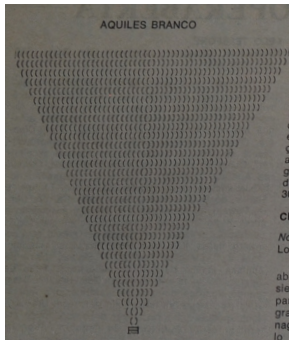


FIGURA 216 – Poema de Aquiles Branco, *Totem*, n. 6.

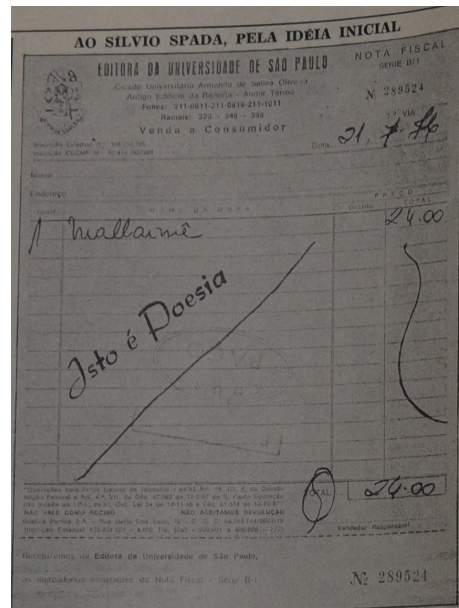


FIGURA 217 – Poema de Diógenes Metidieri, *Totem*, n. 8.



FIGURA 218 – Poema de Nenn, *Totem*, n. 6.



FIGURA 219 – Poema de Almandrade, *Totem*, n. 6.

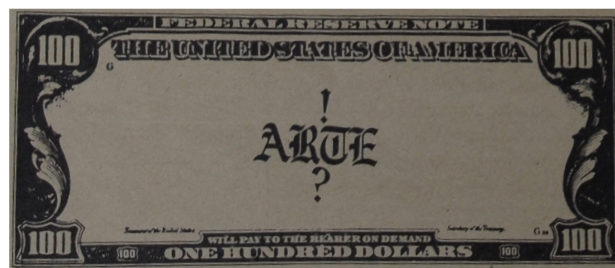
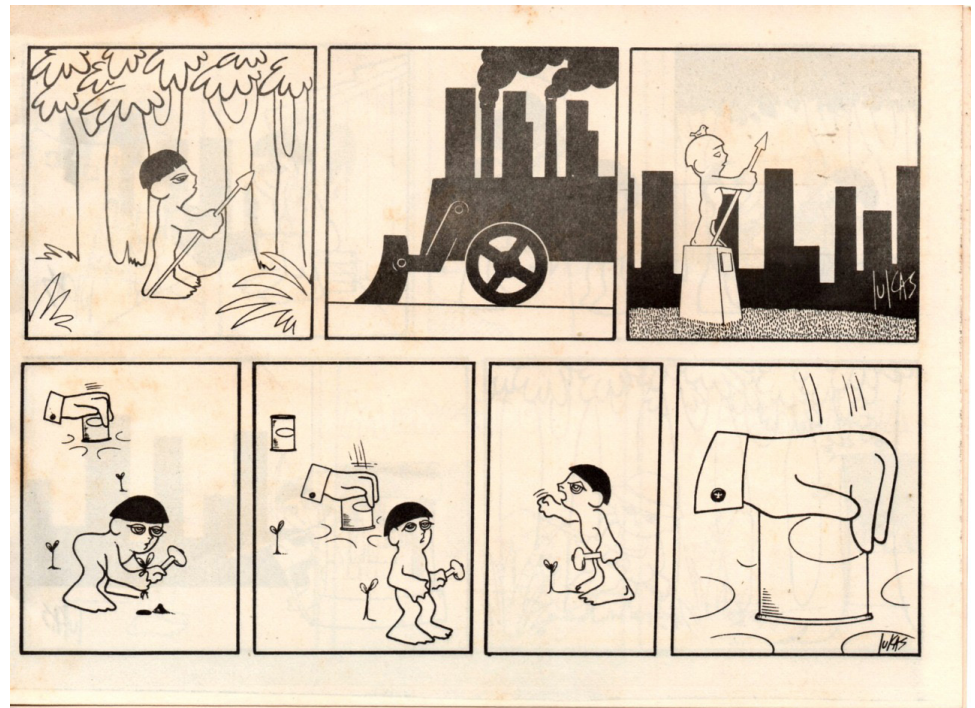


FIGURA 220 – Poema de Fernando Abrita, *Totem*, n. 10.

FIGURA 221 –  
Tiras de Lucas Ferraz  
encartadas em *Totem*, n. 9.



O número 9, de setembro de 1977, chegou mesmo a trazer encartado um caderno de tiras de Lucas Ferraz – artista que, além de colaborador assíduo, era, como vimos, integrante da equipe do jornal, atuando em mais de uma função relativa a sua feição gráfica.

Vários tipos foram utilizados na composição de *Totem* ao longo de suas edições, e nem sempre a partir de um princípio projetual identificável. Procuraremos, aqui, focar os modelos mais utilizados, bem como os critérios de utilização que pudemos inferir. Assim, em primeiro lugar, é perceptível que, tanto nos títulos quanto nos textos, a diagramação de *Totem* se serviu de poucas famílias tipográficas *display* ou rebuscadas: a grande maioria dos tipos utilizados nas duas funções era de aspecto mais enxuto, sem ornamentação<sup>153</sup>. Tendo isso em mente, podemos classificar os tipos utilizados em *Totem* em dois grandes grupos: com e sem serifa. Embora, ao longo das edições do periódico, seja constatável uma tendência maior para a utilização de fontes serifadas em textos em prosa mais longos, e de tipos sem serifa para poemas e textos em prosa mais curtos, não se pode dizer que se trata de uma regra, uma vez que também encontramos exemplos nos quais esse princípio é invertido. Dos tipos serifados utilizados na publicação, dois dos mais recorrentes eram: um modelo com baixo contraste, eixo vertical,

carpinteiro não pode fabricar um  
roupa sem portas, mesmo achando  
genial. A vanguarda só é vanguarda  
a partir do momento em  
torna funcional. Se o guarda-ru  
nosso carpinteiro se transforma de  
te em um objeto de arte (seja  
design, por uma maneira especial  
lhar a madeira ou pelo próprio toq  
gico do artesão) a coisa muda de

FIGURA 222 – Amostra de  
texto de *Totem*, em tipo  
semelhante ao Textype.

The basic character in a type  
by the uniform design characte  
in the alphabet. However, this  
determine the standard of the  
quality of composition set with

FIGURA 223 – Textype,  
tipo de Chauncey H.  
Griffith, 1929.

153. Naturalmente, essa observação não se aplica aos diversos poemas visuais e/ou tipográficos que, a partir do próprio projeto poético, frequentemente determinado pelo próprio autor (e não necessariamente pelos editores de *Totem*), se servem de tipos específicos, dentre esses, aqueles de aspecto fantasioso ou ornamental.

## NOVO ÉDEN

FIGURA 224 – Times New Roman, um dos tipos usados em *Totem*.

## ROMANO

FIGURA 225 – Helvetica, um dos tipos usados em *Totem*.

extensores curtos e aspecto geral compacto, próximo aos tipos pertencentes ao Legibility Group, sobretudo os modelos Textype, Excelsior e Corona, todos de Chaucey H. Griffith, lançados respectivamente em 1929, 1931 e 1941 (POHLEN, 2011, p. 288); e o Times New Roman, de Stanley Morrison e Victor Lardent, cuja versão inicial é de 1931 (POHLEN, 2011, p. 337). Dentre os não serifados, duas famílias tipográficas frequentemente utilizadas eram: Futura, design geométrico de Paul Renner, lançado em 1927<sup>154</sup>; e Helvetica, sem serifa neoclássica de Max Miedinger e Eduard Hoffman, lançada em 1957. Já o número único de *Totem* em forma de revista, por se tratar de publicação mimeografada, na qual os textos foram compostos em máquina de escrever, foi utilizado um tipo serifado monoespacejado.

Todos os números de *Totem* foram impressos somente em preto.

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** Como explicitado em seu editorial, o primeiro e único número de *Totem* no formato revista foi impresso em mimeógrafo, sendo que sua composição foi, prioritariamente, em datilografia. Já em sua fase como suplemento, segundo consta nos números 3, 4 e 12, *Totem* foi impresso na Esdeva Empresa Gráfica, em Juiz de Fora (MG). Conforme especificado no número 12, o periódico era fotocomposto<sup>155</sup>, e sua impressão, em offset.

**PAPÉIS:** *Revista*

A depender da disponibilidade, em alguns exemplares, a capa era em cartolina branca; em outros, avermelhada<sup>156</sup>. Para o miolo, foi utilizado papel sulfite e papel cuchê (este para impressão da seção de poemas que ocupa as páginas finais).

*Jornal*

Papel cuchê de gramatura média (n. 1-3, 11-12) e papel-jornal (demais números). Nos números de 1 a 3, assim como ocorrera em *SLD*, o papel utilizado era fabricado em Cataguases pela Companhia Mineira de Papéis<sup>157</sup>.

154. Cf. Figura 3.

155. Sobre o mimeógrafo e a fotocomposição, cf., respectivamente, seções 3.4.3 e 3.1 desta tese.

156. BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022.

157. BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022.



**ACABAMENTO:** Em sua primeira e única edição como revista, *Totem* era grampeado, sendo que uma tira de papel mais espesso era usada para cobrir os grampos<sup>158</sup>. Já como suplemento do *Cataguases*, por não ter se desvinculado do formato jornal, o acabamento de *Totem* era dobrado.

d) **Periodicidade, tiragem e difusão**

**PERIODICIDADE:** No primeiro e único número de *Totem* como revista, lançado em junho de 1974, é mencionado, no editorial, o desejo de que a publicação fosse bimensal. Já no primeiro número de *Totem* como jornal, de maio de 1975, embora o editorial anuncie que a periodicidade pretendida era mensal, ela, com exceção dos dois primeiros números, foi na prática irregular. Em alguns momentos, o intervalo entre as edições foi, aproximadamente, anual, em outros, semestral ou mesmo trimestral. Ainda em 1975,

Sucedem-se o número 2, em junho, o 3º em setembro. No ano de 1976, em fevereiro/março, o de nº 4, em julho o nº 5; o 6º em outubro. Em 1977, saem o nº 7, em fevereiro; o 8º em junho; o 9º em setembro; e o 10º em dezembro. Em 1978, apenas um número, em dezembro. Daí em diante, também somente um número em 05.04.1979 e o último em janeiro de 1980 (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 103).

**TIRAGEM:** De acordo com o verbete sobre *Totem* presente no *Catálogo de imprensa alternativa* ([s.d.], p. 163), a tiragem de *Totem* era de 3.000 exemplares. Com efeito, é essa a tiragem indicada nos números 11 e 12 do periódico, que, segundo informa Joaquim Branco, também se aplica às demais edições<sup>159</sup>.

**DIFUSÃO:** Órgão da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases (FAFIC) e da Prefeitura de Municipal de Cataguases, pela qual era editado o jornal *Cataguases*, de que *Totem* era suplemento, a difusão deste, além integrar o circuito da imprensa alternativa<sup>160</sup> – a qual *Totem* sempre procurou noticiar,

158. BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022.

159. BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022

160. Joaquim Branco recorre à apresentação de Leila Miccolis da primeira edição do *Catálogo de imprensa alternativa*, publicado em 1986, para matizar os conceitos de “imprensa alternativa” e “imprensa nanica”: “[...] é preciso que se diferencie os nanicos (em geral,

especialmente no número II, em que há um levantamento de publicações dessa natureza –, esteve firmemente inserida no rede da Arte Postal<sup>161</sup>, movimento do qual a equipe de *Totem* era entusiasticamente militante – não por acaso, a última edição do periódico, de janeiro de 1980, é especialmente dedicada à Arte-Correio. Dessa maneira, além de enviarem exemplares a intelectuais e outros autores e artistas, como já vinham fazendo mais sistematicamente desde a experiência com *SLD* (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 23 *et seq.*), *Totem*, a partir do número 4, explicitava já em seu expediente, tanto em inglês quanto em português:

PERMITIDA  
A REPRODUÇÃO  
SEND O ENVIADA A  
PUBLICAÇÃO RESULTANTE  
[...]  
TROCAMOS PUBLICAÇÕES (TOTEM, n. 4, p. 1).

Julgamos igualmente válido transcrever as considerações de Joaquim Branco sobre o período pós-golpe de 1964, no qual floresceram as publicações associadas à imprensa alternativa e, pouco depois, de maneira simbiótica, a rede da Arte Postal:

Nessa época surgiram centenas de pequenos jornais e revistas nas mais variadas linhas editoriais, quase todos focando a falta de liberdade que havia no país. Essas publicações notabilizaram-se também pelo intercâmbio que faziam entre si, permitindo que os jovens escritores permutassem suas participações e ampliassem os meios de divulgação de seus trabalhos (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 62).

mimeógrafos, com tiragens pequenas de folhas-ofício grampeadas) dos alternativos (tablóides ou minitablóides, de médio porte, muitos com esquema de distribuição nacional até em bancas). [...] Em matéria de alternativos, tudo pode acontecer: de revistas de luxo a páginas datilografadas; de encartes que crescem tanto a ponto de se transformarem em revistas a suplementos e colunas literárias que divulgam notícias e textos sobre produção independente, mesmo dentro de jornais da grande imprensa” (MICCOLIS, 1986, p. 3-4 *apud* RIBEIRO FILHO 2006, p. 62).

161. Cf. seção 2.2.6 desta tese.

e) **Administração, direção e comissão editorial**

*Totem* era órgão do Diretório Acadêmico Francisco Inácio Peixoto (DAFIP) da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cataguases (FAFIC) e da Prefeitura de Municipal de Cataguases, pela qual era editado o jornal *Cataguases*, do qual era suplemento. Em seu primeiro número, único em forma de revista, o editor era Joaquim Branco, com Beth Lourenço e José Lucas Ferraz se encarregando do layout.

Quando assumiu, em seguida, o formato jornal, no qual a numeração foi reiniciada, os responsáveis pela edição e programação visual, de acordo com os créditos do número 1 dessa fase, eram Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e Béti Lourenço – apesar de Joaquim Branco afirmar que P. J. Ribeiro e Márcia Carrano também faziam parte desse grupo (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 103). Nos créditos do número 2, Cláudio Abrita entra no lugar de Béti Lourenço. Já no número 3, as funções são designadas de forma mais específica: Joaquim Branco e Ronaldo Werneck atuando na edição e programação visual, e Cláudio Abrita na montagem.

No número 4 – no qual estreia o novo logotipo da publicação, criado por Fernando Abrita –, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck são apresentados como editores, Fernando Abrita é indicado como programador visual e ilustrador – esta última função dividida com Lucas Ferraz –, e P. J. Ribeiro é apresentado como supervisor. O expediente dos números subsequentes apresentaria leves modificações no decorrer das edições, sendo o trio formado por Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e P. J. Ribeiro uma constante.

No número 5, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck figuram como editores. Cláudio Abrita e Renê Vieira são apresentados como programadores visuais, e Lucas Ferraz e Lucas Gomes, como ilustradores. A supervisão é de P. J. Ribeiro, e a divulgação ficou a cargo de Dayse Lacerda.

No número 6, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck ficaram a cargo da edição e programação visual; P. J. Ribeiro e Fernando Montalvão, da supervisão; Renê Vieira, Rita Gomes e Pedro P. Tavares, da montagem; e Dayse Lacerda e Aquiles Branco, da divulgação.

No número 7, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck foram responsáveis pela edição e programação visual – contando com fotos de Wladimir Dias-Pino –; Lucas Ferraz, pela montagem e P. J. Ribeiro, pela supervisão.

No número 8, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck são apontados como editores; Fernando Abrita, como programador visual; e P. J. Ribeiro, como supervisor. Esse número lista os seguintes divulgadores: Aquiles Branco, Arabela Amarante e Dayse Lacerda.

No número 9, mais uma vez, Joaquim Branco e Ronaldo Werneck são indicados como editores, e P. J. Ribeiro, como supervisor. A diagramação ficou por conta de Fernando Abritta, que, junto com Lucas Ferraz, também atuou como ilustrador.

No número 10, Joaquim Branco, Aquiles Branco, P. J. Ribeiro, Ronaldo Werneck e Carlos Sérgio Bittencourt atuaram na editoração. A programação visual ficou a cargo de Fernando Abrita, Joaquim Branco e Lucas Ferraz.

No número 11, Joaquim Branco foi responsável pela editoração. Os demais nomes foram agrupados sob a rubrica “equipe”: Ronaldo Werneck, Carlos Sérgio Bittencourt, P. J. Ribeiro, Aquiles Branco, Fernando Abritta, Lucas Ferraz e Rita Gomes.

No número 12, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e P. J. Ribeiro voltam a ser indicados exercendo a função de editoração. As fotos da entrevista de Francisco Inácio Peixoto ficaram a cargo de Adriana Monteiro. As demais pessoas envolvidas são listadas sob a rubrica “colaboração”: Aquiles Branco, Francisco Marcelo Cabral, José da Silva Gradim, Annie Fusco, Carlos Sérgio Bittencourt, Rita Gomes, Márcia Carrano, Maria Inês Peixoto e Délson Gonçalves.

Por fim, no número 13, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck e P. J. Ribeiro continuam a ser indicados como responsáveis pela editoração. Os demais envolvidos também voltam a ser listados como colaboradores: Lucas Ferraz, Carlos Moura, Cristina Guedes, Aécio Flávio, Tadeu, Paulo Bernardes, Carlos Sérgio Bittencourt, Aquiles Branco e Fernando Abritta.

No número único de *Totem* no formato revista, bem como nos dois primeiros números de sua fase como jornal, o endereço apresentado no expediente é: Praça Santa Rita, 340, Cataguases (MG). Do número 3 em diante, o seguinte endereço é indicado: Avenida Astolfo Dutra, 247, Cataguases (MG).

#### f) **Colaboradores**

##### *Revista*

**NÚMERO 1:** Adolfo Paulino, B. P. Nichol, Beth Lourenço, Célio César Paduani, Elizabeth Alves Schelb, Francisco Maciel, Heloísio H. Honório, Joaquim Branco, Jorge Prata, José Lucas Ferraz, José Tavares Madaleno, Judith Grossmann, Luiz Wagner Schelb, Manuel Leopoldo, Marcílio Abrita, Maria Inês M. Barros, Maria Luísa M. Barros, Maria das Dores Mendonça, Mércia Arreguy, Nanto Siqueira, Nestor Maximiano Filho, Paulo Barcelos, Wanda Arantes do Vale, Ronaldo Werneck, Aquiles Branco, Márcia Carrano. Total de 26 colaboradores.

*Jornal*

- NÚMERO 1:** Francisco Inácio Peixoto, Joaquim Branco, Márcia C. Azevedo, Adão Ventura, Antônio Risério Filho, Marcílio Abrita, Lecy Delfim, P. J. Ribeiro, Jorge Prata, Dayse Lacerda, Ronaldo Werneck, Béti Lourenço (desenho), Odete Toledo, Luiz Carlos Peixoto (desenho), Wanda K. Navarro, Elias José. Total de 16 colaboradores.
- NÚMERO 2:** Rosário Fusco, Adriana Monteiro, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck, E. M. de Melo e Castro, Ana Hatherly, Antônio Aragão, Silvestre Pestana, Cláudio Abrita, Aquiles Branco. Total de 10 colaboradores.
- NÚMERO 3:** Aquiles Branco, Ivo Barroso, Geraldo Cruz, Ronald Claver, Fernando Abrita, Béti Lourenço (desenho), José Lucas Ferraz (desenho), Sebastião Carvalho, Affonso Romano de Sant'Anna, Humberto Mauro, Ronaldo Werneck, Maria Amélia Mello, Alberto Villas, J. P. Barroso F<sup>o</sup>., Adão Ventura, Edgardo Antônio-Vigo, H. - W. Kalkmann, Ney Esteves, Cláudio Abrita, Adolfo Paulino, Klaus Groh, Michael J. Phillips, Nicholas Zurbrugg, Mirella Bentivoglio, Márcia C. Azevedo, Alcino Antonucci, Joaquim Branco, Victor Giudice, Odete Toledo, P. J. Ribeiro, Aladim Valverde. Total de 31 colaboradores.
- NÚMERO 4:** Lucas Ferraz, Fernando Abrita, Eduardo Galeano (trad. Olga Savary), Alcino Antonucci, Carlos Sérgio Bittencourt, P. J. Ribeiro, Adolfo Paulino, Sílvio Spada, Geraldo Dias Cruz, Victor Giudice, Rita Gomes, Clemente Padin, Horacio Zabala, A. L. M. Andrade, Júlio Abrita, Jorge Caraballo, Aquiles Branco, Luiz Pasos, Francisco Inácio Peixoto, Julien Blaine, Márcia C. Azevedo, Teresinka Pereira, Dayse Lacerda, Oscar Kellner Neto, Júlio Castañon, Olga Savary, José Ronaldo Correa, Dailor Varela, Guilhermino César. Total de 29 colaboradores.
- NÚMERO 5:** Paulo F. T. Morais, Wlademir Dias-Pino, Gilberto Mansur, Ednódio Quintero (trad. Luiz Fernando Emediato), Alberto Villas, Ana Lagoa, Ieda Schmaltz, Renata Pallottini, Maria Amélia Mello, Michal Joseph Phillips, Luiz Fernando Emediato, Lázaro Barreto, Aquiles Branco, Arnaldo Xavier, Severino Albuquerque, Alberto Carvalho, Timm Ulrichs, Italo Moriconi Jr., Nenn, Jorge M. Barros, Luís Martins, Mauro Gama, Fernando Montalvão, Ronaldo Werneck, Hélio Luchini, Joaquim Branco, Henrique Silveira. Total de 27 colaboradores.
- NÚMERO 6:** Fernando Mendes Viana, Affonso Ávila, Ronald Claver, Carlos Alberto Castelo Branco, Carlos Sérgio Bittencourt, Nilto Maciel, Rogério Ruschell, Adolfo

Paulino, Roberto Reis, Esther Lúcio Bittencourt, Lázaro Barreto, Adrino Aragão, Rita Gomes, Mário de Oliveira, Sílvio Spada, Orlando Bianchini, Nenn, Sílvio Oricolli, Diógenes Metidiéri, Almandrade, Dayse Lacerda, Aristides Klafke, Samaral (Sérgio Amaral), Jurandir José de Mello, Timm Ulrichs, João Carlos Sampaio, Gastão Magalhães, Fenando Abrita, Fernando Montalvão, Otávio R. Mendonça Neto, Luiz Guedes, Leôncio M. Viana, Reinoldo Atem, Guillermo Deisler, Moacy Cirne, João Batista Mota, P. J. Ribeiro, Raimundo Caruso, Ronaldo Werneck, Joaquim Branco, Carmem da Silva, Nelly Alves de Almeida, Aquiles Branco, Paulo Bruscky, Domingos Pellegrini Jr., Stefan Baciú, Gabriel Nascente. Total de 47 colaboradores.

**NÚMERO 7:** Wladimir Dias-Pino, Joaquim Branco, Márcia Brito, Lukas, J. Medeiros, Tadeu, Glauco Mattoso. Total de 7 colaboradores.

**NÚMERO 8:** Hélvio de Lima, Jorge Caraballo, Mauro Ferreira & Co., David Gonçalves, Wilson Alvarenga Borges, Sebastião Carvalho, Adolfo Paulino, J. Medeiros, Falves Silva, João Charlier, Jarbas Martins, Fernando Pimenta, Anchieta Fernandes, Roberto Montes Mathieu, Fernando Teixeira, Diógenes Metidieri, Cortiano, Aquiles Branco, Marcio Sidnei, João Carlos Sampaio, Oscar Kellner Neto, Ribamar Gurgel, Dailor Varela, Deífilo Gurgel, Zilá Mamede, Moacy Cirne, João Bosco de Almeida, Virgínio Lopes da Silva, Glauco Rodrigues Correa, Virgílio A. C. Mattos, Mauro Ferreira, Paulo Curto, Joaquim Branco, Fernando Montalvão, Renato Fialho. Total de 35 colaboradores.

**NÚMERO 9:** Affonso Ávila, W. A. Coutinho, Antônio Cabral Filho, Samaral, German Suescun, Carlos Araújo, Luiz Fernandes da Silva, Fábio Lucas, Bety Bruno, Carlos Ávila, Ciro Biggi Assis, Fernando Abritta, Celso Falabella Filho, Adrino Aragão de Freitas, Iran Gama, Edson da Silva Jardim Filho, Paulo Bruscky, Ednodio Quintero (trad. Luiz Fernando Emediato), Luís Martins, Lenita Menta, Fernando Montalvão, Hugo Pontes, Aldo Schmitz, Carlos Drummond de Andrade, Hamilton Faria, Márcio Almeida, Álvaro de Sá, Daniel Passeado Branco Ribeiro, Lina Tâmega Peixoto Del Peloso, Celina Ferreira, Maria do Carmo Ferreira, Lecy Delfim Vieira, Arabela da Cunha Amarante, Sandra Terra Lacerda, Márcia Carrano, Rita Gomes, Dayse Lacerda, Lucas Ferraz (a quem é consagrado o encarte “Tiras do Totem: Lukas”, anexado a essa edição do jornal). Total de 38 colaboradores.

**NÚMERO 10:** Ronaldo Werneck, Fernando Abritta, Lucas Ferraz, Plínio Filho, Aquiles Branco, Sebastião Carvalho, Carlos Sérgio Bittencourt, Lecy Delfim Vieira,

Ernesto Guedes, Joaquim Branco, p. j. Ribeiro, Luiz Antônio Fachini Gomes, Ivan Rocha, Arabella Amarante, Adolfo Paulino, Paulo Martins, Leôncio M. Viana, Tadeu, Jorge Prata, Marcílio Abrita, Júlio Abritta, Vanderlei T. Cardoso, Fernando Montalvão, Márcia C. Azevedo, Eduardo Peixoto, Dayse Lacerda, Rita Gomes, Beti Lourenço, João Pacheco, Claudia Abritta, César Piovani, Vergílio Alberto Vieira, Pierre Garnier, O Reyex, Omar Pereira, José Asdrúbal Amaral, Terezinka Pereira, j. p. Barroso F<sup>o</sup>., João Delpino, Edson Jardim F<sup>o</sup>, Daniel P. Branco Ribeiro, Guilhermino César, Zeca Arrudão, Hugo Mund Jr., Ricardo R. Marques, Nicolas Behr. Total de 46 colaboradores.

**NÚMERO 11:** Armindo de Castro, Fernando Montalvão, Lúcia da Silva Gomes, Kátia Bento, Sérgio Amaral, Marília Amélia Mello, Oscar Kellner Neto, Giseli Ignez Lencioni, Marcelo Dolabela, Teresinka Pereira, J. Medeiros, Leonhard Frank Duch, Roberto M. Mathieu, Agenor Gonzaga, Alben Nísio, Rita Gomes, Guillermo Deisler, José Asdrúbal do Amaral, Hugo Pontes, Hervé Fischer, Amador Ribeiro Neto, Armando Freitas Filho, Fernando Vaz, Carlos Damião, Paulo Bruscky, Álvaro Sá (versão<sup>162</sup> de Joaquim Branco), Carlos Sérgio Bittencourt, Herculano Vilas-Boas, Valéria Áureo, Vital Correa de Araújo, Rolf Staeck, Neide Sá, Alberto Harrigan, Sandra Terra Lacerda, Seth Wade, Diógenes Metidieri, Carlos Humberto Dantas, Sívio Hansen, Alberto Cunha Melo, Arnaldo Tobias, Édson Jardim F<sup>o</sup>, Gastão Magalhães, Edgardo Antônio Vigo, Márcia Carrano, Nicolas Behr, Adolfo Paulino. Total de 46 colaboradores.

**NÚMERO 12:** Francisco Inácio Peixoto, Aquiles Branco, Joaquim Branco, Ronaldo Werneck, p. j. Ribeiro, Márcia Carrano, Carlos Sérgio Bittencourt, Adriana Monteiro, Tostes Malta, Rosário Fusco, Carlos Drummond de Andrade, Lina Peixoto Del Peloso, Francisco Marcelo Cabral, Guilhermino César, Marques Rebelo, Antônio Bulhões, Adolfo Paulino. Total de 17 colaboradores.

**NÚMERO 13:** Paulo Bruscky, Aquiles Branco, Carlos Sérgio Bittencourt, Ronaldo Werneck, Joaquim Branco, p. j. Ribeiro, Karin Lambrecht, Vânia Lucila Valério, Cavellini, Leninha Águia Mendes, Lizzie Keyle, Cláudia, Pedro Lyra, Kátia Bento, Vittore Baroni, Neide Dias de Sá, Valdete Soares, Sívio Hansen, Ruth W. Rehfeldt, Araújo, José Lucas Ferraz, Marcus do Rio, Guilherme Mansur, Daniel Santiago, Maynand Sobral, J. Medeiros, Marcelo Dolabela, D. O., Bené Fonteles, Leonhard Frank Duch, Alberto Harrigan, Unhandeijara Lisboa, Klaus Staeck. Total de 33 colaboradores.

<sup>162.</sup> Sobre o conceito de versão segundo o poema/processo, cf. seção 2.2.3.2 da presente tese.

g) *Traduções*

- NÚMERO 4:** “Segredo ao cair da tarde”, narrativa de Eduardo Galeano, traduzida por Olga Savary.
- NÚMERO 5:** “Colecionadores” e “Tatuagem”, duas narrativas curtas do autor venezuelano Ednódio Quintero, traduzidas por Luiz Fernando Emediato.
- NÚMERO 9:** “O príncipe”, narrativa curta de Ednódio Quintero, traduzida por Luiz Fernando Emediato.

h) *Manifestos e programas editoriais*

No seu número único como revista, o editorial de *Totem* informava mais sobre a gênese da publicação do que deixava entrever detalhes de seu programa. Assim, era mencionado o seu pertencimento ao Diretório Acadêmico da FAFIC e os desafios inerentes a essa vinculação, a opção pelo mimeógrafo enquanto meio de produção – já que essa ferramenta conferia rapidez e “liberdade no planejamento visual” (TOTEM [revista], 1974, n. 1, [n.p.]) –, bem como a pretendida periodicidade bimensal. Quanto aos aspectos programáticos da publicação, o editorial informava que os trabalhos nela estampados seriam selecionados sobretudo pela qualidade, e que, quanto às matérias, haveria o princípio de se apresentar “opiniões discrepantes (mas atuantes)” (TOTEM [revista], 1974, n. 1, [n.p.]). O texto encerra com um comentário sobre o título do periódico: “E afinal, depois de transas de ‘lâmpadas’, ‘clarins’, nomes de aves raras e outras metáforas menos votadas, surge o nome da revista – claro, seco, límpido – na Galáxia de Gutemberg: TOTEM” (TOTEM [revista], 1974, n. 1, [n.p.]).

Na fase em que *Totem* que saía como jornal, não foram publicados manifestos do próprio grupo que o editava<sup>163</sup>. Além disso, apenas o primeiro número dessa fase contou com um editorial: o texto “!QUEM! O QUE!! A

**163.** O que não quer dizer que *Totem* não pudesse divulgar manifestos de outros grupos. No número 5, por exemplo, de julho de 1976, foi reproduzido o texto “Situação limite: separações e consequências”, um dos manifestos do poema/processo, escrito por Wladimir Dias-Pino. Já o número 8, de junho de 1977, contou com uma seção especial dedicada ao grupo Dês, de poetas de vanguarda de Natal (RN), que no ano anterior havia comemorado dez anos de atividade. Nessa edição do periódico cataguasense foi veiculado o texto “Documento (1976)”, assinado por alguns dos principais autores vanguardistas de Natal: Anchieta Fernandes, Dailor Varela, Falves Silva, J. Medeiros e Moacyr Cirne. No texto, em tom de manifesto, os autores fazem um balanço de seus anos de atividade, ao mesmo tempo em que atualizam suas posições.



QUE?!?”. Nele, de forma sucinta, é anunciado o surgimento do periódico, motivado pela intenção de ocupar o “grande vazio na imprensa do interior do país” (TOTEM, 1975, n. 1, p. 1), e que a Prefeitura de Cataguases e a direção do jornal *Cataguases* haviam confiado a missão de suprimir essa deficiência ao Diretório Acadêmico da FAFIC, do qual *Totem* era órgão. De maneira igualmente resumida, é apresentada a linha editorial da publicação: “trabalhos de interesse universitário, pesquisas, e principalmente um relato-resumo dos acontecimentos na área de publicações – das de grande tiragem às menores, da vanguarda aos temas científicos, incluindo charges, desenhos, poemas, contos” (TOTEM, 1975, n. 1, p. 1).

Como se vê, apesar de a vanguarda constituir um dos eixos principais de *Totem* – e, ao consultarmos toda a coleção, de fato constatamos a sua predominância –, não era o único. Joaquim Branco, um de seus editores, reiteradamente o salienta. Ao comentar, por exemplo, o verbete sobre *Totem* publicado na edição de 1986 do *Catálogo de imprensa alternativa*, no qual é ressaltada a orientação vanguardista do periódico, Joaquim Branco argumenta que: “Embora o Catálogo classifique o ‘Totem’ como uma publicação de ‘tendências vanguardistas’, há que se acrescentar que em sua série podem ser encontrados textos não experimentais” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 63). Adiante, o autor detalha o programa editorial do jornal:

Houve, na editoração do jornal, a preocupação maior de desenvolver textos experimentais, não sem abrir espaço para outros de natureza diversa. A pesquisa sobre o passado histórico da literatura cataguasense está presente nas entrevistas com participantes da revista *Verde* (Francisco Inácio, Rosário Fusco, Guilhermino Cesar), com Humberto Mauro, um dos fundadores do cinema nacional; matéria sobre Henrique Silveira, poeta isolado dos anos 1930; com representantes da revista *Meia Pataca* (década de 40/50), Francisco Cabral e Lina Tâmega.

Em todas essas edições, mesmo privilegiando a experimentação, franqueamos a publicação para todas as boas matérias que nos chegavam, qualquer que fosse a tendência, desde textos mais discursivos, aos que se caracterizavam pela comunicação enxuta e os de feição gráfico-visual, de contos e crônicas a poemas, de notícias literárias a comentários críticos (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 104).

i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

Nenhuma das edições de *Totem* contém sumário.

*Totem* contou com duas seções mais recorrentes: “Operaberta” e “Tubo de ensaio”. No primeiro número do jornal, ambas as seções são precedidas por um pequeno texto que as apresenta, os quais transcrevemos abaixo:

[OPERABERTA:] Seção de livros, revistas culturais etc., onde se informa e opina, mostrando, indicando lançamentos, preço, endereços. Daremos notícias de todas as publicações que recebermos e que forem de interesse universitário (TOTEM, 1975, n. 1, p. 2).

[TUBO DE ENSAIO:] esta seção de TOTEM funcionará como laboratório a todo tipo de experiência divulgaremos autores que estiverem fazendo pesquisa de vanguarda aguardamos material (TOTEM, 1975, n. 1, p. 3).

A seção “Operaberta” foi publicada em quase todas edições do jornal, exceto nos números 7, 12 (especial dedicado a Francisco Inácio Peixoto) e 13 (especial dedicado à Arte-Correio). Apesar disso, mesmo nos números em que não foi designadamente publicada, foram divulgadas notas sobre eventos e publicações culturais. “Operaberta” foi precedida, no número único de *Totem* em formato de revista, pela seção “Lance livro”, que continha resenhas.

Já “Tubo de ensaio” deixou de ser publicada enquanto seção demarcada a partir do número 7. Entretanto, posicionados em uma seção rigidamente delineada ou não, *Totem* nunca deixou de veicular, em suas páginas, trabalhos experimentais, que sempre integraram um dos eixos principais da publicação.

No final do número 2 consta a seção “Cartas de abraços”, de correspondências, sobretudo de escritores que haviam recebido exemplares de *Totem* e/ou que haviam enviado colaboração a ser publicada no jornal. O número 3 também contou com uma seção de correspondências, intitulada “Box”, nas quais se encontravam reproduzidos, principalmente, comentários sobre *Totem* por parte de autores que haviam recebido a publicação, como Gilberto Mendonça Teles, Jorge Amado, Mauro Sérgio Fernandes, Fernando Teixeira, Luiz da Câmara Cascudo, Heraldo Alvim, Horácio Zabala (Argentina),

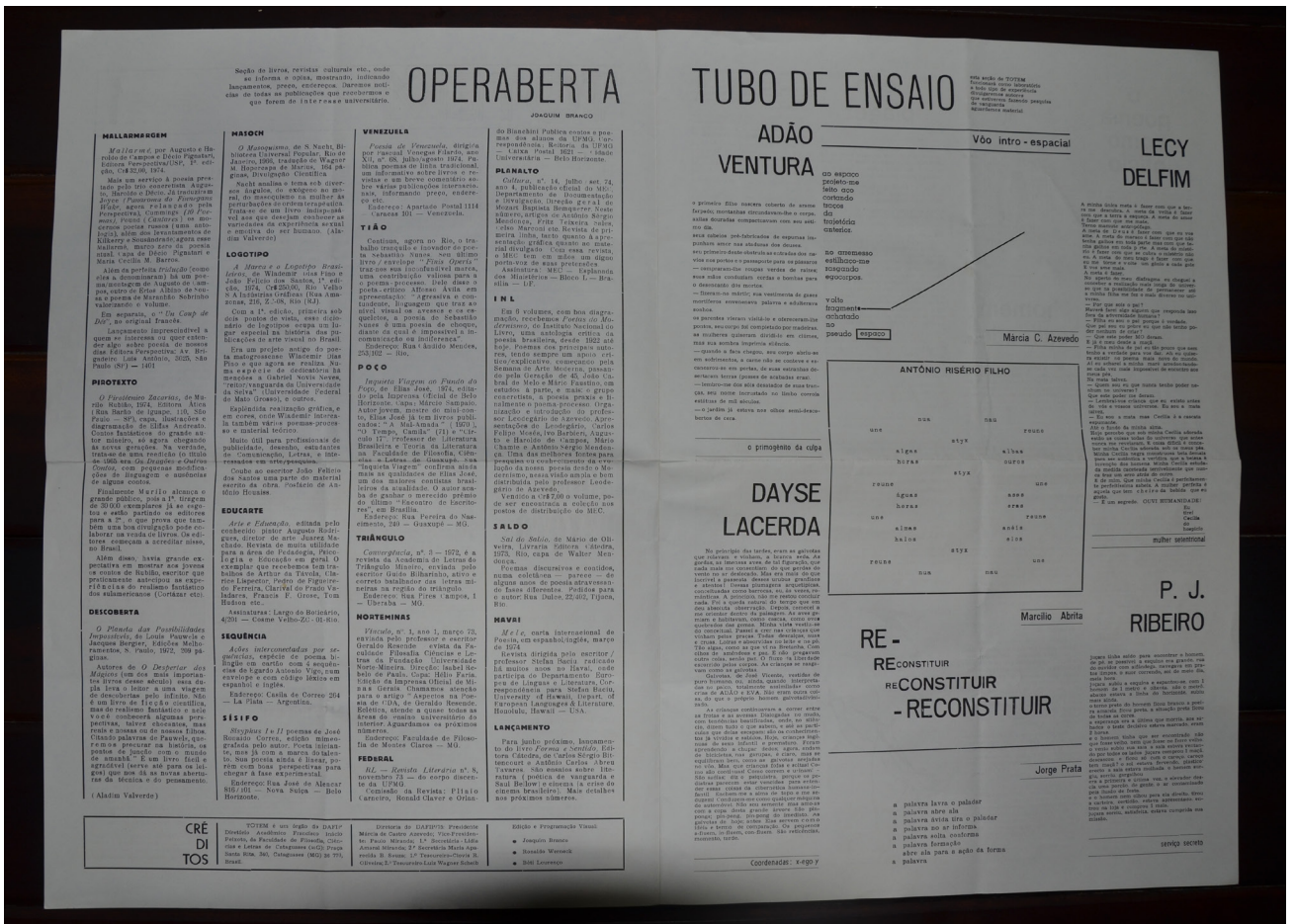


FIGURA 226 – Estreia das seções “Operaberta” e “Tubo de ensaio” em Totem, jornal, n. 1.

Edgardo Antônio-Vigo (Argentina), Geraldo Dias da Cruz, Kátia Bento, Te-rezinha Alves Pereira, Ricardo Miranda e Luiz Cardoso.

No número 6 é publicada a seção “Correio do autor”, contendo relação de endereços (nacionais e estrangeiros) de “Revistas, jornais e centros culturais para o autor manter correspondência e enviar trabalhos” (TOTEM, 1976, n. 6, p. 8), que seria continuada na edição seguinte. Já no número 8, essa seção de certa maneira se adapta na forma de “Tribos Totem”: “uma lista de autores com seus respectivos endereços e representantes do suplemento em várias regiões do país, onde penetrava a publicação” (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 108). A seção reaparecerá no número 11.

Em seu único número em formato revista, o conteúdo de Totem era distribuído em suas páginas na seguinte ordem: capa; folha de rosto contendo endereço, colaboradores, número e data de publicação; editorial; seção “lance livro”; corpo da publicação, contendo ensaios, poemas (verbais e/ou visuais) e desenhos; página de créditos, contendo informações sobre os colaboradores, expediente e agradecimentos; páginas finais reproduzindo poemas visuais de Joaquim Branco.

Quanto à distribuição das páginas de *Totem* em sua fase como jornal, com exceção da primeira página, que, além de conter o cabeçalho, anunciava – geralmente por meio de fotos e manchetes – ou mesmo já dava início ao conteúdo de destaque do número em questão (poemas visuais e/ou verbais, entrevistas, artigos etc.), não se pode dizer que houvesse um padrão definido para a distribuição do conteúdo estampado na publicação.

**j) *Publicidade e patrocinadores***

*Revista*

**NÚMERO 1:** Cia. Mineira de Papéis; Cia. Força e Luz Cataguazes Leopoldina; Irmãos Marília e Aracoeli.

*Jornal*

**NÚMERO 1:** Prefeitura de Cataguases.

**NÚMERO 2:** Prefeitura de Cataguases.

**NÚMERO 3:** Companhia Manufatora de Tecidos de Algodão; Indústria Irmãos Peixoto; Cia. Industrial Cataguases; Pack-Leno; Rodoviário Mineiro; Cia. Interestadual Mineira Automobilística; Estopan Ltda.

**NÚMERO 4:** Prefeitura Municipal de Cataguases; Indústria e Comércio Santa Cruz; Catauto – Cataguases Automóveis; A Nacional; CIMA – Cia. Interestadual Mineira Automobilística.

**NÚMEROS 5 A 13:** Nenhum anúncio.

#### 4.2.10 I

##### a) *Panorama histórico*

Nos onze anos entre a edição final, de 1966, de *Vereda* – último periódico belo-horizontino analisado – e o lançamento do número único de *I*, em 1977, transformações importantes haviam se processado, tanto na capital mineira, quanto na conjuntura nacional. Dentre os vários acontecimentos culturais significativos desse período, cujo impacto continuaria ressoando na década seguinte, chamamos a atenção, no que tange ao nosso objeto, para o lançamento do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, em 1966; e o surgimento da *Tropicália*, em 1967. Ambos, como tantas outras iniciativas culturais, foram fatidicamente atravessados pelo mesmo fator político: a edição, por parte do governo militar, do AI-5, no final de 1968.

Ainda em 1966, o *Suplemento Literário do Minas Gerais*, idealizado por Murilo Rubião – com grande colaboração de Laís Corrêa de Araújo, Bueno de Rivera e Aires da Mata Machado Filho, além de Affonso Ávila, que redigiu a lei que criava a publicação (RIBEIRO, 1997, p. 136-137; NOVAES, 2014, p. 48-50) –, surge para ocupar um espaço que, em proporções relativamente análogas, havia sido esvaziado desde a derrocada do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* após o golpe de 1964. As condições para a instituição do *SLMG* se beneficiaram do momento anterior ao AI-5, em que ainda vigiam prerrogativas constitucionais pré-1964. Dessa maneira, em reação ao golpe de 1964, foi possível eleger Israel Pinheiro, candidato dos grupos progressistas e de oposição aos militares, como governador de Minas Gerais (RIBEIRO, M. A., 1997, p. 136). Uma vez eleito, Pinheiro apoiou a ideia de um suplemento cultural mineiro, tarefa cuja execução foi assumida com diligência por Murilo Rubião, que dirigiria a publicação até 1969. Não filiado a uma única vertente literária, o *SLMG* congregou e cedeu espaço a diversas correntes artísticas e seus respectivos expoentes<sup>164</sup>, tanto em Minas Gerais quanto em outros estados, incluindo-se aí vanguardistas já em atividade – alguns dos quais, como Márcio Sampaio, de *Ptyx*, e Libério Neves, de *Vereda*,

164. Ao comentar a edição especial do *SLMG* de 1968 dedicada aos jovens escritores e artistas plásticos, Humberto Werneck avalia que “prestou Murilo Rubião um serviço sem preço à nova geração, que chegava desordenadamente à cena: deu-lhe aquele eixo sem o qual uma geração corre o risco de nem sequer se constituir como um corpo. O *Suplemento Literário do Minas Gerais* já vinha, desde o início, desempenhando essa tarefa na medida em que dava acolhida à produção de jovens autores de variada procedência. Com o ‘especial’ de 1968, panorâmica abrangente, ele deu existência não a um grupo literário, mas a uma federação de grupos – a qual, sem prejuízo das diferenças, acabou ficando conhecida como geração Suplemento” (WERNECK, 1992, p. 180).

seriam assíduos colaboradores da publicação. Também abriu suas páginas a novas tendências experimentalistas, como o poema/processo, que contaria com adesões significativas em Minas Gerais, como a do grupo cataguasense responsável pelo *SLD* e, alguns anos mais tarde, por *Totem*. Até a edição do *AI-5*, em 13 de dezembro de 1968, o *SLMG* pôde contar com relativa liberdade, o que infelizmente seria abalado nos anos subsequentes, sobretudo após a posse de Rondon Pacheco como governador. Na década seguinte, embora conseguisse manter a qualidade e relevância, o *SLMG* atravessaria sucessivas crises, cenário que só começaria a melhorar substancialmente a partir de 1982, com a eleição de Tancredo Neves como governador mineiro e a nomeação de Murilo Rubião como diretor da Imprensa Oficial (WERNECK, 1992, p. 182-184).

Já a Tropicália adentra de vez na opinião pública a partir da participação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record em setembro e outubro de 1967. Defendendo, respectivamente, as canções “Domingo no parque” (em que era acompanhado pelos Mutantes) e “Alegria, alegria” (com participação dos Beat Boys) – diferentes do que vinham produzindo até então por escancararem a proposta de síntese alegórica entre nacional/estrangeiro, tradição/modernidade e cultura erudita/cultura de massa –, Gil e Caetano conquistaram, não sem polarizar boa parte do público, uma posição entre os primeiros colocados: aquele em segundo lugar, este em quarto – além de “Domingo no parque” ter vencido na categoria de melhor arranjo, fruto do trabalho de Rogério Duprat, outro importante integrante do movimento tropicalista (MELLO, 2003, p. 171-222). A Tropicália seguiria em trajetória ascendente e polêmica ao longo do ano seguinte, no qual seus proponentes – como, além de Gil e Caetano, Os Mutantes, Tom Zé, Gal Costa – marcariam maior presença nos festivais de música, além de se tornarem figuras cada vez mais recorrentes na imprensa e na televisão. Movimento notoriamente musical, mas com reverberações importantes em outros campos como artes plásticas, cinema, teatro, design e literatura, nos quais contou, respectivamente, com Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Celso Martinez Corrêa, Rogério Duarte e Torquato Neto como importantes precursores e articuladores, a Tropicália sofreu um duro golpe pouco após a edição do *AI-5*, com a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1969, depois da qual ambos partiram para o exílio em Londres, retornando ao Brasil somente em 1972. Nesse ínterim, embora alijados de dois de seus principais expoentes, os músicos tropicalistas que permaneceram no país procuraram dar continuidade ao que vinham fazendo, apesar de

se depararem com condições cada vez mais hostis por parte da máquina repressora do governo.

É também nesse período que alguns dos pressupostos tropicalistas básicos começam a ser deslocados ou radicalizados por alguns de seus proponentes, como Rogério Duarte, Torquato Neto e Waly Salomão (então assinando Wally Sailormoon). Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, a atitude pós-tropicalista é caracterizada por uma ambiguidade básica:

[...] a valorização da marginalidade urbana, a liberação erótica, a experiência das drogas, a festa, casam-se, de maneira pouco pacífica, com uma constante atenção em relação a certos referenciais do sistema e da cultura, como o rigor técnico, o domínio da técnica, a preocupação com a competência na realização das obras (HOLLANDA, 1992, p. 68).

Vale a pena transcrever também as observações de Heloísa Buarque de Hollanda a respeito de algumas das principais revistas vinculadas à tendência pós-tropicalista já nos anos 1970 – como *Navilouca* (1974), *Pólem* (1974), *Código* (1974), *Qorpo estranho* (1976) e *Muda* (1977)<sup>165</sup> –, uma vez que tangenciam não só o objeto desta tese em termos gerais, como o contexto específico no qual *I* está inserida:

[Nesses periódicos] o experimentalismo vem “sujo” pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de “nova sensibilidade”. A injeção anárquica no construtivismo, a oralidade marcante e a intervenção comportamental os distingue claramente tanto da postura das vanguardas quanto do espontaneísmo da jovem produção marginal [contemporânea a essas publicações] [...] (HOLLANDA, 1992, p. 81).

Aos inter-relacionados fatores históricos, sociais, políticos e culturais acima esboçados e que fazem parte do pano de fundo em que surgiu a revista *I*, deve ser acrescentado o econômico. Após a crise do surto desenvolvimentista do “milagre econômico”<sup>166</sup>, que, essencialmente dependente

165. Cf. seção 3.4.4 da presente tese.

166. “Chama-se de milagre econômico o período entre 1967 e 1973, em que o Produto Interno Bruto (PIB) cresceu 115% ao ano, em média, quase o dobro da média histórica do país. Isso ocorreu no contexto de grande afluxo de capitais estrangeiros a baixo custo, políticas

do capital estrangeiro, só pôde prosperar durante o curto período em que a conjuntura internacional se mostrava favorável, o general Ernesto Geisel assume a presidência do Brasil em 1974, sugerindo uma “distensão” do regime que integrava, ainda que “lenta, gradual e segura” – além de permeada por desvios e recuos (DIAS, L., 2003, p. 187). Embora ainda sob a tutela do governo, alguns remanejamentos começavam a se operar, permitindo que a sociedade vislumbrasse um prenúncio de retomada de espaço nos âmbitos político e cultural. Quanto a este último, transcrevemos as considerações de Hollanda e Pereira:

Preparando-se para a “transição”, o Estado apresenta-se como o grande mecenas da cultura brasileira nos anos 70.

Neste momento, a força de agências como a Funarte, patrocinando pesquisas e atividades de “animação cultural”, a Embrafilme, expandindo o mercado cinematográfico com filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Xica da Silva* e *A Dama do Lotação*, bem com a promoção de grandes concursos literários são exemplos sintomáticos da nova política cultural do então ministro Ney Braga (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 103).

Todo esse percurso deságua na revista *I*, de 1977, por diversos motivos: a presença de colaboradores originários da geração vanguardista imediatamente anterior, alguns dos quais também atuantes no *Suplemento Literário do Minas Gerais* desde os primeiros anos da publicação; a ambiguidade pós-tropicalista a partir da qual o referencial vanguardista culto é celebrado e, ao mesmo tempo, subvertido; e o financiamento da publicação por parte de um órgão do Estado.

Artisticamente, *I*, a exemplo das revistas a ela contemporâneas acima citadas, com as quais partilha vários colaboradores, aproxima-se da tendência pós-tropicalista ao reunir autores que já vinham atuando no terreno das vanguardas há mais tempo – como Márcio Sampaio e Sebastião Nunes, também pertencentes ao expediente de primeira hora do *SLMG*, além do ícone tropicalista Caetano Veloso, cujo texto “Boleros e sifilização”, em forte tom de manifesto tropicalista, havia sido escrito para o encarte de um disco homônimo que, em função de sua prisão em 1969, não pôde se realizar como

de concentração de renda e êxodo rural detonando um ciclo de grande expansão na construção civil, que foi o motor do milagre” (KUCINSKI, 2003, p. 78).



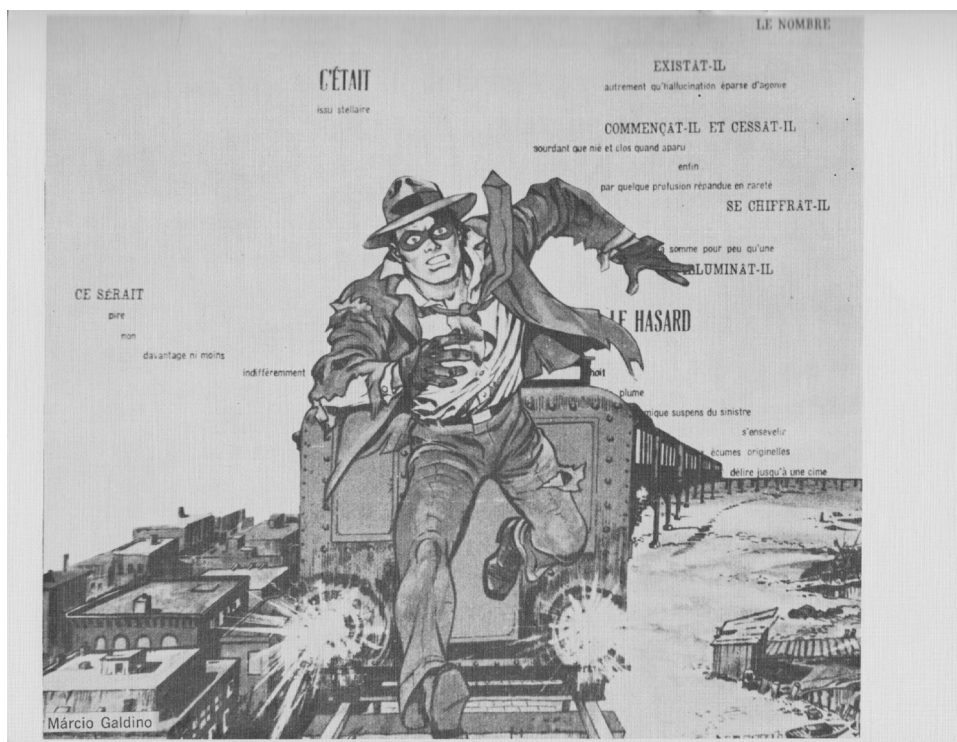


FIGURA 227 –  
Trabalho de Márcio Galdino  
sobre Mallarmé, na terceira  
capa de *I*, 1977.

havia sido projetado – embora algumas de suas canções tenham integrado o álbum *Caetano Veloso*, lançado ainda em 1969 (CALADO, 1997, p. 260).

*I* também se associa à produção pós-tropicalista por estampar trabalhos que, de maneira criticamente direta, se servem de procedimentos e referências da vanguarda erudita, notadamente o concretismo, que entretanto são frequentemente “contaminados”: seja pela afirmação comportamental ou por signos da cultura pop. É o caso, por exemplo, de Ezra Pound e Mallarmé, poetas pertencentes ao paideuma<sup>167</sup> dos concretistas paulistas, ambos presentes em *I* a partir da mediação de Márcio Galdino: no caso de Pound, por meio da tradução de passagem dos seus *Cantos pisanos*; ao passo que Mallarmé teve tratamento pós-tropicalista ainda mais significativo, uma vez que Galdino sobrepôs, a uma dupla de páginas do poema *Un coup de dés*

167. Precedentemente, resumimos o conceito de “paideuma”, tão caro aos poetas concretos do grupo de *Noigandres*, da seguinte maneira: “Segundo [o etnólogo alemão] Leo Frobenius, paideuma é a capacidade inerente a cada sociedade de construir o sentido e o significado a partir da reunião de manifestações e artefatos culturais diversos. Essa noção também teve fortes ressonâncias fora da esfera estritamente antropológica e etnológica. Correspondente de Frobenius, Ezra Pound, poeta e importante porta-voz do modernismo, adotou a ideia de ‘morfologia cultural’ ao incitar os poetas e artistas a ‘make it new’ a partir da construção consciente e ativa de um paideuma que possa efetivamente realizar uma transformação qualitativa da cultura na qual se está inserido. Assim, Pound propunha uma visão funcional da história da arte e da poesia, defendendo a eleição deliberada de precursores pertinentes quanto ao processo de transformação vislumbrado, enfatizando o papel perenemente contemporâneo e inovador desses precursores, independentemente do distanciamento temporal e de eventuais diferenças internas na produção artística deles” (VINÍCIUS, 2015, p. 9, tradução nossa).

*jamais n'abolira le hasard*, a imagem do super-herói Spirit, célebre criação do quadrinista estadunidense Will Eisner, em uma cena de perseguição envolvendo um trem. A mesma obra mallarmaica é também referenciada em *I* na peça “Lance de dados para Maranhão Sobrinho”, poema gráfico de Márcio Sampaio. Ainda em relação ao paideuma concretista, deve-se assinalar que em *I* ele é atualizado pela inserção de dois poetas mineiros: o setecentista Francisco Xavier da Silva – autor de verso que inspirou o nome da revista, presente na epígrafe da publicação – e o oitocentista Correia de Almeida – cujo metalinguístico “Soneto” configura outro exemplo de “contaminação”, já que é composto em tipo de letra caligráfico que tensiona a peça ao lhe conferir forte aspecto *kitsch*.

Editada e organizada pelo poeta Carlos Ávila – então com 22 anos e cursando Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, a quem se uniu um núcleo de colaboradores locais, boa parte dos quais também estudantes de Letras (como Marcus Vinícius de Faria) ou Artes Plásticas (como Sônia Labouriau) –, a revista *I* foi parcialmente financiada pelo Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, beneficiando-se da referida conjuntura de “distensão” cultural por parte do Estado brasileiro. Segundo Ávila, editais de fomento à cultura não eram comuns naquele período, e o financiamento foi obtido a partir da abordagem direta às autoridades competentes. Ainda de acordo com Ávila, o poeta Erthos Albino de Souza, mineiro radicado na Bahia e editor da revista *Código*, também ajudou a pagar parte dos custos da impressão de *I*<sup>168</sup>.

Ao ser lançada, *I* obteve boa repercussão, até mesmo pela diferença que suas propostas criativas marcaram em relação a parte do meio intelectual belo-horizontino que ainda privilegiava o conteúdo em detrimento da forma<sup>169</sup>. A revista chegou a ser noticiada na imprensa, e, sobretudo, foi positivamente comentada por poetas que a recebiam pelos correios, além de ter possibilitado um intercâmbio com outras publicações, inclusive internacionais. Inseriu-se na linhagem de revistas pós-tropicalistas, algumas das quais referidas acima, que, *a posteriori*, Paulo Leminski – também colaborador de *I* – denominaria “revistas de invenção”<sup>170</sup>.

168. ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

169. ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

170. Leminski distingue dois tipos de revistas artísticas alternativas em circulação nos anos 1970, sendo que seus comentários a respeito do segundo tipo vão ao encontro da percepção de Carlos Ávila a respeito da diferença de *I* quanto a parte da produção literária

*I* foi concebida como revista de número único. Após sua publicação, Carlos Ávila e seus colaboradores mais próximos seguiram em seus estudos, dando continuidade, também, às respectivas atividades criativas. Já em 1978, Ávila e Marcus Vinicius de Faria colaborariam em *Cemflores*, periódico do grupo homônimo, editado, entre outros, por Marcelo Dolabela, em Belo Horizonte (CAETANO; NOVAIS, 1994, p. 42-43). Ávila lançaria seu primeiro livro de poemas, *Aqui & agora*, em 1981, pelas Edições Dubolso, de Sebastião Nunes. Nesse mesmo ano, José Américo de Miranda Barros, outro colaborador de *I*, publicaria, em edição do autor, *Cidade exata*. No ano seguinte, Marcus Vinicius de Faria também faria sua estreia em livro com *Armadilha para hábil caçador pegar o bicho quanto antes*, igualmente autoeditado. Simultaneamente ou não, os três autores, bem como outros colaboradores de *I*, continuariam marcando presença em antologias e periódicos belo-horizontinos lançados nos anos 1980, como *Duas palavras*, periódico editado por Roberto Barros de Carvalho em 1983; a antologia *Taquicardias*, também organizada por Roberto Barros de Carvalho e publicada pelas Edições Dubolso em 1985; e *Ponta de Lança*, periódico editado por Pedro Maciel em 1988 (CARMONA, 2015). Na década seguinte, Carlos Ávila teria nova experiência significativa à frente de um periódico ao dirigir, de 1995 a 1998, o *Suplemento Literário de Minas Gerais* (DUARTE, C. [Org.], 2010).

**b) Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** 16 × 21 cm.

**Nº DE PÁGINAS:** 24.

**PROJETO TIPO/GRÁFICO:** A revista *I* foi inteiramente impressa em preto. A capa, concebida por Carlos Ávila<sup>171</sup>, consiste apenas em uma letra “I” ampliada, provavelmente obtida de uma amostra impressa tipograficamente. Assim, a partir de um procedimento de *blow up*, são evidenciados os ruídos e imprecisões decorrentes

belo-horizontina de então: “Entre essas [revistas] nanicas de produção, dá pra distinguir muito bem entre umas, de *design* de nível baixo, e outras, com um repertório mais alto de informação plástico-visual. Aquelas com programação visual nível gráfico-técnico inferior à média das publicações correntes, meros suportes-excipientes de poemas, impressos corriqueiramente, sem a consciência da plasticidade do texto-página. E aquelas que, de certa forma, herdaram o apuro industrial e o elevado repertório gráfico-visual das revistas da Poesia Concreta paulista nos anos 50/60 (*Noigandres, Invenção*) (LEMINSKI, 2012a, p. 296).

171. ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinicius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

do processo de impressão original. O título da revista, sugerido por Affonso Ávila<sup>172</sup>, pai de Carlos, foi inspirado em verso de Francisco Xavier da Silva<sup>173</sup>, poeta do barroco mineiro. Sobre essa conexão, Affonso Ávila tece os seguintes comentários:

Além de recorrer com apropriada carga de imaginação a muitos efeitos cultistas e conceptistas de linguagem, [...] [Francisco Xavier da Silva] experimentou lances bem ousados como o seccionamento léxico e a dissecação de letras em desenho de representação ideogrâmica. O báculo ou atributo simbólico do poder do bispo sugeriu-lhe uma correlação visual com a letra *I*, desentranhada do corpo da palavra *Maria*. E o grafismo de Francisco Xavier da Silva repercutiria mais de duzentos anos depois no projeto poético de um grupo de jovens artistas brasileiros da palavra e das formas plásticas, que tomariam como epígrafe para a sua revista *I* a radicalidade semântica e visual desta frase do poeta barroco de Mariana:

“A inteireza do I” (ÁVILA, 1994, v. I, p. 188-189).

As páginas de *I* não são numeradas. Também não possuem quaisquer outros elementos paratextuais de sinalização, como cabeçalho com título corrente. Os nomes dos autores são geralmente posicionados após o respectivo trabalho, alinhados à direita, porém há exceções: em alguns casos, o nome

172. ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

173. Segue transcrição da íntegra do poema de Francisco Xavier da Silva:

“Maranhão, e Mariana são dois mares,  
Que por mar cada um deles principia:  
Mariana mar de gosto, de alegria;  
Maranhão mar de dores, de pesares.

De uma, e outra paixão, como exemplares,  
Cada qual no seu nome traz a guia;  
Ele a Mara passando, ela a Maria,  
No amargor, na doçura singulares.

A inteireza do I figura é clara  
Do insigne Bago do Pastor de Jetro,  
Quando assiste em Mariana, e deixa a Mara.

E sem Bago, ou com ele soa o metro,  
No Maranhão de pena Lira amara,  
Em Mariana de glória doce plectro” (SILVA, 2014, p. 30).

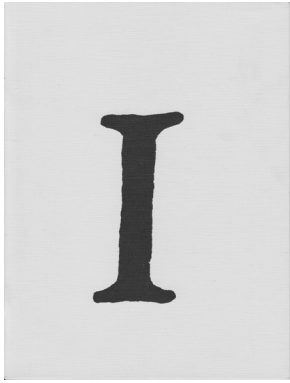


FIGURA 228 – Capa de *I*.

vem antes da própria peça, em outros, é alinhado à esquerda, e também ocorre de ser diagramado em sentido vertical.

Além de poesia em versos, em *I* foram publicados poemas cuja significação se serve do acionamento consequente de um ou mais aspectos tipográficos, como por exemplo: a modulação dos sentidos de leitura (FIGURA 230), a espacialização dos versos na página (FIGURA 229), o uso simultâneo de fontes e corpos tipográficos contrastantes (FIGURA 231) e a sobreposição ou justaposição de textos a desenhos ou fotografias (FIGURA 227). A revista também contou com trabalhos puramente visuais ou, no máximo, conteúdo palavras apenas nos títulos – que, nesses casos, ajudavam a direcionar a interpretação da respectiva peça (FIGURAS 232 e 234).

A diagramação de *I* é bastante livre, e cada trabalho foi posicionado nas páginas de acordo com a própria necessidade interior de seu projeto verbal e visual. Seguindo esse princípio, os textos foram compostos em diferentes corpos tipográficos, e também com diferentes alinhamentos: à esquerda ou centralizado. De resto, ao longo da revista, a diagramação se serviu de apenas uma coluna.

Como mencionado, em *I* foram publicados desenhos e fotografias, seja de maneira autônoma ou integrados estruturalmente à totalidade do respectivo trabalho – e não somente ilustrando subservientemente o texto verbal. Fora os elementos gráficos, visuais e ornamentais intrínsecos aos trabalhos, o projeto gráfico da revista não contou com adornos e outros recursos como vinhetas ou fios.

Com exceção dos trabalhos em que a escolha de tipo de letra está diretamente vinculada ao efeito poético – como “Kikégis”, de Régis Bonvicino; “Concerto para cravo cravina e crisântemo” (FIGURA 231), de Antônio Risério; e a versão de “Soneto” (FIGURA 234), de Correia de Almeida –, o projeto gráfico geral de *I* se serve de famílias tipográficas sem serifa – mais especificamente, aquelas pertencentes ao subgênero das “grotescas”<sup>174</sup>, bem

174. Apesar de sua conotação modernista, as letras sem serifa existem há mais de dois milênios, como podemos testemunhar em inscrições gregas, romanas e etruscas da Antiguidade. Porém, o primeiro tipo de letra sem serifa destinado à impressão tipográfica surgiu muito mais tarde, em 1816. Criado pelo tipógrafo inglês William Caslon IV, esse tipo, batizado Two Lines English Egyptian, era unicameral, contendo apenas maiúsculas. A estrutura de suas letras era bastante geométrica, até mesmo construtivista. Apesar da audácia de seu criador, o Two Lines English Egyptian não foi muito popular em sua época – para o gosto europeu do início do século XIX, a ausência de serifas era chocante, *grotesca* (CHENG, 2005, p. 15). É por isso que, em alguns países (sobretudo germânicos), essa palavra se tornou sinônima de qualquer tipo de letra sem serifa. Entretanto, na classificação tipográfica de Maximilien Vox, os tipos grotescos e sua reaparição no século XX enquanto neogrotescos são considerados subgrupos específicos pertencentes ao grupo maior dos tipos de letra sem serifa (ou “lineares”) (GONÇALVES, 2013, p. 17).

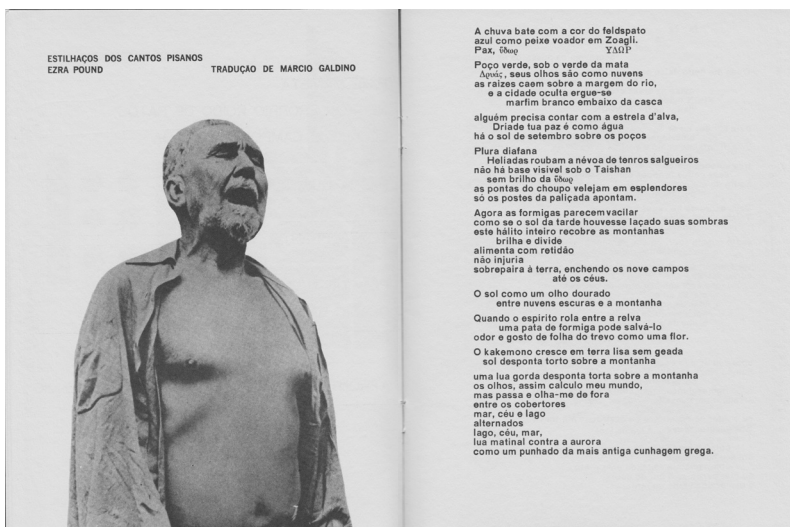


FIGURA 229 – Tradução de E. Pound Por Márcio Galdino, *l.*

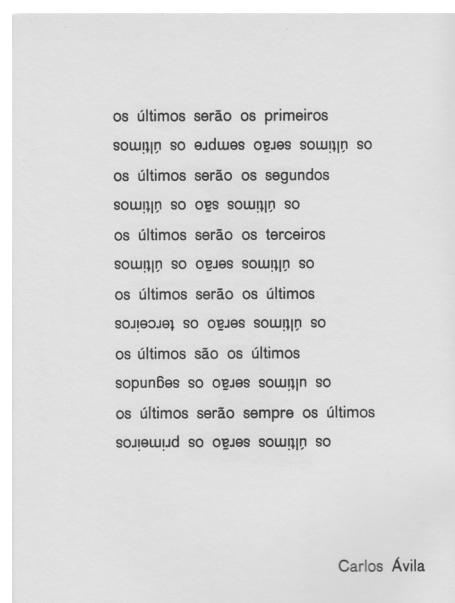


FIGURA 230 – Poema de Carlos Ávila, *l.*

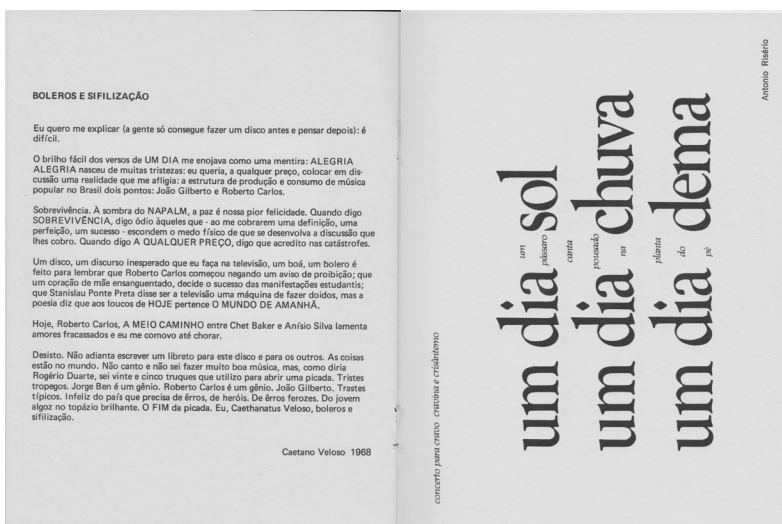


FIGURA 231 – Textos de Caetano Veloso e Antonio Risério, *l.*

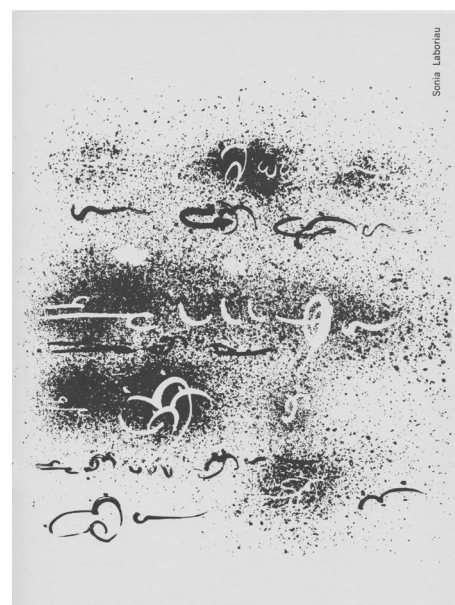


FIGURA 232 – Trabalho de Sonia Labouriau, *l.*

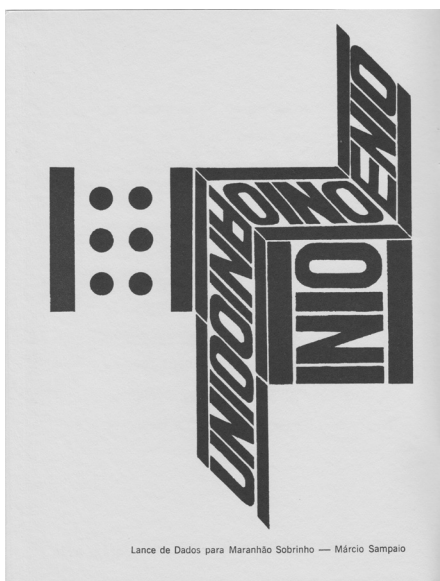


FIGURA 233 – Poema de Márcio Sampaio, *l.*

FIGURA 234 –  
Poemas de Sebastião Nunes  
e Correia de Almeida, I.

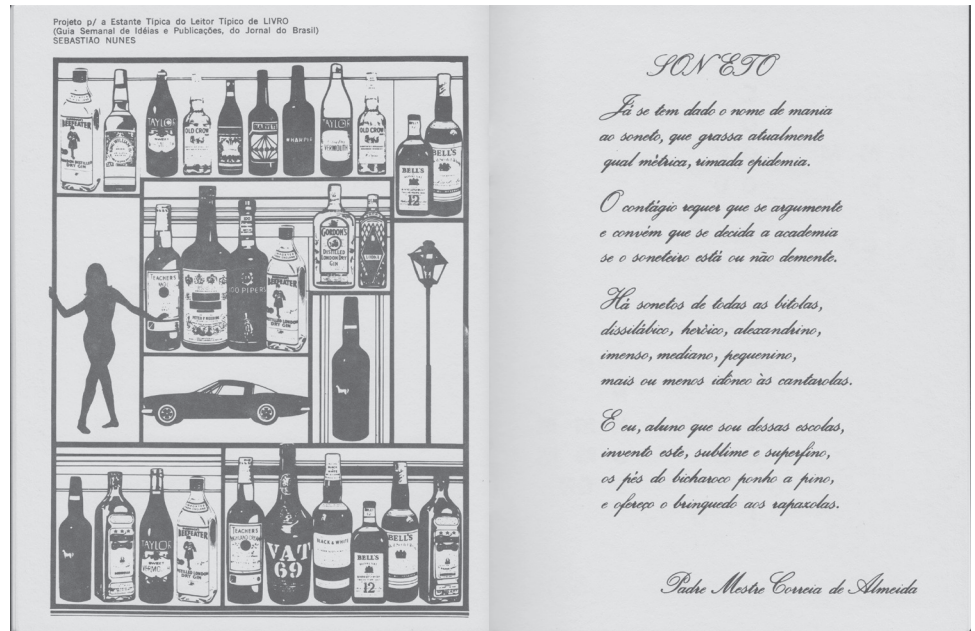


FIGURA 235 –  
Ferdinand Theinhardt, tipo  
Breite Grotesk, anos 1880.



FIGURA 236 – Bruno Pfäffli,  
esquema dos 21 estilos  
originais do tipo Univers,  
de Adrian Frutiger, 1957.

como suas versões mais racionalizadas da segunda metade do século xx em diante. Dentre elas, identificamos tipos semelhantes ao Akzidenz Grotesk, lançado em 1898 pela fundição alemã Berthold, bem como aos modelos que lhe serviram de inspiração direta, como o Breite Grotesk, da fundição Schelter & Giesecke, e o Royal Grotesk, de Ferdinand Theinhardt (GONÇALVES, 2013, p. 22). Das famílias tipográficas posteriores pertencentes a essa linhagem, também conhecidas como “neogrotescas”<sup>175</sup> ou “sem serifa neoclássicas”, foi utilizada a Univers, de Adrien Frutiger, lançada em 1957 pela fundição francesa Deberny & Peignot.

175. Formalmente, os tipos sem serifa neogrotescos, assim como seus predecessores, apresentam olho generoso, baixo contraste e eixo vertical, além de a altura de capitais e ascendentes ser frequentemente igual. Entretanto, os tipos neogrotescos possuem, em comparação com os modelos que os inspiraram, uma coesão maior na aparência do conjunto das letras. Tudo isso confere à composição uma mancha tipográfica de tonalidade homogênea, mesmo em diferentes idiomas. Ainda em relação à sistematização dos tipos neogrotescos, ela se estende também a sua concepção enquanto família tipográfica, contendo muitas variantes de diferentes larguras, pesos e inclinações. É o caso célebre do Univers – um dos tipos utilizados em *l* –, que foi originalmente concebido em 21 estilos, para cuja denominação Adrien Frutiger, seu criador, atribuiu um sistema de numeração então inédito (GONÇALVES, 2013, p. 23).

**c) *Impressão, papel e acabamento***

**IMPRESSÃO:** Offset (CAC, 2006, p. 35; CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA, [s.d.], p. 71). Segundo Carlos Ávila<sup>176</sup>, a montagem das pranchas com as artes se serviu de recursos como composições em Letraset<sup>177</sup> fotografadas.

**PAPEL:** Papel telado branco (capa) e avergoado<sup>178</sup> (miolo).

**ACABAMENTO** Grampeação canoa.

**d) *Periodicidade, tiragem e difusão***

**PERIODICIDADE:** Revista de número único, publicado em 1977.

**TIRAGEM:** Segundo Carlos Ávila, que não se lembra do número exato, foram impressos entre 500 e mil exemplares de *I*<sup>179</sup>.

**DIFUSÃO:** *I* foi vendida por consignação em livrarias de Belo Horizonte. Como tantas revistas que analisamos, também foi enviada a escritores, artistas e intelectuais. Conta Carlos Ávila que, apesar de não ter participado diretamente da Arte Postal, frequentemente recebia trabalhos de mailartistas, aos quais retribuía com exemplares de *I*, que acabou gerando boa repercussão nesse circuito<sup>180</sup>.

**176.** ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

**177.** Fabricante britânica de cartelas contendo letras ou outros desenhos, que, a ao serem friccionados, transferiam-se para outro suporte. Muito utilizado em agências de publicidade dos anos 1960 a 1990 para a criação de layouts, o recurso pode ser descrito da seguinte maneira: “Basta friccionar a letra para ela se descolar do suporte inicial e aderir ao fundo. [...] Para que o aspecto da composição seja harmonioso, as letras devem ser posicionadas exatamente na linha de base, operação trabalhosa até mesmo com guias de referência. A isso soma-se a dificuldade de um olho não treinado para adivinhar o espaçamento. Além disso, as letras podem rasgar durante a transferência caso o suporte seja movido ou retirado muito rapidamente. As cartelas de letras transferíveis podem compreender, além de diferentes famílias tipográficas, corpos e cores, outros elementos gráficos” (FRUTIGER, 2009, p. 223, tradução nossa).

**178.** O papel avergoado, ou vergê (do francês *vergê*, “riscado, raiado”) apresenta textura rugosa, resultante do seu processo de fábrica.

**179.** ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

**180.** ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovincius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.



e) **Administração, direção e comissão editorial**

*I* teve como editor e organizador o poeta Carlos Ávila (KHOURY, 2004, p. 52).

f) **Colaboradores**

Angelo Marzano, Antonio Risério, Caetano Veloso, Carlos Ávila, Eduardo Milán, Ezra Pound (trad. Márcio Galdino), Humberto Borém<sup>181</sup>, José Américo de Miranda Barros, Márcio Galdino, Márcio Sampaio, Marcus Vinicius de Faria, Maurício Andrés, Myriam Ávila, Paulo Leminski, Padre Mestre Correia de Almeida, Régis Bonvicino, Sebastião Nunes, Sonia Labouriau, Tom. Total de 18 colaboradores.

g) **Traduções**

Em *I* foi publicada tradução de Márcio Galdino de passagem dos “Cantos Pisanos”, de Ezra Pound, que na revista recebeu o título de “Estilhaços dos Cantos Pisanos”.

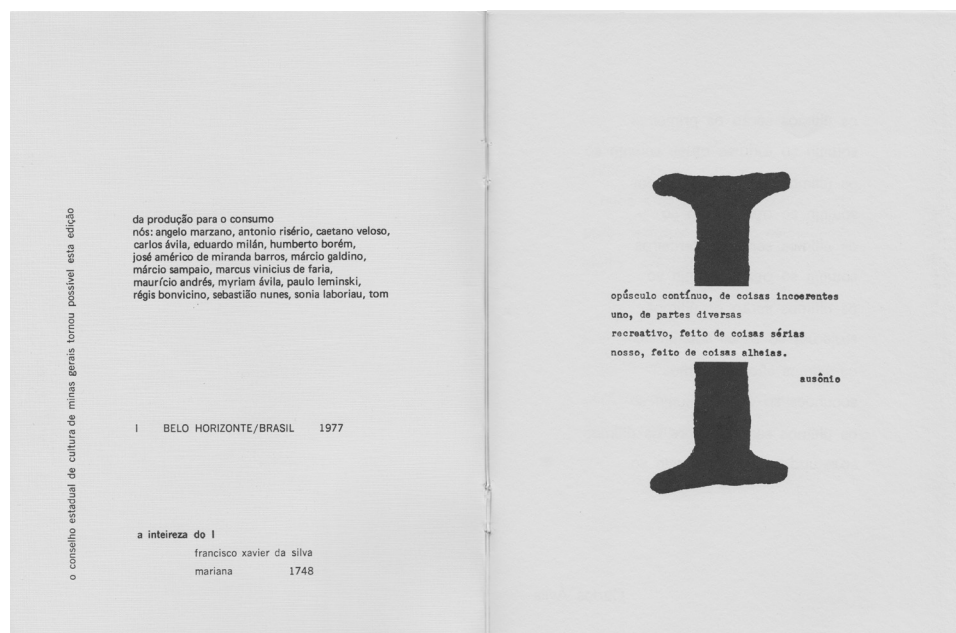
h) **Manifestos e programas editoriais**

Em *I* não foi publicado manifesto ou editorial. Por outro lado, a revista abre com um quarteto do poeta latino Ausônio que, de certa maneira, exerce função de editorial, uma vez que sugere o espírito com o qual a publicação foi concebida e organizada:

Opúsculo contínuo, de coisas incoerentes  
uno, de partes diversas  
recreativo, feito de coisas sérias  
nosso, feito de coisas alheias (*I*, 1977, [n.p.]).

181. Apesar de listado no expediente entre os colaboradores, Humberto Borém não teve trabalho publicado em *I*. Segundo Carlos Ávila, isso ocorreu porque, por motivos técnicos relacionados à gráfica, o resultado da impressão da proposta de Borém não seria satisfatório. De qualquer maneira, Ávila, por consideração, manteve seu nome na equipe listada na revista (ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022).

FIGURA 237 –  
Expediente e  
primeira página de *I*.



i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

*I* não contou com sumário. Com exceção da segunda capa, que continha informações paratextuais da publicação – como a lista dos colaboradores, o local e ano de publicação e a epígrafe, bem como a nota sobre o patrocínio –, o conteúdo da revista não era dividido em seções nitidamente demarcadas, e a partir da primeira página do miolo, os trabalhos eram apresentados diretamente, acompanhados apenas do nome dos respectivos autores.

j) **Publicidade e patrocinadores**

Na segunda capa, ao lado do expediente, consta a nota: “o conselho estadual de cultura de minas gerais tornou possível esta edição”. Embora não mencionado na revista, o poeta Erthos Albino de Souza também ajudou a custear sua impressão, enviando ações para que Carlos Ávila vendesse<sup>182</sup>.

182. ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinicius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.

## ANÁLISE CRUZADA

A partir do desenvolvimento dos capítulos 3 e 4 desta tese, procuraremos, neste momento, elaborar uma leitura cruzada dos aspectos editoriais analisados em cada periódico. Acionaremos também os critérios teóricos expostos no capítulo 2 a fim de avaliar, diacrônica e sincronicamente, a contribuição dos periódicos analisados em relação ao repertório poético-editorial de dentro e fora de Minas Gerais.

### a) *Panorama histórico*

O Quadro 1 apresenta o período de circulação de cada publicação analisada, com a indicação justaposta de alguns dos principais acontecimentos históricos e culturais da época – tanto no plano regional, como no nacional e internacional. Cabe advertir que a lista de eventos apresentados não é e nem poderia ser exaustiva. Para sua elaboração, consideramos, prioritariamente, acontecimentos que apresentassem alguma ligação, mais ou menos direta, às publicações em estudo, e dentre esses, concedemos especial preferência àqueles já mencionados quando das análises individuais dos periódicos, ou em capítulos precedentes desta tese.

Seguindo a organização argumentativa geral adotada neste estudo, que, num movimento inspirado pelo de uma ampulheta, parte do panorama estrangeiro, segue para o nacional e deságua no regional, detalhando-o – mas não desconsiderando, nesse processo, eventuais idas e vindas que quebrem esse esquema inicial, quando oportuno –, teceremos reflexões, neste momento, a partir do inter-relacionamento dos fatores conjunturais que serviram de pano de fundo, quando não de determinantes diretos, à circulação dos periódicos estudados, bem como da articulação mútua dos próprios periódicos entre si – uma vez que não são meros pacientes, mas também agentes, dessa mesma conjuntura. Novamente, tal como advertimos quanto à listagem dos eventos históricos e culturais no Quadro 1, não será o caso de esmiuçar todos os tópicos nele presentes na argumentação que se seguirá, já que isso também extrapolaria o escopo deste estudo.

### ANOS 1920

Ao observarmos o contexto cultural internacional da década de 1920 no que diz respeito às atividades vanguardistas, é notável como, nesse momento, de maneira paralela à ascensão do surrealismo, as tendências construtivas estavam em plena ebulição. Dentre elas, o espiritonovismo exerceu especial influência no modernismo brasileiro de então. Sua difusão, a partir da

revista *L'Esprit Nouveau*, alcançou diretamente Mário de Andrade e Graça Aranha, que, a seu turno, ajudaram a propagar alguns de seus princípios no Brasil. A maneira como o espiritonovismo repensa a tradição – não mais rechaçada, como proposto por alguns dos movimentos vanguardistas mais disruptivos (inclusive outras tendências construtivistas), mas incorporada crítica e sinteticamente à produção artística moderna (APOLLINAIRE, 1983; L'ESPRIT NOUVEAU, 1983) – ajuda a entender a postura menos bélica e mais conciliatória, inclusive em relação ao passado literário, que se constatará nos primeiros periódicos modernistas pós-*Klaxon*, como *Estética*, *Terra Roxa* & *Outras Terras* e também nos mineiros *A Revista* e *Electrica*.

O surgimento de focos modernistas a partir dos quais se publicaram periódicos, nas Minas Gerais dos anos 1920, esteve vinculado a fatores como a urbanização, ainda que incipiente – para a qual fora determinante a criação prévia de linhas férreas – e a presença de estabelecimentos de ensino de qualidade, como, nos dois casos, atestam os exemplos de Itanhandu e Cataguases. Na capital mineira, o fenômeno também foi favorecido pela ascensão de uma classe média assalariada, atuante, no caso dos escritores, tanto na administração pública quanto na imprensa (DIAS, 1971, p. 83-84) – cuja confluência é epitomada pelo *Diário de Minas*, jornal do Partido Republicano Mineiro que, de maneira um tanto inusitada, contava com a página de literatura na qual componentes do Grupo do Estrela, que mais tarde fundariam *A Revista*, inauguraram o modernismo em Belo Horizonte.

As contradições ideológicas desse período, cuja oscilação entre liberalismo e conservadorismo se refletiriam, de certa maneira, também na conciliação entre modernismo e passadismo, pragmaticamente adotada em *A Revista*, acompanhariam o processo de declínio do federalismo, intensificado pela reforma constitucional de Artur Bernardes, que, após os levantes tenentistas da primeira metade da década, fortaleceria o poder centralizador do governo – fortalecimento, por sinal, defendido em *A Revista* (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 12-13; A REVISTA, 1925, n. 2, p. 12-13; BUENO, 1982, p. 24-25). A crise seria escancarada, em 1929, com o lançamento da Aliança Nacional – coligação de oposição à chapa do Partido Republicano Paulista (PRP), o qual intentava se manter no poder, em desconsideração ao então habitual revezamento com Minas Gerais –, e agravada pela crise internacional decorrente da quebra da bolsa de valores de Nova York, no mesmo ano. No plano não só mineiro, mas nacional, realizaram-se, no campo literário, tomadas de posição homólogas às que se faziam no campo do poder, e a adesão à Aliança Nacional, com apoio significativo entre modernistas, isolou os expoentes do

movimento que defendiam a chapa do PRP, notadamente Oswald de Andrade, à frente da *Revista de Antropofagia* em sua segunda dentição<sup>1</sup>.

A Revolução de 30, enfim, reconfiguraria a rede modernista, sendo que, como exposto, alguns de seus agentes penetrariam mais diretamente no campo do poder. A partir de então, começaria nova fase do movimento, distinta das trincheiras estéticas que caracterizaram a fase heroica dos anos 1920. Em consonância com a hipótese de Mário de Andrade (1974, p. 249) quanto à antecipação, por meio do discurso modernista, das transformações dos anos 1930, Bueno (1982, p. 43) afirma que “Não é possível separar a Revolução de 30 em Minas Gerais do trabalho dos modernistas mineiros no sentido de repensar a realidade nacional e alterar os códigos em que essa realidade vinha vazada”.

#### ANOS 1950

Durante o período de circulação de *Tendência*, entre 1957 e 1962, ganhava corpo, no Brasil e exterior, o ciclo neovanguardista. Se, no Brasil, impunha-se a matriz construtivista, sob sua encarnação concreta, é digno de nota o contraste, no plano poético-literário, da geração brasileira e estadunidense de então. Esta, por meio da literatura *beat*, afirmava-se, em grande medida, sob o signo do vitalismo e da oralidade; ao passo que a poesia concreta era essencialmente racionalista e direcionava parte importante de suas pesquisas à visualidade da palavra – “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156). Essa discrepância pode ser melhor compreendida ao se considerar que, encontrando-se os dois países em estágios muito distintos de desenvolvimento tecnológico, os autores *beats*, rejeitando o *establishment* estadunidense, afirmavam-se enfatizando o dado oral e comportamental, o que os torna precursores diretos do movimento

1. A respeito do conceito de homologia dos campos na teoria bourdieusiana, Mauger (2017, p. 47) explica que “As homologias estruturais regulam, por um lado, as circulações entre os diferentes campos e o campo do poder e, por outro, as trocas e os deslocamentos dos agentes entre os diferentes campos”, concluindo, adiante, que “Tais homologias entre os campos permitem explicar não só solidariedades parciais e alianças de fato entre dominados ou entre dominantes de diferentes campos, mas também a lógica dos atos daí decorrentes” (MAUGER, 2017, p. 48). Podemos articular essas considerações ao painel apresentado por Duarte (2011, p. 80) desse momento histórico específico: “Na, por assim dizer, política interna da ‘república das letras’ os acontecimentos da política nacional fortaleciam a posição de Drummond e João Alphonsus [a favor da Aliança Liberal], dado que várias das figuras com quem Oswald rompera eram ligadas ao Partido Democrático [que integrava a coligação]. Era o caso de Paulo Prado, Antonio de Alcântara Machado e Mário de Andrade [...]”. O autor prossegue: “[...] o partido representava uma aliança de frações dissidentes da oligarquia perrepesta com as demandas modernizadoras de segmentos urbanos como profissionais liberais, intelectuais etc., o que talvez representasse uma vantagem, sob o ponto de vista dos modernistas mineiros, em relação à estrutura mais conservadora do PRP” (DUARTE, 2011, p. 80-81)

contracultural que se projetaria globalmente na década seguinte (PEREIRA, 1992, p. 32-35). Já os poetas concretos, inscritos no contexto nacional-desenvolvimentista capitaneado por Getúlio Vargas e, em seguida, por JK, em seu horizonte tecno-utópico, buscavam, como salientou Leminski (2012b, p. 267), “aquilo que a civilização tecnológica norte-americana produzia de mais vivo, na área de comunicação de massas”.

O grupo de poetas e artistas concretos, no entanto, não chegaria sem cisões ao fim dos anos 1950: em 1959, reivindicando uma retomada do fator subjetivo dentro do racionalismo construtivista – o que também se relaciona à defesa de propostas artísticas cuja construção e significação demanda uma participação mais direta do público –, ocorre a dissidência neoconcreta, da qual o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB) seria o principal veículo. Trata-se de publicação de grande importância para a difusão, à época, da produção artística e poética de vanguarda, sobretudo de matriz construtivista, as quais, por se encontrarem veiculadas em um jornal de circulação nacional, fizeram sentir sua influência também fora dos grandes centros urbanos (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 33-34). O SDJB, com sua diagramação valorizando o espaço não preenchido e a assimetria, também exerceu grande influência no design brasileiro, disciplina que, àquela altura, dava seus primeiros passos rumo à institucionalização (MELO; RAMOS, 2011, p. 309-313; GONÇALVES, 2013, p. 43-44).

No periodismo belo-horizontino, *Tendência* havia sido precedida por *Complemento*, lançada em 1955. Ambas revistas circularam paralelamente por um breve período, até a publicação do quarto e último número de *Complemento*, em 1958. Fundamental para a consolidação do grupo de *Complemento* fora a experiência partilhada no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), primeiro cineclubes organizado brasileiro, a partir do qual era publicada a *Revista de Cinema*. Esse periódico, dirigido por Cyro Siqueira – que havia colaborado em *Vocação* e mais tarde se juntaria novamente a Affonso Ávila na direção do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* –, Jacques do Prado Brandão e Fritz Teixeira de Salles – membro da comissão de redação de *Tendência* –, circularia intermitentemente até 1964 (CURY, 1997, p. 247; COHN, 2011, p. 82), e contaria, dentre os colaboradores, com Maurício Gomes Leite e Silviano Santiago, ambos atuantes em *Complemento*, da qual Santiago era codiretor.

Indicativo da repercussão da *Revista de Cinema* foi o fato de Silviano Santiago, ao visitar a redação da revista *Cahiers du Cinéma* em 1962, em Paris, ter encontrado, nas estantes, todos exemplares da publicação belo-horizontina (COHN, 2011, p. 82). *Cahiers du Cinéma*, lançada em 1951 e ainda em circulação, contou com a colaboração de alguns dos principais expoentes

da *nouvelle vague*, como, dentre outros, Jean-Luc Godard, François Truffaut e Éric Rohmer, que, antes de se tornarem cineastas, atuavam como críticos de cinema. A revista foi de grande importância para a projeção da *nouvelle vague*, movimento que ganharia novo corpo em 1958 e 1959 a partir da estreia, em longa-metragem, de alguns de seus proponentes mais importantes. A vivência no CEC e a colaboração na *Revista de Cinema* são ilustrativas da linha editorial pluridisciplinar de *Complemento*, que, além de literatura, abarcava outras artes. Essa abertura, com efeito, reflete-se não apenas no plano artístico, mas também político, o que a distingue significativamente de *Tendência*, sua conterrânea e contemporânea:

Não há [em *Complemento*], ao contrário da maioria das revistas ou movimentos artísticos da época, a explicitação de um programa em forma de manifesto. A explicação talvez possa vir do próprio caráter da revista, aberta, sem *parti-pris* estético ou ideológico (MIRANDA, 1998, p. 23)<sup>2</sup>.

#### ANOS 1960 E 1970

No início dos anos 1960, nos Estados Unidos, a ausência de uma tradição institucionalizada de esquerda favorecia que a juventude explorasse novas formas de organização e luta política, nutrindo as manifestações contraculturais que em breve explodiriam (PEREIRA, 1992, p. 39). Estas contaram com uma nova semente no outro lado do Atlântico a partir da projeção dos Beatles e seus primeiros discos, que, com outros artistas, não tardariam a levar a outro patamar a presença do rock na equação contracultural (PEREIRA, 1992, p. 42 *et seq.*).

Muito distinta era a conjuntura política brasileira do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960. De acordo com Hollanda (1992, p. 16-17), nesse período a então recente intensificação do processo de industrialização escancarava significativas contradições: de um lado, setores das classes dominantes,

2. Em relação à postura mais existencial que política, no sentido estrito, do grupo de *Complemento* – que, de certa maneira, anteciparia o deslocamento para o micropolítico empreendido pela contracultura, no Brasil, sobretudo a partir do fim dos anos 1960 –, Cury (1997, p. 253) apresenta as seguintes considerações: “Silviano assinala a existência, na época, de duas atitudes políticas de esquerda em Belo Horizonte. De um lado, atuava o antigo Partido Comunista, com figuras de algum destaque: Edmundo Fonseca e Fritz Teixeira Salles, por exemplo. A postura da revista publicada imediatamente antes de *Complemento* – *Vocação* – representava essa tendência mais definida para o PC clássico. A outra linha era a da Ação Católica, liderada pelo Betinho, uma esquerda muito bem organizada: JEC, JUC, JOC. A geração *Complemento* como um bloco homogêneo não se liga nem a um, nem a outro, preferindo uma afronta à sociedade através de comportamentos boêmios, de uma política do corpo, como diz Silviano, e fugindo a uma ligação partidária”.

associados a investimentos externos, não conseguiram formular uma política autônoma e nem estabelecer sua hegemonia; do outro lado, a esquerda, sobretudo o Partido Comunista Brasileiro, cobravam do Estado um posicionamento nitidamente definido quanto a suas reivindicações, negociando, em troca, a validação ideológica desse mesmo Estado por meio do discurso nacionalista. É nesse contexto que, no começo da década de 1960, diferentes frentes de produtores culturais se situam quanto à problemática do engajamento artístico:

- Os poetas concretos paulistas anunciam, no 11 Congresso de Crítica e História Literária em Assis, em 1961, seu “salto participante”, iniciando, assim, diálogo com o grupo de *Tendência*, que já vinha defendendo a integração entre rigor formal e engajamento.
- Em 1962, é criado o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional de Estudantes (UNE), que, a partir de diversas manifestações, defendia uma “arte popular revolucionária” de cunho predominantemente conteudista – abordagem necessária para, segundo os postulados do CPC, propiciar uma melhor comunicação entre artista e povo<sup>3</sup>.
- Também em 1962, Mário Chamie, buscando conciliar o experimentalismo vanguardista e o engajamento conteudista, formaliza sua ruptura com os concretistas ao inaugurar a literatura-práxis com a publicação do livro de poemas *Lavra-lavra* e com o lançamento da revista *Praxis – Instauração Crítica e Criativa*.

Dentro dessa conjuntura, em Belo Horizonte, pouco após o lançamento do quarto e último número de *Tendência*, em 1962, Affonso Ávila havia se tornado referência importante no circuito vanguardista, notadamente a partir

3. Esse viés é explicitado na seguinte passagem do “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura” (em HOLLANDA, 1992, p. 129): “O objetivo de sua arte [do artista popular revolucionário] sendo a vida do povo nas infinitas manifestações do que nele há de afirmativo e revolucionário é incomparavelmente mais rico, mais grandioso e autêntico do que aquelas formas de existência que o artista renuncia a tratar pelo fato de ter preferido engajar-se. Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador”. Heloísa Buarque de Hollanda critica o paternalismo subjacente a tal visão: “Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma ‘adequada’ à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de condições e interesses. A necessidade de um ‘laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas’ deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*. [...] A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas” (HOLLANDA, 1992, p. 19, grifos da autora).



de sua atuação à frente do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* e da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Uma vez que as duas experiências já foram discutidas em diferentes passagens desta tese, limitar-nos-emos, neste momento, a comparar a função da página de literatura do *Suplemento Dominical do Estado de Minas* àquela exercida pela do *Diário de Minas* nos idos anos 1920, já que ambas, em suas respectivas épocas, serviram de laboratório e de vitrine inicial para uma nova geração de autores comprometidos com a renovação da linguagem literária e poética – como os modernistas de *A Revista*, na década de 1920, e os poetas vinculados a *Ptyx* e *Vereda*, nos anos 1960. Se, como vimos, em função da repressão imediatamente posterior ao golpe civil-militar de 1964, o *Suplemento Dominical do Estado de Minas* acabaria sendo abatido em pleno voo com a demissão de Affonso Ávila, este, pouco depois “teria o consolo de constatar que seu trabalho no *Estado de Minas*, em boa medida, abrira espaço para a aventura ainda mais rica do *Suplemento Literário do Minas Gerais*” (WERNECK, 1992, p. 173).

No intervalo entre a derrocada de um suplemento e o surgimento do outro, a publicação belo-horizontina na qual se encontraria espaço à literatura e às artes era o *Diário de Minas*, que, embora tivesse recentemente atravessado diversas trocas de comando, vivia, segundo Werneck (1992, p. 173), “uma fase interessante, enriquecido por naufragos das publicações desaparecidas”. Foi nessa fase, notadamente por meio de Octávio Dias Leite e Márcio Sampaio, a partir das colunas que assinavam nesse jornal, que o oliveirense Grupo vix, ainda em seus primeiros passos, encontraria suas primeiras manifestações de apoio.

O período entre o fim das atividades do Grupo vix, em 1967, até o lançamento de *Totem*, em 1974, foi de grande agitação, compreendendo, no plano internacional, o auge da contracultura, propiciado a partir da confluência de uma série de fatores. Novamente sob a ressalva de que, diante de tantos eventos significativos desse período, vertiginosamente encadeados, é praticamente impossível sintetizar em poucas linhas alguns dos acontecimentos principais sem omitir outros tantos, lançaremos mão, ainda assim, do quadro apresentado por Carlos Alberto Messeder Pereira:

[A contracultura] se concretizou através de inúmeras manifestações surgidas em diferentes campos, como o das Artes, com especial destaque para a música, ou melhor, para o *rock*; o da organização social, aparecendo em primeiro plano a ênfase dada pelo movimento *hippie* à vida comunitária, na cidade ou no campo; e, ainda, o da atuação política. Aqui chama a atenção

tanto o novo estilo de manifestação e intervenção surgido no bojo de toda a cultura psicodélica que os mesmos *hippies* popularizavam, quanto a atuação da Nova Esquerda. Isto pode ser observado na prática tanto do movimento estudantil internacional (especialmente na sua grande manifestação de força que foi o Maio de 68), como em inúmeros outros momentos, quando alianças com *hippies*, negros ou outras “forças emergentes” permitiram aos estudantes abrir as portas de novos espaços de intervenção política (PEREIRA, 1992, p. 40-41).

Nesse mesmo período, no Brasil, assiste-se ao surgimento de dois dentre os últimos movimentos artísticos assim reconhecidos pelos seus próprios integrantes: a Tropicália e o poema/processo. Ambos, a partir de mutações estimuladas por fatores externos, continuariam exercendo influência na produção cultural dos anos 1970. Por um lado, os órfãos da Tropicália – gravemente golpeada pouco após a edição do AI-5, com a prisão e subsequente exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso –, diante do contexto de repressão recrudescida, enfatizariam, ainda mais, o deslocamento do posicionamento crítico, que seria transposto do terreno estritamente político para o existencial e comportamental – digerindo, nesse processo, a informação contracultural, que, em sua versão aclimatada, também ficaria conhecida como “desbunde”<sup>4</sup>. No plano da produção literária, essa tendência seria fortemente associada ao fenômeno da dita Poesia Marginal, ou “geração mimeógrafo”, que despontaria sobretudo a partir do início dos anos 1970, tendo como precursores diretos – com os quais, em seguida, coexistiria – os artistas pós-tropicalistas<sup>5</sup>. Estes, incorporando, em seus termos, o “barbarismo tecnizado” proposto por Oswald de Andrade<sup>6</sup>, promoveriam, em sentido diverso do espontaneísmo

4. De acordo com Patrícia Marcondes de Barros (2007, p. 100), “O termo ‘desbunde’ aparece de forma pejorativa nos tempos em que ter um posicionamento político (no sentido tradicional do termo) estava em voga, referindo-se às pessoas ‘com um grande desvio pequeno burguês’. Passou a representar uma maneira de ser descompromissada com o mundo que floresceria no Brasil, especialmente entre ‘as crianças do *underground* carioca’, que começaram a curtir o movimento no píer de Ipanema, contudo, sem muita informação teórica a respeito”.

5. Cf. seção 3.4.4 desta tese.

6. Em “A crise da filosofia messiânica”, trabalho inicialmente apresentado como tese para concurso da Cadeira de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, em 1950, Oswald de Andrade, ao desenvolver muitos dos postulados presentes em seu “Manifesto antropófago”, afirmaria que “é a seguinte a formulação essencial do homem como problema e como realidade:

1º termo: tese – o homem natural

2º termo: antítese – o homem tecnizado

3º termo: síntese – o homem natural tecnizado” (ANDRADE, O., 1970, p. 79).

característico de boa parte da Poesia Marginal, uma estética que Lucio Agra classificaria como “monstruivista”, gestada:

[...] a partir de práticas artísticas que advogam a contenção, a economia e a funcionalidade (construtivismo, concretismo) e, nestas, mostrando o quanto podem ser vistas para além dos limites e de suas próprias perspectivas. A equação determinista do caos. A régua da desmedida (AGRA, 2010, p. 4).

O movimento do poema/processo, por outro lado, embora contasse com um núcleo inicial instalado no Rio de Janeiro, composto por Wladimir Dias-Pino, Moacyr Cirne, Neide Dias de Sá e Álvaro de Sá, optou conscientemente por se estruturar de maneira rizomática e descentralizada. Para tanto, em sua organização horizontal<sup>7</sup>, concedeu considerável espaço a frentes situadas, principalmente, no Nordeste brasileiro e em Minas Gerais – estado no interior do qual, juntamente com Cataguases (com o grupo do *SLD* e, posteriormente, *Totem*), Pirapora (de onde se publicavam os envelopes *Etapa*, com poemas/processo) também esteve na dianteira (SÁ, 1977, p. 182). Apesar de, como movimento, o poema/processo ter se encerrado taticamente em 1972, por julgar que as condições objetivas para sua continuidade não se apresentavam mais favoráveis – posição anunciada no manifesto “Parada: opção tática” –, seus proponentes não desconsideravam que, em novas condições, o movimento pudesse se reconstituir, e que, de qualquer maneira, poemas/processo continuariam a ser produzidos (SÁ; CIRNE; SÁ; DIAS-PINO, 1983).

Com efeito, uma das frentes de continuidade orgânica dos princípios do poema/processo no decorrer nos anos 1970 foi a Arte Postal, que, como expusemos, devido a similaridades táticas e estruturais, com ele convergiu – assim como o havia feito em relação a diversas correntes então contemporâneas, como a arte-xerox e demais manifestações da “marginália antieditorial”<sup>8</sup> –, alçando a estrutura em rede rizomática, já defendida pelo

7. No manifesto “Parada: opção tática”, lê-se: “Ao optar pela abertura total o movimento do poema/processo descentralizou-se e encontrou a dificuldade das diferenças: de repertório; de possibilidades econômicas; do estágio de desenvolvimento das regiões geográficas distantes; de idade dos diversos poetas. Procurou-se, então, de maneira didática (exposições, publicações, manifestações coletivas, diálogos públicos), o nivelamento informacional” (SÁ; CIRNE; SÁ; DIAS-PINO, 1983, p. 426)

8. Cf. LUDOVICO, 2012. Quanto à expressão “marginalia antieditorial”, foi utilizada por Cirne (1975) para designar a produção poética e artística que circulava em edições realizadas – técnica, material, ideológica e comercialmente – à margem das grandes editoras, como a da “geração mimeógrafo”.

FIGURA 238 – *Etapa*, envelopes de poemas/processo publicados em Pirapora.

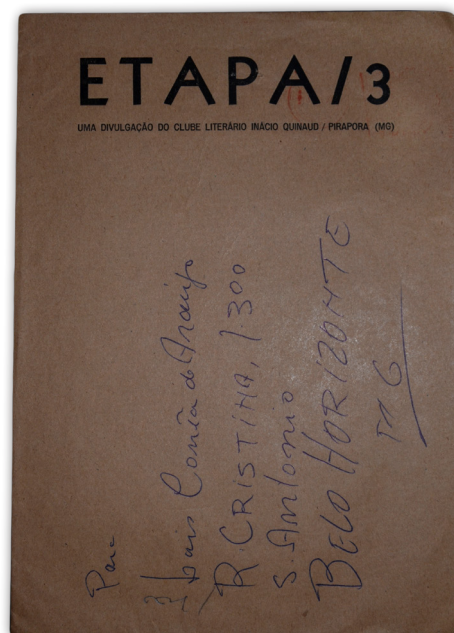
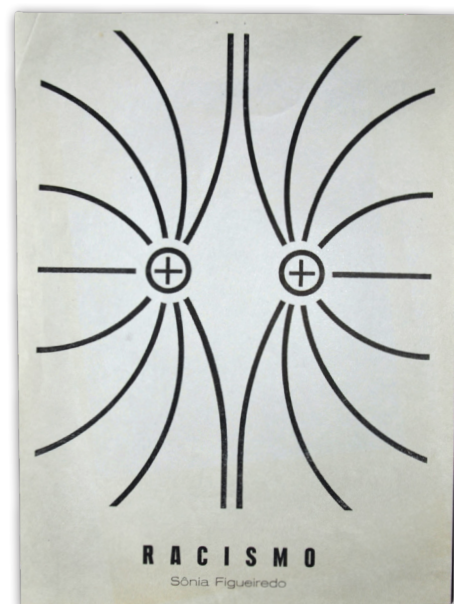


FIGURA 239 – Poema/processo de Sônia Figueiredo publicado em *Etapa*, n. 3.



poema/processo, a um novo patamar global (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 135; LUDOVICO, 2012, p. 44-47).

*Totem* surge especificamente nesse contexto em que, por um lado, a produção pós-tropicalista, por meio das revistas que a divulgavam, vivia um momento particularmente fértil; e, por outro, a herança do poema/processo já se encontrava significativamente incorporada pela rede da Arte Postal. Embora não se tratassem de tendências mutuamente excludentes, e uma visada superficial baste para nelas encontrar pontos de interseção, ao se recensar os colaboradores das “revistas de invenção” e das publicações mais direta ou indiretamente identificadas com o poema/processo, é possível, ainda assim, verificar certa segregação: as primeiras, mais alinhadas aos poetas concretos de *Noigandres* (presentes como colaboradores em muitas delas), devido à indisposição que esses nutriam pelo fato de Wladimir Dias-Pino ter rompido com o concretismo para criar o poema/processo, tendiam a não contar com colaboradores associados a esse movimento<sup>9</sup>. A recíproca, em grande

9. Essa tendência é perceptível não apenas ao se observar o rol de colaboradores dos próprios periódicos, mas também nas fontes secundárias a respeito dessas publicações. É sintomático o fato de os próprios autores que se servem da expressão “revistas de invenção” não considerarem, em seus estudos, publicações mais identificadas com o poema/processo, como *Ponto*, *Processo* e *Vírgula*. O próprio termo “revistas de invenção”, conforme, ao que tudo indica, primeiramente utilizado por Paulo Leminski (2012a), já remete diretamente à revista *Invenção*, editada pelos poetas concretos paulistas de 1962 a 1967. De fato, nesse texto, dos periódicos mais especificamente dedicados a arte e literatura citados por Leminski, mais da metade havia contado com a colaboração de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Proporção similar ocorre dentre os periódicos abordados livro *Revistas na era pós-verso*, de Omar Khouri (2003), que embora não se sirva diretamente da expressão “revistas de invenção”, elege o texto de Leminski (2012a) como uma das bússolas de sua argumentação. Da mesma maneira, Felipe Martins Paros (2015), que opera

parte, também é verdadeira, como o comprova *Totem*, em cujos números há colaborações de vários expoentes do poema/processo, como Wladimir Dias-Pino, Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá e Moacy Cirne (para não mencionar o próprios idealizadores do periódico cataguasense), ao mesmo tempo em que nenhum dos concretistas de *Noigandres* (e nem mesmo outros autores a eles mais próximos, como José Lino Grünewald, Ronaldo Azeredo ou José Paulo Paes) figura em suas páginas.

*I*, por sua vez, constitui exceção, ainda que parcial. Se, por um lado, não contou com colaborações do trio de *Noigandres*, é definitivamente herdeira da linhagem concreta, como se verifica nos próprios trabalhos que veiculou e no já discutido “paideuma” que promoveu. Também se alinha às “revistas de invenção” que lhe foram contemporâneas por partilhar com elas alguns de seus colaboradores – como Antônio Risério, Régis Bonvicino e Paulo Leminski, editores de muitas dessas publicações. Por outro lado, *I* contou com a colaboração de dois autores que estabeleceram diálogo franco e direto com o poema/processo: Márcio Sampaio e Sebastião Nunes – ambos, por sinal, presentes na antologia *Processo: linguagem e comunicação* (DIAS-PINO, 1971), na qual foram apresentados como integrantes do movimento.

Com a proximidade do fim dos anos 1970, o ciclo vanguardista, já profundamente modificado ao longo dessa mesma década – e do qual *I* representa mais exatamente uma coda, a qual, mais que arrematar, permite entrever o que estava por vir – caminha para seu encerramento. Khouri (2003), por sinal, apesar de perceber semelhanças, diferencia os grupos envolvidos com

com o conceito de “revistas de invenção”, concede especial atenção às revistas dos anos 1970 nas quais o trio de *Noigandres* havia colaborado. Nesses textos, nenhum dos três autores menciona qualquer publicação editada por proponentes do poema/processo, ou nas quais colaboravam com frequência. Já Sergio Cohn (2011), no livro *Revistas de invenção*, embora o próprio título não negue sua procedência, recenseia também várias publicações sem qualquer ligação com a poesia concreta (até porque o recorte temporal adotado pelo autor também compreende um período anterior ao surgimento do concretismo). Apesar disso, também não menciona qualquer publicação vinculada ao poema/processo, que figura em seu livro apenas por meio da menção à edição especial que a *Revista de Cultura Vozes* – publicação, de qualquer maneira, com grande abrangência temática, não vinculada a nenhum movimento ou corrente literária específica – dedicou ao movimento em 1978. Por fim, vale a pena encerrar estas considerações a partir de um exemplo extremamente ilustrativo: no primeiro número de *Código* (periódico considerado, por todos autores acima citados, como uma “revista de invenção”), em entrevista concedida por Haroldo de Campos a Antônio Risério (um dos principais colaboradores da revista), este último demonstra seu partidarismo já na própria questão que dirige ao entrevistado: “Moacy Cirne escreveu, há algum tempo, que a diferença entre a poesia concreta e o poema-processo estava no fato de a poesia concreta subordinar tudo à estrutura, enquanto o poema-processo subordinaria ao processo. *Reconhecendo que esta distinção é claramente insustentável*, gostaria de saber qual a tua visão do poema processo. / H. de Campos: O poema-processo é a doença infantil da poesia concreta” (CÓDIGO, 1973, n. 1, [n.p.], grifo nosso).

as revistas de criação intersemiótica – como *I* – publicadas a partir dos anos 1970 dos movimentos de vanguarda propriamente ditos:

[...] como se define um grupo de vanguarda, esses não se constituíram propriamente, pois, a renúncia necessária não existiu em termos de poética individual em prol de um projeto coletivo, existiram as afinidades, como que acordos tácitos. Houve, sim, uma renúncia em termos de veiculação de obra própria, individual, em prol da publicação das de vários: daí, as revistas (KHOURI, 2003, p. 13).

Considerando o quadro mais amplo das transformações que se processavam no Brasil no fim dos anos 1970 em direção à abertura da ditadura militar, também vale a pena evocar as considerações de Kucinski (2003). Advertimos, porém, que os periódicos alternativos aos quais o autor se refere são aqueles sobretudo de feição política, e que, nesse mesmo sentido, ao mencionar as “vanguardas”, Kucinski reporta-se mais precisamente ao sentido político do termo – embora, com alguma cautela e respeitando as devidas particularidades, não nos pareça descabido, a partir da própria menção a “outros ciclos”, estender sua análise às vanguardas artísticas e suas respectivas publicações:

[...] a extinção dos alternativos pode ser sintomática de algo mais profundo do que, simplesmente, ou apenas, a lógica do regime autoritário. Pode ter sido sintomática do fim de outros ciclos, cujo ocaso se confundiu com o da ditadura brasileira sem ter com ela uma relação direta. A morte de propostas éticas de transformação social, da crença na realização pessoal através da ação coletiva ou comunitária. Muitos jornais alternativos do último período desapareceram em meio a um processo político no interior das esquerdas mais complexo que a mera passagem do espaço clandestino e semi-clandestino para uma esfera pública. O que ocorreu foi, antes de tudo, uma implosão do paradigma leninista, operada pelo surgimento inesperado (e por isso, em parte indesejado) do Partido dos Trabalhadores. [...] A partir do movimento do surgimento pró-PT, em 1979, de um momento para o outro estava rompida a dualidade entre espaço clandestino e esfera pública, entre vanguarda e massa. Estava eliminada a supremacia do dogma. O novo partido, que reunia católicos, comunistas, socialistas e sindicalistas pragmáticos,

negava a própria necessidade de haver uma doutrina. Com o PT foram implodindo um após o outro todos os partidos e agrupamentos leninistas, em especial o PCDob, no que também implodiram jornais alternativos apoiados na sua militância (KUCINSKI, 2003, p. 28).

O grupo belo-horizontino Cemflores, que em 1978 lançou uma revista homônima e do qual faziam parte, entre outros, Marcelo Dolabela, Denise Mendes, Luciano Cortes e Silva e Ilka Boaventura, surge especificamente nesse contexto em que o próprio conceito do político “se desloca da intenção de efetividade, que marcou a prática artística de vanguarda nos anos 1960-1970 no continente [latino-americano], ligando-se mais à afetividade, através de experiências micropolíticas” (ALBINATI, 2020, p. 162). Nessa conversão do efetivo para o afetivo, o grupo Cemflores, no plano estético, serviu-se de ideias e procedimentos originários de diversas tendências e movimentos, vanguardistas ou não: modernismo brasileiro, dadaísmo, antropofagia oswaldiana, tropicália, arte pop, quadrinhos, rock, música popular, Arte Postal etc. (ALBINATI, 2020).

Postura similar de abertura artística não dogmática, paralela ao caráter igualmente não doutrinário que a esquerda brasileira assumiria no processo de abertura política – conforme apontado por Kucinski (2003, p. 28) na citação acima – permeia o periódico *Poesia Livre*, que Guilherme Mansur editou em Ouro Preto de 1977 a 1985, segundo explicitado em seu próprio lema, publicado no número de outubro de 1983: “Há muitas formas de fazer poesia. Nós preferimos todas” (*apud* BILHARINHO [Org.], 2018, v. 3, p. 18). Tal *ethos* é ilustrativo do que Haroldo de Campos (1984, p 5) chamaria de “pluralização das poéticas possíveis”, a qual associa ao clima pós-utópico coincidente com o fim do ciclo das vanguardas. Retomaremos essa e outras questões em nossas considerações finais.

## QUADRO 1 – PANORAMA HISTÓRICO

Periódico	Período de circulação	Conjuntura histórica e cultural (regional)	Conjuntura histórica e cultural (nacional)	Conjuntura histórica e cultura (internacional)
<i>A Revista</i>	1925–1926	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aumento do fluxo migratório do interior de Minas Gerais para Belo Horizonte.</li> <li>• Início da colaboração de Carlos Drummond de Andrade no <i>Diário de Minas</i> (1921).</li> <li>• Caravana dos modernistas paulistas em Minas Gerais (1924).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• República Velha.</li> <li>• Tenentismo.</li> <li>• Circulação de <i>Estética</i>, periódico modernista carioca (1924–1925).</li> <li>• Circulação de <i>Terra Roxa e Outras Terras</i>, periódico modernista paulista (1926).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação da revista holandesa <i>De Stijl</i>, que promovia o movimento homônimo (1917–1932).</li> <li>• Circulação da revista francesa <i>L'Esprit Nouveau</i> (1920–1925).</li> <li>• Circulação da revista dada-construtivista alemã <i>Merz</i>, de Kurt Schwitters (1923–1932).</li> <li>• Transferência da Bauhaus de Weimar para Dessau (1925).</li> <li>• Circulação da revista <i>La Révolution Surréaliste</i> (1924–1929).</li> <li>• Circulação da 1ª fase da revista construtivista russa <i>LEF (ЛЕФ)</i> (1923–1925).</li> </ul>
<i>Electrica</i>	1927–1928	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Recente inauguração de Itanhandu como município independente (em 1924)</li> <li>• Processo de equiparação do Ginásio Municipal Sul-Mineiro, de Itanhandu, ao Colégio Pedro II (1923–1932).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento de <i>Festa</i>, revista literária carioca (1927).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicação de <i>Die Neue Typographie</i>, livro-manifesto de tipografia vanguardista de Jan Tschichold (1928).</li> </ul>
<i>Verde</i>	1927–1929	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicação do número único de <i>Jaz-Band</i>, jornal editado por Rosário Fusco (1927) em Cataguases.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação da <i>Revista de Antropofagia</i>, publicação modernista paulista (1928–1929).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação de <i>Novyi LEF</i>, segunda fase da revista construtivista russa (1927–1928).</li> </ul>
<i>leite crioulo</i>	1929	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aquisição do jornal <i>Estado de Minas</i> pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand (1929).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento da Aliança Liberal, coligação que incluía o PRM e o Partido Democrático, de oposição à candidatura de Júlio Prestes à presidência da república, defendida pelo Partido Republicano Paulista (PRP) (1929).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quebra da Bolsa de Nova York (1929).</li> </ul>



Periódico	Período de circulação	Conjuntura histórica e cultural (regional)	Conjuntura histórica e cultural (nacional)	Conjuntura histórica e cultura (internacional)
<i>Tendência</i>	1957–1962	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação de <i>Complemento</i>, revista literária belo-horizontina (1955–1958)</li> <li>• Mandato de José Francisco Bias Fortes como governador de Minas Gerais (1956–1961).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação de <i>Noigandres</i>, revista do grupo homônimo de poetas concretos paulistas (1952–1962).</li> <li>• Criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB (1955).</li> <li>• Presidência de Juscelino Kubitschek (1956–1961).</li> <li>• Construção de Brasília (1957–1960).</li> <li>• João Gilberto lança o álbum <i>Chega de saudade</i>, um dos marcos fundadores da bossa-nova (1959).</li> <li>• Lançamento do neoconcretismo no <i>Suplemento Dominical do Jornal do Brasil</i> (1959).</li> <li>• Eleição de Jânio Quadros como presidente do Brasil (1960).</li> <li>• Renúncia de Jânio Quadros, após a qual seu vice, João Goulart, assume a presidência da República (1961).</li> <li>• II Congresso de Crítica e História Literária em Assis, no Estado de São Paulo, onde os poetas concretistas de <i>Noigandres</i> anunciam seu “salto participante” (1961).</li> <li>• Criação do Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE) (1962).</li> <li>• Publicação de <i>Lavra-lavra</i>, de Mário Chamie, formalizando sua ruptura com os concretistas paulistas e inaugurando o movimento da literatura-práxis (1962).</li> <li>• Lançamento do filme <i>Cinco vezes favela</i>, um dos marcos do Cinema Novo (1962).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Publicação de <i>Howl</i>, de Allen Ginsberg (1956); <i>On the Road</i>, de Jack Kerouac (1957); e <i>Naked Lunch</i>, de William Burroughs (1959), marcos da Geração Beat.</li> <li>• Estreia em longa-metragem de cineastas associados à <i>nouvelle vague</i>, como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Éric Rohmer (1958–1959).</li> <li>• Revolução Cubana (1959).</li> <li>• Publicação do “Manifesto para uma poesia nova, visual e fônica”, de Pierre Garnier (1962).</li> </ul>
<i>Ptyx</i>	1963–1964	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação do <i>Suplemento Dominical do Estado de Minas</i>, dirigido por Affonso Ávila (1963–1964).</li> <li>• Realização da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, em Belo Horizonte, na Reitoria da UFMG (1963).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação de <i>Invenção</i>, novo periódico capitaneado pelos concretistas paulistas (1962–1967).</li> <li>• Golpe civil-militar, após o qual o presidente João Goulart é destituído (1964).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento de <i>Please Please Me</i>, álbum de estreia dos Beatles (1963).</li> </ul>

Periódico	Período de circulação	Conjuntura histórica e cultural (regional)	Conjuntura histórica e cultural (nacional)	Conjuntura histórica e cultura (internacional)
<i>Vereda</i>	1964–1966	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eleição de Israel Pinheiro como governador de Minas Gerais (1966).</li> <li>• Lançamento do <i>Suplemento Literário do Minas Gerais</i>, sob direção de Murilo Rubião (1966).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Circulação de <i>Pif-Paf</i>, publicação humorística de Millôr Fernandes, um dos marcos iniciais do ciclo da imprensa alternativa no Brasil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Recrudescimento da Guerra do Vietnã (1965).</li> <li>• Desencadeamento, por Mao Tse Tung, da Grande Revolução Cultural Proletária, na China (1965).</li> </ul>
<i>1º Caderno Mostra e reVIXta</i>	1965		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Edição, por parte do governo ditatorial de Humberto Castelo Branco, do Ato Institucional nº 2 (AI-2), que, dentre outros efeitos, extinguiu o pluripartidarismo no Brasil (1965).</li> <li>• Fundação da TV Globo (1965).</li> </ul>	
<i>Totem</i>	1974–1980		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Início do governo de Ernesto Geisel e de sua política de “distensão”, após a derrocada do “milagre econômico” (1974).</li> <li>• Publicação de uma série de “revistas de invenção”, como <i>Código, Pólem, Artéria, Poesia em Greve, Qorpo Estranho, Muda e Jornal Dobrabil</i> (1974–1977).</li> <li>• Assassinato do jornalista Vladimir Herzog, preso em dependência do 11 Exército – SP (Doi-Codi) (1975).</li> <li>• Posse do general Figueiredo, último presidente da ditadura militar (1979).</li> <li>• Aprovação da Lei da Anistia (1979).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Organização, por parte de Clemente Padín, do Festival de la Postal Creativa, uma das primeiras mostras de Arte Postal na América Latina, em Montevideu (1974).</li> <li>• Fim da Guerra do Vietnã (1975).</li> <li>• Revolução Sandinista na Nicarágua (1979).</li> </ul>
<i>I</i>	1977	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lançamento da revista-saco <i>Poesia Livre</i>, editada em Ouro Preto (MG) por Guilherme Mansur.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Revogação do AI-5.</li> <li>• Greve geral no ABC, a primeira desde 1968.</li> <li>• Retomada de manifestações de rua estudantis.</li> </ul>	

b) **Formato, quantidade de páginas e projeto tipo/gráfico**

**FORMATO:** Com a exceção parcial de *Totem* – que, após se transformar definitivamente de revista em jornal, ainda assim chegou a apresentar, nessa fase final, certas alterações no formato –, as demais modificações observadas nas dimensões de um mesmo periódico concernem ao início de uma nova etapa da publicação. Considerando todas as mudanças de formato, dentre os 11 periódicos analisados, observamos um total de 16 variações (QUADRO 2).

Ao direcionarmos especial atenção às diversas proporções presentes, a mais utilizada é a do retângulo de raiz 2 ( $1:\sqrt{2}$  ou 1:1,414), observável em sete das 16 variações de formato arroladas. Embora adotada com exatidão apenas no primeiro e único número de *Totem* como revista – cujo formato é A4 –, essa proporção está aproximadamente presente em dois formatos diferentes de sua fase como jornal (n. 1-3, 11-13), além de ter sido utilizada, também de maneira arredondada, nas duas fases de *leite criôlo* e em *Tendência*. A adoção majoritária dessa proporção no *corpus* de periódicos analisados não surpreende, uma vez que ela apresenta vantagens tanto econômicas, quanto estéticas:

Os retângulos de raiz 2 [...] têm a propriedade de se subdividirem sem cessar em retângulos proporcionalmente menores. Por esse motivo, servem de base para a norma DIN<sup>10</sup>– Deutsche Industrie Normen (normas industriais alemãs), um critério para

10. Em *Die Neue Typographie*, de 1928, Jan Tschichold (2006, p. 96-102), no auge de sua fase vanguardista, defendia enfaticamente os formatos DIN, realçando suas vantagens econômicas e organizativas para usuários, impressores, comerciantes e fabricantes de papel. De acordo com Tschichold (2006, p. 96-97), nos primeiros séculos após Gutenberg, a escolha de formatos se dava principalmente por critérios estéticos. Já no final do século XVIII, começaram a surgir iniciativas visando maior padronização. Em 1796, o físico e escritor alemão Georg Christoph Lichtenberg havia sugerido que os formatos fossem escolhidos a partir da sucessiva dobragem ao meio da folha de papel original. Já nos primeiros anos da Revolução, as autoridades francesas – igualmente envolvidas em outras iniciativas de padronização, como a instituição do sistema métrico – determinaram que os formatos de formulários e documentos oficiais deveriam ter a proporção de  $1:\sqrt{2}$  ou 1:1,41, prescrição que, entretanto, não teve efeitos duradouros. No início do século XX o impulso padronizador ganha novo fôlego a partir do trabalho do cientista alemão Wilhelm Ostwald, que adotou o princípio de Lichtenberg, porém adaptado em centímetros. Pouco após a Primeira Guerra Mundial, é enfim lançado, na Alemanha, o sistema DIN, com base em discussões envolvendo autoridades governamentais, impressores, comerciantes e fabricantes de papel (TSCHICHOLD, 2006, p. 96-97). O mesmo Tschichold, anos mais tarde, já em sua fase tradicionalista, relativizaria sua posição quanto aos formatos DIN, embora continuasse reconhecendo que alguns formatos A se prestavam bem a determinados trabalhos tipográficos (TSCHICHOLD, 2007, p. 65). No contexto pós-Segunda Guerra Mundial, Josef Müller-Brockmann, entre outros expoentes do Estilo Suíço (cf. seção 3.1 desta tese), tornariam a defender – em termos similares aos do primeiro Tschichold – o uso sistemático do padrão DIN (MÜLLER-BROCKMANN, 2012, p. 15).

a definição de formatos de papel [como aqueles da série A]. [...] Uma dobra inicial no meio da folha resulta em duas meias-folhas, ou fólhos. Dobrando-se quatro vezes a folha original, obtêm-se quatro folhas menores ou oito páginas impressas etc. Esse sistema não só é eficiente, como também otimiza o uso do papel. [...] Além da vantagem prática de evitar o desperdício no uso das folhas de papel, o retângulo de raiz 2 se aproxima das propriedades estéticas da seção áurea (ELAM, 2010, p. 36).

Depois da proporção  $1:\sqrt{2}$ , as mais utilizadas foram a de 3:4 (usada aproximadamente em *reVIXta*, nos números 4-10 de *Totem* e em *I*) e a de 2:3 (adotada exatamente em *A Revista* e de maneira arredondada na primeira série de *Electrica*). Apresentando correspondência histórica, respectivamente, ao in-quarto e in-oitavo<sup>11</sup>, ambas proporções são apreciadas desde há muito tempo na história da edição, gozando de prestígio antes mesmo da disseminação da imprensa (TSCHICHOLD, 2007, p. 61-90). A respeito das virtudes dessas proporções, embasadas na tradição editorial, são pertinentes – a despeito da nem tão feliz analogia heteronormativa – as considerações de Tschichold:

As antigas folhas de papel, todas no formato de cerca de 3:4, quando dobradas geram relações de 2:3 e 3:4 em seqüência; o quarto de folha é o in-quarto ou 3:4; o oitavo é o in-oitavo ou 2:3. As duas principais proporções de 2:3 (in-oitavo) e 3:4 (in-quarto) formam um casal sensato, como marido e mulher (TSCHICHOLD, 2007, p. 64-65).

As demais proporções encontradas em nosso *corpus* de análise ocorrem somente uma vez por periódico. Dentre elas, encontramos algumas mais canônicas – como a de *Ptyx*, próxima a  $1:\sqrt{3}$ , ou retângulo de raiz 3<sup>12</sup> – e outras menos – como a da segunda série de *Electrica*, correspondente a 1:1, ou

11. De acordo com Araújo (2008, p. 350), “[...] pelo menos até a vulgarização da máquina contínua de papel, na primeira metade do século XIX, o tamanho da folha e o de suas dobras eram tradicionalmente designados por nomes como *folio*, *quarto*, *octavo* etc., ou em ordinais, in- 4º (em quarto), in- 8º (em oitavo) etc. Tais denominações correspondiam, no período da fabricação manual do papel, a medidas uniformes, visto que se partia de um tamanho-padrão da folha sem dobra, dita *in-plano* (32 x 44 cm [cuja proporção é próxima à de 3:4]), com duas páginas, i.e., reto e verso. Daí em diante vinham os múltiplos dessa folha em dobras: *in-folio*, dobrada pela metade, in- 4º, dobrada duas vezes, in- 8º, dobrada duas vezes, e assim por diante”.
12. “Assim como o retângulo de raiz 2 pode ser dividido em outros retângulos similares, o mesmo se dá com os retângulos de raiz 3, raiz 4 e raiz 5. Esses retângulos podem ser

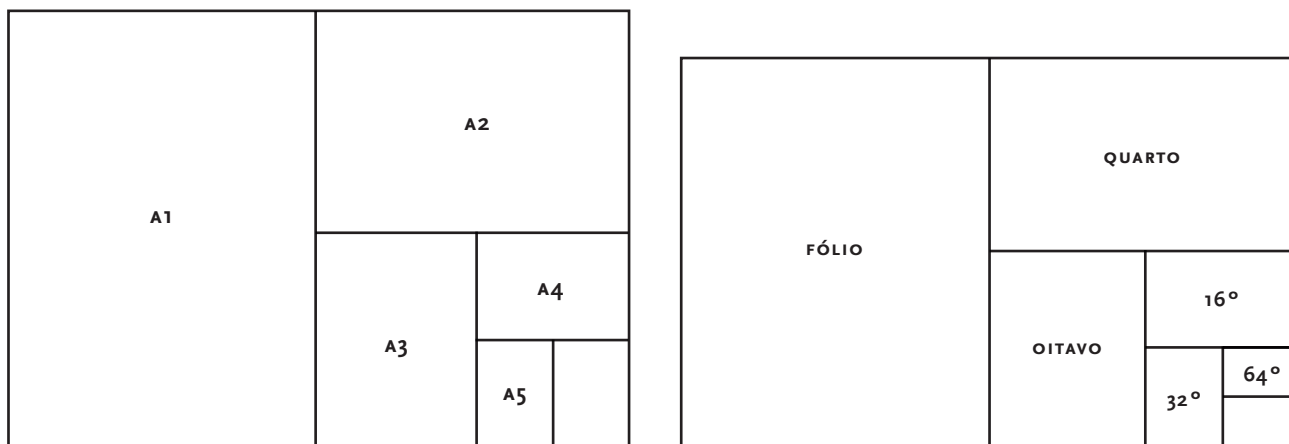


FIGURA 240 – Subdivisão do formato A de papel. A proporção é sempre mantida.

FIGURA 241 – Formatos tradicionais de papel. Alternância entre proporções 2:3 e 3:4.

quadrado perfeito, que, não obstante, a partir dos preceitos das vanguardas construtivistas que enalteciam a geometria elementar<sup>13</sup>, adquiriu novo e privilegiado status no século xx. De todos periódicos analisados, *Primeiro Caderno Mostra* é o único cuja altura corresponde a mais que o dobro da largura, em relação expressa pela proporção aproximada de 4:9.

Por fim, chamamos a atenção para proporção utilizada em *Vereda*, sobretudo a que corresponde a sua abertura total, muito próxima à da seção áurea:

[...] relação simétrica feita de partes assimétricas. Dois números, formas ou elementos incorporam a seção áurea quando o menor está para o maior assim como o maior está para a soma dos dois. Isto é,  $a : b = b : (a+b)$ . Na linguagem da álgebra, essa razão é  $1:\phi = 1:(1+\sqrt{5})/2$ , e na linguagem da trigonometria é  $1:(2 \sin 54^\circ)$ . Seu valor aproximado em termos decimais é 1:1,61803 (BRINGHURST, 2005, p. 171).

No decorrer de toda a história, não faltam exemplos da “predileção estética arquetípica e transcultural pelas proporções da seção áurea<sup>14</sup>” (ELAM, 2010, p. 7), conspicuamente presente na arte, arquitetura e artefatos de diversos povos, em diferentes épocas e regiões. Tal propensão também se estende a

divididos tanto na vertical como na horizontal. O de raiz 3 pode ser subdividido em 3 retângulos verticais de raiz 3; e estes, por sua vez, em 3 retângulos horizontais de raiz 3 etc.

O retângulo de raiz 3 tem a propriedade de permitir a construção de um prisma hexagonal regular. Esse hexágono é encontrado também na forma dos cristais de neve, dos favos de mel e em muitas outras estruturas do mundo natural” (ELAM, 2010, p. 38).

13. Cf. LUPTON; MILLER (Org.), 2008.

14. Como exposto por Elam (2010, p. 6-7), ao menos desde o fim do século XIX, pesquisas têm sido feitas para quantificar a preferência das pessoas por retângulos de diferentes proporções, como o estudo realizado pelo psicólogo alemão Gustav Fechner em 1876 e, com maior rigor metodológico, pelo filósofo francês Charles Lalo, em 1908. Ambos os estudos, além de outros similares realizados posteriormente, apontam para uma predileção estatisticamente significativa por retângulos áureos, em relação aos demais (ELAM, 2010, p. 6-7).

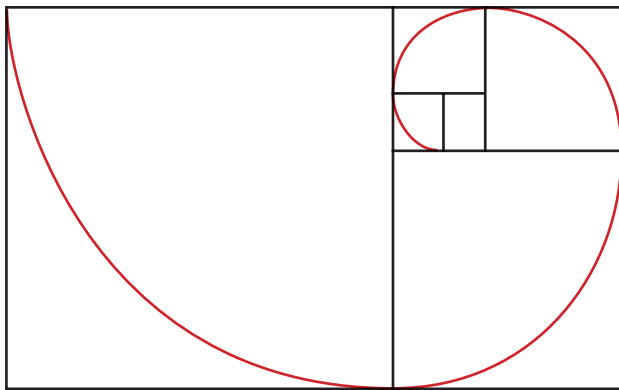


FIGURA 242 –  
Diagrama de construção  
do retângulo áureo e  
da espiral resultante.  
O padrão de crescimento  
das conchas consiste em  
espirais logarítmicas de  
proporções áureas.

outros seres vivos, uma vez que a seção áurea está presente nas proporções dos corpos de abacaxis, caracóis, girassóis, trutas etc. – sendo que o mesmo ocorre nos seres humanos (ELAM, 2010, p. 8-II; BRINGURST, 2005, p. 171-173). Logo, é possível que a preferência pela seção áurea se deva a sua organicidade:

Talvez outro motivo para a predileção cognitiva pelas proporções áureas seja o fato de que o rosto e o corpo humanos exibem as mesmas relações proporcionais matemáticas constatadas em todos os seres vivos (ELAM, 2010, p. 12).

Entretanto, apesar de toda a sua carga não só cultural, como biológica, a seção áurea, como apontamos, está presente no formato de apenas um dos periódicos pertencentes ao *corpus* analisado. Embora isso possa se dever parcialmente ao acaso, não devemos desconsiderar as implicações econômicas – logo, também culturais – subjacentes às proporções mais recorrentes que verificamos – 2:3, 3:4 e, especialmente,  $1:\sqrt{2}$  –, conforme expusemos acima.

## QUADRO 2 – FORMATO

Periódico	Formato em cm	Proporção
<i>A Revista</i>	15 × 22,5	1:1,5 ou 2:3
<i>Electrica</i>	17,5 × 27,3 (1ª série) 23,5 × 23,5 (2ª série)	1:1,56 ou ≈ 2:3 1:1
<i>Verde</i>	21,5 × 27,5	1:1,27 ou ≈ 4:5
<i>leite crioulo</i>	23,5 × 33 (tabloide) 40 × 57 ( <i>Estado de Minas</i> )	1:1,404 ou ≈ 1:√2 1:1,425 ou ≈ 1:√2
<i>Tendência</i>	16 × 23	1:1,437 ou ≈ 1:√2
<i>Ptyx</i>	15,5 × 26,7	1:1,722 ou ≈ 1√3
<i>Vereda</i>	11 × 20,5 (fechado) 66 × 41 (aberto)	1:1,863 ou ≈ 8:15 1:1,609 ou ≈ seção áurea
<i>1º Caderno Mostra</i>	10,5 × 24	1:2,285 ou ≈ 4:9
<i>reVIXta</i>	16 × 22	1:1,375 ou ≈ 3:4
<i>Totem</i>	21 × 29,7 (revista) 33 × 47,5 (jornal, n. 1-3) ≈ 27 × 37 (jornal, n. 4-10) ≈ 23 × 33 (jornal, n. 11-13)	1:1,414 ou 1:√2 1:1,439 ou ≈ 1√2 1:1,370 ou ≈ 3:4 1:1,434 ou ≈ 1:√2
<i>I</i>	16 × 21	1:1,312 ou ≈ 3:4

**NÚMERO DE PÁGINAS:** O número de páginas de cada edição dos periódicos analisados (QUADRO 3), por si só, é pouco significativo. Julgamos mais interessante observá-lo à luz do número de colaboradores (QUADRO 9) e do programa editorial (QUADRO 11) de cada publicação, o que possibilita uma perspectiva mais nuançada dos dados.

Dessa maneira, dentre os periódicos dos anos 1920, é possível contrabalançar a informação de que *A Revista* foi a publicação com maior número de páginas, ao fato de que, segundo o próprio Carlos Drummond de Andrade, um de seus diretores, dadas as condições de então, não era possível editar uma revista unicamente a partir de um ângulo modernista, tendo sido necessário abarcar colaborações de autores considerados passadistas<sup>15</sup>. Assim, torna-se ainda mais rarefeito o teor efetivamente modernista da primeira série de *Electrica*, que partilha a média de colaboradores de *A Revista*, mas não só teve menos páginas que o periódico belo-horizontino, como, além de ter abrigado colaborações literárias passadistas, também estampou conteúdo extraliterário, como notas sociais. Seguindo esse raciocínio, *Verde*, que também veiculou colaborações não radicalmente modernistas, mas em quantidade inferior em relação à *A Revista*, foi uma publicação programaticamente mais coesa, ainda que ostentasse menos páginas que sua predecessora de Belo Horizonte. O mesmo pode ser dito de *leite crioulo*, guardando as devidas proporções quanto ao seu número de páginas e sua quantidade média de colaboradores.

É nas décadas de 1950 e 1960 que se situam as duas publicações com maior número de páginas do *corpus* analisado: *Tendência* e *Ptyx*. Ambas também apresentam um número equivalente e reduzido de colaboradores – a maioria, nos dois casos, pertencente ao núcleo idealizador das publicações, o que, por si só, reforçava a coesão programática das duas revistas. Embora a quantidade de colaboradores nos dois periódicos seja pouco extensiva, as colaborações que apresentam são intensivas: *Tendência*, por exemplo, privilegiava ensaios longos e aprofundados; e aos poetas e prosadores de *Ptyx*, por sua vez, eram reservadas seções prolongadas no decorrer das páginas<sup>16</sup>.

*Vereda* e as duas publicações analisadas do Grupo *vix* também partilham de um número equivalente, e baixo, de colaboradores – nos dois casos, quase que unanimemente associados ao núcleo editorial. Porém, ao contrário de *Tendência* e *Ptyx*, tratam-se de publicações com quantidade reduzida de

15. Cf. seção 4.2.1 desta tese.

16. No caso do número 1 de *Ptyx*, há que se considerar um aspecto do projeto gráfico que influía diretamente na quantidade de páginas da publicação: o fato de, nessa edição, como apontamos, toda a impressão ter ocorrido apenas nas páginas ímpares (anverso) da revista.



páginas (no caso de *Vereda*, de segmentos desdobráveis). Isso se deve tanto à menor quantidade de textos que estamparam, quanto ao fato de se tratarem de textos concisos – ambos fatores relacionados à ideia de amostragem subjacente a essas publicações, o que está diretamente indicado tanto no subtítulo de *Vereda* (“mostra de poesia”) quanto no próprio título de *Primeiro Caderno Mostra*. Sobre a quantidade aparentemente superior de páginas de *reVIXta*, deve-se considerar que, assim como o número 1 de *Ptyx*, essa publicação recebeu impressão somente nas páginas ímpares.

Finalmente, *Totem*, de todas as publicações analisadas, é aquela que contou com o maior número médio de colaboradores, sendo que 1, nesse quesito, também está entre as primeiras colocadas. Se o número elevado de colaboradores de *Totem* contrasta com a pequena quantidade de páginas dessa publicação em sua versão definitiva como jornal, isso se explica tanto pelo formato maior do periódico em relação aos demais (cf. QUADRO 2), quanto pela prevalente concisão dos trabalhos nele veiculados.

### QUADRO 3 – QUANTIDADE DE PÁGINAS

Periódico	Número de páginas
<i>A Revista</i>	68 (n. 1) 68 (n. 2) 66 (n. 3)
<i>Electrica</i>	16 (n. 1) [1ª fase] 20 (n. 2) 16 (n. 3) 34 (n. 4) 16 (n. 5) 24 (n. 6) 32 (n. 7-8) 24 (n. 1) [2ª fase] 44 (n. 2)
<i>Verde</i>	32 (n. 1) [1ª fase] 30 (n. 2) 30 (n. 3) 30 (n. 4) 30 (n. 5) 12 (n. 5, suplemento) 24 (n. 1) [2ª fase]
<i>leite crioulo</i>	8 [tableide] ¼ a ½ de página do <i>Estado de Minas</i> [suplemento]
<i>Tendência</i>	92 (n.1) 104 (n. 2) 120 (n. 3) 164 (n. 4)
<i>Ptyx</i>	96 (n. 1) 136 (n. 2)
<i>Vereda</i>	12 segmentos desdobráveis (n. 1-3)
<i>1º Caderno Mostra</i>	12
<i>reVIXta</i>	28
<i>Totem</i>	20 (n. 1) [revista] 4 (n. 1) [jornal] 4 (n. 2) 6 (n. 3) 8 (n. 4) 8 (n. 5) 10 (n. 6) 8 (n. 7) 8 (n. 8) 8 (n. 9) 8 (n. 10) 8 (n. 11) 12 (n. 8) 4 (n. 13)
<i>I</i>	24

O Quadro 4 consolida sinteticamente os principais critérios levados em conta quando da análise do projeto tipo/gráfico de cada periódico considerado. Vejamos, a seguir, o que se revela a partir da comparação dessas informações.

Das 11 publicações analisadas, apenas três apresentavam logotipo realizado por meio de letreiramento, isto é, cujas letras haviam sido desenhadas especificamente para a aplicação no título do periódico, e não compostas a partir de caracteres tipográficos preexistentes. Em todos esses casos, a criação e execução do logotipo ficou por conta de um dos colaboradores dos periódicos em questão: o de *Electrica* foi concebido por Heitor Alves, seu diretor, e executado pelo colaborador Lauro Scarpa; o de *Verde* ficou a cargo de Rosário Fusco, um dos principais idealizadores da revista; e o logotipo definitivo de *Totem* foi criado sob encomenda pelo designer Fernando Abritta, presença frequente nas páginas periódico. Desses três logotipos, apenas o de *Verde* não apresenta paralelismo grafossemântico em relação ao título do periódico (com a óbvia exceção do fato de ter sido impresso em verde). O logotipo de *Electrica* – por sinal, o único, dentre todos periódicos analisados, a conter também um grafismo não verbal associado ao texto –, além de integrar o desenho de uma lâmpada, apresenta letras estilizadas a partir de um efeito serrilhado que sugere a ideia de irradiação. Já o logotipo definitivo de *Totem*, que remete à coisa que se refere a partir de sua própria verticalidade e tem seu efeito potencializado pela subversão do sentido de leitura da letra “E”, merece considerações adicionais. Devido à alta carga convencional que encerra, podemos, por extensão, considerar não só o alfabeto em si, mas o próprio sentido de leitura (em nosso caso, da esquerda para a direita, com as linhas se quebrando de cima para baixo), como um “totem” de nossa civilização. Com efeito, o próprio Wladimir Dias-Pino, concretista de primeira hora e fundador do poema/processo, amigo e mentor dos editores de *Totem*, publicação na qual colaborou, afirmava que “o alfabeto é o instrumento mais cruel de dominação que o homem já criou” (em CAMARA; MARTINS [Org.], 2015, p. 21). Seguindo esse raciocínio, o “tabu” inerente a perturbar o alfabeto e o sentido convencional de leitura, como ocorre no logotipo do jornal cataguasense, acaba por concretizar com notável sucesso a máxima vanguardista do “Manifesto antropófago” de Oswald de Andrade: “Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem” (ANDRADE, 1928, p. 3).

Dos periódicos analisados, o único a apresentar cores no miolo foi *Electrica*, que, em certos números, também foi a publicação que contou com maior número de cores na capa, tendo atingido o máximo de três cores distintas na capa do n. 5. Quanto às demais publicações, quando contaram com cores para além do preto, não passava de uma, sempre na capa. Dessa

maneira, *Electrica* se inscreve em curiosa contracorrente: se a partir do fim dos anos 1960, sobretudo devido à crescente disseminação da impressão em *offset*, o uso de cores em periódicos, ainda que gradualmente, começa a se tornar mais frequente (PILAGALLO, 2018), pode-se dizer que a revista modernista itanhanduense – impressa tipograficamente, no fim dos anos 1920 e em uma pequena cidade do interior –, nesse quesito, também ocupava posição de vanguarda em relação aos demais periódicos modernistas, tanto de Minas Gerais quanto de outros estados.

Elementos periféricos de sinalização paratextual, dentre os periódicos analisados, tenderam a se concentrar naqueles que circularam nos anos 1920, tornando-se menos frequentes a partir dos anos 1960. Essa constatação se aplica tanto aos títulos correntes, quanto, em grau levemente inferior, à numeração das páginas. Em nosso *corpus*, a presença desses elementos é mais recorrente naquelas publicações que, gráfica e materialmente, aproximam-se das convenções de apresentação mais associadas ao universo dos livros do que propriamente dos periódicos, como atesta o exemplo de *A Revista, Tendência* (embora apenas seu n. 1 tenha contado com títulos correntes) e *Ptyx* (que, não obstante, contava apenas com fôlio). Publicações que materialmente assumiam de maneira incontestável seu caráter de periódico, como aquelas em formato de jornal (*leite crioulo* e *Totem*); ou aquelas de natureza material mais experimental (como *Vereda* e *Primeiro Caderno Mostra*), tendiam a dispensar, total ou parcialmente, esses elementos – o que também poderia estar vinculado ao desejo de não se hierarquizar os vários textos estampados nessas publicações, para o qual o abandono da numeração de páginas poderia ser sugestivo. Essa hipótese nos parece especialmente pertinente no caso de *I*, que, além de prescindir da numeração de páginas, estampa, na abertura do miolo, texto de Ausônio cujos dois primeiros versos são: “opúsculo contínuo, de coisas incoerentes / uno, de partes diversas” (*I*, 1977, n. 1, [n.p.]).

Quanto às peculiaridades dos projetos tipo/gráficos de cada periódico analisado, podemos, de início, dividi-las entre as acidentais/circunstanciais e as intencionais. No primeiro grupo, encontram-se *A Revista*, no que tange ao grande empastelamento de tipos que sua diagramação apresenta; e *Verde*, que, nos parágrafos de texto de sua primeira fase, foi utilizado um itálico auxiliar completamente distinto da fonte principal<sup>17</sup>. Já em relação às particularidades intencionais, propomos a seguinte subclassificação, advertindo que certos periódicos se encaixam simultaneamente em mais de uma categoria:

17. Cf. as subseções “Projeto tipo/gráfico” das seções 4.2.1 e 4.2.3 desta tese

- **Referenciais:** inclui projetos gráficos que remetem, direta ou indiretamente, a outros, como o de *A Revista* em relação à revista londrina *The Criterion*, e o de *Tendência* em relação ao de *A Revista* (e, consequentemente, ao de *The Criterion*). É possível argumentar que, em algum grau, esta categoria abarque também o projeto gráfico de *Primeiro Caderno Mostra* em relação a *Vereda*, em função da verticalidade pronunciada de ambos (considerando o formato fechado de *Vereda*) e da espacialização dos poemas das duas publicações – para não mencionar a tensão entre forma poética e engajamento que atravessa os dois periódicos. Essa hipótese torna-se ainda mais plausível quando se considera que, segundo o próprio Márcio Almeida (1969, p. 2), *Vereda* foi a primeira obra de vanguarda à qual os integrantes do Grupo VIX tiveram acesso.
- **Programáticas:** abarca projetos gráficos em que um ou mais elementos se reportam diretamente ao caráter programático da publicação em questão, como no número em formato de tabloide de *leite crioulo*, no qual cada página, a partir da segunda, apresenta um cabeçalho onde se encontram frases que remetem ao programa criolista. Também podemos incluir nesta categoria mais de um aspecto de *Electrica*, como seu próprio logotipo e o editorial caligramático de seu primeiro número, mas também os expedientes e sumários da segunda fase, cuja diagramação, em consonância com o imaginário futurista que dá o tom da publicação, se assemelha graficamente a um circuito elétrico, além de integrar o lema de raiz espiritonovista: “SYNTHESE, VELOCIDADE, INTENSIDADE”.
- **Espaciais:** se poemas nos quais o recuo dos versos era tratado de forma diferenciada já estavam presentes em *A Revista* e nos demais periódicos dos anos 1920 analisados, de *Tendência* em diante eles não só se tornariam mais frequentes, como a espacialização se tornaria mais radical – constituindo, como em *Vereda*, *Primeiro Caderno Mostra* e *reVIXta*, mais regra do que exceção.
- **Verbivisuais:** inclui projetos com profusão de textos cuja apresentação gráfico-visual encontra-se entrelaçada ao nível verbal de tal maneira que nem uma coisa e nem outra poderiam ser abstraídas sem grave prejuízo à significação poética. Esta categoria intersecciona os poemas espacializados acima mencionados, mas vai além deles. Abrange, nos periódicos analisados da década de 1920, apenas *Electrica* – muito menos pelos poemas que veiculou do que pelos editoriais em forma de caligrama que ostentou em sua primeira série. Mas é principalmente

nos periódicos lançados a partir dos anos 1960 e, de forma ainda mais exuberante, nos anos 1970, que o trato visual para com o poema se desdobrará em múltiplas abordagens<sup>18</sup>, chegando, em alguns casos, a relegar as palavras a um plano secundário, ou mesmo a prescindir inteiramente delas – como ocorre em muitos trabalhos publicados em *Totem* e em alguns que integram *I*.

- **Materiais:** mais do que o experimentalismo verbal e/ou visual concretizado nos trabalhos por meio gráfico, esta categoria abrange periódicos cujos próprios constituintes materiais (como o papel e seu respectivo acabamento) são explorados de maneira experimental ou pouco convencional. Incluem-se, aqui, *Vereda*, cuja materialidade, em consonância com a pesquisa de seu grupo idealizador por novas técnicas e meios de comunicação, procura abandonar resquícios livrescos para adentrar em terreno mais próximo da vitrine ou do cartaz (CUNHA, 1964, p 444); e também *Primeiro Caderno Mostra*, a partir do jogo de ocultamento/revelação que se desencadeia na composição da capa ao ser manipulada a orelha.

Em relação ao uso de uma ou de múltiplas colunas na diagramação, de maneira análoga ao que observamos quanto à presença de elementos paratextuais como fólio e título corrente, identificamos uma propensão à coluna aberta naqueles periódicos mais atrelados material e graficamente às convenções livrescas, como *A Revista*, *Tendência* e *Ptyx* – embora este seja também o caso de publicações mais independentes quanto a essas convenções, como *Vereda*, *Primeiro Caderno Mostra*, *reVIXta* e *I*. Nos casos destas últimas, com exceção de *Vereda* – cuja natureza, como já escrutinamos, é outra –, o uso de coluna aberta pode estar associado a dois fatores inter-relacionados: todas contêm predominantemente poemas, gênero no qual a quebra em colunas é mais incomum do que na prosa; e todas têm formato menor (no caso de *Primeiro Caderno Mostra*, a largura é a dimensão reduzida), o que, aliado ao primeiro fator, dificultaria uma diagramação satisfatória em múltiplas colunas.

Dentre periódicos da década de 1920 analisados, o único plenamente ilustrado é *Electrica* em sua primeira série, que, além de desenhos, charges e caricaturas, continha grande número de fotografias. Nos demais, a presença de imagens dessa natureza era esporádica ou praticamente inexistente. Por

18. Sobre algumas das possibilidades de abordagem visual dos poemas, conferir a tipologia apresentada na análise do projeto tipo/gráfico de *Totem* (seção 4.2.9 desta teste).

outro lado, todos periódicos desse decênio que analisamos se valem, em maior ou menor grau, de fios, vinhetas e ornamentos tipográficos, utilizados sobretudo para destacar uma colaboração ou demarcar os limites entre os textos, mas também, em alguns casos, para fins puramente decorativos – nesse quesito, *Electrica*, com sua abundância de molduras e motivos de feição tanto Art Nouveau quanto Art Déco, é mais uma vez campeã.

Já nas publicações lançadas a partir dos anos 1950, a começar por *Tendência*, notamos uma supressão total, ou, no mínimo, uma redução drástica de ornamentos gráficos, que só tornarão a aparecer em *Totem* e, ainda assim, de maneira simplificada (fios simples para separar ou destacar os textos são preferidos em detrimento de motivos mais elaborados). Isso se deve, sem dúvida, ao contexto de institucionalização do design enquanto disciplina no Brasil – em 1962 a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP passa a integrar a programação visual e o desenho industrial a seu currículo, e, no ano seguinte, a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi) é fundada no Rio de Janeiro –, intimamente associado ao despontar da arte concreta brasileira, sendo que ambos fenômenos se inscrevem no apogeu do Alto Modernismo e de seu impulso de depuração ornamental em prol do funcionalismo (GONÇALVES, 2013, p. 42-44). Não por acaso, todos os periódicos analisados dos anos 1950 em diante são significativamente alinhados às propostas concretistas. Essa conjuntura também ajuda a explicar a presença menor ou inexistente de ilustrações – no sentido de auxiliar de um dado texto – nesses periódicos, que, quando ostentam imagens ou outros recursos gráficos, estes são geralmente intrínsecos ao próprio projeto poético, como nos poemas visuais abundantes em *Totem* (que, entretanto, também chegou a contar com ilustrações em sentido mais convencional) e *I*, sobre os quais nos detivemos nas seções exclusivamente dedicadas aos seus projetos tipo/gráficos.

Para concluir a análise comparativa dos projetos tipo/gráficos dos periódicos analisados, é necessário tecermos considerações gerais – uma vez que já discorreremos especificamente sobre o assunto nas análises individuais – quanto aos principais tipos de letra utilizados para a composição dos textos e títulos dessas publicações. Quanto aos primeiros, constatamos, de início, uma predominância acachapante de tipos serifados, o que só viria a ser um pouco dosado em *Totem* – cuja diagramação também se serviu de fontes sem serifa para a composição de alguns textos –, até chegarmos a *I*, em que predominam famílias tipográficas sem serifa – embora essa revista quase não contenha, de fato, parágrafos de texto corrido (com a única exceção de “Boleros e sifilização”, de Caetano Veloso). A respeito do predomínio de tipos serifados na composição dos textos dos periódicos analisados, convém levar

em consideração dois fatores conjunturais: um de caráter mais universal, relativo ao senso comum quanto a uma suposta maior legibilidade e leiturabilidade<sup>19</sup> dos tipos serifados, o que faria deles mais adequados à composição de textos para leitura imersiva; e, atrelado a este, o fator pragmático referente à disponibilidade de tipos sem serifa nas gráficas brasileiras da primeira metade do século xx. Sobre o suposto melhor desempenho de tipos serifados na leitura contínua, o tipógrafo, designer de tipos e pesquisador holandês Gerard Unger, na obra *Enquanto você lê*, na qual se debruçou sobre essas questões e realizou revisão da literatura a respeito, chama a atenção para como as diferentes posições quanto a essa discussão costumam ser mais movidas por paixões do que propriamente embasadas em evidências:

A questão sobre qual espécie básica de tipografia [serifada ou sem serifa] é a mais legível nunca foi resolvida de uma vez por todas e continua a exercitar as mentes até hoje. Ao mesmo tempo, é um debate em que as águas foram revolvidas porque este foi conduzido mais frequentemente pelo emocional do que por argumentos racionais. [...]

Então, para que lado pende, atualmente, a guerra das serifas? Embora esta ainda seja uma questão viva, não é algo em que os tipógrafos hoje em dia percam muito tempo pensando. Mesmo assim, as sem serifas ainda são minoria na apresentação de textos longos. Elas estão abundantemente presentes em monitores de computador; na correspondência; em propagandas, folders, catálogos de vendas e revistas; e na sinalização viária – mas em livros e revistas, fora manchetes e textos curtos, ainda têm muito território para conquistar (UNGER, 2016, p. 142, 146).

Assim, uma vez que os tipos sem serifa, já há bastante tempo, são convencionalmente menos utilizados para a composição de textos longos, a disponibilidade deles nas gráficas, em quantidade suficiente para esse tipo de uso, acaba sendo reduzida – o que é particularmente determinante na composição manual com tipos móveis, método utilizado na maioria dos periódicos analisados dos anos 1920, e também em alguns posteriores (cf.

19. O conceito de legibilidade “refere-se à facilidade em se distinguir uma letra da outra: se, por exemplo, o I maiúsculo e o l minúsculo são suficientemente diferentes” (UNGER, 2016, p. 18). Já o de leiturabilidade “tem um significado mais amplo e se refere a conforto: se você consegue ler um jornal por muito tempo, ele é leiturável. Em outras palavras, legibilidade refere-se às formas das letras e seus detalhes, enquanto leiturabilidade diz respeito à leitura como um todo” (UNGER, 2016, p. 16-17).



QUADRO 5). Sobre essas questões, especificamente no que tangem ao contexto brasileiro, já nos manifestamos em estudo precedente, e retranscrevemos abaixo nossas considerações:

Quanto ao uso de tipos sem serifa no Brasil, é apenas a partir dos anos 1950 que começamos a encontrá-los, ainda que timidamente, na composição de textos de imersão. Disponíveis no Brasil desde o século XIX, sua utilização se limitava aos títulos e textos curtos – exemplos de grotescas em títulos e manchetes de jornais, bem como em folhas de rosto de livros e revistas, são abundantes. O mesmo se aplica à produção editorial do modernismo brasileiro entreguerras: se notamos o uso de sem serifas na composição das capas e folhas de rosto das obras, os textos de imersão são compostos com tipos serifados. A isso, relacionam-se duas interessantes variáveis das artes gráficas brasileiras desse período: as capas e folhas de rosto eram muito frequentemente pensadas como entidades autônomas em relação ao restante do livro. [...]

A outra variável [...] é a disponibilidade em si de um conjunto de tipos móveis sem serifa suficientemente grande para a composição de um livro inteiro na gráfica. Se, em 1928, como mencionado, Jan Tschichold não teve muitas opções de tipos sem serifa para a composição de *Die Neue Typographie*, esse problema era naturalmente mais evidente no Brasil, muito distante da posição ocupada pela Alemanha como importante centro da tipografia mundial (GONÇALVES, 2013, p. 47-48, tradução nossa).

Feitas essas considerações, passemos à discussão sobre os tipos de letra usados na composição de títulos dos periódicos estudados, uma vez que, longe de configurar mero detalhe, trata-se, com efeito, de aspecto revelador. De início, é impressionante como, dentro do nosso *corpus* de análise, até chegarmos aos anos 1950, a variedade dos tipos para a diagramação dos títulos – frequentemente em um mesmo volume – era enorme. Se muitas vezes, como constatamos ao longo de nosso estudo, os projetos gráficos das publicações pertencentes a esse período não primavam pela coesão nem mesmo no que diz respeito aos tipos para textos, no caso dos títulos, essa falta de unidade adquiria proporções ainda maiores. Assim como observamos em relação ao uso de ornamentos em geral, drasticamente reduzidos nos periódicos

lançados dos anos 1950 em diante, é a partir desse mesmo momento que a variedade de tipos utilizados – para títulos e para textos – também seria fortemente atenuada. Tudo isso concorreria para que as publicações lançadas desde então apresentassem, no geral, uma identidade gráfica mais concisa e bem definida – fenômeno que também associamos à institucionalização do design no Brasil e suas relações com a ascensão da arte concreta.

## QUADRO 4 – PROJETO TIPO/GRÁFICO

Periódico	Logotipo	Cores	Elementos paratextuais periféricos	Peculiaridades	Colunas	Ilustrações, ornamentos fotografias etc.	Principais tipos de texto	Principais tipos de título
<i>A Revista</i>	Composto tipograficamente.	2 (capa); preto (miolo)	Fólio, cabeçalho com título corrente.	Projeto gráfico inspirado no da revista inglesa <i>The Criterion</i> . Diagramação apresenta grande empastelamento de tipos.	Coluna aberta; seção “Marginalia” em 2 colunas.	Fios e vinhetas para separarem textos. Imagens somente em anúncios.	Serifados.	Vários (serifados, sem serifa, decorativos, manuscritos, góticos, Art Nouveau, incisos).
<i>Electrica</i>	Personalizado (letreiramento).	Uso em geral de duas cores, mais preto (capa e miolo.)	Páginas não numeradas, cabeçalho com título corrente e outras informações.	Folhas de rosto da 1ª série com editorial caligráfico. Diagramação do expediente e sumário da segunda série sugere a ideia de um circuito.	2 ou 3 colunas em geral.	Fotografias, ilustrações, charges, vinhetas e ornamentos tipográficos.	Serifados, sobretudo modelo próximo aos da família tipográfica Century.	Vários (serifados, sem serifa, manuscritos, decorativos, Art Nouveau etc.)
<i>Verde</i>	Personalizado (letreiramento)	2 (capa); preto (miolo)	Fólio, cabeçalho com título corrente e outras informações.	Na primeira série, os itálicos utilizados nos parágrafos de texto foram compostos em <i>Rekord Antiqua</i> , fonte inteiramente distinta da principal.	Coluna aberta (geralmente para poemas); 2 colunas (geralmente para prosa).	Algumas ilustrações. Uso de vinhetas, fios e ornamentos tipográficos.	Serifados, sobretudo modelo próximo aos da família tipográfica Century.	Sem serifa (geralmente para prosa) e <i>Bravour</i> (serifado ornamental, geralmente para poesia), entre outros.
<i>leite crioulo</i>	Composto tipograficamente.	Preto.	Páginas não numeradas, porém com cabeçalho com título corrente (tabloide); numeração da página do <i>Estado de Minas</i> (suplemento).	Cabeçalho com frases vinculadas ao programa da publicação (tabloide).	3 colunas em geral.	Alguns desenhos (tabloide e suplemento) e uma fotografia (suplemento). Uso de fios, vinhetas e molduras (sobretudo no suplemento).	Serifados, sobretudo modelo próximo aos da família tipográfica Century ou àqueles pertencentes à série Legibility Group.	Vários (sem serifa, incisos, serifados diversos, oblíquos, Art Nouveau, ornamentais, contornados etc.).
<i>Tendência</i>	Composto tipograficamente.	2 (capa); preto (miolo).	Fólio. Título corrente apenas no n. 1.	Projeto gráfico exclusivamente textual, com poemas com espacialização personalizada.	Coluna aberta.	Sem imagens e outros elementos visuais.	Serifado próximo ao Clarendon.	Garamond.

Periódico	Logotipo	Cores	Elementos paratextuais periféricos	Peculiaridades	Colunas	Ilustrações, ornamentos fotografias etc.	Principais tipos de texto	Principais tipos de título
<i>Ptyx</i>	Composto tipograficamente.	Uma cor (capa) e preto (miolo).	Fólio.	Projeto gráfico valorizando o espaço não preenchido.	Coluna aberta.	Ilustrações.	Serifados, sobretudo modelo próximo aos da família tipográfica Century ou àqueles pertencentes à série Legibility Group.	Metro.
<i>Vereda</i>	Composto tipograficamente.	2 (capa) e preto (miolo).	Sem fólio e sem título corrente.	Acabamento em dobras, à maneira de um <i>folder</i> . Poemas com alto grau de personalização tipográfica.	Coluna aberta.	Sem imagens e outros elementos visuais.	Sem serifa (n. 1), serifado à Clarendon (n. 2) e serifado à Didot (n. 3).	Os mesmos de texto, porém com corpo (n. 1) ou caixa (n. 2 e 3) diferenciados.
<i>1º Caderno Mostra</i>	Não consta.	Preto.	Sem fólio e sem título corrente.	Formato vertical pronunciado. Capa contendo composição poético-tipográfica que se revela a partir da manipulação da orelha. Poemas com diagramação personalizada, sobretudo quanto à espacialização.	Coluna aberta.	Nenhum elemento visual exceto os recursos gráficos intrínsecos aos textos.	Hollandse Mediaeval.	Arkona.
<i>reVIXta</i>	Composto tipograficamente.	Preto.	Sem fólio e sem título corrente.	Poemas com diagramação personalizada, sobretudo quanto à espacialização.	Coluna aberta.	Nenhum elemento visual exceto os recursos gráficos intrínsecos aos textos.	Hollandse Mediaeval.	Elan.
<i>Totem</i>	Logotipo definitivo personalizado (letreiramento).	Preto.	Fólio apenas nos n. 8, 9 e 10. Sem título corrente.	Profusão de poemas com forte carga visual. Diagramação livre, com trabalhos posicionados nas páginas de acordo com a própria necessidade interior de seu projeto verbal e visual.	2 a 5 colunas, com predomínio de 3 colunas.	Ilustrações, fotografias e quadrinhos. Uso de fios tipográficos.	Times New Roman e serifado próximo aos modelos pertencentes à série Legibility Group; como Excelsior, Textype e Corona.	Futura e Helvetica.
<i>I</i>	Composto tipograficamente.	Preto.	Sem fólio e sem título corrente.	Trabalhos com forte carga gráfica e visual. Diagramação livre, com trabalhos posicionados nas páginas de acordo com a própria necessidade interior de seu projeto verbal e visual.	Coluna aberta.	Desenhos e fotografias.	Diversos sem serifa grotescos; Univers.	Diversos sem serifa grotescos; Univers.

### c) *Impressão, papel e acabamento*

**IMPRESSÃO:** No Quadro 5, além de indicarmos a gráfica responsável pela impressão dos periódicos analisados, julgamos por bem demarcar o método de composição da técnica de impressão adotada, já que, embora inter-relacionados, tratam-se de processos distintos na cadeia de produção gráfica – e deve-se também ter em mente que um mesmo método de composição pode ser encaminhado a diferentes procedimentos de impressão definitiva, e vice-versa<sup>20</sup>. Antes de prosseguirmos, evoquemos Emanuel Araújo, que conceitua a composição de forma sucinta e precisa:

[...] disposição prévia de tipos (letras, números, sinais de pontuação) *antes da impressão*, de modo a possibilitar a diagramação das páginas. Antes da impressão, por conseguinte, o texto passa pela composição, que se mostra em linhas fundidas em relevo metálico [no caso da linotipia] ou gravadas em papel fotográfico [no caso da fotocomposição], e pela diagramação, vale dizer, o arranjo de cada página segundo o projeto do livro [ou qualquer outro impresso] definido pelo editor (ARAÚJO, 2008, p. 326, grifo do autor).

Assim, segundo pudemos confirmar, pelo menos metade dos periódicos estudados foi composta manualmente com tipos móveis. Advertimos que esse número pode ser maior, pois, além de nem sempre ser facilmente possível distinguir, a partir do resultado impresso, se um texto foi composto manualmente ou a partir de composição mecânica a quente<sup>21</sup>, maiores detalhes sobre a composição e impressão muitas vezes não são explicitados, seja nas próprias publicações ou em fontes secundárias.

Em relação à linotipia, só pudemos confirmar – ainda assim, em fonte secundária – que *leite criôlo*, em sua fase como suplemento, se serviu dessa técnica de composição. Porém, tal como acabamos de advertir em relação à composição manual, também é possível que esse número seja superior.

20. A esse respeito, Bringhurst (2005, p. 154) fornece um exemplo ilustrativo: “Nos primórdios da impressão comercial em *offset*, a tipografia ainda era composta nas máquinas Linotype ou Monotype. As provas eram feitas em uma prensa tipográfica, depois recortadas, coladas e fotografadas”.

21. Isso ocorre porque, independentemente da *composição* ser manual ou mecânica a quente, quando a *impressão* também é tipográfica, parte-se do princípio de que a matriz é em relevo, e esta, quando entintada e pressionada sobre o papel, transfere para ele a imagem (letras ou quaisquer outros desenhos), cujo resultado se dá em baixo relevo.

Embora em *Tendência e Ptyx*, por exemplo, não haja informação sobre como foram compostas, ao se analisar a impressão de ambas – tipográfica, a julgar pelo baixo relevo característico – à luz de que foram impressas em gráficas que já dispunham de Linotipos (SANTOS JÚNIOR, 2016; WERNECK, G., 2016), pode-se inferir, com algum grau de segurança, que foi esse o método de composição adotado.

Segundo pudemos averiguar, os periódicos analisados cuja composição foi manual ou mecânica a quente foram impressos tipograficamente, embora nem sempre tenha sido possível confirmar o método específico de impressão tipográfica adotado em cada caso: se a partir de impressora de platina, planocilíndrica ou rotativa<sup>22</sup>. Na verdade, com exceção de *leite crioulo* em sua fase como suplemento, impresso, como se depreende da leitura de Linhares (1995), em rotativa; e do primeiro número de *A Revista*, impresso, como se pode deduzir da leitura de Castro (95, p. 29), em platina<sup>23</sup>, dentre os demais periódicos cuja impressão foi tipográfica, não nos foi possível, entretanto, confirmar a submodalidade.

Dentre os periódicos estudados, *Totem* foi o primeiro a ter contado com outro tipo de impressão que não a tipográfica: em seu número único em forma de revista, foi composto prioritariamente em datilografia, e impresso em mimeógrafo<sup>24</sup>. Já em sua fase como jornal, foi fotocomposto e, em seguida, impresso em offset<sup>25</sup>.

22. Valemo-nos de Emanuel Araújo (2008) para uma definição sumária desses três métodos de impressão tipográfica. A *impressão em platina* – princípio utilizado por Gutenberg –, parte do princípio de que o prelo é operado “plano contra plano [...], em que a folha, apoiada numa superfície plana – a ‘platina’, quadro móvel –, comprimia o papel sobre outra superfície plana – o que se chama de ‘leito’, ‘cofre’ ou mármore – onde se distribuíam as chapas, formas ou matrizes em relevo” (ARAÚJO, 2008, p. 501). A *impressão planocilíndrica*, viabilizada no início do século XIX pelo alemão Friedrich König, com auxílio de Andreas Friedrich Bauer, em sua versão inicial (que seria aprimorada, porém sempre mantendo o princípio de plano contra cilindro que lhe nomeia) funcionava desta maneira: “o elemento plano era constituído pelo que se chama de ‘leito’, sobre o qual se encontrava ajustada a forma com a chapa, e esse conjunto executava um movimento de vaivém; na parte superior, achava-se o cilindro que enrolava o papel destinado a receber a impressão da chapa” (ARAÚJO, 2008, p. 502). Já na *impressão rotativa* o elemento plano é descartado, e o princípio é o do cilindro contra cilindro. Disponibilizada em meados do século XIX, o estadunidense William Bullock, em 1865, introduziu “o sistema atualmente conhecido: o papel, saindo continuamente da bobina, passa entre o cilindro que contém a matriz com os elementos a serem impressos e um cilindro que exerce pressão [...]. Em 1875, J. G. A. Eickhoff, dobrando o número de cilindros, conseguiu a impressão contínua de ambos os lados da folha” (ARAÚJO, 2008, p. 505).
23. Já que o segundo e terceiro, segundo Dias (1971, p. 46), apesar de compostos nas oficinas do *Diário de Minas*, foram impressos na Imprensa Oficial.
24. A respeito do mimeógrafo, cf. seção 3.4.3.
25. Introduzida em 1904 pelo estadunidense Ira W. Rubel e baseada “a um só tempo em procedimentos oriundos da fotografia e da litografia” (ARAÚJO, 2008, p. 521), a impressão offset (do inglês, “transferir”, “decalcar”), que se tornaria um importante padrão industrial

Também contando com impressão em offset, sabemos que, em relação à composição, muitos dos trabalhos publicados em *I* se serviram de Letra-set<sup>26</sup>. Não nos foi possível determinar, no entanto, se concomitantemente a essa, outras técnicas de composição também foram utilizadas, uma vez que, no período em que *I* foi publicada, para a montagem das artes-finais destinadas à impressão offset, era preciso fotografá-las<sup>27</sup> – o que permite, com maior facilidade, a mescla de diferentes modos de composição em uma mesma página.

Se pudemos identificar exemplos, dentre os periódicos analisados, de articulação direta da significação de textos neles publicados em relação a elementos de seu próprio projeto gráfico; além de casos em que constituintes materiais dessas publicações são consequentemente ativados (como o papel e seu respectivo acabamento, conforme já indicamos e retomaremos logo mais), a escassez de informações sobre como boa parte dos periódicos analisados foi composta e impressa, por outro lado, choca-se com certa tendência vanguardista de tornar a obra transparente em relação à(s) própria(s) técnica(s) adotada(s) para sua execução. Como apontado por Chartier (2010, p. 20), essa tendência reflexiva da literatura de “transformar em matéria mesma da ficção os objetos e práticas do escrito”, recorrente no Século de Ouro espanhol, repercutiu à sua maneira, conforme assinalamos, na produção vanguardista de séculos mais tarde – como exemplificado pela formulação “o poema concreto comunica sua própria estrutura: estrutura-conteúdo”, presente no “Plano-piloto para poesia concreta” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 157). Ao mesmo tempo, essa mesma escassez de informações é reveladora da ênfase no aspecto textual/discursivo – em detrimento da parcela do âmbito material que se relaciona à composição e impressão – da natureza dual dos livros e, por extensão, como procuramos argumentar, dos demais objetos impressos, como os periódicos.

ao longo do século xx, consiste no seguinte método: “uma imagem digital ou fotográfica é gravada em uma chapa, entintada, transferida para uma manta intermediária lisa e deposta sem profundidade na superfície da página” (BRINGHURST, 2005, p. 155).

26. Cf. seção 4.2.10, subseção “Impressão, papel e acabamento”.

27. O que deixaria de ser imperativo a partir da disseminação do processo CTP (*computer to plate*), popularizado a partir dos anos 1990 (ARAÚJO, 2008, p. 497). Cf. também a seção 3.1 desta tese.

## QUADRO 5 – COMPOSIÇÃO, IMPRESSÃO E GRÁFICA

Periódico	Composição	Impressão	Gráfica
<i>A Revista</i>	Manual	Tipográfica*	Tipografia do <i>Diário de Minas</i> (n. 1) e Imprensa Oficial de Minas (n. 2-3)
<i>Electrica</i>	Manual	Tipográfica	Casa Aurora
<i>Verde</i>	Manual	Tipográfica	Gráfica do <i>Cataguases</i> (n. 5) e Tipografia a Brasileira (demais números)
<i>leite crioulo</i>	Manual ou mecânica a quente (tabloide). Linotipia (suplemento)	Tipográfica (tabloide) Tipográfica: rotativa (suplemento)	Tipografia Guimarães (tabloide) e Gráfica do <i>Estado de Minas</i> (suplemento)
<i>Tendência</i>	Manual ou mecânica a quente	Tipográfica	Imprensa Universitária da UFMG
<i>Ptyx</i>	Manual ou mecânica a quente	Tipográfica	Imprensa Oficial
<i>Vereda</i>	Manual ou mecânica a quente	Tipográfica	Não consta
<i>1º Caderno Mostra</i>	Manual	Tipográfica	Gráfica Santa Cruz (do jornal <i>A Gazeta de Minas</i> )
<i>reVIXta</i>	Manual	Tipográfica	Gráfica Santa Cruz (do jornal <i>A Gazeta de Minas</i> )
<i>Totem</i>	Datilografia (revista) Fotocomposição (jornal)	Mimeografado (revista) Offset (jornal)	D.A. da FAFIC (revista) Esdeva Empresa Gráfica (jornal)
<i>I</i>	Fotocomposição [?], composição com Letraset	Offset	Não consta

\* Como apontado acima, com exceção da íntegra da fase de *leite crioulo* como suplemento, não foi possível identificar a submodalidade de impressão tipográfica dos demais periódicos assim reproduzidos.



O Quadro 6 consolida os tipos de papel e acabamento adotados nas publicações analisadas. Assim como mencionamos em relação ao projeto tipo/gráfico – e voltaremos a discutir quanto a outros aspectos –, entre os periódicos examinados, há aqueles ainda bastante atrelados às convenções de apresentação material dos livros, e outros que se afirmam com mais firmeza no terreno dos periódicos.

Dentre os primeiros, destacamos *A Revista*, *Tendência* e *Ptyx*. Para além dos elementos atinentes ao projeto gráfico que os aproximam das convenções livrescas, já comentados, todas essas publicações tiveram acabamento em brochura, com os respectivos cadernos costurados entre si e colados à capa na região da lombada. Em outras palavras, materialmente, nenhum desses periódicos se desviou do paradigma do códice – que foi se tornando hegemônico no ocidente a partir dos primeiros séculos da era cristã (CHARTIER, 1994; MELOT, 2012)<sup>28</sup>.

No segundo grupo, podemos incluir *leite crioulo* e a segunda fase de *Totem*, que assumiram o formato de jornal, com seu acabamento dobrado característico – além do uso do tipo de papel que, de tão frequentemente adotado nesse gênero de publicação, recebe seu nome. Ainda sobre *Totem*, vale destacar que, até onde pudemos averiguar, trata-se do único exemplo, dentre os analisados, que pôde se servir de papéis de fabricação local – o papel cuchê utilizado nos três primeiros números de sua fase como jornal, fabricado em Cataguases pela Companhia Mineira de Papéis<sup>29</sup>.

Podemos, igualmente, propor um grupo intermediário, no qual se situam *Electrica*, *Verde*, *reVIXta*, a primeira fase de *Totem* e *I*. Tratam-se de publicações que, materialmente, se aproximam das características corriqueiramente atribuídas às revistas – sobretudo a grampeação canoa, de fato adotada em todos os exemplos recém-mencionados. Apesar de, como discutimos<sup>30</sup>, não haver consenso sobre o que, do ponto de vista material, definiria inequivocamente uma “revista”, é constatável (ainda que, como em relação aos demais aspectos, existam várias exceções) que muitas publicações que, cotidianamente, consideramos como jornais, apresentam o mesmo tipo de acabamento dobrado, bastante característico do gênero. Da mesma maneira, muitos exemplos do que classificamos como revistas têm acabamento grampeado, o que se aproxima dos livros pela função centralizadora

28. Cf. seção 2.2.4 desta tese.

29. BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022.

30. Cf. seção 2.2.5 desta tese.

da lombada em relação à apresentação e manuseio da publicação, porém em acabamento cuja aplicação é mais rápida e cuja capacidade de conservação do exemplar é, potencialmente, menos perene – em consonância com o próprio caráter frequentemente mais sincronizado com a atualidade, e também mais transitório, do conteúdo veiculado nessas publicações<sup>31</sup>. É possível que esses fatores tenham sido levados em conta por Leminski (2012a, p. 296), quando afirmou que revistas são “mais que um jornal, mas menos que um livro”.

Por fim, de natureza material ainda mais elusiva, temos *Vereda* e *Primeiro Caderno Mostra*, que, na classificação que propusemos acima a respeito das peculiaridades dos projetos tipo/gráficos de cada periódico analisado, incluímos na categoria relativa à materialidade<sup>32</sup>. Assim, diferentemente do que havíamos apontado em relação à técnica de impressão, que, dentre os periódicos analisados, não foi diretamente ativada enquanto elemento estrutural de significação poética; o mesmo não pode ser dito da relação papel/acabamento nesses dois exemplos. Em *Vereda*, não só ocorre a preocupação concretista, no âmbito dos próprios poemas, de se trabalhar o “espaço gráfico como agente estrutural” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156), como o periódico em sua materialidade, ao se desdobrar em cartaz, clama pela superação do espaço virtual livresco – cuja sucessão de páginas apresenta desenvolvimento “temporístico-linear” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156) – em prol de *outra topografia*: o espaço público real. Além disso, *Vereda*, dos periódicos literários mineiros sobre os quais nos detivemos, ao se apresentar como cartaz desdobrável, é o único a ativar esse recurso relativamente comum nas publicações vanguardistas latino-americanas dos anos 1920, como as argentinas *Prisma* e *Proa*, a mexicana *Actual* e as peruanas *trampolín*, *hangar*, *rascacielos* e *timonel*<sup>33</sup>.

Já em *Primeiro Caderno Mostra* – cujos poemas apresentam estruturação gráfica análoga aos de *Vereda* –, a partir da modificação desencadeada na composição da capa pela manipulação da orelha, aproximamo-nos precocemente de princípio que pouco tempo depois teria função nuclear na teoria do poema/processo: “A transformação, o movimento ou a participação é que levam a estrutura (matriz) à condição de processo” (SÁ, 2017, p. 98). Ou seja, o teor poético dessa composição não reside em sua contemplação/leitura

31. Cf. PERIÓDICOS. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM de Comunicação, 2010, p. 918-919.

32. Como a esta altura de nosso estudo esperamos ter demonstrado, embora, em teoria, possamos separar os diferentes elementos atinentes à feitura de uma publicação, na prática isso nem sempre é possível – e nem desejável –, como exemplifica notavelmente a relação entre projeto gráfico e as maneiras como ele se concretiza a partir de fatores como o tipo de composição, impressão, papel e acabamento escolhidos.

33. Cf. seção 3.2.1.7 desta tese.

estática: é no “ato do participante/criativo é que o poema se resolve” (SÁ, 2017, p. 98). Considerando esse experimento inicial, não surpreende que dois dos integrantes do Grupo *vix*, Márcio Almeida e Hugo Pontes, tenham atuado tão proficuamente em duas importantes frentes de confluência do poema/ processo a partir dos anos 1970: a poesia visual e a Arte Postal (PONTES, 2007; ALMEIDA, 1986; RIBEIRO FILHO, 2006).

## QUADRO 6 – PAPEL E ACABAMENTO

Periódico	Tipo de papel	Acabamento
<i>A Revista</i>	Não-revestido	Em códice, colada e costurada
<i>Electrica</i>	Papéis liso, áspero e lustroso	Grampeação canoa (provavelmente)
<i>Verde</i>	Não-revestido	Grampeação canoa
<i>leite criôlo</i>	Papel jornal	Dobragem (jornal)
<i>Tendência</i>	Não-revestido	Brochura, com cadernos costurados e colados à capa
<i>Ptyx</i>	Cartão (capa), cuchê fosco (miolo) e não-revestido (desenhos)	Brochura, com cadernos costurados e colados à capa
<i>Vereda</i>	Não-revestido de gramatura média (n. 1), não revestido de gramatura média e acinzentado (n. 2) e papel pardo de gramatura inferior aos anteriores (n. 3)	Dobrado à maneira de um <i>folder</i>
<i>1º Caderno Mostra</i>	Color Set 150 g/m <sup>2</sup> amarelo (capa) e Color Set 150 g/m <sup>2</sup> cinza claro (miolo)	Grampeação canoa
<i>reVIXta</i>	Color Set 180 g/m <sup>2</sup> preto (capa) e sulfite 50 g/2 (miolo).	Grampeação canoa
<i>Totem</i>	Revista: Cartolina branca ou avermelhada (capa), papel sulfite e cuchê (miolo). Jornal: Papel cuchê de gramatura média (n. 1-3, 11-12) e papel jornal (demais números).	Grampeação (revista) e dobragem (jornal)
<i>I</i>	Papel telado branco (capa) e <i>vergé</i> (miolo).	Grampeação canoa

#### d) *Periodicidade, tiragem e difusão*

O Quadro 7 consolida as informações encontradas a respeito da periodicidade, tiragem e difusão dos periódicos analisados.

Quanto à periodicidade, sem contar os periódicos de número único (*Primeiro Caderno Mostra, reVIXta e I*), percebe-se que mais da metade das publicações analisadas apresentaram alguma irregularidade no intervalo entre o lançamento de suas sucessivas edições – o que, como já apontamos em relação a esse gênero de publicação, é algo recorrente. Ao comparar os dados compilados sobre a periodicidade, pôde-se constatar que, quanto menor o intervalo inicialmente pretendido, maior a chance da periodicidade, em algum momento, tornar-se irregular, ainda que tivesse sido possível manter sua regularidade por algum tempo (é o caso de *A Revista, Electrica, Verde e Totem*). A recíproca é verdadeira: periódicos cujos números saíam com intervalo maior tendiam a apresentar periodicidade mais regular (é o caso de *Ptyx* e *Vereda*, embora até mesmo *Tendência*, cuja periodicidade inicial era anual, tenha se tornado bianual a partir do n. 3). Em todo esse contexto, *leite crioulo* constitui exceção importante: em sua fase como suplemento do *Estado de Minas*, foi possível manter sua periodicidade semanal – embora, sem dúvidas, para isso tenha contribuído o fato de o suplemento integrar a estrutura de um jornal economicamente robusto.

Em relação à tiragem e difusão, é flagrante a constatação de que, de todos os dados que buscamos levantar, esses são os mais elusivos. Com efeito, em nosso *corpus* de análise, foi muito raro encontrar a indicação dessas informações nas próprias publicações. Quanto à primeira, *Totem* foi o único periódico que chegou a informar a tiragem em suas próprias páginas. Para tentar descobrir o número de exemplares impressos das demais publicações, foi necessário recorrer a fontes secundárias (livros, teses e dissertações, artigos etc.) – e, ainda assim, não foi possível determinar a tiragem de seis dos onze periódicos analisados.

Com a difusão não foi muito diferente: dentre os periódicos que circularam na década de 1920, embora *A Revista, Electrica* e *Verde* contenham, em suas próprias páginas, algumas informações a respeito – como por exemplo a relação de correspondentes, o preço da assinatura ou do exemplar avulso e reproduções de notas de outras publicações acusando a recepção dos periódicos contemplados –, como se pode constatar nas análises individuais dos periódicos que selecionamos, nem sempre esses dados se apresentam de forma inequívoca, sendo frequentemente necessário cotejá-los com outros elementos presentes nas próprias publicações ou – o que é novamente

bastante recorrente – em fontes secundárias, para, só assim, vislumbrar algum esclarecimento. Esse padrão se repetiria nos periódicos lançados a partir dos anos 1950, e dentre eles, apenas *Totem* informa diretamente sobre como era difundido.

Acreditamos que a escassez de informações sobre tiragem e difusão, recorrente em grande parte dos periódicos analisados, pode ser melhor compreendida à luz das considerações de Bourdieu (1996) sobre as duas lógicas econômicas presentes, de maneira polarizada, no campo de produção cultural: a da arte “pura”, ou autônoma; e a da arte “comercial”. A partir dessa perspectiva, considerando que, pela sua própria natureza, a produção artística de vanguarda – ao menos em seu momento de irrupção inicial – se situa no polo autônomo<sup>34</sup>, torna-se compreensível que “detalhes” mais atinentes à economia material sejam negligenciados:

Esses campos são o lugar da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um polo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; [...] está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” [...], capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro polo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à *difusão*, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela *tiragem*, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela [...] (BOURDIEU, 1996, p. 163, grifo nosso)<sup>35</sup>.

34. Cf. seção 2.2.3 da presente tese.

35. Vale a pena justapor, às considerações de Bourdieu (1996) sobre a “economia antieconômica” característica do campo artístico em seu lado mais autônomo, as seguintes observações de Sanguinetti (1972, p. 58) sobre a lógica econômica vanguardista: “[...] a ausência de toda a relação formal com os produtos reconhecidos no mercado contemporâneo parece inicialmente uma garantia estética; a ausência de estética mercantil da forma deverá valer como sinal irrefutável da sua distância tornada polêmica explícita pelas regras do mercado concorrente. Quase como se a ausência da procura ou a provocatória recusa de toda a possível procura na actualidade, assumida como garantia de inocência e lealdade, pudesse por si mesma tirar à mercadoria, hoje, amanhã, e sempre, o seu carácter de mercadoria”.

## QUADRO 7 – PERIODICIDADE, TIRAGEM E DIFUSÃO

Periódico	Periodicidade	Tiragem	Difusão *
<i>A Revista</i>	Mensal (n. 1-2) e irregular (n. 3).	Não identificada	Venda por assinatura.
<i>Electrica</i>	Mensal (n. 1-6 da 1ª série) e irregular (demais números)	Não identificada	Designação de correspondentes em outras cidades; assinaturas; envio a representantes de outros periódicos.
<i>Verde</i>	Mensal (n. 1-4) e irregular (demais números)	500 exemplares	Distribuição gratuita; venda avulsa em livrarias; assinatura.
<i>leite criôlo</i>	Número único (tabloide) e semanal (suplemento)	Não identificada	Distribuição gratuita nas ruas (tabloide); difusão integrada à do <i>Estado de Minas</i> (suplemento).
<i>Tendência</i>	Anual (n. 1-2) e bianual (n. 3-4)	Não identificada	Distribuição gratuita a intelectuais; venda por consignação em livrarias.
<i>Ptyx</i>	Anual	Não identificada	Não identificada
<i>Vereda</i>	Anual	Não identificada	Não identificada
<i>1º Caderno Mostra</i>	Número único	100 exemplares	Distribuição gratuita à crítica especializada.
<i>reVIXta</i>	Número único	100 exemplares	Venda avulsa.
<i>Totem</i>	Irregular, exceto os n. 1 e 2 da fase como jornal, que foram mensais.	3.000 exemplares	Distribuição integrada ao jornal <i>Cataguases</i> ; permuta entre publicações da imprensa alternativa e no circuito da Arte Postal.
<i>I</i>	Número único	500 a 1.000 exemplares	Venda por consignação em livrarias; distribuição gratuita a escritores, artistas e intelectuais; permuta integrada ao circuito da Arte Postal.

\* Embora seja possível afirmar, com relativa segurança, que o envio a outros escritores, artistas, intelectuais e também a representantes de outras publicações tenha feito parte da estratégia de difusão de todos periódicos analisados, optamos por indicar essa prática apenas nos casos em que foi possível confirmá-lo, seja por meio de indicação no próprio periódico em questão, ou a partir da consulta a fontes secundárias.

e) **Administração, direção e comissão editorial**

Ao confrontarmos o Quadro 8 com as listas completas de colaboradores que incluímos nas análises individuais dos periódicos contemplados, constatamos invariavelmente que, dentre eles, a equipe que exercia funções editoriais era formada por alguns de seus próprios idealizadores – ou mesmo todos –, sendo que, com frequência, boa parte deles também assinava vários dos textos estampados nessas publicações. Os únicos periódicos cujos expedientes também contavam com pessoas externas ao rol de autores neles publicados foram *leite criôlo*, que em seu número único como tabloide teve Humberto Santana como gerente, e *Tendência*, que contou com Adônis Moreira como secretário<sup>36</sup>.

Também foi possível identificar ao menos dois casos em que a designação de alguém como diretor do periódico ocorria por razões mais táticas do que, propriamente, reveladoras de uma posição hierarquicamente privilegiada em sua edição. É o caso de *Verde*, em que Henrique de Resende era apontado como diretor porque, mais velho que os demais idealizadores da revista, já se encontrava estabelecido profissionalmente e literariamente (uma vez que já tinha lançado um livro de poemas quando do surgimento da revista) e, assim, além de conferir maior prestígio à iniciativa, ajudava diretamente no financiamento do periódico, gozando, também, de maior facilidade para angariar anunciantes. Por motivos diferentes, também é o caso de Fábio Lucas em relação a *Tendência*, revista da qual fora indicado como diretor porque, como prestava assessoria ao então reitor da Universidade de Minas Gerais, pôde ter acesso à Imprensa Universitária, onde o periódico foi impresso.

Os dois fatores acima expostos – a interseção do núcleo editorial com o núcleo de colaboradores e a fluidez, na prática, entre as diferentes funções editoriais – relacionam-se, em certa medida, a uma lógica recorrente na edição dita independente, lógica esta que tende a permear as publicações de vanguarda<sup>37</sup>. Por se tratarem de publicações, frequentemente editadas por um

36. É plausível que Humberto Santana, proprietário da livraria Sant'Anna – que, junto com a Tipografia Guimarães, onde o tabloide de *leite criôlo* fora impresso, eram as únicas empresas anunciadas no periódico – tenha prestado auxílio financeiro para a viabilização da publicação, embora não tenha sido possível confirmar essa hipótese nem na consulta ao próprio tabloide, nem em fontes secundárias. Já Adônis Martins Moreira, como vimos, ajudava os demais editores de *Tendência* a angariarem e organizarem colaborações (LUCAS, 2008, p. 244-245).

37. Embora o adjetivo *independente*, associado à edição, tenha se tornado mais popular nas últimas décadas, Muniz Jr. (2020a, p. 73-75) situa no final do século XIX seu uso no contexto da produção cultural. Apesar de se tratar de conceito movediço, a definição plural que ele propõe de “edição independente” – sem deixar de advertir sobre a opacidade do termo – é esclarecedora: “Trata-se, então, de pensar a edição independente como artifício, ou seja,

pequeno grupo de pessoas com ideias afins, que veiculam propostas artísticas e literárias que, no momento em que são primeiramente divulgadas, destoam dos padrões (tanto estéticos quanto comerciais) vigentes – quando não se opõem frontalmente a eles –, é natural que, para poderem se concretizar, seus idealizadores precisem, em grande medida, contar consigo próprios na atuação em diversas frentes, muitas vezes de naturezas distintas. Assim, como pudemos constatar ao longo das análises individuais dos periódicos contemplados, foi comum encontrar seus idealizadores envolvidos tanto na edição enquanto processo – técnico, intelectual, textual etc. – de editar (o que se relaciona ao significado do vocábulo inglês *editing*), como em tarefas atinentes à distribuição, difusão e venda dos periódicos (atividades associadas à ideia de *publishing*)<sup>38</sup>.

como conjunto de posicionamentos, discursos e estratégias (editoriais e extraeditoriais) que constroem, individual e coletivamente, estilos de presença no mercado editorial. Esses estilos costumam ser marcados pela ousadia e pelo experimentalismo; por uma postura de autonomia intelectual e financeira; pela busca de formas alternativas de produção e circulação dos objetos; e pela escolha de temas, autores/as e abordagens pouco comuns nas editoras do dito *mainstream*” (MUNIZ JR., 2020b, p. 75-76).

38. Cf. seção 2.2.1 desta tese.



## QUADRO 8 – EQUIPE EDITORIAL

Periódico	Equipe principal
<i>A Revista</i>	Martins de Almeida (diretor), Carlos Drummond de Andrade (diretor), Emílio Moura (redator), Gregoriano Canedo (redator e gestor de negócios).
<i>Electrica</i>	Heitor Alves (diretor), José Rennó (secretário), Jorge Melo Pinto (gerente), Heli Menegale (editor gráfico e membro da comissão editorial), Ribeiro Couto (membro da comissão editorial).
<i>Verde</i>	Henrique de Resende (diretor), Martins Mendes (redator e, a partir do n. 4, codiretor) e Rosário Fusco (redator e, a partir do n. 4, codiretor).
<i>leite criôlo</i>	Achilles Vivacqua (diretor), João Dornas Filho (diretor), Guilhermino César (diretor) e Humberto Santana (gerente da edição em tabloide).
<i>Tendência</i>	Fábio Lucas (diretor dos n. 1 e 2), Affonso Ávila (membro da comissão de redação), Rui Mourão (membro da comissão de redação, diretor dos n. 3 e 4), Fritz Teixeira de Salles (membro da comissão de redação) e Adônis Martins Moreira (secretário).
<i>Ptyx</i>	Márcio Sampaio, João Paulo Gonçalves da Costa, Maria do Carmo Vivacqua Martins, Misabel de Abreu Machado, Myriam de Abreu Machado, Dirceu Xavier e Paulo Alvarenga Junqueira. Porém, não há indicações sobre as funções exercidas por cada um na edição do periódico.
<i>Vereda</i>	Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo Ubiraçu Carneiro da Cunha e Elmo de Abreu Rosa. Porém, não há indicações sobre as funções exercidas por cada um na edição do periódico.
<i>1º Caderno Mostra e reVIXta</i>	Márcio B. Almeida Sardinha, Waldemar Oliveira, Márcio Vicente Silveira e Hugo Pontes. Porém, não há indicações sobre as funções exercidas por cada um na edição do periódico.
<i>Totem</i>	Joaquim Branco (editor), Ronaldo Werneck (editor) e P. J. Ribeiro (supervisor). A designação das funções exercidas por cada um, bem como a atuação de outras pessoas na edição do periódico, se sujeitava a variações em cada número. Porém, a presença do trio acima era uma constante.
<i>I</i>	Carlos Ávila (editor e organizador).

## f) *Colaboradores*

Como já indicamos, a média de colaboradores/volume dos periódicos analisados (Quadro 9), tomada isoladamente, é pouco reveladora. Mais esclarecedor é, conforme fizemos acima, confrontar esses dados com o número médio de páginas (Quadro 3) e o programa editorial (Quadro 11) das diferentes publicações.

### QUADRO 9 – COLABORADORES

Periódico	Média de colaboradores/volume
<i>A Revista</i>	15
<i>Electrica</i>	15 (1ª série) 11 (2ª série)
<i>Verde</i>	20 (1ª fase) 18 (2ª fase)
<i>leite crioulo</i>	21 (tabloide) 7 (suplemento)
<i>Tendência</i>	9
<i>Ptyx</i>	7
<i>Vereda</i>	5
<i>1º Caderno Mostra</i>	4
<i>reVIXta</i>	5
<i>Totem</i>	26 (revista) 29 (jornal)
<i>I</i>	18

### g) *Traduções*

A quantidade de traduções publicadas nos periódicos analisados (Quadro 10) foi extremamente baixa, totalizando apenas seis. Mais de um motivo parece ter determinado essa escassez, sendo que alguns deles são objetivamente delineáveis, ao passo que outros, no máximo, podem ser especulados.

Em relação aos periódicos que contaram, na prática, somente com colaborações de autores pertencentes ao seu núcleo idealizador – como *Ptyx*, *Vereda* e as publicações do Grupo *VIX* –, o motivo da ausência de traduções é óbvio: como se tratam de publicações nacionais cujo foco era a difusão da produção autoral de seus próprios realizadores, sendo estes brasileiros, simplesmente não havia traduções a serem divulgadas.

Quanto aos periódicos analisados que circularam nos anos 1920, década em que apenas um deles, *A Revista*, chegou a estampar uma tradução, não achamos impossível que a razão para isso tenha sido, ao mesmo tempo, programática e pragmática. Como todas essas publicações eram assumidamente nacionalistas (embora cada uma delas em grau distinto), certamente havia mais coerência programática na opção por priorizar a veiculação de trabalhos em língua vernácula<sup>39</sup>. O caso de *Verde*, no entanto, serve para matizar essa afirmação: embora não tenha contado com traduções, a revista cataguasense estampou colaborações em língua estrangeira<sup>40</sup>. Um dos motivos para isso pode ser o fato de que, dentre as publicações analisadas desse período, *Verde*, ao menos explicitamente, era a menos nacionalista – e, de qualquer forma, como mencionamos, o nacionalismo que defendia era mais literário do que político. Se esse também era o caso de *Electrica* – embora seu programa, inclusive a esse respeito, só tenha atingido maior definição em sua segunda série –, há que se levar em conta que Heitor Alves, seu diretor, já se esforçava por reunir na revista colaborações modernistas regionais e de outras partes do Brasil, além de tentar despertar o interesse da comunidade do Sul de Minas

39. A esse respeito, também pode ser indicativo o baixo número de publicações estrangeiras resenhadas nesses periódicos, em comparação à grande quantidade de resenhas de livros e revistas brasileiros que veicularam.

40. Segue a relação de textos em língua estrangeira publicados em *Verde*: **N. 3**: os poemas “Aux jeunes gens de Catacazes”, do franco-suíço Blaise Cendrars; e “A Germana Bittencourt”, do uruguaio Ildefonso Pereda Valdés. **N. 4**: o poema “Josefine Baker”, do argentino Marcos Fingerit. **N. 5**: o poema “El nocturno de los cuerpos anhelantes”, do uruguaio Nicolás Fusco Sansone; o texto “Présentation de la jeune fille”, prosa em francês de Mário de Andrade; o artigo “El vanguardismo en El Brasil”, de Peregrino Junior, publicado em espanhol. **N. 1, segunda fase**: “Elogio de Voronoff”, prosa de Ildefonso Pereda Valdés. Além disso, em *Verde* também foram publicados trabalhos visuais das artistas argentinas Maria Clemencia (n. 5 e n. 1 da segunda fase) e Norah Borges (n. 1 da segunda fase). Sobre o papel de *Verde* enquanto rede intelectual sul-americana, cf. Croce (2021).

pelo modernismo ao integrar, no periódico, notas sociais e informações de utilidade pública sobre essa região. À luz dessas preocupações principais, que certamente demandavam parte considerável do tempo e dos esforços de Heitor Alves na direção de *Electrica*, é lícito especular que a publicação de traduções precisasse ser relegada a um plano menos prioritário.

Se as mesmas considerações podem ajudar a explicar a ausência de traduções em *Tendência* – revista fortemente nacionalista, embora essa feição, devido à conjuntura histórica diferenciada em relação aos anos 1920, apresentasse roupagem distinta –, as publicações que, temporalmente, fecham o *corpus* analisado, apresentam maior abertura tanto a traduções, quanto a colaborações em língua estrangeira. Em *Totem*, com efeito, a divulgação de autores estrangeiros fazia parte de sua linha editorial, conforme relata Joaquim Branco, um de seus editores (RIBEIRO FILHO, 2006, p. 104). Já em *I*, além da tradução de Ezra Pound por Márcio Galdino, encontramos um poema em espanhol do autor argentino Eduardo Milán e um poema em inglês de Tom Burns, autor estadunidense radicado no Brasil<sup>41</sup>. Os motivos dessa reabertura internacional, por parte de *Totem* e *I*, podem estar relacionados ao fato de que, publicadas nos anos 1970, circularam em um momento no qual o nacionalismo, da maneira centralizadora e vertical como havia guiado boa parte da produção cultural brasileira dos anos 1950 e 1960, tinha acabado, com o recrudescimento da repressão após o AI-5, por se pulverizar. Consequentemente, alguns dos componentes críticos desse nacionalismo tiveram de ser reconfigurados: como, por exemplo, a contestação ao *status quo*, que se desloca da crítica de viés marxista ortodoxo para o debate comportamental micropolítico (HOLLANDA, 1992). Nesse contexto, o advento da Arte Postal – em que *Totem* e, mais indiretamente, *I*, se inseriram – também incentivou o estabelecimento de uma rede de sociabilidade internacional, refúgio no qual, como vimos, artistas residentes em países não democráticos, como o Brasil de então, puderam se expressar e se manifestar politicamente (ARAÚJO, T. C., 2016, p. 118)<sup>42</sup>.

41. Além disso, como apontado quando de sua análise individual, em *I* foram publicados dois trabalhos metalinguísticos a partir da obra e Mallarmé: um de Márcio Sampaio, o outro de Márcio Galdino.

42. Cf. seção 2.2.6 desta tese.

## QUADRO 10 – TRADUÇÕES

Periódico	Quantidade de traduções publicadas
<i>A Revista</i>	1
<i>Electrica</i>	0
<i>Verde</i>	0
<i>leite criôlo</i>	0
<i>Tendência</i>	0
<i>Ptyx</i>	0
<i>Vereda</i>	0
<i>1º Caderno Mostra</i>	0
<i>reVIXta</i>	0
<i>Totem</i>	4
<i>I</i>	1

### h) *Manifestos e programas editoriais*

No Quadro 11, apresentamos sinteticamente o programa editorial dos periódicos analisados, bem como indicamos se eles veicularam, ou não, editoriais, manifestos ou outros textos programáticos.

Conforme consolidado no Quadro 11, e segundo abordamos em maiores detalhes ao longo das análises individuais dos periódicos, podemos elencar dois fatores que, já significativa e sintomaticamente presentes em *A Revista*, também vão se manifestar, sob roupagens distintas, em parte considerável das demais publicações estudadas: o *nacionalismo* e a *flexibilização programática*. Mencionados esses fatores, convém, antes de prosseguirmos, apresentar algumas ponderações.

Dias (1975, p. 171) elenca três aspectos que considera característicos do modernismo em Minas Gerais: “1. A tradição repensada. / 2. A conciliação de lealdades. / 3. O apelo à razão”<sup>43</sup>. Apesar de se referir ao modernismo mineiro,

43. Em relação à *tradição repensada*, “Não se trata de romper com todo o passado intelectual da região, mas, ao contrário, de valorizá-lo de forma crítica. A ruptura era tão-somente com os padrões estéticos já gastos do movimento” (DIAS, 1975, p. 171). *A conciliação de*

o autor, chegando a esse ponto de seu estudo, detém-se mais especificamente sobre o grupo de *A Revista*. Assim, na tentativa de encontrar denominadores comuns que possam também se estender a grupos responsáveis por outros periódicos, propomos caracterizadores que, embora distintos dos de Dias (1975), partilham elementos em comum: o nacionalismo a que nos referimos, por exemplo, se desdobra em cada um dos três traços característicos descritos por Dias; ao passo que a flexibilização programática está presente tanto no que o autor define como conciliação de lealdades, quanto – em sua face mais pragmática – no apelo à razão.

Feitas essas considerações, continuemos nossa argumentação. O nacionalismo, indubitavelmente, é o elemento mais recorrente nos periódicos analisados, independentemente do período histórico em que circularam. Nos anos 1920, verificamos dois matizes nacionalistas distintos: um com viés político mais acentuado – presente, embora de maneira bastante diversa, em *A Revista* e *leite criôlo* – e outro predominantemente literário – do qual *Electrica* e *Verde* foram veículos.

Bueno (1982, p. 181) expõe as diferenças entre o nacionalismo defendido em *A Revista* e o professado em *leite criôlo*:

*A Revista* propõe e defende entusiasticamente o Nacionalismo, entendendo como tal uma “busca ampla no presente e no futuro do que fosse traço de um ‘caráter brasileiro’ ou ‘espírito brasileiro!’” Embora o segundo editorial faça duras restrições aos modelos culturais estrangeiros, a publicação dedica consideráveis parcelas de seu espaço à apreciação de textos europeus. Universalismo e Nacionalismo se equilibram.

Já *leite criôlo*, segundo o mesmo autor:

[...] procura ignorar solenemente o que se passa fora de nossas fronteiras, proclamando-se supernacionalista e apresentando textos que podem ser caracterizados como *xenófobos*. Mostra-se mais permeável ao pensamento autoritário da Primeira

*lealdades* refere-se aos “vínculos emocionais que se estabeleceram entre eles [os modernistas mineiros] e, respectivamente, a região (Minas), o país e o ambiente cosmopolita (especialmente europeu) da época” (DIAS, 1975, p. 173). Por fim, o *apelo à razão* reporta-se a “um acentuado empenho, quase sempre consciente, de entendimento do mundo pelo pensamento de modalidade racional (e não místico, por exemplo). E não apenas compreender o mundo por essa via, mas intervir também, por esse meio, na realidade” (DIAS, 1975, p. 175).

República, colocando-se em posição defensiva, para o quê, certamente, contribuiu a crise econômica internacional de 1929 (BUENO, 1982, p. 182, grifo do autor).

Quanto ao nacionalismo de *Electrica* e *Verde*, é interessante pensar como sua concepção preponderantemente literária não deixa de ser uma manifestação da *conciliação de lealdades* a que se refere Dias (1975, p. 173), e em como essa atitude se relaciona à influência conciliatória espiritonovista<sup>44</sup> e sua visão de que, após uma série de transformações em outros domínios, seria a vez da arte instaurar uma nova ordem mundial. O próprio Guillaume Apollinaire encerra o influente “O espírito novo e os poetas”, de 1918, nestes termos:

Os poetas querem, enfim, um dia, manejar a poesia, como manejam o mundo. [...] Estão ainda no período dos incunábulo. Mas, esperem, os prodígios falarão deles e o espírito novo, que enche de vida o universo, se manifestará formidavelmente nas letras, nas artes e em todas as coisas que conhecemos (APOLLINAIRE, 1983, p. 166).

A influência direta do espiritonovismo em *Electrica*, como mencionamos, já se encontra de saída em seu lema “síntese–velocidade–intensidade”. Voltamos também a chamar a atenção para, como apontado por Branco (2002, p. 72), o fato de as conferências “A emoção estética na arte moderna” e “O espírito moderno”, de Graça Aranha – grande difusor das ideias espiritonovistas no Brasil –, estarem entre as principais relações intertextuais do “Manifesto do Grupo Verde”. Já no caso de *A Revista*, nunca é demais enfatizar o quanto sua visão reabilitativa da tradição e de sua respectiva adaptação às exigências do presente estava intimamente imbuída de princípios espiritonovistas.

Por sua vez, *Tendência*, já nos anos 1950, inscrita no contexto nacional-desenvolvimentista de então – que, ideologicamente, notadamente a partir do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), exercia forte influência sobre parcela importante da intelectualidade brasileira (PAGANINI, 2008) –, ajudará a instaurar um padrão atualizado de nacionalismo, que continuará repercutindo nos periódicos analisados que circularam na década seguinte. Porém, tal nacionalismo não deixava de dialogar com experiências anteriores – sobretudo o pensamento e a atuação de Mário e Oswald de Andrade

44. Cf. seção 3.2.1.5 da presente tese.

e, no âmbito periodista mais próximo, a investida de *A Revista*, a qual os editores de *Tendência* viam como uma precursora direta.

Mário de Andrade foi por diversas vezes referenciado em todos os números de *Tendência*, cujos editores tinham como espécie de bússola intelectual os princípios de “direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, M., 1974, p. 242) consolidados pelo autor de *Macunaíma*. Já a antropofagia de Oswald de Andrade, como apontamos, ao se articular com o conceito análogo de “redução sociológica” do isebiano Guerreiro Ramos, também exerceu grande influência no programa editorial de *Tendência*. Deve ser igualmente levada em conta, como sinalizado por Paganini (2008), a correspondência entre a Poesia Pau-Brasil proposta por Oswald de Andrade – “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, O. 1983, p. 327) – e a argumentação de isebianos a favor da exportação, por parte do Brasil, não apenas de matéria-prima, mas de produtos acabados – ambos postulados reverberados diretamente na seguinte passagem do texto “Salto concretista”, de Rui Mourão, publicado no número 4 de *Tendência*: “Fazemos distinção rigorosa entre técnica e expressão: procuramos utilizar a técnica que é patrimônio universal, para encontrar uma expressão brasileira. Queremos exportar não apenas técnica, mas igualmente produtos acabados” (MOURÃO, 1962, p. 108).

Quanto à influência de *A Revista* sobre *Tendência*, cabe salientar que a “tradição repensada” – um dos traços característicos supramencionados que Dias (1975, p. 171) atribui aos modernistas do Grupo do Estrela – será igualmente norteadora em *Tendência*: não apenas em relação a sua avaliação do passado literário mineiro mais remoto, mas também quanto ao papel que a própria *A Revista* exercia na linhagem literária reivindicada pelos editores de *Tendência*.

A ressonância de *Tendência* em direção aos periódicos literários mineiros que a sucederam se faria sentir tanto a partir de seu “braço crítico” como, principalmente, de seu “braço poético”. Valemo-nos, aqui, da distinção proposta por Affonso Ávila (2008) quanto a sua função em *Tendência*, predominantemente criativa, e a de Fábio Lucas e Rui Mourão, preponderantemente crítica. Conforme reconhecido pelo próprio Ávila (ÁVILA, 2008, p. 230), sua poesia alcançaria uma repercussão considerável, e, no que nos interessa de perto, podemos constatar a influência não só dessa atividade, mas também a que seu trabalho como crítico (apesar de quantitativamente inferior em *Tendência*, Ávila o empreenderia extensivamente nas décadas a seguir) e agitador cultural exerceriam nos grupos responsáveis pelos periódicos literários



estudados que sucederam *Tendência*: de *Ptyx* a *I*. Quanto à crítica publicada em *Tendência*, cabe igualmente salientar, para além das já mencionadas diferenças conjunturais de base em relação aos periódicos dos anos 1920, outra, que teria especial influência formal: na década de 1920, como expõe Duarte,

A ausência de especialização do conhecimento, produto de um meio no qual os cursos superiores de Direito e Medicina reinavam absolutos, resulta que os praticantes do gênero que hoje é chamado de “pensamento social” poderiam se conceber e ser recebidos pelos seus leitores como literatos e não como cientistas sociais (DUARTE, 2011, p. 107).

Tal consideração é verificável nos próprios procedimentos textuais, muitos transplantados da literatura em sentido estrito, empregados em textos ensaísticos ou programáticos publicados, notadamente, em *A Revista e leite criôlo*. Já em *Tendência*, esses assuntos eram abordados de maneira claramente mais sistemática e acadêmica.

Entre o número final de *Tendência*, em 1962, e o lançamento do primeiro fascículo de *Ptyx*, em outubro de 1963, diante da turbulência política ocasionada pelas contradições decorrentes do impulso industrializante dos últimos anos, potencializada pela renúncia de Jânio Quadros e pela resistência das elites quanto a seu sucessor, João Goulart, ocorre um acirramento do nacionalismo por parte da esquerda, que se serve do potencial de validação ideológica desse discurso para negociar suas reivindicações diante do Estado (HOLLANDA, 1992, p. 16-17). No “Comunicado e conclusões” da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em agosto de 1963 e assinado, dentre outros, por integrantes de *Tendência* e por alguns dos autores que pouco depois editariam *Ptyx* e *Vereda*, percebe-se como a geração vanguardista imediatamente subsequente à de Affonso Ávila, Fábio Lucas e Rui Mourão permanecia crítica e criativamente engajada no ideal de transformação da realidade nacional. Tomemos, por exemplo, o quarto item desse comunicado, no qual se afirma que a

[...] re-situação do poeta perante a linguagem não pode ser concebida em abstrato, mas a partir de um engajamento com a sua realidade específica, isto é, com a realidade nacional que se configura num determinado momento e em cuja superação está ele empenhado. A contribuição do poeta para a transformação da realidade nacional tem de basear-se no modo de ser

específico da poesia como ato criador (SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA, 1978, p. 138).

Dentre os integrantes de *Tendência*, assinaram o documento Affonso Ávila e Fábio Lucas, além de Laís Corrêa de Araújo. De *Ptyx*, Márcio Sampaio foi o único signatário, ao passo que quase todos membros do núcleo de *Vereda* assinaram o comunicado: Libério Neves, Henry Corrêa de Araújo e Ubirasçu Carneiro da Cunha (SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA, 1978, p. 138).

Em contraste com esse contexto e, novamente, ressaltando a exceção que, a esse respeito, o trabalho de Márcio Sampaio desempenharia na publicação, o teor político de *Ptyx* se mostraria tímido em relação a seu viés predominantemente existencialista – para nos valermos da terminologia adotada por Bernardo Kucinski (2003) para distinguir as duas grandes classes de publicações alternativas dos anos 1960 e 1970: políticas e existenciais. Segundo ele,

Alguns [jornais], predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização do *nacional* e do *popular* dos anos de 1950 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 1960. [...] A outra classe de jornais tinha suas raízes justamente nos movimentos de contracultura norte-americanos e, através deles, no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre (KUCINSKI, 2003, p. 14-15, grifos do autor).

Embora a informação contracultural ainda não tivesse penetrado no Brasil, à época de *Ptyx*, com a força com que o faria alguns anos mais tarde, pensamos que essa publicação já anunciava uma atitude existencialista segundo a qual o fazer poético se afirmava enquanto crítica social em termos distintos daqueles em que tal crítica, convencionalmente – inclusive no âmbito do nacionalismo poético –, vinha sendo feita (cf. PEREIRA, 1981, p. 104).

Já em *Vereda* e nas publicações do Grupo *vix*, o nacionalismo participante por meio da pesquisa formal, nos termos e com a ênfase com que foi defendido na Semana, volta ao primeiro plano. Com efeito, é notável a afinidade dos seis elementos definidores da proposta vanguardista do Grupo *vix*, conforme explicitado no manifesto “ocopoeta & ocopoema” de *Primeiro Caderno Mostra*<sup>45</sup>, com os postulados do item 3, intitulado “função prática”, do “Comunicado e conclusões” da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda:

45. Cf. seção 4.2.8 da presente tese e a síntese apresentada no Quadro 11.

Os contactos constantes e a atuação de cada um, individualmente ou em equipe, no confronto com a realidade nacional, devem visar ao cumprimento de encargos sociais definidos, mediante a criação de novos métodos e meios de aplicação do texto – falado, musicado, escrito ou visualizado – além da intensificação do emprego dos já existentes (jornais, revistas, livros, cartazes, conferências, debates, gravações, rádio, televisão, cinema, teatro) (SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA, 1978, p. 137).

O recrudescimento da repressão militar pós-AI-5 e seu sucesso em neutralizar seus opositores – tanto os que operavam no plano ideológico quanto aqueles optaram pela luta armada – contribuiu para o esvaziamento da crítica esquerdista de viés nacionalista que, apesar das dificuldades sucessivas, vinha sendo feita até então. Kucinski apresenta um panorama preciso desse período:

Com o esgotamento das lutas abertas e clandestinas contra o regime, simbolizado pela morte de Carlos Mariguella em 1969, começou a ser erigido o universo simbólico pós-1964 em que a classe operária e intelectuais se tornaram iguais na condição de vencidos [...]. Formou-se a consciência coletiva do golpe, como marco histórico, como divisor do tempo. E uma solidariedade que se foi consolidando na sequência de novas derrotas, a morte de Carlos Lamarca em 1971, a silenciosa derrota da guerrilha do Araguaia em 1972, a dramática derrubada da Unidade Popular de Allende, no Chile, em 1973, quando se encerrou o ciclo da história instituído pelo imaginário da Revolução Cubana. Começou o tempo da baixa reatividade social frente ao arbítrio, do exílio de mais intelectuais e jornalistas, do exílio dentro do exílio [...] (KUCINSKI, 2003, p. 77).

Em relação aos periódicos analisados que circularam na década de 1970 – todos já no período de “distensão” da ditadura, no qual, apesar de ter mantido as rédeas da política cultural, o Estado se prestava, enfim, a algumas concessões –, nota-se, de fato, uma significativa pulverização do nacionalismo sessentista: embora ainda presente (apesar de reconfigurado em muitos aspectos) em diversos trabalhos publicados em *Totem*, só chega a configurar eixo editorial em seu desdobramento regionalista, entendido no sentido de resgate do passado cultural cataguasense, o que é possível associar tanto à “tradição repensada” quanto à “conciliação de lealdades” a que se refere Dias

(1975). Ao mesmo tempo, deve-se levar em conta que, de todos periódicos analisados, *Totem* foi aquele que mais estampou colaborações estrangeiras, no que foi seguido, em segundo lugar, por sua conterrânea *Verde*.

Já em *I*, o componente nacionalista, na hipótese menos conservadora, se apresentaria apenas indiretamente, por meio da retomada de certa tradição literária mineira que informa desde a escolha do título e da epígrafe da revista (o barroco de Francisco Xavier da Silva) a trabalhos nela veiculados (o poema neobarroco “PAJÉ MANIETA”, de José Américo de Miranda Barros e “Soneto”, do oitocentista Correia de Almeida).

Menos recorrente (embora ainda marcante), nas publicações analisadas, que o nacionalismo, o que denominamos flexibilização programática – isto é, a abertura de espaço a textos e autores desviantes da linha editorial declarada e predominante dos periódicos em questão – será verificável, sobretudo, nas publicações da década de 1920 e, dentre essas, especialmente *A Revista* e *Electrica*. O periódico belo-horizontino, por um lado, para se viabilizar em um meio em que os limites entre tomadas de posição literárias e políticas nem sempre se mostravam nítidos – dado o envolvimento de boa parte de seus colaboradores em funções vinculadas à administração pública<sup>46</sup> –, precisava que negociações fossem feitas, por parte de seus editores, quanto à dosagem das colaborações modernistas e passadistas<sup>47</sup>. Isso é indicativo de como, na capital mineira, durante o primeiro quarto do século xx, o campo

46. Segundo Dias (1971, p. 83-84), que esmiúça as complexidades desse fenômeno ao longo de todo seu estudo, “[...] nos anos vinte, Belo Horizonte é uma capital de burocratas. [...] Os intelectuais belorizontinos, em sua maioria, poderiam ser tomados como pessoas vinculadas à classe média. Recrutavam-se ali os estratos médios, em grande parte, nos grupos de funcionários públicos. O escritor sempre teve, em Belo Horizonte – como, de resto, em quase toda parte –, um ‘segundo ofício’, que era normalmente oferecido, no caso, pelo governo estadual. [...] a proteção do intelectual pelo poder público parece ser tradição mineira. Constitui modalidade peculiar do mecenato”.
47. O que não quer dizer que esse equilíbrio tenha sido homogêneo ao longo dos três números de *A Revista*, conforme se constata na quantificação apresentada por Luciana Francisco (2021, p. 108): “Tomados o conjunto de dados, em *A Revista* as colaborações literárias de mineiros, ou dito passadistas, somam 46%, número que foi praticamente equivalente à quantidade de escritores ligados ao modernismo se somados à produção do grupo Estrela, 35%, com outros nomes do cenário modernista que correspondem a 19%. Contudo, a análise individual dos números publicados revela predomínios diferentes entre estas filiações estéticas: em *A Revista* nº1 a presença marcante foi dos próprios integrantes do grupo (57%), o restante corresponde a duas colaborações de mineiros (29%) e ao capítulo enviado por Mário de Andrade (14%); esses dados tiveram uma alteração expressiva no segundo número, em que massivamente foram publicados autores mineiros (80%), com pouca presença do próprio grupo (20%); já no último número publicado, a revista acentuou sua linha editorial em direção à renovação estética, fato que refletiu na escolha de seus colaboradores, com diversos nomes do cenário modernista nacional (45%) e do próprio grupo (33%), em contraponto à presença de apenas dois nomes mais tradicionais da sociedade mineira (22%)”.

literário, por ainda apresentar considerável subordinação à hierarquização do campo de poder, não gozava de substancial autonomia (BOURDIEU, 1996, p. 246) – condição que, como temos argumentado, favorece o florescimento da arte vanguardista no geral. A experiência do Grupo do Estrela, no entanto, se mostraria frutífera quanto à reorganização desses campos, sendo que prenúncio dessa reconfiguração já se encontrava em *A Revista*:

O corpo-a-corpo silencioso das duas retóricas [modernista e passadista], no espaço textual de *A Revista*, resolve-se no final pela vitória sem alarde (ao contrário de São Paulo) da retórica modernista. No momento mesmo em que se coloca como renovação ou questionamento, ela assume a condição de novo modelo. Não importa se a despeito de si mesmos os modernistas começam galgar o poder literário.

A velha retórica é a expressão de uma sociedade de tipo liberal-latifundiário, e a retórica modernista, a tentativa de articular a escrita das camadas mais altas do setor intermediário formadas pelos descendentes da velha “aristocracia” em processo de destituição (BUENO, 1982, p. 35-36).

Vale a pena justapor, a essas observações de Bueno, as considerações de Dias:

Ocorre, no Brasil, como conseqüência da Revolução de 30, uma diversificação das elites do poder. Em Minas, o fenômeno é pouco acentuado, talvez porque inexistissem setores empresarial e operário expressivos. Continua mantendo seu domínio político o setor de classe representado pela burguesia agrário-mercantil. Nesse contexto, entretanto, os intelectuais significavam, embrionariamente, um segmento análogo à futura classe média tecnológica [...]. Análogo apenas: êsses intelectuais eram de mentalidade aberta, tendendo a um humanismo moderno, mas dotados de pequena eficácia técnica. O impulso inovador e que se revestiram cedeu, em muitos casos, à resistência encontrada (DIAS, 1971, p. 105-106).

Para a sobrevivência de *Electrica*, por outro lado, seu editor teve de extrapolar a matéria publicada para muito além da literatura, a qual, em alguns números da primeira série, encontrava-se flagrantemente eclipsada em relação ao

conteúdo de variedades, social e publicitário – o que é demonstrativo de como, no meio consideravelmente mais provinciano, em relação a Belo Horizonte, de Itanhandu, o espaço dos possíveis para tomadas de posição francamente modernistas se mostrava ainda mais limitado. Ora, segundo Bourdieu:

Cada tomada de posição (temática, estilística etc.) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à *problemática* com o *espaço dos possíveis* que aí se acham indicados ou sugeridos [...] (BOURDIEU, 1996, p. 236, grifos do autor).

*Verde e leite criôlo*, por sua vez, apresentaram maior homogeneidade quanto à publicação de modernistas em geral, embora diferentes vertentes do modernismo se encontrassem nelas representadas (no caso de *leite criôlo*, sobretudo após o afastamento gradual de seu programa criolista inicial), o que lhes conferia um caráter “ecumênico” análogo ao da primeira denteção da *Revista de Antropofagia* (DUARTE, 2011, p. 76).

A partir de *Tendência*, lançada nos anos 1950, e no decorrer dos periódicos estudados que circularam década seguinte, os quais praticamente só contaram com colaborações de integrantes de seu próprio núcleo idealizador, perceberemos uma coesão programática muito mais delineada – o que também pode se traduzir por sectarismo, para nos servirmos de expressão sugerida por Márcio Almeida (1986) para caracterizar o próprio Grupo VIX, de que fazia parte. Em *Totem*, já nos anos 1970, será retomado o espírito conciliatório em relação a tendências não vanguardistas, ao passo que o *ethos* editorial de *I* (embora a revista não tenha contado com um programa explícito) se manifesta a partir de organização deliberadamente ambivalente – inclusive no que diz respeito ao diálogo com a tradição, já atualizado, na revista, pela ideia de “paideuma”, digerida a partir da leitura de Ezra Pound pelos poetas concretos paulistas.

## QUADRO 11 – MANIFESTOS E PROGRAMAS EDITORIAIS

Periódico	Presença de editoriais, manifestos e/ou outros textos programáticos	Programa editorial
<i>A Revista</i>	Editoriais	Defesa do nacionalismo e modernismo, a partir de um diálogo vivo e crítico com a tradição. Não obstante, por motivos pragmáticos, na prática os colaboradores do periódico se dividiram entre modernistas e “passadistas”.
<i>Electrica</i>	Editoriais	Divulgação de textos literários modernistas, que dividiam o espaço com outros de viés passadista, além de notas sociais e informações de utilidade pública para moradores do Sul de Minas. Na segunda fase, a revista adquire contornos programáticos mais definidos, a partir da articulação mais explícita entre vanguardismo e nacionalismo literários.
<i>Verde</i>	Editoriais e manifesto	Defesa do modernismo, a partir de viés nacionalista mais literário que político, com ênfase na declarada independência artística do grupo responsável pela revista.
<i>leite crioulo</i>	Outros textos programáticos	Combate ao criolismo (entendido como a súpula dos excessos, atribuídos sobretudo à presença negra, a serem depurados do “caráter nacional”) pelo criolismo (que também significava o nome do movimento associado ao periódico).
<i>Tendência</i>	Editoriais	“[...] a investigação do sentimento nacional; a criação de formas literárias correspondentes à consciência nacional; a defesa do patrimônio cultural brasileiro; e a discussão dos fundamentos da literatura brasileira, vista como possuidora de uma natureza crítica” (PAGANINI, 2008, p. 177).
<i>Ptyx</i>	Manifesto e apresentação	O curto manifesto estabelece as coordenadas espirituais do grupo responsável pela revista com base na ambivalência metafísica da palavra/coisa “ptyx”. Em texto de apresentação do n. 2, redigido por autor externo ao grupo, são estabelecidas suas relações com outros grupos e movimentos literários mineiros, a partir da demarcação de convergências (modernismo de 1922, grupos ligados aos periódicos <i>Complemento</i> , <i>Vocação</i> , <i>Tendência</i> , <i>Vereda</i> e <i>Dois</i> ) e divergências (geração de 45 e autores ligados às revistas <i>Edifício</i> e <i>Nenhum</i> ).
<i>Vereda</i>	Editoriais	Postura assumidamente vanguardista, defendida a partir da conjugação de rigor formal, participação, consciência nacional e projeção universal.
<i>1º Caderno Mostra</i>	Manifestos	Combate ao provincianismo e à estagnação a partir da proposta dos “ocopoemas”, que, vinculados à ocorrência – dado atual –, são concebidos e executados a partir da disposição e impulsos individuais, aliados a pesquisas, levantamentos e contatos por parte do poeta de vanguarda.

Periódico	Presença de editoriais, manifestos e/ou outros textos programáticos	Programa editorial
<i>reVIXta</i>	Outros textos programáticos	Prosseguimento da proposta vanguardista e participante de 1º <i>Caderno Mostra</i> , dessa vez com maior articulação crítica em relação a determinantes tecnológicos.
<i>Totem</i>	Editoriais	Linha editorial que privilegiava “trabalhos de interesse universitário, pesquisas, e principalmente um relato-resumo dos acontecimentos na área de publicações – das de grande tiragem às menores, da vanguarda aos temas científicos, incluindo charges, desenhos, poemas, contos” (TOTEM, 1975, n. 1, p. 1). Apesar de a vanguarda constituir o eixo principal – e efetivamente predominante – da publicação, nela também foram estampados textos não experimentais. A pesquisa sobre o passado literário e artístico de Cataguases foi igualmente marcante no periódico.
<i>I</i>	Não	Reunião de trabalhos verbivocovisuais de autores da geração vanguardista dos anos 1960 e de outros mais jovens, informados tanto pela vanguarda – sobretudo concretista – quanto pelo pós-tropicalismo.

#### i) **Sumário, seções e distribuição de páginas**

Das 11 publicações escrutinadas, apenas quatro contaram com sumário (QUADRO 12). Assim como constatamos em relação à diagramação em coluna aberta e à presença de elementos paratextuais como fólio e títulos correntes, os periódicos analisados que contêm sumário são aqueles cuja apresentação gráfica e/ou material ainda está mais próxima das convenções livrescas: *A Revista*, *Tendência*, *Ptyx* e *Verde*. Esta última, por sinal, ocupa posição intermediária: ao contrário das demais que incluímos nessa seara, boa parte da sua diagramação é em duas colunas; por outro lado, apresenta numeração de páginas e cabeçalho com título corrente.

Quanto às seções temáticas pertencentes a esses periódicos (QUADRO 12), como, no decorrer de suas análises individuais, já procuramos destacar as mais peculiares e originais, buscaremos, aqui, explicitar os padrões de recorrência que, em relação à concepção das seções, atravessaram diversas publicações estudadas. Segue, assim, relação dos gêneros de seção reincidentes em diferentes periódicos:

- **Resenhas de outras publicações:** foram, sem sombra de dúvidas, o tipo de seção mais recorrente, presente em seis dos onze periódicos analisados (QUADRO 12). Em alguns deles, limitavam-se a revisar



lançamentos ou outros trabalhos considerados significativos – em geral, associados ao contexto modernista ou de vanguarda –, em outros, as resenhas se apresentavam mescladas a outras notícias sobre eventos literários e culturais.

- **Ênfase na linha editorial:** como já discutido, em bom número dos periódicos analisados era adotada, em maior ou menor medida, política editorial conciliatória, permitindo que fossem veiculados textos não necessariamente coerentes em relação ao programa original (seja tácito ou explícito) da publicação. As únicas, porém, a contarem com uma seção específica para abrigar e delimitar o tipo de conteúdo considerado mais fiel ao seu principal eixo editorial foram *Electrica* (seção “O homem novo”, que continha textos de autores modernistas) e *Totem* (seção “Tubo de ensaio”, que apresentava trabalhos de vanguarda e experimentais).
- **Fortuna crítica do periódico:** embora em muitos dos periódicos analisados fosse comum encontrar, esparsamente, resenhas ou transcrições de notas sobre eles divulgadas em outras publicações, em *Verde* (seção “O grupo ‘Verde’ e os outros”, publicada no suplemento anexado ao n. 5) e em *Tendência* (seção “Tendência em debate”) essa prática chegou a integrar seções específicas para esse fim.
- **Miscelânea:** seções exclusivamente designadas para abrigarem notas sobre assuntos variados estiveram presentes em *A Revista* (seção “Marginália”) e *Electrica* (na qual esse tipo de conteúdo foi distribuído em múltiplas seções, cada qual com suas especificidades). Nas duas publicações, tais seções tenderam a enfatizar o caráter regional, abrangendo tanto a vida nas cidades em que foram editadas, quanto em Minas Gerais no geral. Porém, há importantes diferenças de abordagem. Em *Electrica*, como salientado por Coelho (2008, p. 68), o estilo adotado por Heitor Alves, autor de boa parte dessas notas, era “bastante pomposo, elogioso e pouco sintético, o oposto do que defendia na literatura”, o que, ainda segundo o pesquisador, pode ter sido ser estratégico, já que assim Alves teria encontrado “um ponto de equilíbrio itanhanduense entre a tradição e a modernidade, o que lhe permitiu difundir suas ideias modernistas” (COELHO, 2008, p. 68). Já em *A Revista*, os textos publicados em “Marginália”, ainda que curtos, têm caráter ensaístico mais pronunciado, e o comentário social que contêm tende a ser mais reflexivo do que, propriamente, elogioso em relação a personalidades de destaque da vida mineira ou belo-horizontina. É igualmente importante distinguir a maneira

mais aprofundada como o diálogo entre tradição e modernidade figura nessas páginas de *A Revista*. Para tanto, a seção “Marginália” do número 2 é emblemática, uma vez que nela foram veiculados textos críticos que propunham um balanço das obras de Alphonsus de Guimaraens e Bernardo Guimarães, sem deixar de salientar o que nelas havia de prospectivo, coerentemente com o diálogo crítico com a tradição – “fonte generosa” da qual as ideias deveriam emanar – explicitado programaticamente em seu primeiro editorial (A REVISTA, 1925, n. 1, p. 12).

## QUADRO 12 – SUMÁRIO E SEÇÕES

Periódico	Sumário	Descritivo das seções *
<i>A Revista</i>	Sim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Marginália:</b> notas e informações sobre Belo Horizonte, bem como notícias gerais.</li> <li>• <b>Os livros e as idéas:</b> resenhas de livros e periódicos.</li> </ul>
<i>Electrica</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Seções de variedades:</b> contendo anúncios, notas diversas, aforismos, caricaturas etc.</li> <li>• <b>O homem novo:</b> prosa e poesia de autores modernistas.</li> <li>• <b>Populações sulinas:</b> informações específicas sobre uma cidade em especial do Sul de Minas Gerais.</li> <li>• <b>Nós... o Sul de Minas:</b> notícias breves da região, em subseções organizadas por cidade.</li> <li>• <b>Jardim de infância:</b> textos literários de autores mirins.</li> <li>• <b>Seção feminina de moda e bom gosto:</b> discussão sobre algum item de moda, como perfumes, cabelo etc.</li> <li>• <b>Página dos homens fortes:</b> esportes e vida desportiva do Sul de Minas Gerais.</li> <li>• <b>Cartaz:</b> resenhas e excertos de obras literárias.</li> <li>• <b>Vitrine de Electrica:</b> Amostras de obras literárias.</li> </ul>
<i>Verde</i>	Sim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Literatura/Notícias sobre livros e outras notícias **:</b> resenhas de livros e periódicos então recentemente lançados, sobretudo modernistas.</li> <li>• <b>Notas sobre arte:</b> apontamentos sobre cinema e música.</li> <li>• <b>Movimento:</b> resenhas de publicações e notícias sobre o modernismo nacional e internacional.</li> <li>• <b>O grupo “Verde” e os outros:</b> reprodução de textos a respeito de <i>Verde</i> e da produção literária de seu grupo idealizador, publicados anteriormente em outros periódicos.</li> </ul>

Periódico	Sumário	Descritivo das seções*
<i>leite criôlo</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Promessas/Estafeta/Notícias:</b> notícias e resenhas de publicações e eventos artísticos e literários, sobretudo modernistas.</li> <li>• <b>Raça:</b> antologia irônica de notícias de jornal, notas sociais, discursos, anúncios etc., selecionados com base no teor <i>kitsch</i> e bacharelesco.</li> </ul>
<i>Tendência</i>	Sim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Depoimentos:</b> reprodução de textos originalmente publicados em outros periódicos (resenhas e outros), seja de autores pertencentes ao corpo editorial de <i>Tendência</i>, seja de autores externos.</li> <li>• <b>Registro de Livros:</b> resenhas de livros, porém, escritas exclusivamente para <i>Tendência</i>.</li> <li>• <b>Tendência em Debate:</b> lista de publicações com comentários críticos sobre <i>Tendência</i>, com referência bibliográfica completa.</li> <li>• <b>Comentários:</b> resenhas, artigos e ensaios, tanto inéditos, quanto extraídos de outras publicações.</li> <li>• <b>Diálogo Tendência – Concretismo:</b> transcrições de artigos publicados na imprensa sobre a poesia concreta paulista e sua aproximação com <i>Tendência</i>; depoimento de José Lino Grünwald; excertos de cartas trocadas entre Rui Mourão, Haroldo de Campos e Affonso Ávila.</li> </ul>
<i>Ptyx</i>	Sim	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seções organizadas a partir dos nomes dos autores (n. 1).</li> <li>• Seções organizadas a partir não somente dos nomes dos autores, mas do título atribuído a cada grupo de textos – sendo que textos distintos de um mesmo autor ou autora podem estar situados em partes diferentes da revista, no caso de não partilharem de uma unidade temática (n. 2).</li> </ul>
<i>Vereda</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seções organizadas a partir da reunião de textos de um mesmo autor ou autora.</li> </ul>
<i>1º Caderno Mostra</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem seções nitidamente demarcadas.</li> </ul>
<i>reVIXta</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem seções nitidamente demarcadas.</li> </ul>
<i>Totem</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Lance Livro:</b> resenhas.</li> <li>• <b>Operaberta:</b> notas sobre publicações e eventos literários, artísticos e culturais, com endereços e outros dados para contato.</li> <li>• <b>Tubo de ensaio:</b> trabalhos de vanguarda e experimentais.</li> <li>• <b>Cartas de abraços/Box:</b> correspondências.</li> <li>• <b>Correio do autor/Tribo Totem:</b> relação de endereços de autores, revistas, jornais e centros culturais, para incentivar o envio e troca de trabalhos.</li> </ul>
<i>I</i>	Não	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem seções nitidamente demarcadas.</li> </ul>

\* Não consideramos aqui os editoriais, uma vez que já foram indicados no quadro imediatamente anterior.

\*\* No Quadro 12, barras separando títulos de seções indicam que estas foram renomeadas no decorrer das edições periódico. Em alguns casos, tratou-se apenas de mudança de nome. Em outros, a seção sofreu alguma modificação em seu propósito, embora não a ponto de descaracterizar sua essência.

## j) **Publicidade e patrocinadores**

O Quadro 13 consolida as informações reunidas a respeito do tipo de patrocínio e da média de anúncios/volume dos periódicos analisados.

O que salta aos olhos, de início, é o fato de, dentro de nosso *corpus* de análise, o setor público só surgir, como patrocinador, a partir da década de 1950, com *Tendência*. Até então, a viabilização de todas as publicações teve que se valer da atuação direta de seus editores para angariarem financiadores privados – não raro, empresários pertencentes ao círculo familiar ou de amizades dos idealizadores dos periódicos em questão. Se *leite criôlo*, em sua fase como suplemento, pôde se favorecer da estrutura econômica robusta do *Estado de Minas*, então recentemente adquirido pelos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, a lógica por trás desse apoio não havia sido tão substancialmente diversa, já que, à época, Guilhermino César, um dos diretores da publicação criolista, já vinha trabalhando como secretário de redação do *Estado de Minas*.

Mais de um motivo pode nos ajudar a entender a mudança de modelo de financiamento: do privado para o público (ainda que misto). Em primeiro lugar, como vimos, a partir da chamada Revolução de 30, muitos dos modernistas que haviam militado nas fileiras estéticas do movimento, ao longo dos anos 1920, acabariam por assumir cargos públicos. Dessa maneira, autores posteriores, como os do núcleo de *Tendência* – que, por sua vez, quando do lançamento do periódico, também já vinham acumulando experiência profissional em cargos vinculados ao governo estadual –, puderam se beneficiar do auxílio de uma geração anterior de escritores que, após terem pavimentado o caminho modernista nos anos 1920, a partir do esforço próprio e de um pequeno grupo de partidários de ideias afins – e enfrentando diversas dificuldades no percurso –, encontravam-se então em posição de viabilizar a iniciativa da geração mais nova. Ilustrativo disso, no caso concreto de *Tendência*, é o apoio de Cyro dos Anjos, que nos anos 1920 havia integrado o Grupo do Estrela – associado à *Revista* – e colaborado em *leite criôlo*, e, já nos anos 1950, como diretor do IPASE, antigo instituto da previdência, garantia o repasse de verba para *Tendência* (ÁVILA, 2008, p. 42).

Também deve ser levada em conta a conjuntura política brasileira do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, em que, como mencionado, um dos fatores pelo qual a esquerda negociava suas reivindicações diante do Estado era a validação deste último por meio do discurso nacionalista – terreno em que *Tendência* se inseria programaticamente. Se o golpe de 1964, desde o início, prejudicou diretamente diversas iniciativas culturais – tendo sido

determinante, como vimos, para a demissão de Affonso Ávila do *Estado de Minas*, de cujo suplemento literário era diretor –, também é certo que, nos primeiros anos da ditadura, o fato de algumas prerrogativas constitucionais anteriores a 1964 ainda se encontrarem em vigência, possibilitou que certos projetos culturais, como a criação do *Suplemento Literário do Minas Gerais*, em 1966, vingassem (RIBEIRO, M. A., 1997, p. 136). Se esse quadro recrudesceria gravemente a partir de 1968, com a edição do AI-5, com a “distensão” que caracterizaria o governo de Geisel, a partir de 1974, o Estado, novamente em busca de validação ideológica, tornaria a financiar o setor cultural – contexto em que estão inseridos *Totem* (que, como o *SLD*, seu predecessor direto, vinculava-se ao *Cataguases*, jornal ligado à administração municipal) e *I* (que contou com financiamento do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais).

Julgamos, finalmente, que a compreensão das considerações acima tecidas quanto à conjuntura política brasileira da década de 1950, bem como as transformações por quais passou nos decênios seguintes, e suas implicações na produção cultural, pode se beneficiar das formulações de Bourdieu a respeito das relações entre o campo literário e o campo do poder:

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que [...] têm por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Em relação aos periódicos cuja modalidade de financiamento não nos foi possível identificar com precisão – *Vereda*, *Primeiro Caderno Mostra e reVIXta* –, acreditamos que essa ausência de informação pode, mais uma vez, decorrer da mentalidade “antieconômica” tão comum a grupos artísticos associados à vanguarda, pertencente:

[...] à classe das praticas em que sobrevive a lógica da economia pré-capitalista [economia denegada, inominável] [...] O desafio que lançam a todas as espécies de economismo reside precisamente no fato de que só podem realizar-se na prática – e não

apenas nas representações – à custa de um recalque constante e coletivo do interesse propriamente “econômico” e da verdade da prática que a análise “econômica” desvenda. [...] [A]penas aqueles que sabem contar e compor com as sujeições “econômicas” inscritas nessa economia denegada [podem] colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo “econômicos” de seus investimentos simbólicos (BOURDIEU, 1996, p. 170-171).

### QUADRO 13 – PUBLICIDADE E PATROCINADORES

Periódico	Tipo de patrocínio	Média de anúncios/volume*
<i>A Revista</i>	Privado	20
<i>Electrica</i>	Privado	22 (1ª série) 14 (2ª série)
<i>Verde</i>	Privado	20 (1ª fase) 1 (2ª fase)
<i>leite crioulo</i>	Privado	2 (tabloide) 2 (suplemento)**
<i>Tendência</i>	Público	1
<i>Ptyx</i>	Público e privado	0
<i>Vereda</i>	Não identificado	0
<i>1º Caderno Mostra</i>	Não identificado	0
<i>reVIXta</i>	Não identificado	0
<i>Totem</i>	Público e privado	2 (revista) 1 (jornal)
<i>I</i>	Público e privado	0

\* Nesse quadro, contabilizamos o número de anúncios individuais publicados em cada volume dos periódicos analisados. No caso de Verde, não foram levados em conta o total de profissionais liberais listados na subseção de anúncios “Verde recomenda”, presente nos números 3 a 5 da revista. Também não contabilizamos aqui eventuais anúncios de livros e outras revistas veiculados nos periódicos analisados, uma vez que na grande maioria (ou mesmo na totalidade) dos casos, tratavam-se de publicações de autores pertencentes à mesma rede artística e literária, na qual esse tipo de troca de favores era comum.

\*\* Sobre os anúncios publicados na área que o suplemento de *leite crioulo* ocupava dentro do Estado de Minas, cf. p. 252, nota de rodapé 97.

# 6

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na comemoração dos 30 anos da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, ocorrida em Belo Horizonte em 1993, Haroldo de Campos, em conferência rememorativa do evento original e seu pano de fundo histórico, retoma o debate que vinha nutrindo desde a década anterior<sup>1</sup>. Segundo o o poeta:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamente ancorado no presente. [...] Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo e à facilidade. A admissão de uma “história plural” nos incita, ao invés, à apropriação *crítica* de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro (CAMPOS, H., 1993, p. 44, grifos do autor).

Passado praticamente um novo trintênio desde a conferência de Haroldo de Campos, é de se perguntar se, apesar de sua agudez analítica e da advertência que explicita a respeito das armadilhas do ecletismo, não permanecia o poeta, ainda assim, sob a reverberação tardia do furor utópico-vanguardista que o tomara desde a juventude. Ora, na mesma década de 1980 em que Haroldo de Campos havia se inserido nas discussões, então academicamente corriqueiras, sobre questões mais ou menos correlatas como a pós/anti-modernidade, anti/pós-modernismo, pós/anti-vanguardismo, entre outras variantes, Eduardo Subirats (1986) chamava a atenção para como:

A dessemantização das formas e símbolos artísticos não é, no entanto, mais que uma das características resultantes da redução e empobrecimento da experiência artística. Junto, deve ser considerado o próprio ecletismo estilístico a ela conseqüente.

1. Cf. CAMPOS, H., 1984.

Também aqui pode-se fazer uma distinção significativa. O ecletismo como sincretismo de linguagens, estilos ou códigos formais heterogêneos não é, certamente, um fenômeno estético novo. O novo reside antes no desalojamento de qualquer sentido anterior às linguagens. O dadaísmo e muitos projetos de Loos, por exemplo, mostram uma justaposição de elementos semânticos incongruentes entre si. Sua força artística ou expressiva provém precisamente de tal tensão interior. O efeito de “colagem” expressivamente utilizado pelo dadaísmo, cubismo e surrealismo é transmutado no efeito de “*pastiche*”, ao privar os elementos formais de seu significado particular [...].

A cisão entre forma e reflexão artística da realidade possui uma última e lógica consequência: a perda, no interior da arte e da arquitetura, de qualquer dimensão transcendente, seja crítica, seja utópica. Não é esta limitação, por outro lado, senão a manifestação de uma carência artística, no sentido mais elementar de elaboração dos conflitos da realidade e de formulação de valores éticos e estéticos além da lógica da dominação. A renúncia a um estilo, na acepção mais forte da palavra, quer dizer, em última instância, a impossibilidade de articular artisticamente valores de caráter universal e, precisamente através deles, uma perspectiva válida para nosso futuro [...] (SUBIRATS, 1986, p. 101, 104-106).

Transitando por terrenos em parte comuns, Jürgen Habermas (1992) argumenta que, tanto quanto ou até mais que afirmar e delinear valores novos, os representantes da noção de “moderno”, ao longo da história – cujos primórdios o autor fixa no século V latino, quando *modernus* se referia ao cristianismo, então tornado religião oficial do Império Romano, por oposição ao passado pagão –, preocuparam-se em reorganizar funcionalmente (para nos servirmos do conceito brechtiano e benjaminiano tão caros ao presente estudo, assim como para Habermas) a sua relação com o passado por meio de um processo de reconfiguração de modelos: por um lado, aqueles a serem considerados, por outro, aqueles a serem rejeitados. Prosseguindo em suas reflexões, Habermas pondera que no Iluminismo a visão de mundo unificada pela religião e metafísica entra em colapso, desdobrando-se em três esferas autônomas e especializadas: ciência, moral e arte. Se, para Habermas, desde então a autonomia de cada um desses domínios foi sendo sucessivamente hipertrofiada até antigir o paroxismo, contra o qual, no âmbito artístico, a



explosão vanguardista do século xx se insurgiu, reivindicando a inserção da arte na práxis vital, essa revolta teria fracassado justamente por, contraditoriamente, ter levado em conta apenas o domínio artístico, motivo pelo qual, segundo o autor, *o projeto de modernidade permanece inacabado*:

Na prática comunicativa do dia-a-dia, as interpretações cognitivas, as expectativas morais, as expressões e valorações têm de se interpenetrar. Os processos de compreensão do mundo da vida precisam de uma tradição cultural *em toda a amplitude*. Por isso, um dia-a-dia racionalizado absolutamente não pode ser libertado da rigidez do empobrecimento cultural se *um* âmbito cultural, aqui a arte, é rompido com violência, estabelecendo-se um vínculo com *um* outro complexo especializado do saber. Por essa via, *uma* unilateralidade e abstração poderia, no máximo, ser substituída por *uma outra* (HABERMAS, 1992, p. 116, grifos do autor).

Em que pesem certas divergências entre os pontos de vista aqui registrados de Haroldo de Campos (1993), Eduardo Subirats (1986) e Jürgen Habermas (1992), suas observações convergem em muitos aspectos essenciais, entre eles, a problematização acerca da relação dialética pela qual o presente, ao confrontar o passado, (se) projeta (n)o futuro. É a partir desses parâmetros críticos que desejamos encaminhar estas palavras finais.

O ano de 2022, em que escrevemos estas linhas (supostamente) conclusivas, é marcado por duas efemérides incontornáveis, inclusive no que tange ao presente estudo: o centenário da Semana de 1922 e o bicentenário da Independência do Brasil. Se o primeiro desses acontecimentos se comunica mais diretamente com o tema desta pesquisa – como as diversas menções à Semana de Arte Moderna, no decorrer de nossa argumentação, já bastariam para provar –, é preciso não deixar de entendê-lo à luz do que representou, para seus próprios idealizadores, no momento de sua realização: um novo marco, erigido às vésperas da comemoração de um século de independência nacional, para se refletir sobre qual caminho havia sido até então percorrido e, ao mesmo tempo, qual, ou quais trilhas, deveriam ser abertas a partir dali. Essa indagação, passados cem anos, parece continuar nos interpelando diante dos desafios que se nos apresentam hoje.

Muito se passou desde o desbravamento fundador de Mário, Oswald, Tarsila, Anita e companheiros, em pouco tempo alcançados por Drummond, Martins de Almeida, Rosário Fusco, Guilhermino César e tantos outros e

tantas outras a cuja contribuição – para a pesquisa estética, a atualização de nossa inteligência artística e a estabilização de nossa consciência criadora, nos dizeres de Mário de Andrade (1974, p. 242) – esperamos ter feito jus nestas páginas. Se aqueles loucos – ou ruidosos, a depender do ponto de vista ou da tradução – anos 1920 em que esses protagonistas deram alguns de seus passos mais decisivos pareciam ter se encadeado freneticamente em um ritmo até então sem precedentes, o qual, como eles mesmos só descobririam na prática, acabaria fatalmente por se dismantelar no fim da década, a sucessão dos grandes eventos dos últimos anos, até o presente, é igualmente vertiginosa na maneira como desafia nossa percepção temporal, apesar de a depressão de agora – também no âmbito da pesquisa, da inteligência e da consciência – não ter sido precedida, necessariamente, por uma escalada eufórica. Ao menos, não para quem vive fora de bolhas e cercadinhos.

Nos pouco mais de quatro anos dedicados à pesquisa aqui documentada, assistimos à degradação institucional e sanitária que, como que não satisfeitas em seguirem sozinhas em sua trilha de depredações, acharam por bem caminhar de mãos dadas. Se também nos prestarmos ao exercício de tentar compreender o agora auxiliados pela lente do segundo tempo vanguardista brasileiro, tão bem embalado sob os auspícios da era JK – tantas vezes referida neste estudo – e seu zênite alto modernista emblematicamente sintetizado pelos “cinquenta anos em cinco”, logo constatamos que essa vontade construtiva implode e se estatela no nadir “baixo reacionarista” cujo plano de metas não pode sequer ser formulado em “500 anos para trás em quatro”, já que isso, numa hipótese extremamente ingênua e otimista, poderia ao menos sugerir uma recuperação da riqueza de nosso meio ambiente e de nossos povos originários – o que, sabemos, não poderia estar mais distante da realidade.

Acompanhamos, no decorrer da pesquisa aqui apresentada, a história de indivíduos que, no auge de suas inquietações, ao se aperceberem da dificuldade para nadarem sozinhos contra correntes e refluxos, preferiram se unir em grupos. Estes, movidos por uma ideia inicial, não raro pouco nítida, não tardaram a, “no meio do caminho”, elaborá-la enquanto programa de reflexão e de ação, ainda que sujeito a desvios e intempéries. Concreta, porém, é a exiguidade do espaço dos possíveis – condição que, por aqui, parece ser de melhor tom chamar de “pragmatismo”, o mesmo que não raro insiste em tratar golpes por revoluções –, tanto no Brasil do café com leite, quanto em sua versão atualizada (e essencialmente igual) pela bala e pela bíblia.

Com efeito, ao longo de nossa exposição, vimos como a contaminação do programático pelo pragmático marcou, sobretudo na década de 1920, boa

parte da experiência editorial envolvendo os periódicos literários mineiros analisados. Pode-se sem dúvidas argumentar, não sem justeza – como o fizeram explicitamente muito dos protagonistas responsáveis por essas publicações –, que, especialmente no estridente provincianismo daquele período, no qual mesmo os sinais de urbanização mais sistemática que se anunciavam aqui e ali ainda se encontravam fortemente eivados da lógica da burguesia agrário-mercantil (DIAS, 1971, p. 105-106), não teria sido possível fazer de outro modo. E aqui é preciso ressaltar que, dentre os periódicos modernistas brasileiros da década de 1920, tal espírito de conciliação não é exclusividade mineira. Ivan Marques, em estudo no qual se detém sobre algumas das principais revistas dessa primeira safra de nosso Modernismo, argumenta que a atitude eclética e conciliatória que nelas se verifica são indicativas da:

[...] consciência de que a construção do Modernismo no Brasil, que para muitos pareceu tão natural e espontânea – um brinco, algo fácil, ao alcance dos dedos – exigia na verdade a união de muitos esforços. Só assim foi possível não sucumbir diante do gigantismo da tarefa – a difícil empreitada de realizar o Modernismo num país ainda pré-moderno (MARQUES, I., 2013, p. 138).

Não perdendo de vista essas observações, pretendemos levantar novamente a questão do nacionalismo – outro dos aspectos que, como exposto, constatamos, embora sob distintas manifestações, em parte ainda mais significativa do *corpus* de periódicos analisados –, para, em seguida, a partir do movimento acima sugerido, projetarmos tais considerações em nosso presente. A “tradição repensada”, traço que Dias (1975, p. 171 *et seq.*) considera característico do Modernismo mineiro, é na realidade atributo mais amplo da noção de modernidade, conforme exposto por Habermas (1992) em sua genealogia do conceito e por Haroldo de Campos (1993) com base em sua própria experiência vanguardista. Entretanto, esse mesmo traço, ao se associar com o nacionalismo, demanda cuidados redobrados – precauções demonstradas pelo mesmo Haroldo de Campos (1962) em ensaio publicado em *Tendência* no qual defende o nacionalismo crítico. Se a mesma prudência não se verifica nas ideias nacionalistas, por vezes questionáveis, expressas por Carlos Drummond de Andrade e Martins de Almeida nos editoriais que escreveram, respectivamente, para os números 1 e 2 de *A Revista*, pode-se, com base sobretudo na conduta posterior de Drummond, atribuir tais deslizes a certa ingenuidade e imaturidade. Nada se compara, no entanto,

com vertente incômoda de nosso primeiro modernismo que, a despeito do desconforto – ou precisamente por causa dele –, urge trazer à discussão. Próximos da conclusão do “Manifesto Nheengaçu verde-amarelo”, de 1929, seus signatários afirmam:

O grupo “verdamarelo” cuja regra é a liberdade plena de cada um ser brasileiro como quiser e puder; cuja condição é cada um interpretar o seu país e o seu povo através de si mesmo, da própria determinação instintiva; – o grupo “verdamarelo”, à tirania das sistematizações ideológicas, responde com a sua alforria e a amplitude sem obstáculo de sua ação brasileira. Nosso nacionalismo é de afirmação, de colaboração coletiva, de igualdade dos povos e das raças, de liberdade do pensamento, de crença na predestinação do Brasil na humanidade, de fé em nosso valor de construção nacional.

Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil, como o fez, através de quatro séculos, a alma da nossa gente, através de todas as expressões históricas (PICCHIA; SALGADO; ÉLIS; RICARDO; MOTA FILHO, 1983).

Embora Subirats (1986), nas considerações anteriormente transcritas, detenha-se sobre a perniciosidade do caráter esvaziador de significado da pós-modernidade, o trecho acima reproduzido é, irônica e paradoxalmente, “precursor em seu reacionarismo”, na medida em que a parcialidade e desonestidade intelectual com que aborda o passado, a história, a verdade, a institucionalidade e a formação nacional constituem exemplo lapidar de pastiche dessemantizado que, infelizmente, não só faria escola no fascismo histórico do qual um de seus signatários foi o principal líder no Brasil, como, quase que sem nenhum esforço, poderia ter sido assinado ainda ontem por alguns de nossos representantes políticos máximos.

Assim, pensamos que, conforme magistralmente formulado por Oswald de Andrade (1983, p. 327) em manifesto muito mais feliz, é preciso nos valeremos da “contribuição milionária de todos os erros”, o que, com um século nas costas desde os rompantes fascistoides de Plínio Salgado e companhia, impõe não só traçar limites éticos ao se repensar o passado, como não reincidir no equívoco de tentar conciliações com o inconciliável.

Aproximando-nos do fim destas considerações, salientamos que, para a realização deste estudo, felizmente também foi possível recorrer à *contribuição*

*dos acertos* de tantos pesquisadores e pesquisadoras que o precederam. Além disso, acreditamos que, ao abordarmos os periódicos literários de vanguarda mineiros não apenas a partir discursividade artística que encerram, mas levando igualmente em conta a materialidade que os sustenta e, ainda, as *formações discursivas* e *condições materiais* subjacentes à sua produção, pudemos ao menos ensaiar a integração da tradição cultural em maior amplitude – e não apenas enfatizar a autonomia de uma esfera cultural isolada – de que fala Habermas (1992) e que, segundo ele, é requisito para que enfim a modernidade possa cumprir sua promessa. Foi assim que, para evocarmos novamente Oswald de Andrade (1983, p. 330), esperamos ter conseguido re/ver as revistas com “olhos livres”: possibilitando que passagens até então obscurecidas se entreabram e nos permitam vislumbrar uma realização não na suposta novidade de um futuro abstrato, mas na constante atualização de nossas práticas e relações sociais.

## REFERÊNCIAS

- **EDIÇÃO: OBRAS TÉCNICAS, TEÓRICAS E HISTÓRICAS**

- AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. *Impressão & acabamento*. Trad. Edson Furmankiewics. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*. 2. ed. revista e atualizada com o novo acordo ortográfico. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital; São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 2008.
- ARAÚJO, Tânia de Castro. *Caixa de correio: lugar de entrada, de passagem e de acúmulo de memórias*. 2016. 253 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.
- BICALHO, Alice. A independência é um modo de produção. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 78-89, set./dez., 2016.
- BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 16., 1981, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal, 1981. v.2. 140 p. Catálogo de Arte Postal.
- BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico: versão 3.0*. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.2
- CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- CHARTIER, Roger. Do código ao monitor: a trajetória do escrito. *Estudos avançados*, v. 8, n. 21, p. 185-199, 1994.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010.
- CHENG, Karen. *Designing Type*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- CRENI, Gisela. *Editores artesanais brasileiros*. Belo Horizonte: Autêntica, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.
- ELAM, Kimberly. *Geometria do design: estudos sobre proporção e composição*. Trad. Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2010.200
- EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. São Paulo: Annablume, 2010.
- FRUTIGER, Adrian. *Caractères: l'oeuvre complète*. Ed. Heidrun Osterer e Philipp Stamm. Basel; Boston; Berlin: Birkhäuser, 2009.
- GERSTNER, Karl. *Designing Programmes*. Ed. facsimilar. Zurich: Lars Müller Publishers, 2019.

- GONÇALVES, Mário Vinícius R. *Honorata: revival et anthropophagie dans la création d'un caractère*. 2013. 96 p. Dissertação (Mestrado em Design Gráfico Multimídia) – École Supérieure d'Art des Pyrénées, Pau, 2013.
- KANT, Immanuel. *A metafísica dos costumes: contendo A Doutrina do Direito e A Doutrina da Virtude*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. Bauro, SP: EDIPRO, 2003.
- KINROSS, Robin. *Modern Typography*. 2. ed. Londres: Hyphen Press, 2004.
- KNIGHT, Stan. *Historical Types: From Gutenberg to Ashendene*. New Castle, USA: Oak Knoll Press, 2012.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: leitura e livro no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 252-283.
- LISSITZKY, El. Topografia da tipografia. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (Org.). *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. p. 24.
- LUDOVICO, Alessandro. *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*. Eindhoven: Onomatopée 77, 2012.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campina: Papyrus, 2011.
- MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (Org.). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MELOT, Michel. *Livro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Sistemas de retículas: um manual para designers gráficos / Sistemas de grelhas: um manual para designers gráficos*. 3. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- MUNIZ JR., José de Souza. Edição independente. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (Org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020a. p. 73-76.
- MUNIZ JR., José de Souza. Edição. In: RIBEIRO, Ana Elisa; CABRAL, Cleber Araújo (Org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2020b. p. 68-71.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *História da tipografia no Brasil*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1979.
- POHLEN, Joep. *La Fontaine aux lettres: sur les caracteres d'impression*. Köln: Taschen, 2011.

- RIBEIRO, Ana Elisa. O que é e o que não é um livro: materialidades e processos editoriais. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 9, n. 4, p. 333-341, out./dez. 2012.
- RIBEIRO, Ana Elisa. Questões provisórias sobre literatura e tecnologia: um diálogo com Roger Chartier. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 47, p. 97-118, 2021 jan./jun. 2016.
- SÁ, Alvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. In: SÁ, Alvaro de. *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 91-100.
- SMEIJERS, Fred. *Counterpunch: Making Type in the Sixteenth Century, Designing Typefaces Now*. Londres: Hyphen Press, 2011.
- TRACY, Walter. *Letters of Credit: A View of Type Design*. Boston: David R. Godine, 2003.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro*. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography: A Handbook for Modern Designers*. Trad. Ruari MCLEAN. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2006.
- UNESCO. Recommendation concerning the International Standardization of Statistics Relating to Book Production and Periodicals. Disponível em: <[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13068&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>. Acesso em: 14 dez. 2018.
- UNGER, Gerard. *Enquanto você lê*. Trad. Máira Galvão. Brasília: Estereográfica, 2016.
- VINÍCIUS, Mário. *Paideuma: la modernité au Brésil à travers une famille de caractères*. 2015. 64 p. Dissertação (Especialização [post-master] em Pesquisa Tipográfica) – Atelier National de Recherche Typographique, École Nationale Supérieure d'Art et de Design de Nancy, Nancy, 2015.
- VINÍCIUS, Mário. Arte Postal. In: RIBEIRO, Ana Elisa; Cabral, Cleber Araújo (Org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impresses de Minas, 2020a. p. 30-34.
- VINÍCIUS, Mário. Tipografia. In: RIBEIRO, Ana Elisa; Cabral, Cleber Araújo (Org.). *Tarefas da edição: pequena mediapédia*. Belo Horizonte: Impresses de Minas, 2020b. p. 118-125.



- **PERIÓDICOS: CONCEITUAÇÃO  
EM OBRAS TÉCNICAS, TEÓRICAS OU HISTÓRICAS**

BUCKSDRICKER, Jorge Alberto Silva. A revista como prática artística nos anos 1970: um debate. *Revista Concinnitas*, v. 1, n. 30, p. 36-52, 2018.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Org.). *Teoria da poesia concreta*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

FREITAS, Roberta. Klaxon, Base e Noigandres: o design das revistas brasileiras de vanguarda. 2010. 157 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GRILLO, Maria Del Carmen. El estudio de revistas como objeto historiográfico para la historia de las redes intelectuales. *Colóquio Internacional de História y Ciencias Sociales*. Colima: Universidad de Colima, 2010. Publicação em CD-ROM.

LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas da invenção. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2 ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012a. p. 293-297.

PERIÓDICO. In: DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/periódico/>>. Acesso em: 2 jul. 2019.

PERIÓDICOS. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM de Comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010a. p. 918-919.

PITA, Alexandra; GRILLO, María del Carmen. Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica. *Temas de Nuestra América*, n. 54, p. 177-194, jul./dez. 2013.

REVISTA. In: DICIONÁRIO Online Caldas Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/revista/>>. Acesso em: 2 jul. 2019.

REVISTAS. In: ENCICLOPÉDIA INTERCOM de Comunicação. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010b. p. 1083.

- **SOBRE O CONCEITO DE VANGUARDA**

AGRA, Lucio. *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2010.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Editora, 1974.

- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 326-331.
- ANTEPROJETO do Manifesto do Centro Popular de Cultura, redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 121-144.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu, 2017.
- CAMARA, Rogério; Martins, Priscilla (Org.). *Wladimir Dias-Pino: poesia/poema*. Brasília: Estereográfica, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. Arte construtiva no Brasil: depoimento por ocasião dos 40 anos da Exposição Nacional de Arte Concreta. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 251-261, jun./ago., 1996.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 de out. de 1984. Folhetim, p. 3-5.
- CAMPOS, Haroldo de. Reflexões após um trintênio. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Secretaria Municipal de Cultura, 1993. p. 36-45.
- CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas e duas conferências de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott (Org.). *ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. Vanguarda, neovanguarda, antivanguarda: reabrindo o debate. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 ago. 1974. Caderno B, p. 10.
- PICCHIA, Menotti del; SALGADO, Plínio; ÉLIS, Alfredo; RICARDO, Cassiano; MOTA FILHO, Cândido. Manifesto Nheengaçu verde-amarelo. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 361-367.
- RIBEIRO, Marília Andrés. Modernismo brasileiro: arte e política. *ArtCultura*, v. 9, n. 14, p. 115-125, jan.-jun. 2007

- RIBEIRO, Marília Andrés. Modernismo e vanguardas: os olhares artísticos de Minas. *LOCUS – Revista de História*, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 87-97, 1996.
- RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.
- ROSENFELD, Anatol; GULLAR, Ferreira; CAMPOS, Haroldo de; LEITE, Sebastião Uchoa. Vanguarda em questão. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, , n. 26-27, p. 40-59, jan.-mar. 1971.
- SÁ, Alvaro de; CIRNE, Moacy; SÁ, Neide Dias de; DIAS-PINO, Wlademir. Parada: opção tática. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 426-428.
- SÁ, Alvaro de. Problemática da vanguarda à guisa de prefácio. In: MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil*: de Oswald de Andrade ao concretismo e ao poema/processo. Petrópolis: Vozes, 1970. p. VII-XV.
- SÁ, Alvaro de. *Vanguarda*: produto de comunicação. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SÁ, Neide Dias de. Propostas fundantes do poema processo. In: NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo*: uma vanguarda semiológica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. p. 98-99.
- SANGUINETTI, Edoardo. *Ideologia e linguagem*: a vanguarda, a literatura da crueldade, a novíssima poesia italiana, o futurismo. Porto: Portucalense Editora, 1972.
- SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *1993 da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Secretaria Municipal de Cultura, 1993. p. 10-21.
- SEMANA NACIONAL DE POESIA DE VANGUARDA. Comunicado e conclusões. In: ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Summus, 1978. p. 137-138.
- SILVA, Rogério Barbosa da. *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais*: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000. 2005. 303 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- SUBIRATS, Eduardo. *A flor e o cristal*: ensaio sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983.

• **OUTRAS OBRAS TEÓRICAS**

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-42.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENSE, Max. *Pequena estética*. 1. reimpr. da 3. ed. de 2003. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro; Lisboa: Bertrand Brasil; Difel, 1989. p. 281-298.

CAMPOS, Haroldo de. A temperatura informacional do texto. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Org.). *Teoria da poesia concreta*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 136-148.

CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

MAUGER, Gérard. Autonomia e homologia dos campos. In: CATANI, Afrânio Mendes *et al.* (Org.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 45-48.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 3. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

POISSANT, Louise. A passagem do material para a interface. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 71-90.

• **SOBRE PERIÓDICOS LITERÁRIOS ESTRANGEIROS**

AGUIAR, Fernando. Breve cronologia do experimentalismo poético em Portugal. In: CALLEGARI, Bruna (Org.). *Poesia experimental portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2021. p. 43-51.

APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 155-166.

BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BUORO, Thiago. *A outra direção concretista: o espacialismo de Ilse e Pierre Garnier*. 2020. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2020.

CALLEGARI, Bruna (Org.). *Poesia experimental portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2021.

CÁRDENAS, María Luz. CAL: la ultima vanguardia. In: CAL: la ultima vanguardia. Caracas: 1996. Catálogo de exposição. Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofia Imber. p. 5-24.

CAVALCANTI, Cláudia. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

DEVALLE, Verónica. Nueva visión (nv): una revista de arte en los años '50, una revista de diseño en la actualidad. *Revista LIS ~Letra Imagen Sonido~ Ciudad Mediatizada*, v. 3, n. 5, p. 1-11, mar./jun. 2010.

FABRES, Paola Mayer. *Diagonal Cero e Hexágono 71*, ativismo e experimentalismo impressos. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 2, n. 3, p. 245-258, dez. 2014.

GILBERT, Annette. *Verdichtungen: Zur Verfung der Künste in den Zeitschriften spirale und o To 9. kritische berichte*, v. 40, n. 4, p. 44-54, 2012.

HEIKE Werner Gallery for Computer Art and New Photography. red 40+1. Disponível em: <[https://www.heikewerner.com/rot\\_en.html](https://www.heikewerner.com/rot_en.html)>. Acessom em: 29 jul. 2022.

- HERNÁNDEZ, Grethel Domenech. La revista *El Corno Emplumado* (1962-1969), un latido a la mitad del mundo. *Caderno de Letras, Pelotas*, n. 9, p. 303-320, jan./abril 2021.
- HYDE, G. M. O futurismo russo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 211-222.
- L'ESPRIT NOUVEAU. O espírito novo. In: TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 7. ed com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 167-169.
- MELO E CASTRO, E. M. A poesia experimental portuguesa. In: CALLEGARI, Bruna (Org.). *Poesia experimental portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Espaço Líquido Editora, 2021. p. 19-26.
- MIGNON, Taylor (Org.). *VOU: Visual Poetry*, Tokio, 1958-1978. Tóquio; Londres: Isobar Press, 2022.
- MIGNON, Taylor. The Literary Avant-Garde in Japan: vou Research Notes. *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, n. 42, p. 59-80, dez. 2001.
- MOVIMENTO VANGUARDISTA CHILENO. Rosa dos Ventos. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2008. p. 125-127.
- PEREIRA, Armando; ALBARRÁN, Claudia; ROSADO, Juan Antonio; TORNERO, Angélica. Horizonte: Revista Mensual de Actividad Contemporánea. In: *Enciclopedia de la literatura em México*. Ciudad de México: Fundación para las Letras Mexicanas A.C., 2018. Disponível em: <<http://www.elem.mx/institucion/datos/1855>>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- RAWSON, Judy. O futurismo italiano. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 198-210.
- ROMANO, Eduardo. Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 411, p. 177-200, set.1984.
- RUHRBERG, Karl. *Arte do século XX: volume I – Pintura*. Organizado por Ingo F. Walther. Köln: Taschen, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora de Universidade de São Paulo, 2008.

- SEGURA, Carlos Zúñiga. Vanguardia literaria en el Perú: cuatro revistas y un solo espíritu. *Alteritas – Revista de Estudios Socioculturales Andino Amazónicos*, v. 10, n. 11, p. 133-140, 2021.
- SHORT, Robert. Dada e surrealismo. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 237-250.
- VÁZQUEZ, M. Ángeles. Una cartografía de las revistas chilenas de vanguardia. *Ómnibus*, v. 6, n. 30, 20. jan. 2010. Disponível em: <<https://www.omni-bus.com/n30/revistas.html>>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- WILLIAMS, Emmett (Org.). *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Primary Information, 2013.

• **SOBRE PERIÓDICOS LITERÁRIOS BRASILEIROS**

- ANDRADE, Gênese. *Klaxon: uma revista gritante*. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do modernismo 1922-1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. *Klaxon*: edição fac-similar, p. 11-37.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural Made in Brazil - coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. 2007. 400 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2007.
- CAC, Paco. *Revistas Literárias Brasileiras: Século XX*. Brasília: Edição do Autor, 2012.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio (Org.). *Teoria da poesia concreta*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 132-154.
- CATÁLOGO DE IMPRENSA ALTERNATIVA. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/arquivo/acervos-imprensa.html>>. Acesso em: 30/05/2022.

- COHN, Sergio. *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- DIAS, Lucy. *Anos 70: enquanto corria a barca*. Senac: Editora Senac São Paulo, 2003.
- DOYLE, Plínio. *História de revistas e jornais literários*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1976. v. I.
- FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.
- FERRAZ, Eucanaã. Notícia (quase) filológica. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. *Revista de Antropofagia*: edição fac-similar, p. 11-21.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). *Poesia jovem: anos 70*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).
- KHOURI, Omar. *Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta*. *FACOM*, n. 16, p. 20-33, 2º sem. 2006.
- KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Ateliê Editorial, 2004.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. O uivo e o silêncio. In: LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. 2. ed. ampliada. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012b. p. 266-267.
- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.



- MOTTA, Leda Tenório da. *Clima e Noigandres*. *Revista USP*, São Paulo, n. 39, p. 120-129, set./nov. 1998.
- NÓBREGA, Gustavo (Org.). *Poema processo: uma vanguarda semiológica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- PAROS, Felipe Martins. Decifrando Códigos: entendendo o papel e o lugar da revista *Código* no cenário da Poesia Visual Brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX. In: IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - a arte e a história da arte entre a produção e a reflexão, 2008, Campinas, SP. *Atas do IV Encontro de História da Arte - A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*, 2008.
- PAROS, Felipe Martins. *Código* e o cenário das Revistas de Invenção no Brasil dos Anos 70 aos 90. *Anais do II Colóquio de Teoria, Crítica e História da Arte*, Brasília, Programa de Pós- Graduação em Arte IdA – UnB, p. 125-136, 2015.
- PAROS, Felipe Martins. Seguindo o Meretrilho: sobre um poema de Maria do Carmo Ferreira. In: QUEIROZ, João Paulo (ed.). *Dez anos depois: o x Congresso CSO' 2019*. Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA); Faculdade de Belas-Artes; Universidade de Lisboa; Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), 2019. p. 419-426.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- PILAGALLO, Oscar. Suplemento foi pioneiro no uso da cor em jornal diário. *Folha de São Paulo*, v. 98, n. 32.684. p. D5, 27 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/turismo/2018/09/turismo-da-folha-foi-pioneiro-no-uso-de-cores-em-jornal-diario.shtml>>. Acesso em: 13 maio 2022.
- ROST, Isis. Experimental na imprensa alternativa: *Flor do Mal* e *Navilouca*. *Revista Entrelaces*, v. 11, n. 23, p. 46-66, jan./mar., 2021.

- **SOBRE PERIÓDICOS LITERÁRIOS EM MINAS GERAIS**

- 30 ANOS: semana nacional de poesia de vanguarda – 1963/1993. Belo Horizonte: 1993. Catálogo de exposição, Centro Cultural da UFMG.
- 50 ANOS: semana nacional de poesia de vanguarda. Belo Horizonte: 2013. Catálogo de exposição, Reitoria UFMG.
- ALBINATI, Clara. Cemflores: poéticas políticas em Belo Horizonte nos anos oitenta. *Arte e Ensaio*, v. 26, n. 39, p. 159-175, jan./jun. 2020.
- ALMEIDA, Márcio. Literatura em Oliveira de 1961 à atualidade. *Gazeta de Minas*, Oliveira, v. [?], n. [?], p. [?], 2 nov. 1986.

- ALMEIDA, Márcio. O grupo Vix. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 4, n. 125, p. 2, jan. 1969.
- ANDRADE, João Carlos de. A pequena história de um grupo de vanguarda: revolucionar a poesia criando novas formas e conceitos; organizar um movimento de âmbito nacional; lançar um *Caderno Mostra* e analisar sua repercussão; isto é o que faz um grupo de vanguarda; isto é o que faz o grupo VIX. In: BILHARINHO, Guido (Org.). *Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais*. Uberaba: Revista Dimensão Edições, 2018. v. 1, p. 130-133.
- ANDRADE, Mário de. Persistência da asa. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, [s.n.], p. 8, 24 mar. 1940. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718\\_02&pagfis=849](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093718_02&pagfis=849)>. Acesso em: 22/04/22.
- ARAÚJO, Henry Corrêa de; NEVES, Libério; SAMPAIO, Márcio; VENTURA, Adão. *Antologia*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- ÁVILA, Affonso. Affonso Ávila. In: PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008. p. 227-242. Entrevista concedida a Nilze Paganini.
- ÁVILA, Affonso. Depoimento. In: BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993a. p. 17-49.
- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. 3. ed. atualizada e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1994. 2 v.
- ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ÁVILA, Affonso. Um depoimento muito pessoal. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda*. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal; Secretaria Municipal de Cultura, 1993b. p. 10-21.
- ÁVILA, Carlos (avila.carlos@terra.com.br). Sobre “I” (respostas) [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 23 jun. 2022.
- BILHARINHO, Guido (Org.). *Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais*. Uberaba: Revista Dimensão Edições, 2018. 3 v.
- BRANCO, Joaquim; FRITIZ, Felipe; JÚLIO, Roberto. *Meia-Pataca: a terceira margem – uma revista literária em Cataguases*. Cataguases: Edific, 2007.
- BRANCO, Joaquim. O escritor. 1989. Disponível em: <<http://www.joaquim-branco.com.br/o-escritor/>>. Acesso em: 8/6/2022.
- BRANCO, Joaquim. *Passagem para a modernidade: transgressões e experimentos na poesia de Cataguases (década de 1920)*. Cataguases: Instituto Francisca de Souza Peixoto, 2002.

- BRANCO, Joaquim (joaquimb@gmail.com). Pesquisa doutoral envolvendo TOTEM [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves (mariovinicius20@gmail.com). Em 25 de maio de 2022
- BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários, 1993. (Encontro com Escritores Mineiros, 1).
- BUENO, Antônio Sérgio. Affonso Ávila e a geração de *Tendência*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 53-59, 1º sem. 1998.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte*: década de vinte. Belo Horizonte: UFMG; PROED, 1982.
- CABRAL, Francisco Marcelo. Meia-Pataca: quem se lembra? *Suplemento Literário de Minas Gerais*: a modernidade perene de Cataguases. Número organizado por Ronaldo Werneck. Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, nov. 2013. Edição especial, p. 21-22.
- CAETANO, Ana; CANÇADO, José Maria; DOLABELA, Marcelo (Org.). *50 poemas anos 60*: política & vanguarda. Prefeitura de Belo Horizonte, 1994. (Temporada de poesia, 3).
- CAETANO, Ana; NOVAIS, Carlos Augusto. *BHZ*: poesia – um século de experiência. Belo Horizonte: Prefeitura de Belo Horizonte, 1994. (Temporada de poesia, 1).
- CARMONA, Kaio Carvalho. *26 poetas ontem*: Belo Horizonte literária. 2015. 219 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- CASTRO, Maria Céres Pimenta S. Efêmeros e permanentes: os ardis da memória da imprensa de Belo Horizonte. In: LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte: 1895-1954*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Editora UFMG, 1995. p. 13-41.
- CÉSAR. Guilhermino. Os verdes da “Verde”. In: VERDE. São Paulo: Metal Leve, 1978. [n.p.]. Edição fac-símile.
- COELHO, Celso Francisco Maduro. *Electrica*: o pioneirismo de Heitor Alves e Itanhandu. Itanhandu: Fundação Itanhanduense de Educação e Cultura Dilza Pinho Nilo, 2008.
- COSTA, Ana Paula da. *O poeta e o tipógrafo*: Poesia Livre, Chuvas de Poesia e as experimentações de Guilherme Mansur no Instagram. 2021. 222 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas, Belo Horizonte, 2021.
- CROCE, Marcela. *Verde*: redes sudamericanas en un rincón de minas. *Caderno de Letras*, Pelotas, n. 39, p. 339-352, jan.-abr. 2021.

- CUNHA, Ubirassu Carneiro da. Revisión//Vereda. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, v. 3, n. 11, p. 441-446, dez. 1964.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Complemento: uma geração em revista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, n. 18, p. 241-269. set. 1997.
- 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 Universidade de Brasília, 1971.
- DIAS, Fernando Correia. Prefácio. In: MARTINS FILHO, Amílcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo (Org.). *1929 leite crioulo Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012. p. 9-34.
- DOLABELA, Marcelo (Org.). *Poesia: a experiência visual – o ruído dos olhos*. Prefeitura de Belo Horizonte, 1994. (Temporada de poesia, 6).
- DUARTE, Constância Lima (Org.). *Dicionário biobibliográfico de escritores mineiros*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- DUARTE, Miguel de Ávila. *leite crioulo: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo*. 2011. 224 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- FONSECA, L. Gonzaga da. *História de Oliveira*. Oliveira: Edição Centenário, 1961.
- FRANCISCO, Luciana. *Os debates sobre o modernismo nos periódicos A Revista (Belo Horizonte, 1925-1926) e Verde (Cataguases, 1927-1928; 1929)*. 2021. 189 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Alma do tempo: memórias – formação e mocidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.
- FRIEIRO, Eduardo. Recordando os “Amigos do Livro”. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 2, n. 68, p. 4-5, dez. 1967.
- GAZETA de Minas – “O jornal mais antigo do Estado”. Disponível em: <<https://www.gazetademinas.com.br/quem-somos>>. Acesso em: 12/06/2022.
- GOMES, José Bezerra. O grupo de “Surto”. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 9, n. 421, p. 10, 1974.
- GUIMARÃES, Júlio Castanõn. *Verde: uma revista e arredores*. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. *Verde*: edição fac-similar, p. 11-27.

- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Cidades@ | Minas Gerais | Oliveira | História & Fotos. 2017. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/oliveira/historico>>. Acesso em: 14/6/2022.
- LEITE, Octávio Dias. Ainda o grupo VIX. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, v. [?], n. [?], p. [?], 1965.
- LINHARES, Joaquim Nabuco. *Itinerário da imprensa de Belo Horizonte: 1895-1954*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro; Editora UFMG, 1995.
- LUCAS, Fábio. Fábio Lucas. In: PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008. p. 244-254. Entrevista concedida a Nilze Paganini.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata Machado. A poesia de Henry Corrêa de Araújo. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 1, n. 10, p. 5, nov. 1966.
- MARQUES, Fabrício. Afetos da memória, memórias do afeto. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 121-134, jul.-dez. 2008.
- MARQUES, Fabrício. *Uma cidade se inventa: Belo Horizonte na visão de seus escritores*. Belo Horizonte: Scriptum, 2015.
- MARQUES, Ivan. Modernismo à mineira. In: PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. A revista: edição fac-similar, p. 11-26.
- MARTINS FILHO, Amilcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo (Org.). *1929 leite crioulo Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012.
- MENEGALE, Berenice. Heli Menegale: um relato afetivo-biográfico. *Revista da Academia Mineira de Letras*, v. 98, n. 79, p. 86-94, 2019.
- MENEZES, Ana Lúcia G. R. L. *Amizade “carteadeira”*: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o Grupo Verde de Cataguases. 2013. 433 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- MIRANDA, Wander Melo. Silviano Santiago e a geração Complemento. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 23-27, 1º sem. 1998.
- MOURÃO, Rui. Salto concretista. *Tendência*, Belo Horizonte, n. 4, p. 107-109, 1962.
- MOURÃO, Rui. Rui Mourão. In: PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade

- Católica de Minas Gerais, 2008. p. 204-225. Entrevista concedida a Nilze Paganini.
- MOURÃO, Rui. Tendência e concretismo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 245-250, 2º sem. 2013.
- NEVES, Libério. [Sem título]. In: 50 ANOS: semana nacional de poesia de vanguarda. Belo Horizonte: 2013. Catálogo de exposição, Reitoria UFMG.
- NEVES, Libério. A hora que o Drummond joga a casca de banana fora, o Cabral cata e faz um poema sobre a casca de banana. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 4-7, nov. 2010. Entrevista concedida a João Barile. Edição especial.
- NEVES, Libério. *Pedra solidão*. Belo Horizonte: Edições Movimento–Perspectiva, 1965.
- NOVAES, Mariana. *O Suplemento Literário do Minas Gerais no arquivo de Murilo Rubião: 1966–1969*. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- OS JORNAIS comentam o leite derramado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972.
- OS VERDES poetas de Ubá. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 7, n. 306, p. 9, jul. 1972
- PAGANINI, Luiz Antônio. *Os simbolistas mineiros e o drama da modernidade*. 2010. 313 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- PAGANINI, Nilze. *Revista Tendência: à procura de uma tradição, à procura do novo*. 2008. 254 f. Tese (Doutorado em Letras – Literaturas de Língua Portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2008.
- PINHEIRO, Fátima. O artista por ele mesmo: entrevista com Xico Chaves. *Subversos*. 2016. Disponível em: <<http://subversos.com.br/o-artista-por-ele-mesmo-xico-chaves/>>. Acesso em: 6 jun. 2018.
- POESIA NÔMADE. Disponível em: <<http://www.alexandremarino.com.br/>>. Acesso em: 6 jun. 2018.
- PONTES, Hugo ([hugopontes@pocos-net.com.br](mailto:hugopontes@pocos-net.com.br)). Sobre o grupo VIX [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves ([mariovinicius20@gmail.com](mailto:mariovinicius20@gmail.com)). Em 7 jun. 2022.
- PONTES, Hugo. Oliveira, VIX e a vanguarda. In: BILHARINHO, Guido (Org.). *Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais*. Uberaba: Revista Dimensão Edições, 2018. v. 1, p. 127-129.
- PONTES, Hugo. *Poemas visuais e poesias*. 2. ed. São Paulo: Dix Editorial, 2007.

- REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA. Madrid: Embajada del Brasil en Madrid, v. 4, n. 15, dez. 1965. 480 p.
- REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansión Comercial de la Embajada del Brasil em Madrid, v. 3, n. 11, dez. 1964. 476 p. Número especial sobre literatura de vanguarda.
- RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. *Uma província com o selo da poesia: a trajetória do grupo literário “Totem”, de Cataguases e o experimentalismo das décadas de 1960 e 70*. 2006. 219 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- RIBEIRO, Ana Elisa. Mulheres na edição: Lina Tâmega Peixoto, editora da revista literária *Meia-Pataca* (1942-1943). *Letras em Revista*, Teresina, v. 11, n. 2, p. 26-38, jun./dez. 2020.
- RIBEIRO, P. J. Para P. J. Ribeiro, poeta, a poesia acabou. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 5, n. 177, p. 6, jan. 1970. Entrevista concedida a Humberto Werneck.
- RIBEIRO; Ana Elisa; GONÇALVES, Mário Vinícius Ribeiro. Mulheres em revistas literárias mineiras: do modernismo às neovanguardas. *Revista Graphos*, v. 21, n. 2, p. 111-131, 2019.
- ROMANELLI, Kátia Bueno. *A revista Verde: contribuição para o estudo do modernismo brasileiro*. 1981. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1981.
- RUFFATO, Luiz. *A revista Verde, de Cataguases: contribuição à história do Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- RUFFATO, Luiz. Revistas literárias em Belo Horizonte. *Rascunho*, Curitiba, n. 119, jan. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/revistas-literarias-em-belo-horizonte/>>. Acesso em: 6 jun. 2018.
- SAMPAIO, Márcio. Márcio Sampaio: os novos caminhos do escritor. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 4, n. 163, p. 6-7, out. 1969. Entrevista concedida a Humberto Weneck e Carlos Roberto Pellegrino.
- SAMPAIO, Márcio. O sacrário ou deus aprisionado. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 5, n. 176, p. 12, jan. 1970.
- SAMPAIO, Márcio. Um testemunho sobre o Suplemento Literário. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, n. 1339, p. 3-5, nov./dez. 2011. Edição especial.
- SANTIAGO SOBRINHO, João Batista; ROSA, Mário Alex; BARBOSA, Rogério; MOREIRA, Wagner (Org.). *Tipografia & poesia*. Belo Horizonte: CEFET-MG, 2016.

- SANTOS JÚNIOR, José Sena. *Implementação do sistema de placas de segurança no setor de acabamento da imprensa universitária da UFMG*. 2016. 41 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Gestão das Instituições Federais de Educação Superior) – Gestão das Instituições Federais de Educação Superior, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- SARDINHA, Márcio Batista de Almeida. 1 ano de vix. *Gazeta de minas*, v. [?], n. [?], p. [?], 10 out. 1965.
- SILVA, Francisco Xavier da. Soneto *Suplemento Literário de Minas Gerais*: o barroco mineiro e o legado dos mestres. Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura, nov. 2014. Edição especial comemorativa do bicentário da morte do Aleijadinho, p. 30.
- SILVA, Margaret Abdulmassih Wood da. *A Revista*: contribuição para o estudo do modernismo em Minas Gerais. 1985. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.
- SOUZA, Eneida Maria de. Edifício: que geração é essa? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 13-22, 1º sem. 1998.
- UMA BANDA de música bem brasileira. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, v. 7, n. 308, p. 7, jul. 1972.
- VIVACQUA, Achilles. Convite. *leite criôlo*, v. 1, n. 1, p. 1, 13 de maio de 1929.
- WERNECK, Gustavo. Imprensa Oficial supera um século de história. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 de maio de 2016. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/14/interna\\_gerais,762550/confira-dados-historicos-sobre-a-imprensa-oficial.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2016/05/14/interna_gerais,762550/confira-dados-historicos-sobre-a-imprensa-oficial.shtml)>. Acesso em: 9 jul. 2022.
- WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*: jornalistas e escritores em Minas Gerais. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- **PERIÓDICOS CONSULTADOS:  
FONTES PRIMÁRIAS E EDIÇÕES FAC-SIMILARES**

- A REVISTA. Belo Horizonte: n. 1, jul. 1925. 68 p.
- A REVISTA. Belo Horizonte: n. 2, ago. 1925. 68 p.
- A REVISTA. Belo Horizonte: n. 3, jan. 1926. 66 p.
- CÓDIGO. Salvador: n. 1, 1973.
- ELECTRICA: Revista Moderna e Ilustrada do Sul de Minas – 1ª série. Ed. fac-similar organizada por Celso Francisco Maduro Coelho. Itanhandu (MG): Fundação Itanhanduense de Educação e Cultura Dilza Pinho Nilo, 2008a. Mensal.



- ELECTRICA: Vitrina de Luz e Beleza Nova – 2ª série. Ed. fac-similar organizada por Celso Francisco Maduro Coelho. Itanhandu (MG): Fundação Itanhanduense de Educação e Cultura Dilza Pinho Nilo, 2008b. Mensal. I. Belo Horizonte: v. 1, n. 1, 1977. 24 p.
- LEITE CRIÔLO [Tabloide], v. 1, n. 1, p. 1, 13 de maio de 1929.
- MARTINS FILHO, Amilcar Vianna; CABRAL, Cleber Araújo (Org.). 1929 *leite criôlo*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Amílcar Martins, 2012.
- MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- MEIA-PATAÇA. Cataguases: v. 1, n. 1, 17 jul 1948. 16 p. Disponível em: <<http://200.198.28.214:8080/pergamumweb/vinculos/000008/00000858.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2019.
- MEIA-PATAÇA. Cataguases: v. 2, n. 2, jun. 1949. 20 p. Disponível em: <<http://200.198.28.214:8080/pergamumweb/vinculos/000008/00000856.pdf>>. Acesso em: 8 nov. 2019.
- PRIMEIRO CADERNO MOSTRA. Oliveira: v. 1, n. 1, abr. 1965.
- PTYX. Belo Horizonte: n. 1, 1963. 96 p.
- PTYX. Belo Horizonte: n. 2, 1964. 128 p.
- PUNTONI, Pedro; TITAN JUNIOR, Samuel (Org.). *Revistas do modernismo 1922–1929: A revista, Estética, Klaxon, Verde, Revista de antropofagia, Terra roxa e outras terras*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: v. 1, n. 1, maio 1928.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: v. 1, n. 3, jul. 1928.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: v. 1, n. 5, set 1928.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA. São Paulo: v. 1, n. 10, fev. 1929.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA [Segunda dentição]. São Paulo: v. 2, n. 7, 1º de maio de 1929.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA [Segunda dentição]. São Paulo: v. 2, n. 11, 19 jun. 1929.
- REVIXTA. Oliveira: v. 1, n. 1, set. 1965.
- TENDÊNCIA. Belo Horizonte: n. 1, ago. 1957. 92 p.
- TENDÊNCIA. Belo Horizonte: n. 2, jul. 1957. 104 p.
- TENDÊNCIA. Belo Horizonte: n. 3, 1960. 120 p.
- TENDÊNCIA. Belo Horizonte: n. 4, 1962. 164 p.
- TEMPO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 26-27, jan.-mar. 1971. 112 p.
- TOTEM [revista]. Cataguases: n. 1, jun. 1974. 20 p.
- TOTEM. Cataguases: n. 1, maio 1975. 4 p.
- TOTEM. Cataguases: n. 2, jun. 1975. 4 p.

TOTEM. Cataguases: n. 3, set. 1975. 4 p.

TOTEM. Cataguases: n. 4, fev./mar. 1976. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 5, jul. 1976. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 6, out. 1976. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 7, fev. 1977. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 8, jun. 1977. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 9, set. 1977. 4 p.

TOTEM. Cataguases: n. 10, dez. 1977. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 11, dez. 1978. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 12, 5 abr. 1979. 8 p.

TOTEM. Cataguases: n. 13, jan. 1980. 4 p.

VEREDA. Belo Horizonte: n. 1, set. 1964. [n.p.]

VEREDA. Belo Horizonte: n. 2, set. 1965. [n.p.]

VEREDA. Belo Horizonte: n. 3, set. 1966. [n.p.]

VERDE. Cataguases: v. 1, n. 1, set. 1927. 32 p.

VERDE. Cataguases: v. 1, n. 2, out. 1927. 30 p.

VERDE. Cataguases: v. 1, n. 3, nov. 1927. 30 p.

VERDE. Cataguases: v. 1, n. 4, dez. 1927. 30 p.

VERDE. Cataguases: v. 1, n. 5, jan. 1928. 30 p. Contém encartado suplemento de 12 páginas.

VERDE. Cataguases: v. 2, n. 1, maio 1929. 24 p.

• **TEXTOS CITADOS EM FONTES PRIMÁRIAS**

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropofago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3; 7, maio 1928.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia concreta e realidade nacional. *Tendência*, n. 4, p. 83-94, 1962.

CÉSAR, Guilhermino. “Fusco é a encarnação do diabinho da mão furada”. *Totem*: suplemento cultural do jornal *Cataguases*, n. 4, não paginado, fev./mar. 1976.

CESAR, Guilhermino. leite crioulo. *leite crioulo*, v. 1, n.1, p. 1, 13 de maio de 1929.

FUSCO, Rosário. Passa Quatro. *Verde*, v. 1, n. 5, p. 6, Suplemento relativo aos meses de fevereiro, março, abril e maio do ano de 1928.

PEIXOTO, Francisco Inácio. Vivo em Cataguases, fora de Cataguases. *Totem*: suplemento cultural do jornal *Cataguases*, n. 12, não paginado, abr. 1979. Entrevista concedida à Joaquim Branco, Ronaldo Werneck, P.J. Ribeiro, Aquiles Branco, Márcia Carrano e Carlos Sérgio Bittencourt.

SILVEIRA, Tasso da. Poemas cronologicos. *Festa*, v. 1, n. 8, p. 22, maio 1928.

No quadro abaixo, listamos todos os periódicos *predominantemente* literários que pudemos levantar dentro do período abarcado pelo nosso estudo, e não apenas aqueles identificados como vanguardistas – seja em sentido teórico e histórico mais estrito do conceito, seja em sentido mais amplo, que abarque iniciativas de maior ênfase renovadora. Tendemos a não considerar aqui os periódicos de variedades, nos quais a literatura era coadjuvante, sendo apenas um entre diversos assuntos abordados.

**1925 A 1929**

Título	Data	Números	Cidade	Editores(as)
<i>A revista</i>	1925-1926	3	Belo Horizonte	Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Francisco Martins de Almeida e Gregoriano Canêdo.
<i>Yára</i>	1927-	-	Belo Horizonte	João Santos, Aguiar Dias.
<i>Verde</i>	1927-1928	6	Cataguases	Henrique de Resende, Martins Mendes, Rosário Fusco, Guilhermino César e Francisco Inácio Peixoto.
<i>Electrica</i>	1927-1929	10	Itanhandu	Heitor Alves, Heli Menegale (projeto gráfico).
<i>A Ventarola</i>	1928-	-	Belo Horizonte	Americano & Cia., Aguiar Júnior.
<i>Montanha</i>	1929	1	Ubá	Martins de Oliveira, Leocádia Godinho e Siqueira, Ary Gonçalves, Venâncio Barbosa, Assis Rodrigues, F. Martins da Costa, Alcino Duque e Azevedo Corrêa Filho.
<i>leite criôlo</i>	1929	19	Belo Horizonte	João Dornas Filho, Guilhermino César e Aquiles Vivacqua.

**DÉCADA DE 1930**

<b>Título</b>	<b>Data</b>	<b>Números</b>	<b>Cidade</b>	<b>Editores(as)</b>
<i>Jornal... Éco</i>	1931	3	Belo Horizonte	Nelson Dabés, Aquiles Correia Rabelo, Virgílio Reis, José de Alencar Reis.
<i>A Tribuna</i>	1933-	-	Belo Horizonte	José Maria de Alkmim, J. Guimarães Menegale.
<i>surto</i>	1933-1934 [?]	5 [?]	Belo Horizonte	José Bezerra Gomes, Cristiano Martins, Geraldo Mendes Barros, Celestino Leal, Célio Goyatá, Paulo A. de Figueiredo, Onofre Rebelo Horta, Dantas Motta., J. B. Alvarenga, Jamil Sampaio e Everaldo Dayrell de Lima.
<i>Boletim Bibliographico</i>	1935	3	Belo Horizonte	J. Guimarães Menegale.
<i>Mensagem</i>	1937-1945	3 (1ª fase), 23 (2ª fase), 10 (3ª fase), 26 (4ª fase), 12 (5ª fase)	Belo Horizonte	Francisco A. de Magalhães e J. Etienne Filho (1ª fase); Guilhermino César, J. Carlos Lisboa, J. Etienne Filho e Vicente Guimarães (2ª fase); Mário Casasanta, Guilhermino César, Oscar Mendes, J. Carlos Lisboa, J. Etienne Filho e Milton Amado (3ª fase); J. Carlos Lisboa, Mário Casasanta, Guilhermino César, Oscar Mendes e Paulo Dantas (4ª fase); J. Etienne Filho, Mário Casasanta, Guilhermino César e Oscar Mendes (5ª fase).
<i>Grifo</i>	1938-1944	14 [?]	Belo Horizonte	Karl Weissmann
<i>Alterosa</i>	1939-1964	-	Belo Horizonte	João Carlos Lisboa, Theodulo Pereira.
<i>Tentativa</i>	1939	8 [?]	Belo Horizonte	Hélio Ribeiro, Armando Más Leite, Décio Rocha, Euler Ribeiro, Jair Rebelo Horta, J. Etienne Filho, Juventino Lemos, Milton Sales, Murilo Rubião e S. Oliveira Sales.

## DÉCADA DE 1940

Título	Data	Números	Cidade	Editores(as)
<i>O Cadafalso</i>	1945	1	Belo Horizonte	Simão Pedro Casasanta, Domingos Jório Filho.
<i>Edifício</i>	1946	4	Belo Horizonte	Wilson Figueiredo e Autran Dourado.
<i>Perspectiva</i>	1946-	-	Belo Horizonte	J. w. Carsalade, Oscar Mendes e Milton Amado.
<i>Panorama</i>	1947-1949	8	Belo Horizonte	João Calazans.
<i>Nenhum</i>	1947	1	Belo Horizonte	Hélio Pellegrino e Sylvio de Vasconcellos.
<i>Meia-Pataca</i>	1948-1949	2	Cataguases	Lina Tâmega Peixoto e Francisco Marcelo Cabral.
<i>Intercâmbio</i>	1948	1	Belo Horizonte	Fernandes Vianna, Cordélia Fontainha Seta, Julius Kaukal, Manuel J. Guedes, Dinorah Magalhães.
<i>Acaíaca</i>	1948-1957	71 [?]	Belo Horizonte	Paulo Dias Correia, Carlos Felinto Prates, Oscar Dias Correia, Celso Brant e Helio Brant.
<i>Esfinge</i>	1949	3	Belo Horizonte	Manoel Higino dos Santos, Silas Augusto Costa, José Fonseca Duarte, Saturnino R. de Freitas, Alberto Sabino de Freitas.
<i>Florilégio</i>	1949	1	Belo Horizonte	Da Costa Santos, Newton Rossi.

## DÉCADA DE 1950

Título	Data	Números	Cidade	Editores(as)
<i>Vocação</i>	1951	3	Belo Horizonte	Vera Castro, Affonso Ávila e Fábio Lucas.
<i>Horizonte</i>	1952-	-	Belo Horizonte	Otávio Dias Leite, Emur Fonseca, Fritz Teixeira de Salles, Benito de Lima Barreto, Waltencir Dutra, Gilberto Paim, Wilson de Figueiredo, Ione Fonseca.
<i>Complemento</i>	1955-1958	4	Belo Horizonte	Theotônio Júnior, Silviano Santiago, Maurício Gomes Leite, José Nilo Tavares, Ary Xavier, Ezequiel Neves, Frederico Moraes, Heitor Martins.
<i>Tendência</i>	1957-1962	4	Belo Horizonte	Fábio Lucas, Rui Mourão e Affonso Ávila.
<i>Mosaico</i>	1959-	-	Belo Horizonte	DCE/UFMG

## DÉCADA DE 1960

Título	Data	Números	Cidade	Editores(as)
<i>Texto</i>	196- [?]	-	Belo Horizonte	Luís Vilela, Henry Corrêa de Araújo e Luiz Gonzaga Vieira.
<i>Pró-textos</i>	196- [?]	-	Belo Horizonte	-
<i>O Muro</i>	1961-1962	11	Cataguases	Ronaldo Werneck, Aquiles e Joaquim Branco, Jorge de Oliveira, Pedro José Branco Ribeiro, Aécio Flávio Guimarães, Célio Lacerda, Ernesto Guedes, Plínio Guilherme Filho, Carlos Sérgio Bittencourt, Ana Maria Cabral, Paulo Martins e Jones Walter de Melo.
<i>Vereda</i>	1963	3	Belo Horizonte	Elmo de Abreu Rosa, Ubirassu Carneiro da Cunha, Henry Corrêa de Araújo e Libério Neves.
<i>Plural</i>	1963 [?]	-	Belo Horizonte	José Afrânio Moreira Duarte, Centro Acadêmico Afonso Pena da Faculdade de Direito da UFMG.
<i>Ptyx</i>	1963-1964	2	Belo Horizonte	Maria do Carmo Vivacqua Martins, Misabeu de Abreu Machado, Myriam de Abreu Machado, Márcio Sampaio, João Paulo Gonçalves da Costa, Dirceu Xavier, Paulo Alvarenga Junqueira.
<i>Primeiro Caderno Mostra</i>	1965	1	Oliveira	Márcio Almeida, Waldemar de Oliveira, Hugo Pontes e Márcio Vicente Silveira Santos.
<i>ReVIXta</i>	1965	1	Oliveira	Márcio Almeida, Valdemar de Oliveira, Hugo Pontes e Márcio Vicente Silveira Santos.
<i>Frente</i>	1965-1968	3	Oliveira	Maria Célia Rocha Nicácio, Heloísa Muniz Benedetti, Maria José Chagas, Judas Tadeu dos Mártires, Márcio Almeida e Hugo Pontes.
<i>Estória</i>	1965-1968	6	Belo Horizonte	Luiz Vilela, Moacyr Laterza, Sérgio Danilo, Luiz Gonzaga Vieira e Wanda Figueiredo.
<i>Tribuna Literária</i>	1965-1973	76	Pirapora	José Jamil Fernandes Martins, Ivã Passos Bandeira da Mota Domingos Diniz, Walid Ramos Abdala, Antônio Gitirana e Carlos Luís Hatem.
<i>Porta</i>	1966 [?]	-	Belo Horizonte	-

**DÉCADA DE 1960**

<b>Título</b>	<b>Data</b>	<b>Números</b>	<b>Cidade</b>	<b>Editores(as)</b>
<i>RL – Revista Literária</i>	1966-2002	27	Belo Horizonte	Idealizada por Luiz Vilela, Luis Gonzaga Vieira e Plínio Carneiro. Editada pelo Serviço de Relações Universitárias da UFMG e, posteriormente, pela Faculdade de Letras da UFMG.
<i>Suplemento Literário do Minas Gerais</i>	1966-presente	1387 edições regulares, várias especiais	Belo Horizonte	Murilo Rubião, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, Rui Mourão, Ayres da Mata Machado Filho, Wilson Castelo Branco, Mário Garcia de Paiva, Duílio Gomes, Paschoal Motta, Carlos Ávila, Anelito de Oliveira, Fabrício Marques e Camila Diniz e Jaime Prado Gouvêa.
<i>Agora</i>	1967-1969	12	Divinópolis	Lázaro Barreto
<i>SLD – Suplemento / Literatura / Difusão</i>	1968-1969	9	Cataguases	Ronaldo Werneck, Carlos Sérgio Bittencourt, Joaquim e Aquiles Branco, P. J. Ribeiro e Plínio Guilherme Filho, Sebastião Carvalho, Ivan Rocha, Adolfo Paulino, Dayse Lacerda, Fernando Abritta, José Lucas Ferraz, Leczy Delfim Vieira e Arabela Amarante.
<i>Suplemento Cultural do Correio Católico</i>	1968-1969	-	Uberaba	Jorge Alberto Nabut, Paulo Vicente de Sousa Lima, Lincoln Borges de Carvalho, Chico Chaves (então assinando Francisco Chaves Bastos), Guido Bilharinho e Mário Edson Ferreira de Andrade.
<i>Minas Gerais</i>	1969-anos 1990	-	Belo Horizonte	Ildeu Brandão, Murilo Rubião.
<i>Cadernos 20</i>	1969-1971 [?]	2 [?]	Guaxupé	Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé.

## DÉCADA DE 1970

Título	Data	Números	Local	Editores(as)
<i>O Corpo</i>	197- [?]	-	Belo Horizonte	-
<i>Silêncio</i>	197-	-	Belo Horizonte	Luiz Fernando Emediato, Lúcia Afonso, Sérgio Bittencourt de Almeida, Hugo de Almeida Souza.
<i>Alfa Centauri</i>	197-	-	Belo Horizonte	Zulmira Lins.
<i>Esteio</i>	197-	-	Belo Horizonte	Centro Mineiro de Cultura Popular, Benito Barreto. Fernando Brant, Luiz Fernando Emediato, Murilo Rubião, Wander Piroli, Berenice Menegale.
<i>Verdade</i>	197-	-	Itabirito	Antônio Carlos.
<i>O Beco</i>	197-	-	São João Del Rei	-
<i>Hora: Revista do Curso de Letras da UFJF</i>	1971-1973 [?]	3 [?]	Juiz de Fora	Maria do Céu Corrêa Mendes, Ângela Soares Gomes, Margarida Salomão, Maria Cristina Motta Daibert, Antônio Carlos Queiroz da Silva, Arlindo Daibert, Júlio César Castañon Guimarães, Maria Nazaré de Carvalho.
<i>Diadorim</i>	1971-1973	17	Divinópolis	Frei Márcio e Lázaro Barreto.
<i>Convergência</i>	1971-presente	32	Uberaba	Fundador: Edson Prata.
<i>Bel' Contos</i>	1972-1973	10	Belo Horizonte	Jefferson Ribeiro
<i>Literarte</i>	1972-1973	8	Oliveira	Hugo Pontes
<i>Protótipo</i>	1972-1975	7	Passos	Antonio Barreto, Carlos Parreira, Alexandre Marino, Iran Machado, Antônio Rogério Daniel, Carlos Parada, Paulo Régis da Silva, Marco Túlio Costa e Marise Pacheco.
<i>O Vapor</i>	1973-	-	Belo Horizonte	Rodrigo Leste, Sérgio Gama, Aloísio Moraes, Flávio Serpa e Maurício Vasconcelos.
<i>Circus</i>	1973-1975	5 [?]	Belo Horizonte	Aloísio Moraes, Rodrigo Leste e Nely Rosa.
<i>Et Cetera</i>	1973-	-	Varginha	Francisco Antônio Romanelli, Orestes Maurício Regispani, Ubirajara Franco Rodrigues.
<i>Totem</i>	1974-1980	14	Cataguases	Márcia Carrano, Pedro José Branco Ribeiro e Joaquim Branco.



## DÉCADA DE 1970

Título	Data	Números	Local	Editores(as)
<i>Ciclo</i>	1975-	-	Juiz de Fora	Centro de Estudos de Letras (DCE), Elzimar Cesar de Castro, Maria Luiza Scher Pereira, Nilcilea Peixoto, Terezinha Maria Scher Pereira.
<i>Fruto de Louco</i>	1975[?]-	-	São João Del Rei [?]	-
<i>Inéditos</i>	1975-1978	7	Belo Horizonte	Ricardo Teixeira de Salles, Valdimir Luz, Ana Lúcia C. Batista, Luiz Fernando Emediato.
<i>Bar/Brazil</i>	1976-	-	Juiz de Fora	Décio Lopes, José Henrique da Cruz, Gilvan P. Ribeiro, Márcio T. G. de Faria, Jorge Sanglard, Maria José Ferez. Márcio José Gomes, Luís Guilherme Peixoto, Luiz Bolívar Arregui.
<i>Paca Tatu Cutia – Não</i>	1976 [?]-	-	São Gotardo	Júlio Prados, Tarcísio Mello, João Batista Jorge Neto.
<i>Tabu</i>	1976-1980	11	Cataguases	Joaquim Branco e P. J. Ribeiro.
<i>I</i>	1977	1	Belo Horizonte	Carlos Ávila.
<i>Estrelanave</i>	1977-	-	Belo Horizonte	Humberto Ricardo Guimarães, Carlos Garrocho.
<i>Nanicos</i>	1977-	-	Ituiutaba	-
<i>Boletim literário – D.A. ICB/UFMG</i>	1977-	-	Belo Horizonte	D.A. ICB/UFMG
<i>Fala</i>	1977 [?]	-	Belo Horizonte	Ricardo Galuppo Fernandes e Fernando Remo Junior.
<i>Poesia</i>	1977-	-	Belo Horizonte	Rubens Hosken Ferreira e José Jesus Gomes de Araújo.
<i>O Vagão</i>	1977-	-	Belo Horizonte	Wanderley Batista, Alvanir Ferreira Avelino, Edson Moreira Resende, Apoena Marques e Severino Falcão.
<i>Punhal</i>	1977-	-	Belo Horizonte	Edwaldo Zampier, José Antônio da Silva, Fausto Albuquerque Mendes, Carlos Ranulfo Félix de Melo, Rogério Raimundo Hilário, Marcelo Dolabela, Hélio Augusto Batista, Junior e Wagner, Dolabela Trajano.
<i>Poesia Livre</i>	1977-1985	16	Ouro Preto	Guilherme Mansur
<i>Dez</i>	1978 [?]	-	Juiz de Fora	José Henrique

## DÉCADA DE 1970

Título	Data	Números	Local	Editores(as)
<i>Cemflores</i>	1978-	-	Belo Horizonte	Avanilton de Aguiar, Marcelo Dolabela, Denise Mendes, Luciano Cortez e Silva, Carlos Barroso, Carlos Rodrigues, Ilka Boaventura e Jair Tadeu.
<i>Esteio</i>	1978-	-	Belo Horizonte	Miguel C. Nunes de Queiroz, Edméia Ferreira Passos.
<i>Rosa dos ventos</i>	1978-	-	Belo Horizonte	DA da Faculdade de Letras da UFMG, Edimar Antônio Godinho Pimenta e Arnaldo Marques de Souza.
<i>Bodoque – revista cultural</i>	1979-	-	Belo Horizonte	José Alexandre Marino, José Wilson Barbosa de Sales, Wellington Tibúrcio, Francisco de Moraes Mendes, Marcos Antônio dos Santos, Humberto Grisolia, João Batista Jorge, Thais Guimarães, Helvécio de Souza Pinheiro.
<i>Flor da Terra</i>	1979-	-	Belo Horizonte	Carlos Henrique Albuquerque Mendes, Alícia Duarte Penna, Euvaldo Bacelar Mendes Neto, João Carlos Firpe Penna, Rita Espechit, Rogério Raimundo Hilário e Sandra Duarte Penna.
<i>Marginália</i>	1979-	-	Belo Horizonte	Mário Campos
<i>Pé de Moleque</i>	1979-	-	Belo Horizonte	-
<i>Aqui Ó</i>	1979-	-	Belo Horizonte	Grupo Cemflores
<i>Conto</i>	1979-	-	Ouro Preto	Edições Poesia Livre
<i>Alegria Blues Banda</i>	1979-1980	2	Belo Horizonte	Grupo Cemflores

## DÉCADA DE 1980 A 1993

Título	Data	Números	Local	Editores(as)
<i>Liberdade literária</i>	198-	-	Belo Horizonte	Wesley Pioest
<i>Rebu</i>	1980-	-	João Monlevade	Geraldo Magela Ferreira, Wir Caetano Francisco, Joel Alves da Páscoa.
<i>Pão e Passo</i>	198-	-	Belo Horizonte	-
<i>Hipotrélico</i>	198-	-	Itabira	Cléber Camargo Rodrigues, Cássia Almeida Camargo, José Edward V. Lessa, Valéria Raimundo, Getúlio Maia, Denise de Cássia Pires Maia.
<i>Destaque – Suplemento Cultural do Jornal de Minas</i>	198-	-	Belo Horizonte	Emílio Grinbaum
<i>Arte Quintal</i>	198-	-	Belo Horizonte	Rogério Salgado, Wagner Torres, Rainer Publio
<i>Água</i>	198-	-	Cataguases	Washington Magalhães.
<i>Oficina</i>	198- [?]	1	Belo Horizonte	Oficina Goeldi
<i>Opção</i>	198- [?]	-	Belo Horizonte	Severino “Bill” Falcão, João Batista, Antônio Martins, Marina Rodrigues e Dagmar Trindade.
<i>A palavra</i>	1980	1 [?]	Belo Horizonte	Marcus Vinícius de Faria, Écio Antônio Portes, Luciano Eloí Santos, Raul César e Marcelo Dolabela.
<i>Mural de Poesia Dazibao</i>	1980-1981	2	Divinópolis	Camilo Lara, Marcus Vinícius Faria, Nilson Penha Silva e Otávio Paiva.
<i>Dimensão</i>	1980-2000	30	Uberaba	Guido Bilharinho
<i>Mano a mano: artes e manhas</i>	1981		Belo Horizonte	Rodrigo Leste, Tião Camilo, Nathan Kacowictz, L. C. Garrocho, Adna Sales e Rosângela Campos.
<i>Recanto</i>	1981-	-	Belo Horizonte	Anselmo Guimarães e Ruy Barreto.
<i>Casa de Literatura</i>	1981-	-	Cataguases	P. J. Ribeiro [?]
<i>Abre Alas</i>	1981-1990	56	Juiz de Fora	Sociedade de Articultura
<i>Minas Geral</i>	1982	-	Belo Horizonte	Fernando Tavares, José Sette de Barros, Mário Drummond, Oswaldo Medeiros, Paulo Giordano
<i>O Papel de Pão</i>	1982-	-	Itabira e Rio de Janeiro	Domingos Gonzalez Cruz, Luiz de Andrade Muller, Fanuel Júnior.

**DÉCADA DE 1980 A 1993**

<b>Título</b>	<b>Data</b>	<b>Números</b>	<b>Local</b>	<b>Editores(as)</b>
<i>O eixo e a roda</i>	1982-presente	-	Belo Horizonte	Departamento de Letra Vernáculas da Faculdade de Letras da UFMG
<i>Duas palavras</i>	1983-	1 [?]	Belo Horizonte	Roberto Barros de Carvalho.
<i>D'Lira</i>	1983-1984	3	Juiz de Fora	José Henrique da Cruz e José dos Santos.
<i>Ars Aica</i>	1984-	-	Uberlândia	-
<i>Zabumba</i>	1985-	-	Montes Claros	Liana Meneses e Conrado.
<i>Fahrenheit 451</i>	1986-	-	Belo Horizonte	Ana Caetano, Levi Carneiro, Marcelo Dolabela, Teodoro Rennó Assunção.
<i>Póstudo</i>	1986-	-	Alfenas	Eloésio Paulo dos Reis e Marcos de Carvalho.
<i>Arte Risco</i>	1987-	-	Juiz de Fora	-
<i>Orwelhas Negras</i>	1988	1 [?]	Belo Horizonte	Márcio Almeida
<i>Ponta de Lança</i>	1988-	-	Belo Horizonte	Daniel D'Oliveira. Pedro Maciel.
<i>Mulheres emergentes</i>	1989-2015-	88	Belo Horizonte	Tânia Diniz.
<i>Clé</i>	1990-	-	Belo Horizonte	J. Geraldo C. Duarte
<i>ComunicARTE</i>	1991-2007	-	Poços de Caldas	Hugo Pontes.
<i>Terra Cota</i>	1991-	-	Poços de Caldas	Omar Pereira
<i>Extravia</i>	1992 [?]	-	Belo Horizonte	Livia Tucci