

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATHEUS PACHECO PERBICHE



A RAPOSA E A ASTÚCIA:
REDES INTELLECTUAIS NA IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA (1978-1983)

CURITIBA

2021

MATHEUS PACHECO PERBICHE

A RAPOSA E A ASTÚCIA:
REDES INTELLECTUAIS NA IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA (1978-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: Arte, Memória e Narrativa.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosane Kaminski.

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Perbiche, Matheus Pacheco

A Raposa e a astúcia : redes intelectuais na imprensa alternativa curitibana (1978- 1983). / Matheus Pacheco Perbiche. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Rosane Kaminski

1. Imprensa alternativa - Curitiba (PR) - História. 2. Periódicos alternativos - Paraná. 3. Intelectuais – Paraná - História. 4. *Raposa Magazine* (Periódico). I. Kaminski, Rosane, 1967-. II. Título.

CDD – 079.81621



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -
40001016009P0

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **MATHEUS PACHECO PERBICHE** intitulada: **A Raposa e a astúcia: redes intelectuais na imprensa alternativa curitibana (1978-1983)**, sob orientação da Profa. Dra. ROSANE KAMINSKI, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 01 de Setembro de 2021.

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 19:36:01,0

ROSANE KAMINSKI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 19:05:28,0

HÉLVIO ALEXANDRE MARIANO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE)

Assinatura Eletrônica

01/09/2021 20:12:16,0

EVERTON DE OLIVEIRA MORAES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Ao meu pai, Celestino Perbiche, que me ensinou tudo.

AGRADECIMENTOS

As primeiras palavras desses agradecimentos não poderiam ser à outra pessoa senão ao meu pai, Celestino Perbiche, que nos deixou há quatro anos, e que me formou como ser humano, antes de qualquer coisa. Ele foi a melhor pessoa que já existiu, e não há nada maior do que isso. Obrigado, super-pai!

Agradeço à minha mãe, professora Rosangela Maria Pacheco Perbiche. Meu maior exemplo, símbolo de superação. Obrigado pela vida que você me deu, e por tudo o que passou para proporcionar que eu chegasse até aqui. Isso aqui é uma conquista, sobretudo, sua.

À minha irmã mais velha, professora Marina Pacheco Perbiche, pelo alicerce, pelo trabalho duro e silencioso que faz pela nossa família.

À minha irmã caçula, professora Marcella Pacheco Perbiche, pela disseminação de seu amor que nos mantém unidos, e pela sua arte, que me emociona e me ensina.

Ao meu avô, Paulo Perbiche, que nos deixou durante este processo de mestrado, e à minha avó, Joana Jacón Perbiche. Eles me ensinaram, antes de tudo, o que é o amor.

À Maristela Perbiche, Mario Foggiano, Alexandre Foggiano, Bianca Foggiano, pelo apoio em momentos difíceis, e por sempre estarem junto comigo.

Aos meus amigos, Anderson Kokoten, Everton Matioski, Francielle Uchak, Gabriel Stresser, Osvaldo de Matos Neto, e Vinicius Ferreira, que há muito tempo me suportam, me fazem sorrir e apoiam em todas as alterações de percurso. Vocês são essenciais!

Aos meus primos Renan Gumiela, Gabriel Pacheco e Kamille Pacheco, que me acolheram tão bem desde a minha chegada em Curitiba.

À Andréia Tecchio, à professora Caroline Tecchio, e ao professor Diego Tecchio que em um momento anterior me ajudaram de forma inacreditável.

Aos meus colegas e amigos do PPGHIS, João Pedro Garcez, Larissa Busnardo, André Malinski, Álvaro Nunes e Ícaro Bittencourt, por tornarem esse processo mais fácil e agradável.

Ao professor HÉlvio Alexandre Mariano, maior debatedor dos meus textos, desde 2012. Obrigado por ser a minha referência como historiador, sou grato pela nossa amizade.

Ao professor Everton Moraes, que foi o primeiro debatedor dentro do mestrado, em 2019, e desde então acompanha atentamente meu trabalho, agradeço pelas leituras sérias e sugestões, que moldaram o caminho desta pesquisa.

À professora Rosane Kaminski, pela orientação, pela paciência, e por todo o suporte que me ofereceu, inclusive humano, no momento mais difícil desse processo de mestrado. Agradeço por todo o ensinamento, pela sua incrível competência e seriedade profissional, e por confiar no meu trabalho.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

À UFPR e ao PPGHIS, por aceitarem o meu trabalho mesmo eu estando convencido que não era lugar pra mim.

Aos arquivos que deram acesso às fontes: Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, Arquivo Público do Paraná, e a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

E por último, e mais importante, à professora Hellen Alves Sá, que me mostrou que era possível, me deu amor e tudo que era necessário e muito mais para chegar até aqui. Agradeço por me ensinar como passar por cima das dificuldades. Sem você, eu nem começaria. Eu te admiro, eu te quero, eu te amo.

“É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
Num deixo quieto, não tem como deixar quieto
A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto”.

Emicida.

RESUMO

A imprensa brasileira passou por alterações consideráveis durante a década de 1970, com a ampliação dos parques gráficos nacionais e a diversificação dos impressos. Nesse meio, proliferaram jornais e revistas que portadores de certas características que conformam o que conhecemos como “imprensa alternativa”. Curitiba fez parte desse processo. Esta pesquisa estuda especificamente periódico curitibano *Raposa* em suas fases: a primeira, como suplemento do jornal *Diário do Paraná*, durante o ano de 1978, e a segunda, entre 1980 e 1983, já intitulado *Raposa Magazine*, como órgão impresso vinculado à Fundação Cultural de Curitiba. Considerando as suas características gráficas e editoriais, o periódico é situado no contexto da produção da imprensa alternativa curitibana, no período de 1971 a 1983, cotejando-o a outros periódicos produzidos por um mesmo grupo de agentes culturais que desenvolveu o *Raposa*. O objetivo mais amplo, assim, é apontar lacunas deixadas pela historiografia que trata do tema, a partir do estudo de um periódico que carrega traços da imprensa alternativa, mas que não se encaixa em conceitos tradicionais desse tipo de imprensa. A metodologia da pesquisa busca analisar as relações entre os agentes (jornalistas, poetas, artistas e publicitários) vinculados à imprensa alternativa em Curitiba a partir das redes intelectuais, que permitem perceber as trocas e circulações de ideias em um contexto de expansão da indústria cultural no Brasil. Um resultado de destaque desta pesquisa foi demonstrar que um mesmo grupo conseguiu publicar diversos periódicos em Curitiba, enfrentando as dificuldades comuns à imprensa alternativa, entre elas, o curto período de duração dos periódicos. Este grupo era composto, grosso modo, por Paulo Leminski, Miran, Ernani Buchmann, Luiz Carlos Rettamozo, Toninho Vaz, Alice Ruiz, Solda, Fraga, entre outros. Tal resultado questiona uma compreensão já estabelecida da historiografia que trata da imprensa curitibana, que afirma que a inovação técnica e estética dos periódicos deve-se principalmente à chegada de Reynaldo Jardim à Curitiba em 1975. No entanto, esta dissertação evidencia que inovações estéticas já eram publicadas em páginas de diversos periódicos curitibanos antes mesmo da chegada de Jardim, e em grande parte pelo grupo apontado acima. Outros resultados apontam que os produtores do *Raposa*, mesmo sendo financiados por um jornal de grande porte a nível estadual em sua primeira fase, e por um órgão da Prefeitura de Curitiba em sua segunda fase, tinham como objetivo manifestar ideias em favor da liberdade de expressão. Para alcançar esse objetivo, traçaram rotas não-convencionais para desenvolver seus projetos de imprensa, utilizando espaços da mídia tradicional, e submetendo-se a autoridades que apoiavam a Ditadura Militar. E, para subverter os processos autoritários, usavam uma linguagem sutil para manifestar suas ideias. Esta foi a hipótese principal traçada ao longo da pesquisa, e demonstrada no texto. Assim, o estudo propõe uma revisão do conceito de imprensa alternativa, apontando que a compreensão acerca do *Raposa*, de que este periódico não era alternativo por ser financiado por um órgão da Prefeitura de Curitiba, ainda vinculada à Ditadura Militar, não é satisfatória. As formas e linguagens das publicações presentes no *Raposa* necessitam de uma leitura minuciosa, atenta aos detalhes, às subversões sutis, e não somente às grandes questões, como o financiamento.

Palavras-chave: Imprensa alternativa. Curitiba. Ditadura Militar. *Raposa Magazine*. Redes intelectuais.

ABSTRACT

The Brazilian press underwent considerable changes during the 1970s, with the expansion of national graphic parks and the diversification of printed material. In this environment, newspapers and magazines that bear certain characteristics that make up what we know as “alternative press” proliferated. Curitiba was part of this process. This research specifically studies the Curitiba periodical *Raposa* in its phases: the first, as a supplement to the *Diário do Paraná* newspaper, during 1978, and the second, between 1980 and 1983, already entitled *Raposa Magazine*, as a printed organ linked to the Cultural Foundation of Curitiba. Considering its graphic and editorial characteristics, the periodical is located in the context of the production of the alternative press in Curitiba, in the period 1971 to 1983, comparing it to other periodicals produced by the same group of cultural agents that developed *Raposa*. The broader objective, so, is to indicate out gaps left by the historiography that deals with the theme, based on the study of a periodical that bears traces of the alternative press, but that does not fit into traditional concepts of this type of press. The research methodology seeks to analyze the relationships between agents (journalists, poets, artists and advertisers) linked to the alternative press in Curitiba from intellectual networks, which allow us to perceive the exchanges and circulation of ideas in a context of expansion of the cultural industry in the Brazil. An outstanding result of this research is to demonstrate that the same group managed to publish several periodicals in Curitiba, facing the difficulties common to the alternative press, among them, the short period of duration of the periodicals. This group was composed, roughly, by Paulo Leminski, Miran, Ernani Buchmann, Luiz Carlos Rettamozo, Toninho Vaz, Alice Ruiz, Solda, Fraga, among others. This result questions an already established understanding of the historiography that deals with the Curitiba press, which states that the technical and aesthetic innovation of periodicals is mainly due to the arrival of Reynaldo Jardim in Curitiba in 1975. However, this dissertation shows that aesthetic innovations were already there published in pages of various periodicals in Curitiba even before Jardim's arrival, and largely by the group mentioned above. The results show that the producers of *Raposa*, even being financed by a large newspaper at the state level in its first phase, and by an organ of the Municipality of Curitiba in its second phase, had the objective of expressing ideas in favor of freedom of expression. To achieve this goal, they traced unconventional routes to develop their press projects, using traditional media spaces, and submitting to authorities that supported the Military Dictatorship. And, to subvert authoritarian processes, they used subtle language to express their ideas. This was the main hypothesis drawn throughout the research, and demonstrated in the text. Thus, the study proposes a review of the concept of alternative press, pointing out that the understanding about *Raposa*, that this periodical was not an alternative because it was financed by an agency of the Municipality of Curitiba, still linked to the Military Dictatorship, is not satisfactory. The forms and languages of the publications present in *Raposa* need a thorough reading, paying attention to the details, to the subtle subversions, and not only to the big issues, such as financing.

Keywords: Alternative Press. Curitiba. Military dictatorship. *Raposa Magazine*. Intellectual networks.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Capa do Suplemento <i>Raposa</i> - Jornal <i>Diário do Paraná</i> , 07 de março de 1978. ...	34
Imagem 2: Capa do <i>Upper and Lowercase</i> . The international journal of Typographics. Published by International Typeface Corporation. V. 7, N. 1, New York, Mar. 1980.....	38
Imagem 3: Capa do <i>Raposa Magazine</i> n. 06, Curitiba, mar./abr. 1982.	38
Imagem 4: Capa do <i>Upper and Lowercase</i> . The international journal of Typographics. Published by International Typeface Corporation. V. 7, N. 4, New York, Dec. 1980.....	39
Imagem 5: Contracapa do <i>Raposa Magazine</i> , s/n., Curitiba, dezembro de 1982.....	39
Imagem 6: Página 2 do 1º caderno do <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 23 de abril de 1978.....	40
Imagem 7: Capa do Suplemento <i>Raposa</i> , Jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 23 de abril de 1978.....	40
Imagem 8: Página 07 do Suplemento <i>Raposa</i> , Jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 23 de abril de 1978.	42
Imagem 9: Página 05 do Suplemento <i>Raposa</i> n. 08, Jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 21 de maio de 1978.	44
Imagem 10: Página 06 do Suplemento <i>Raposa</i> n. 08 - Jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 21 de maio de 1978.....	44
Imagem 11: Páginas 02 e 03 do Suplemento <i>Raposa</i> , n. 4, <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 21 de março de 1978	46
Imagem 12: Capa do <i>Raposa Magazine</i> n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.	50
Imagem 13: Página 03 do suplemento <i>Raposa</i> , n. 01, Jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 06 de fevereiro de 1978.....	50
Imagem 14: Informações editoriais. Canto superior direito da página 01 do <i>Raposa Magazine</i> , n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.....	51
Imagem 15: Capa do Suplemento <i>Chulé</i> , <i>Raposa Magazine</i> , n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.	54
Imagem 16: Foto de Sérgio Sade, p. 5 do Suplemento <i>Photoshot/Fotoxote</i> . <i>Raposa Magazine</i> , n. 2, Curitiba, maio de 1981.	56
Imagem 17: Charge de Hilde Weber, p. 10 do suplemento <i>Batom</i> , <i>Raposa Magazine</i> , n. 4, Curitiba, novembro de 1981.....	58

Imagem 18: Página 05 da revista <i>O Sol</i> , Semanário de Praia, n. 0, Curitiba, 23 de janeiro de 1971.	60
Imagem 19: Fotonovela <i>Desinformação</i> , Revista <i>Isso</i> , Curitiba, 1972.	62
Imagem 20: Incidência de publicações alternativas em Curitiba (1971-1983). Fonte: Elaboração própria.	63
Imagem 21: Capa de "O Espalhafato" n. 1, p. 49 da Revista <i>Panorama</i> , Curitiba, dezembro de 1974.	67
Imagem 22: Capa de <i>O Espalhafato</i> n. 2, p. 49 da Revista <i>Panorama</i> , Curitiba, janeiro de 1975.	67
Imagem 23: Página 37 da Revista <i>Panorama</i> , Coluna <i>Astrosplício</i> , Curitiba, janeiro de 1975.	71
Imagem 24: Página 57 da Revista <i>Panorama</i> , suplemento <i>O Espalhafato</i> , n. 2, Curitiba, janeiro de 1975.	71
Imagem 25: Propaganda da revista <i>Panorama</i> no jornal <i>Diário do Paraná</i> , 7 de dezembro de 1974, p. 7.	72
Imagem 26: Índice da revista <i>Panorama</i> , publicado no jornal <i>Diário do Paraná</i> , 29 de janeiro de 1975, p. 6.	72
Imagem 27: <i>Espalhafato</i> nº 6, suplemento <i>Anexo</i> , p. 3, jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 13 de novembro de 1976.	73
Imagem 28: Detalhe do “Selo” e informações editoriais do <i>Espalhafato</i> no fim da página 3 do <i>Anexo</i> , jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 13 de novembro de 1976.	74
Imagem 29: Capa do Jornal <i>Scaps</i> , n. 02, novembro de 1975. Disponível em: http://cartunistasolda.com.br/um-jornal-que-respeitava-a-grande-imprensa-como-se-fosse-sua-mae/	75
Imagem 30: Contracapa do jornal <i>Scaps</i> , Curitiba, outubro de 1975. Disponível em:	77
Imagem 31: Página 54 da Revista <i>Panorama</i> , n. 223, ano 24, Suplemento <i>Espalhafato</i> . Curitiba, janeiro de 1975.	79
Imagem 32: Recorte da página 54 da Revista <i>Panorama</i> , n. 223, de dezembro de 1974, do suplemento <i>O Espalhafato</i>	80
Imagem 33: <i>Jornal de Humor</i> , jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 28 de março de 1976.	81
Imagem 34: <i>Jornal de Humor</i> n. 40, página 8 do suplemento <i>Anexo</i> , jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 09 de janeiro 1977.	84

Imagem 35: Página 02 do 3º caderno do jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 09 de janeiro de 1977.....	84
Imagem 36: <i>Jornal de Humor</i> nº 32, suplemento <i>Anexo</i> , jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 31 de outubro de 1976.....	86
Imagem 37: Capa do suplemento <i>Raposa</i> n. 2, jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 19 de fevereiro de 1978.....	86
Imagem 38: Página 01 do Suplemento <i>Anexo</i> , <i>Jornal Diário do Paraná</i> , Curitiba, 06 de agosto de 1977.....	87
Imagem 39: Capa do Suplemento <i>Anexo</i> , jornal <i>Diário do Paraná</i> , Curitiba, 14 de abril de 1977.....	88
Imagem 40: Página 04 do jornal <i>Diário do Paraná</i> , 1º caderno, Curitiba, 17 de abril de 1977.....	88
Imagem 41: Página 08 da <i>Pólo Cultural/Inventiva</i> , ano 1, n. 24. Curitiba, 7 de setembro de 1978.....	89
Imagem 42: Página 24 do suplemento <i>Anexo</i> , <i>Jornal Diário do Paraná</i> , Curitiba, 06 de fevereiro de 1977.....	89
Imagem 43: Caixa de Texto recortada da contracapa do <i>Jornal Pólo Cultural</i> , Série D: <i>Inventiva</i> , ano 01, n. 22, Curitiba, 17 de agosto de 1978.....	94
Imagem 44: Informações editoriais da capa do jornal <i>Pólo Cultural</i> , Série D: <i>Inventiva</i> , ano 1, n. 24, Curitiba, 7 de setembro de 1978.....	95
Imagem 45: Capa e contracapa do <i>Jornal Pólo Cultural</i> , Série D: <i>Inventiva</i> , ano 1, n. 24, Curitiba, 7 de setembro de 1978.....	96
Imagem 46: Carta 23. LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. <i>Envie Meu Dicionário: Carta e Alguma crítica</i> . - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 71.....	99
Imagem 47: Capa e contracapa do <i>Jornal Pólo Cultural Série D/Inventiva</i> , ano 1, n. 17, Curitiba, 13 de julho de 1978.....	100
Imagem 48: Capa da Revista <i>Navilouca</i> , Edição Única, Rio de Janeiro, 1974.....	102
Imagem 49: Capa da <i>Qorpo Estranho</i> , Revista de Criação Intersemiótica, nº 1, mai/jun/jul/ago de 1976.....	102
Imagem 50: Capa do <i>Jornal Boca no Trombone</i> , Curitiba, outubro de 1980.....	104
Imagem 51: Página 14 do <i>Jornal Boca no Trombone</i> , Curitiba, outubro de 1980.....	106

Imagem 52: Página 50 da Revista <i>Panorama</i> , n. 223, ano 24, Suplemento <i>Espalhafato</i> . Curitiba, janeiro de 1975.	107
Imagem 53: Página 12 do jornal <i>Boca no Trombone</i> , Curitiba, 15 de outubro de 1980.	107
Imagem 54: Composição dos cargos entre os níveis Estadual, Municipal e de desenvolvimento cultural no Paraná e em Curitiba, na gestão 1979-1983. Fonte: Elaboração do autor, a partir de MENDONÇA, M. 1996.	123
Imagem 55: Propaganda da Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, Jornal <i>Raposa Magazine</i> , n. 03, Curitiba, setembro de 1981, p. 15.	137
Imagem 56: <i>Computer Poems</i> de Erthos Albino de Souza. Capa e p. 02 do jornal <i>Pólo Cultural/Inventiva</i> , Curitiba, ano 1, n. 21, 10 de julho de 1978.	147
Imagem 57: Páginas 03 e 04 do poema <i>Samsara</i> , de Erthos Albino de Souza. Revista <i>Código</i> , n. 08, p. 14 e 15, Salvador, 1983.	147
Imagem 58: Poesia <i>Bit Bit</i> de Paulo Leminski, <i>Raposa Magazine</i> , n. 04, novembro de 1981, p. 16.	148
Imagem 59: Bandeira <i>Seja marginal, seja herói</i> , de Hélio Oiticica (1968). Fonte: BRAGA, Paula. Hélio Oiticica. 1ª ed. – São Paulo: Folha de São Paulo: 2013, p. 69.	152
Imagem 60: Capa do jornal <i>Batom</i> , <i>Raposa Magazine</i> , n. 04, Curitiba, novembro de 1981.	155
Imagem 61: Página 03 do suplemento <i>Batom</i> , <i>Raposa Magazine</i> , n. 04, Curitiba, novembro de 1981.	155
Imagem 62: Página 02 do jornal <i>Raposa Magazine</i> n. 02, Curitiba, julho de 1981.	157

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Colaboradores mais assíduos na segunda fase do <i>Raposa</i>	53
Tabela 2: Colaboradores mais assíduos somando as duas fases do <i>Raposa</i>	54
Tabela 3: Lista de Colaboradores do suplemento <i>O Espalhafato</i>	68
Tabela 4: Colaboradores do jornal <i>Boca no Trombone</i>	108
Tabela 5: Lista de Colaboradores do suplemento <i>O Espalhafato</i> indicando quais foram fichados pelo DOPS	110
Tabela 6: Lista dos Colaboradores da Imprensa Alternativa fichados pelo DOPS entre 1964 e 1983 (classificados em ordem alfabética pelo sobrenome).....	113
Tabela 7: Colaboradores da Imprensa Alternativa com pastas individuais no DOPS.....	114
Tabela 8: Periódicos alternativos com pastas temáticas no DOPS.....	115

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
1.1. EM BUSCA DO CONCEITO DE IMPRENSA ALTERNATIVA	18
1.2. ALGUNS CUIDADOS METODOLÓGICOS	20
1.3. A ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....	24
2. AS DUAS CARAS DA <i>RAPOSA</i>: SUPLEMENTO DE HUMOR E MAGAZINE	28
2.1. PUBLICITÁRIOS NA IMPRENSA ALTERNATIVA	30
2.2. O SUPLEMENTO DE HUMOR <i>RAPOSA</i> (1978).....	34
2.3. JORNAL <i>RAPOSA MAGAZINE</i> (1980-1983).....	50
3. PANORAMA DA IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA	60
3.1. SUPLEMENTO CULTURAL <i>O ESPALHAFATO</i> (1974-1975).....	67
3.2. JORNAL SCAPS (1976)	75
3.3. SUPLEMENTO <i>JORNAL DE HUMOR</i> (1976-1977) – <i>DIÁRIO DO PARANÁ</i>	81
3.4. SUPLEMENTO CULTURAL <i>ANEXO</i> (1976-1977) – <i>DIÁRIO DO PARANÁ</i>	87
3.5. JORNAL <i>PÓLO CULTURAL</i> (1978-1979).....	94
3.6. JORNAL <i>BOCA NO TROMBONE</i> (1979)	103
3.7. A IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA E O DOPS.....	109
4. REDES INTELLECTUAIS, IMPRENSA ALTERNATIVA E MECENATO PÚBLICO	118
4.1. REDES INTELLECTUAIS E CIRCULAÇÃO DE IDEIAS	119
4.2. AMIZADES E RELAÇÕES PESSOAIS: INDICAÇÕES PARA CARGOS PÚBLICOS.....	121
4.3. A NOITE CURITIBANA E A CONVIVÊNCIA BOÊMIA	126
4.4. UM JORNAL (IN)DEPENDENTE DE UM ÓRGÃO PÚBLICO.....	130
5. OS COLABORADORES DO <i>RAPOSA</i> INSERIDOS EM ARTICULAÇÕES INTELLECTUAIS A NÍVEL NACIONAL	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
LISTA DE FONTES	166
REFERÊNCIAS	170

1. INTRODUÇÃO

O presente texto tem como objetivo apresentar o processo de pesquisa realizado ao longo do mestrado em História, que se iniciou em fevereiro de 2019, e seus resultados. Mas os questionamentos que me trouxeram até aqui foram anteriores.

Basicamente, duas situações impulsionaram esta pesquisa: um professor da graduação em História, realizada na Unicentro, em Guarapuava-PR, dizia que o historiador tem que pesquisar o que lhe incomoda. Pois bem, o que sempre me incomodou, na área da História, foi o período da Ditadura Militar brasileira, entre 1964 e 1985. Em longas discussões na pequena sala do LACSO – Laboratório de Cultura, Política e Sociedade –, entre idas e vindas em possíveis temas de pesquisa, era arrastado novamente para o período da Ditadura Militar. A segunda situação determinante foi a leitura de obras de autores da geração *Beat*, como Jack Kerouac e Allen Ginsberg e, posteriormente, a seguinte pergunta: quem trouxe essas leituras para o Brasil? A partir daí, em infundáveis buscas *online* na madrugada, cheguei às revistas alternativas, nanicas, marginais. Em uma pesquisa presencial na Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, acabei encontrando o jornal *Raposa Magazine* e o jornal *Pólo Cultural* – ambos jornais alternativos, publicados entre 1978 e 1983 em Curitiba, e ambos com financiamento público. Desenvolvi o projeto de mestrado a partir deste vasto material e, ao longo do primeiro ano do mestrado, decidimos, em conjunto com a professora Rosane Kaminski, tomar como objeto principal o *Raposa Magazine*, para que fosse viável o aprofundamento do seu estudo numa dissertação. Trata-se de um periódico que se originou como suplemento de humor num jornal de grande circulação, em 1978, e que poucos anos depois, em 1980, ressurgiu como periódico institucional da Fundação Cultural de Curitiba. Ainda que fosse financiado por um órgão municipal, apresentava-se como “alternativo”.

Assim, essa pesquisa tem como principal objetivo compreender o *Raposa Magazine* e o cenário em que estava instituído, pensando-o a partir das pessoas que o construíam, e como as relações dessas pessoas com os poderes ligados à iniciativa privada e à Ditadura Militar possibilitaram o financiamento de suas duas fases (1978 e 1980-1983)¹.

¹ Um primeiro resultado desta pesquisa, divulgado em 2020, é: PERBICHE, Matheus Pacheco. Lutas pela liberdade de expressão dos colaboradores do jornal *Raposa Magazine* – Curitiba, 1978-1983. In: TAROCCO, Gabrielle Barra; FREITAS, Júlia Machado de Souza; e SOUZA, Marco Antônio Campos e (Orgs.). *Anais da*

Para atingir esse objetivo, tive que lidar com dois problemas que permearam todo o processo de pesquisa sobre as fontes históricas:

a) como os editores e colaboradores do *Raposa* (intelectuais historicamente de esquerda) lidaram com um financiamento que tinha origem na Ditadura Militar? Como um jornal de opinião lidou com um financiamento, em sua segunda fase, da Ditadura? Em outras palavras: esses intelectuais foram colaboracionistas da Ditadura ou subverteram o financiamento que provinha da Ditadura para publicar um jornal cujas opiniões poderiam ser de oposição? Esse problema, confesso, foi o grande combustível desse estudo.

b) como um jornal cujo financiamento, como dito, provinha da Ditadura Militar, se manifestava “alternativo”, conforme indicado em seu próprio editorial? De acordo com a historiografia, quais as implicações, desse modelo de mecenato adotado no desenvolvimento da segunda fase do *Raposa*? O *Raposa* pode ser considerado um jornal alternativo?

Esta dissertação busca, assim, elucidar esses dois problemas que, obviamente, levam a outros vários, e formam a problemática da pesquisa.

1.1. EM BUSCA DO CONCEITO DE IMPRENSA ALTERNATIVA

Antes de iniciar reflexões metodológicas, é necessário expor um debate acerca do conceito de imprensa alternativa, essencial para o desenvolvimento de uma argumentação inteligível. O debate sobre este conceito reaparecerá em outras partes do texto. Mas é importante defini-lo já, para não deixar dúvidas sobre os conceitos.

Artur Freitas debate de forma concisa alguns dos termos que circulavam ao redor da contracultura no Brasil na década de 1970:

“Alternativo ou independente”, por exemplo, são expressões imprecisas de cunho sociocultural que pretendem apontar a possibilidade de atuação “externa” à família, ao trabalho e ao mercado cultural. “Ripismo” e “desbunde”, por sua vez, indicam a ruptura deliberada com os valores morais, estéticos e políticos da classe média (sexualidade reprimida, racionalidade instrumental, trabalho tecnocrático, consumismo e casamento cristão), em associação direta com a difusão da cultura *hippie*. Da mesma forma, “underground” ou subterrâneo são termos que não deixam de pontuar o desejo de propagação de uma vida cultural para além – ou para quem – dos principais cânones comerciais e midiáticos vigentes num dado contexto.

“Cultura marginal” ou “marginália”, por fim, fazem convergir uma analogia amorosa entre a marginalização social efetiva, digna de solidariedade e propulsora da raiva civil, e o vigor experimental e criativo de artistas situados “à margem” das instituições culturais².

Para identificarmos um possível conceito de imprensa alternativa, que está dentro de um contexto cujos termos Freitas aponta acima, é necessário identificar a sua proliferação. Flávio Aguiar³ aponta os principais fatores para a criação da Imprensa Alternativa durante a Ditadura Militar:

a) Constante clima de censura nas redações dos jornais tradicionais, cujos dirigentes apoiavam ou, pelo menos, justificavam as perseguições, cassações de mandatos e violações de direitos;

b) Facilidade técnica crescente, “com a introdução progressiva do *offset*, do xerox, e do fax, permitindo a impressão compensadora de tiragens menores e mais baratas, além de facilitar as comunicações entre os grandes centros urbanos”⁴.

Aguiar identifica essa “massa de produtores insatisfeitos com suas condições de trabalho, meios técnicos em transformação, massa de leitores em potencial insatisfeitos com o que liam”⁵ como um contexto favorável para a disseminação de ideias e práticas de imprensa alternativa.

Ao longo dos estudos que resultaram nesta dissertação, a busca por um conceito fechado e estático de imprensa alternativa se mostrou em vão. No entanto, Sérgio Mendes aborda-o de uma forma que cabe ao entendimento desenvolvido ao longo do texto:

(...) a imprensa alternativa não obedeceu a um padrão pronto e acabado. Ela não foi uma espécie de jornalismo que seguia regras, não se tinha na “imprensa nanica” um modelo a ser fielmente seguido, imitado, copiado, era, antes de tudo, uma forma de contestação, um espaço de luta política, um veículo de comunicação que surgia como instrumento de reivindicação social. A imprensa alternativa foi, em outras palavras, uma força midiática que lutou por mudanças, sejam elas no campo político, no campo cultural ou no campo comportamental; foi um discurso contra hegemônico, antigovernista, um espaço alternativo onde jornalistas e intelectuais tiveram chance de escrever o que quisessem, tiveram chance de expor suas ideias, suas concepções de mundo, suas reivindicações, enfim, foi um espaço onde muitos

² FREITAS, Artur. **Festa no vazio**: performance e contracultura nos encontros de arte moderna. São Paulo: Intermeios, 2017, p. 77. Aspas e grifos do autor.

³ AGUIAR, Flávio. **Imprensa alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo**. In: MARTINS, Ana Luiza e DE LUCA, Tania Regina. História da Imprensa no Brasil. 2ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

⁴ AGUIAR, F., 2012, *Op. Cit.*, p. 160.

⁵ AGUIAR, F., 2012, *Op. Cit.*, p. 160.

tiveram a oportunidade de “vislumbrar” um pouco de liberdade num tempo em que a ditadura e seus aparelhos de repressão lutavam pelo seu fim⁶.

Alguns termos utilizados por Mendes, à primeira vista, não cabem aqui, como, por exemplo, “antigovernista”. Mas outros, como “espaço alternativo” e “discurso contra-hegemônico” são termos que conseguimos visualizar nas páginas do *Raposa* e de outros periódicos analisados. Destaco, principalmente, a busca pela liberdade de expressão, que compreendo como o principal foco do trabalho desenvolvido pelos colaboradores e idealizadores do *Raposa*.

Ao longo da dissertação, portanto, retomaremos essa definição, para discuti-la com outras leituras historiográficas, com as páginas do *Raposa* e com outros veículos de imprensa alternativa produzidos em Curitiba.

1.2. ALGUNS CUIDADOS METODOLÓGICOS

Para melhor explorar o objeto, cuidados metodológicos foram tomados. Entre estes, a descrição e interpretação da imagem, particularmente sensível, uma vez que o *Raposa* é um artefato visual que conjuga, na sua diagramação, texto e imagem. Segundo Joly: “Etapa aparentemente simples e evidente, a descrição, é capital uma vez que constitui a transcodificação das percepções visuais para a linguagem verbal. Ela é, pois, necessariamente parcial e injusta”⁷. Partindo desse preceito, então: “A verbalização da mensagem visual revela os processos de escolha perceptivos e de reconhecimento que presidem à sua interpretação. Esta passagem do percebido ao nomeado, esta transposição da fronteira que separa o visual do verbal, é determinante nos dois sentidos”⁸. As escolhas feitas para a descrição, a partir de semelhanças e/ou analogias, são tomadas a partir de unidades culturais que edificam nossas percepções, influenciando o modo como construímos as descrições.

Paulo Knauss destaca a importância desta dupla-análise, enfatizando as condições materiais de produção:

⁶ MENDES, Sérgio Luiz da Silva. A imprensa alternativa durante a ditadura militar no Brasil (1964-1984): um olhar historiográfico. **Contraponto** – Revista Eletrônica de História, Teresina, n. 1, v. 1, jun. 2011, p. 40. Nesse texto, Mendes faz uma revisão historiográfica de autores que também estudam a origem da imprensa alternativa no Brasil durante a Ditadura Militar.

⁷ JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem** – Lisboa: Ed. 70, 2007, p. 82.

⁸ JOLY, M., 2007, *Op. Cit.*, p. 83.

(...) Trata-se de valorizar as relações entre a história da imprensa e o mundo dos impressos, dando papel de destaque aos editores e suas casas editoriais. Além disso, procura-se aproximar a história da cultura letrada da história da cultura visual, relacionando história da imprensa e história da imagem. Afinal, a imprensa ilustrada foi promotora, em grande medida, da circulação de imagens na sociedade apoiada na leitura das letras, aproximando a narrativa escrita da narrativa visual. (...) ao relacionar cultura letrada e cultura visual, a análise das revistas ilustradas demanda evidenciar como escrita e desenho se combinam, ou como leitura e olhar se complementam⁹.

Em concordância com Knauss, partimos do pressuposto de que: “A intertextualidade é, assim, a base da construção de significados. Sua compreensão é um pressuposto da análise das revistas ilustradas”¹⁰. Este estudo buscará, portanto, analisar as páginas da *Raposa* em um movimento que se esforça por evidenciar como imagem e escrita se complementam, e como, de certa forma, a relação entre uma e outra se intensificou, e participou de rupturas na cultura jornalística do fim do século XX no Brasil.

Outra referência para essa pesquisa, Tânia Regina de Luca, chama a atenção para os cuidados que devemos ter em nível metodológico do estudo no que diz respeito às condições materiais, às condições de produção e reprodução do meio, a circulação, como na sequência:

O conteúdo dos jornais e revistas não pode ser dissociado das condições materiais e/ou técnicas que presidiram seu lançamento, os objetivos propostos, o público a que se destinava e as relações estabelecidas com o mercado, uma vez que tais opções colaboram para compreender outras como formato, tipo de papel, qualidade da impressão, padrão da capa/página inicial, periodicidade, perenidade, lugar ocupado pela publicidade, presença ou ausência de material iconográfico, sua natureza, formas de utilização e padrões estéticos¹¹.

Assim, partimos desse preceito básico, dos cuidados para compreender as outras questões que perpassam o impresso, não somente as de conteúdo e de estilo. E tais cuidados só podem ser expressos se estiverem em continuidade de diálogo com o período específico de sua produção. No caso do *Raposa*, as suas duas diferentes fases especulam relações

⁹ KNAUSS, Paulo. **Introdução**. In: _____.et al (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. – Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2011, p. 07.

¹⁰ KNAUSS, P. 2011, *Op. Cit.*, p. 07.

¹¹ DE LUCA, T. R. **A Revista do Brasil (1916-1944)**: notas de pesquisa. In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; LUCA, T. R. (Orgs.). *O historiador e seu tempo: encontros com a história* – São Paulo: Editora UNESP; ANPUH, 2008a, p. 118.

diferentes. E cada fase deve ser estudada especificamente, mas também em conjunto com a série:

(...) Abria-se, portanto, a perspectiva, antes não imaginada, de se analisar o periódico em perspectiva diacrônica, o que exigiu a caracterização de cada fase, de modo que se evidenciassem os pontos de aproximação e distanciamento que permitissem refletir sobre a revista como um todo e não apenas acerca de cada fase isoladamente¹².

Desta forma, Tânia Regina de Luca estabelece um padrão de análise sincrônica e diacrônica. Ou seja, tanto análises específicas de cada edição, quanto análises de contextos e em conjunto com outras publicações do mesmo período e lugar. No nosso caso, portanto, trabalhamos com duas fases de um mesmo projeto editorial, que participou de uma série de publicações alternativas em Curitiba nos anos 1970-80. E cada fase será analisada em suas especificidades e contextos, mas também em conjunto uma com a outra – principalmente no sentido da primeira para a segunda, de como a primeira ajuda a construir e influencia a segunda.

Nesse sentido, a metodologia aqui construída busca estudar a imprensa não apenas como fonte, mas também como objeto de investigação, o que leva a questionamentos da fonte, que conduz a problemáticas internas, como evidencia Cardoso:

Em meio ao silêncio dos arquivos, sobram perguntas. Quantas revistas circularam, de fato? Qual era sua distribuição? Quem eram seus leitores? Como ocorria sua produção? Qual sua relação com o restante do universo de impressos? Até que ponto havia empresas e estabelecimentos especializados em sua edição e comercialização? Quais eram as relações de sociabilidade entre seus produtores (editores, ilustradores, homens de letras, tipógrafos, etc.)? E quanto ao partido gráfico, propriamente dito, quais eram as características físicas das revistas? Papel? Tipos? Composição? Impressão? São muitas as dúvidas, e só se sentem seguros para asseverar respostas prontas aqueles que usufruíram pouco do contato direto com as fontes. Quanto mais se pesquisa, mais se dimensiona a lacuna de conhecimento que nos separa desse passado remoto¹³.

Levando isso em conta, vale dizer que o presente estudo tem como meta, também, não estabelecer respostas para a área de pesquisa da história da imprensa alternativa, mas sim evidenciar lacunas que existem e ainda não foram estudadas. Ou, no melhor dos casos, que já

¹² DE LUCA, T. R. 2008a, *Op. Cit.*, p. 121

¹³ CARDOSO, R. **Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado**. In: KNAUSS, P. *et al* (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. – Rio de Janeiro: Mauad X, FAPERJ, 2011, p. 18.

foram estudadas por outras perspectivas, mas não por alguma próxima a esta que aqui se realiza.

Entre as perspectivas que já foram estudadas, e que auxiliaram na elaboração desta pesquisa, está o texto de Sérgio Miceli¹⁴ a respeito da presença de intelectuais na composição dos governos de Getúlio Vargas entre 1930 e 1945. Antonio Candido, no texto que prefacia¹⁵ o livro de Miceli, nos apresenta alguns alertas, em forma de correções ou revisões, que podemos utilizar para a composição desta dissertação. Segundo Candido, é interessante perceber como Miceli tenta se sair em meio à dualidade presente na pesquisa histórica acerca da análise individual que, por ser singular, é inoperante, pois não altera a conjuntura em que o objeto está inserido, ou a análise que dissolve o indivíduo na categoria e “atropela demais a verdade singular”. Nesse sentido, Candido aponta que talvez Miceli “julgue mais do que seria preciso, pois coloca a relação intelectual-patrão (...) num nível alto de generalidade desinteressada”¹⁶.

Candido exemplifica sua divergência em relação à Miceli com dois nomes: Carlos Drummond de Andrade (membro do gabinete do ministro Capanema) e Cassiano Ricardo (também membro do governo Vargas). De acordo com Candido, Drummond, mesmo trabalhando para um governo autoritário, “publicou os versos políticos revolucionários de *Sentimentos do mundo* e compôs os versos de *Rosa do Povo*”¹⁷. Cassiano Ricardo, por sua vez, trabalhou, colaborou, concordou e apoiou “pela palavra e pela ação” o regime autoritário varguista, pois “correspondia à sua noção de democracia autoritária e nacionalista”¹⁸. Candido, assim, manifesta sua crítica à Miceli:

Dou esse exemplo não apenas para dizer que Miceli às vezes dá realce excessivo à generalização simplificadora, mas para reconhecer que essa tendência está em todos nós, quando tentamos a operação difícil de conciliar a descrição do destino de cada um com o significado que ele acaba adquirindo realmente no processo histórico¹⁹.

¹⁴ MICELI, Sérgio. **Intelectuais e a classe dirigente no Brasil**. In: _____. Intelectuais à brasileira. São Paulo. Companhia das Letras, 2001. O texto original foi publicado pela editora Difel, São Paulo, 1979.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: MICELI, Sérgio. Intelectuais à brasileira. São Paulo. Companhia das Letras, 2001, p. 71-75. O prefácio de Antonio Candido já é da primeira edição do texto de Miceli, de 1979, republicado na edição de 2001.

¹⁶ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 73.

¹⁷ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 74.

¹⁸ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 74.

¹⁹ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 74.

Esse debate interessa para o presente estudo pois os dois autores pensam essas relações entre ação intelectual financiada por um governo autoritário-ditatorial, situação próxima à aqui estudada. E, ao pensar essas relações, Miceli, prefaciado por Candido, expõe aspectos como a “correlação entre decadência social e recrutamento dos quadros de servidores do poder”²⁰ – querela que acontece também na decadência econômica ocorrida ao longo das décadas 1960 e 1980 no Brasil, no que diz respeito à classe trabalhadora – e “a correlação entre a referida decadência e a produção cultural, inclusive literária”²¹. E, aqui, de fato, se concretiza o interesse à este estudo pois, tratamos de objetos que se assemelham e que estão colocados em recortes temporais distintos (40 anos um do outro) num recorte espacial próximo.

Mesmo em contextos diferentes, a Ditadura Militar (1964-1985) também produziu crescimento da pobreza e da fome (decadência econômica e social), recrutamento de intelectuais de esquerda para os quadros de produção intelectual financiados ou que apoiavam o regime militar e outros modos de produção cultural, tendo em vista o exílio de vários artistas e intelectuais brasileiros ao longo do período de instauração e pavimentação dos instrumentos autoritários do poder militar.

1.3. A ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

Quanto à estrutura da dissertação, ela está organizada em quatro capítulos, além dessa introdução. O capítulo 02, intitulado “As duas caras da *Raposa*: suplemento de humor e magazine”, apresenta aos leitores o *Raposa Magazine*, objeto central da pesquisa. Porém, antes de apresentar esse objeto, há uma discussão prévia de algumas ideias do âmbito metodológico, explicando e dando ênfase no processo de pesquisa, além de apontar quais são as referências desta pesquisa. No segundo tópico, há um breve debate acerca da presença dos publicitários na construção do *Raposa*, e como isso interferiu no desenvolvimento do projeto. Na sequência, busca-se demonstrar como o projeto do periódico surgiu em sua primeira fase, qual o seu perfil, quais os agentes envolvidos, e quais são as características principais do suplemento de humor *Raposa*, publicado no jornal Diário do Paraná ao longo de 1978. No último tópico do segundo capítulo, apresenta-se o *Raposa* em sua segunda fase, entre 1980 e

²⁰ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 75.

²¹ CANDIDO, A. *Op. Cit.*, 2001, p. 75.

1983, como jornal vinculado à Fundação Cultural de Curitiba, órgão vinculado à Prefeitura de Curitiba.

O terceiro capítulo, “Panorama da Imprensa Alternativa Curitibana”, projeta um olhar horizontal para alguns periódicos que possuem características de imprensa alternativa e que foram publicados em Curitiba entre 1971 e 1980. Entre eles, *Isso* (1971), *O Sol* (1971), *Scaps* (1974), *Espalhafato* (1974-75), *Anexo* (1976-1977), *Pólo Cultural* (1978-1979) e *Boca no Trombone* (1980). A apresentação dos periódicos foi desenvolvida através de uma análise tipológica e estilística; de suas configurações de suporte (suplemento, jornal, revista); das linhas políticas; e de financiamento (público, privado, coletivo, etc). A leitura e a apresentação horizontal desses periódicos proporcionaram a compreensão de possíveis sequências ou confrontos entre os periódicos, além de demonstrar que houve um mesmo grupo de liderou praticamente todas estas iniciativas de imprensa alternativa.

O *Espalhafato*, suplemento da revista *Panorama* (1974-75) e os jornais *Pólo Cultural* (1978-79) e *Raposa Magazine* (1980-1983) estão disponíveis na Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná e na Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba. O suplemento de humor *Raposa* (1978) está digitalizado e disponível para pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, como suplemento do jornal *Diário do Paraná*. Do jornal *Scaps* (1974) foram encontradas apenas algumas páginas em sites da internet. O jornal *Boca no Trombone* (1979) está disponível em sua pasta do DOPS no acervo do Arquivo Público do Estado do Paraná.

Com base na historiografia que estuda a circulação de ideias a partir de fontes literárias e imprensa, como Devés Valdés, Robert Darnton, François Dosse, Ângela de Castro Gomes e Tânia Regina de Luca, o quarto e quinto capítulos consistem em construir uma cartografia das Redes Intelectuais que organizavam e colaboravam com os periódicos alternativos na cidade de Curitiba nos anos 1970 e 1980. Estes estudos possibilitam mapear certas trocas e circulações de ideias nas suas diversas formas de comunicação, para compreender que, além dos conceitos de influência e geração, as redes intelectuais formadas no contexto estudados foram decisivas para as configurações dos periódicos estudados.

Há uma divisão com norteamto basicamente espacial para a divisão dos dois capítulos: o quarto capítulo trata das redes intelectuais basicamente em nível regional, que diz respeito à Curitiba, pensando as relações entre os intelectuais produtores do *Raposa* e os políticos indicados pelos militares e indicados internamente para a composição dos cargos da

Fundação Cultural de Curitiba. Essas relações construíram um alicerce político para o estabelecimento financeiro e de edição da publicação do *Raposa* em sua segunda fase. Além disso, os debates presentes nos jornais *Diário do Paraná* e *Raposa Magazine* permitem entender as críticas, apoios e defesas do *Raposa*. Isso tudo gira em torno do mecenato da Fundação Cultural de Curitiba ao *Raposa*, e os intelectuais que pensaram e executaram esta relação – tanto financeira quanto editorial, pois a direção da Fundação Cultural era também o Conselho Editorial do *Raposa*.

Já o quinto capítulo estuda as redes intelectuais estabelecidas a nível nacional por colaboradores do *Raposa*, estudando como essas redes a nível nacional (basicamente a partir de Paulo Leminski como um exemplo, a partir das diversas fontes que demonstram as suas relações), influenciam a produção cultural de diversos intelectuais. Para as análises narradas neste último capítulo, a utilização de outras fontes além dos periódicos, é essencial: obras como *Uma carta uma brasa através*²², *Envie meu dicionário*²³, os *Ensaio e Anseios Crípticos*²⁴, de Paulo Leminski, e sua biografia *O bandido que sabia latim*²⁵, escrita por Toninho Vaz.

Nesse sentido, estes dois últimos capítulos têm como objetivo compreender o caso específico do *Raposa*, demonstrando como as redes intelectuais em dois níveis, nacional e regional, contribuíram e desenvolveram o debate conceitual da imprensa alternativa em Curitiba, no que se refere à poesia, à literatura, à música, ao cartum, etc.

Esta dissertação busca ser uma contribuição para indicar lacunas no debate historiográfico acerca da imprensa alternativa a nível nacional, a partir da produção curitibana. Para isso, este texto pensa as relações constituídas por intelectuais, que utilizaram com perspicácia variados espaços para produzir a imprensa alternativa, e para publicar manifestações de ideias contrárias ao Regime Militar, principalmente em defesa da liberdade de expressão.

A fábula da *Raposa e as uvas* disserta sobre uma raposa que deseja alcançar o fruto da parreira, que é muito alta, impossível da raposa alcançar. Percebendo a situação, a raposa desiste do objetivo e desdenha das uvas, dizendo que estavam verdes, azedas e que

²² LEMINSKI, P. **Uma carta uma brasa através**: cartas a Régis Bonvicino (1972-1981). São Paulo: Iluminuras, 1992. (1ª edição das cartas de Paulo Leminski à Régis Bonvicino).

²³ LEMINSKI, P. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. – São Paulo: Ed. 34, 1999. (2ª edição das cartas de Paulo Leminski à Régis Bonvicino).

²⁴ LEMINSKI, P. **Ensaio e anseios crípticos**. – 2ª ed. ampliada – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

²⁵ VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: O bandido que sabia latim. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

manchariam seus dentes. No editorial do *Raposa Magazine* número 01, de maio de 1981, o editor Rubinho Gomes fala sobre as críticas ao número zero do *Raposa*, de dezembro de 1980: “Não são poucas as pressões que continuam existindo para impedir a continuidade do jornal e sepultá-lo antes mesmo dele chegar às bancas. Isso porém é como uma fábula e as às avessas”.²⁶ *A Raposa e a astúcia*, é, portanto, uma outra fábula, uma história de um animal esperto que usa da sutileza para driblar as dificuldades e, neste caso, alcança seus objetivos.

Assim, convido os leitores a adentrar nessa história da imprensa alternativa curitibana, que permite mensurar como o *Raposa*, em suas duas fases, manifestou oposições a um governo autoritário, mesmo sob mecenato de um órgão da Prefeitura de Curitiba.

²⁶ GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, Curitiba, maio de 1981, p. 01.

2. AS DUAS CARAS DA *RAPOSA*: SUPLEMENTO DE HUMOR E MAGAZINE

Esta dissertação tem como objeto um projeto jornalístico que ocorreu em Curitiba entre os anos de 1978-1983. A primeira fase do *Raposa* foi publicada como suplemento de humor do jornal *Diário do Paraná*, durante o ano de 1978. A segunda fase, como jornal independente, chamado *Raposa Magazine: humor e rumor*, financiado pela Fundação Cultural, órgão da prefeitura de Curitiba, entre 1980 e 1983. O objetivo, para este capítulo, é apresentar estas duas fases deste projeto jornalístico, pensando-o em seus diferentes contextos de produção, em diálogo com a bibliografia que perpassa esses contextos, e analisando alguns de seus números. A análise passa também por associações que acontecem entre os colaboradores e editores do *Raposa* em suas duas fases. Para isso, o Anexo 02, ao fim do texto, lista todos 219 os colaboradores, e as respectivas incidências em uma ou mais edições do *Raposa*.

Antes de apresentar o *Raposa*, é necessário discutir o seu veículo de reprodução em sua primeira fase: o jornal *Diário do Paraná*. Este jornal foi fundado em 1955 como mais um dos periódicos vinculados aos Órgãos de Diários Associados, que pertenciam à Assis Chateaubriand²⁷, sob direção do jornalista Adherbal G. Stresser.

Segundo Tatiane Severino, no ano de 1976 o *Diário do Paraná* foi adquirido pela OM Comunicações, rede que pertencia à Oscar Martínez, investidor da área de comunicações que havia comprado, no mesmo ano, o *Canal 6*, emissora de televisão paranaense²⁸. Desde 1974 o *Diário do Paraná* passava por um processo de modernização. Segundo Côrtes, a partir de 29 de março de 1974 o jornal passou a adotar o sistema *off-set*, reduzindo o formato, que modernizava e dinamizava sua produção, acompanhando a evolução tecnológica do período²⁹.

²⁷ Ver mais em: MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

²⁸ SEVERINO, Tatiane. **Além do visível: imagens de humor do suplemento cultural Anexo (1976-1977)**. Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018, p. 10.

²⁹ CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. **O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses**. Curitiba: Editora Paranaense, 2000, p. 123. Neste livro de Carlos Danilo Côrtes, há diversos relatos de jornalistas que trabalharam no *Diário do Paraná*. Entre eles, alguns conhecidamente de esquerda, como Sylvio Back e Walmor Marcelino. Os próprios colaboradores dos suplementos *Raposa* e *Anexo*, como Paulo Leminski, Luiz C. Retamozzo e Reinoldo Atem, eram figuras vinculadas à movimentos de oposição à Ditadura (todos fichados pelo DOPS, como demonstrarem ao longo do texto). Para pensar as relações entre os jornais intelectuais de esquerda, Cláudio Abramo, em *A Regra do jogo*, demonstra como os jornais de São Paulo empregavam jornalistas trotskistas durante a Ditadura, correndo o risco de investigações políticas, mas reconhecendo suas contribuições para o jornalismo (ABRAMO, Cláudio. **A Regra do Jogo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988).

Robert Darnton, em *Os censores em ação*, fala sobre como o Estado Moderno está construindo poderes sobre o ciberespaço. No caso brasileiro, recentemente tivemos demonstrações contundentes de forças vinculadas ao Estado, utilizando a internet como instrumento de mobilização política. Assim, partindo do caso brasileiro, levo em consideração o texto de Darnton, que afirma:

Será que a tecnologia moderna produziu uma nova forma de poder, que levou a um desequilíbrio entre o papel do Estado e os direitos dos cidadãos? Talvez, mas devemos ter cautela ao supor que não exista nenhum precedente no passado sobre o equilíbrio de poder do presente. Para se ter certa perspectiva sobre a situação atual, podemos estudar a história dos experimentos feitos pelo Estado para controlar a comunicação. Este livro tem o intuito de mostrar como se deram essas tentativas, não sempre e em toda parte, mas em momentos e lugares específicos, nos quais podem ser investigadas em detalhe. É uma história interna, pois pretende investigar os bastidores e as missões secretas em que agentes do Estado vigiaram palavras, permitindo ou proibindo que aparecessem impressas e suprimindo-as conforme as razões de Estado, quando começavam a circular em forma de livros ³⁰.

O *Raposa* foi, de certo modo, financiado pela Ditadura Militar no Regime pós-1964 – explicaremos isso com clareza ao longo do texto. No entanto, vários colaboradores do periódico foram investigados e até mesmo presos ao longo do período ditatorial. Portanto, percebe-se que, assim como afirma Darnton sobre seus objetos, o Regime Militar Brasileiro pós-golpe de 1964 apertou e afrouxou as rédeas da censura quando bem entendeu – e sabemos que esse processo não é simples, as forças políticas opositoras pressionavam o Regime no período de afrouxamento, por exemplo. Destaco também que quando Darnton coloca a forma “livros”, estou tomando a liberdade e trazendo sua metodologia para dialogar com outros meios de comunicação: no nosso caso, jornais³¹. O autor continua sua reflexão, postulando que seu texto:

Ao nos levar para o interior das operações dos censores, mostra como pensavam os formuladores de políticas, como o Estado avaliava as ameaças a seu monopólio de poder e como tentava se contrapor a tais ameaças. O poder do papel impresso podia ser tão ameaçador quanto a máquina de guerra cibernética. Como os agentes do Estado entendiam isso e como seus pensamentos determinavam as ações? Nenhum historiador consegue entrar na cabeça dos mortos — ou, a bem da verdade, nem na

³⁰ DARNTON, R. **Censores em ação**: como os Estados influenciaram a literatura. – 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 08.

³¹ O próprio Robert Darnton já trabalhou com jornais, panfletos e libelos num prisma próximo de análise, como em DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. – São Paulo: Companhia das Letras, 1987 e DARNTON, Robert. **O diabo na água benta** ou a arte da calúnia e da difamação de Luís XIV a Napoleão. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

cabeça dos vivos, mesmo que possam ser entrevistados para estudos de história contemporânea. Porém, com documentação suficiente, podemos detectar padrões de pensamento e ação. Só raramente os arquivos se mostram adequados, porque a censura foi exercida em segredo e os segredos em geral continuaram ocultos ou foram destruídos. No entanto, uma vez que se consiga uma cadeia de provas suficientes, podemos trazer à tona os pressupostos subjacentes e as atividades ocultas dos funcionários incumbidos de policiar os impressos. Então os arquivos revelam fios condutores. Podemos seguir os censores enquanto examinavam textos, muitas vezes linha por linha, e podemos rastrear a polícia enquanto seguia os passos de livros proibidos, forçando as fronteiras que separam o legal do ilegal³².

Carlo Ginzburg também pensa as questões de investigação histórica construindo uma metáfora sobre fios que nos fornecem pistas para rastrear processos históricos, em um texto³³ que alerta os pesquisadores para as relações entre o falso, o verdadeiro e o fictício, demonstrando a relevância da narrativa histórica que constrói as relações entre o texto historiográfico e o objeto de pesquisa.

Assim, referenciado nesses autores, passei a pensar as questões referentes ao nosso objeto principal: a *Raposa Magazine*. Darnton, em *Poesia e Polícia*, diz: “(...) para formular a pergunta que, segundo consta, Erving Goffman definiu como o ponto de partida de qualquer investigação nas ciências humanas: o que estava acontecendo?”³⁴. Darnton responde dizendo que, para esta obra, lhe pareceu intrigante como o *Caso dos Catorze* poderia fornecer uma série de informações a respeito da circulação de poemas nas redes de abades e *philosophes* das Universidades de Paris. Quando iniciei as leituras da *Raposa Magazine*, me pareceu intrigante e contraditório pensar num periódico que se apresenta como “alternativo” ser financiado por um órgão público que, ao mesmo tempo, criticava a Ditadura. Mas, como explicar tão complexa relação?

2.1. PUBLICITÁRIOS NA IMPRENSA ALTERNATIVA

O projeto jornalístico *Raposa*, como dito, foi publicado em duas fases: a primeira, como suplemento de humor do jornal Diário do Paraná, em quatorze edições, entre fevereiro e setembro de 1978. A segunda fase, chamada de *Raposa Magazine*, jornal editado, impresso e distribuído pela Fundação Cultural de Curitiba, entre dezembro de 1980 e janeiro de 1983.

³² DARNTON, R. 2016, *Op. Cit.*, p. 08-09.

³³ GINZBURG, C. **O fio e os rastros**: verdadeiro, falso, fictício. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³⁴ DARNTON, R. **Poesia e polícia**: redes de comunicação na Paria do século XVIII. – São Paulo, Companhia das Letras, 2014, p. 32.

Dou início as análises com a primeira fase do *Raposa*, como suplemento de humor do jornal *Diário do Paraná* que foi anunciada pela primeira vez na sexta-feira, 03 de fevereiro de 1978:

Dia 5 de fevereiro é dia de caça à Raposa. A Raposa é um jornal de humor. O humor do Miran, do Ziraldo, do Solda, do Jaguar, do Paulo Leminski, do Fraga, do Werneck, do Noel Rosa, do Paulo Vitola, do Millôr Fernandes, do Sergio Mercer, do Henfil, do Ernani Buchmann, do Rettamozo e de todo mundo que não tem outro remédio senão rir.

Dia 5 de fevereiro, cace o primeiro número da Raposa dentro do Diário do Paraná. Ela vem que é uma fera³⁵.

A divulgação dos nomes dos participantes é o que primeiro nos chama a atenção: Miran, Solda, Paulo Leminski, Sergio Mercer, Ernani Buchmann e Werneck de Capistrano eram nomes conhecidos na cena publicitária curitibana. Ziraldo, Jaguar, Fraga, Noel Rosa, Millôr Fernandes, Henfil e Rettamozo eram nomes conhecidos nacionalmente em cenas como a imprensa alternativa, o cartum, charges e a poesia. Embaralham estes nomes, e fizeram a divulgação, buscando, certamente, atingir diferentes públicos, que conheceriam um ou outro nome desta lista.

A dita cultura publicitária era algo que estava em voga nos anos 1970. Curitiba teria seu *boom* na mesma década, e este processo foi estudado por Rosane Kaminski, que afirma:

A procura por modelos modernos de agências é visível também na Curitiba de inícios dos anos setenta. A cidade, dirigida sob uma política desenvolvimentista, entrou na nova década passando por uma mudança radical em sua fisionomia, acompanhada de um crescimento populacional fulminante. O ano de 1971 seria crucial para a modernização urbanística da cidade³⁶.

Kaminski também destaca a amplitude do mercado publicitário curitibano: “Quando do lançamento da edição especial da revista *Direta* que pretendia homenagear os profissionais da propaganda, em agosto de 1974, esta cidade possuía mais de trinta empresas publicitárias, algumas com renome nacional”³⁷. Ao longo do texto, a autora reitera a importância e a constante busca das agências de Curitiba por espaço no cenário nacional da publicidade.

³⁵ ANÚNCIO DO suplemento Raposa. Jornal **Diário do Paraná**, p. 9, 1º caderno, Curitiba, sexta-feira, 03 de fevereiro de 1978.

³⁶ KAMINSKI, R. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2003, p. 44.

³⁷ KAMINSKI, R., 2003 *Op. Cit.*, p. 46.

Veremos que grande parte dos colaboradores do suplemento *Raposa* eram publicitários, e se conheceram através da cena publicitária (ou da boemia). As criações artísticas e poéticas aconteceram, portanto, em conjunto com as ideias publicitárias que estavam efervescendo neste momento. Até porque, as relações entre estes publicitários se davam em vários aspectos. Em âmbito profissional, trabalhavam, muitas vezes, nas mesmas agências de publicidade. A P.A.Z. era uma das agências mais reconhecidas em Curitiba, como destaca Kaminski, novamente, nesta passagem, se referindo a uma criação publicitária de 1974: “Paulo Leminski e Luiz Carlos Rettamoza são autores de outros textos com vestígios concretistas, e ambos trabalhavam na P.A.Z. por esta ocasião”³⁸. A P.A.Z. foi fundada por Zeno José Otto, Nilson Machado e Paulo Vítoła, em 1972³⁹

A rede que compunha o *Raposa*, portanto, estava repleta de intelectuais ligados a área da Publicidade. Esta área tinha disputas com a área do jornalismo – esta última mais consolidada e a primeira em busca de um lugar ao sol. Um dos principais debates entre as áreas era o debate estético.

Autores como Bernardo Kucinski⁴⁰ e Omar Khouri⁴¹ desenvolvem teses à respeito dessa querela estética. A imprensa alternativa, da qual o *Raposa* participou nas suas duas fases, constituiu importante fração do cenário jornalístico no período da Ditadura Militar. “Durante os quinze anos de ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1980, nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar. Ficaram conhecidos como imprensa alternativa ou imprensa nanica”⁴². O debate da imprensa alternativa também era em relação à grande imprensa nacional, invariavelmente vinculada às grandes famílias capitalistas, que eram aliadas políticas da direita golpista:

Em contraste com a complacência da grande imprensa para com a ditadura militar, os jornais alternativos cobravam com veemência a restauração da democracia e do respeito aos direitos humanos e faziam a crítica do modelo econômico. Inclusive nos

³⁸ KAMINSKI, 2003, *Op. Cit.*, p. 128.

³⁹ SOUZA, Ney Alves de. **História e histórias da propaganda no Paraná**. Curitiba: SINAPRO, 2001.

⁴⁰ KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2ª ed. – São Paulo: EDUSP, 2001. Além de autor desta obra que é referência para os estudos de Imprensa Alternativa, Kucinski também foi amplo colaborador da própria Imprensa Alternativa na década de 1970.

⁴¹ KHOURI, Omar. **Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90**. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

⁴² KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.* p. 05. Destaco que esse recorte temporal é de Kucinski. O nosso recorte é até 1983 e compreende que a ditadura atuou diretamente até 1985 com José Sarney assumindo a presidência.

anos de seu aparente sucesso, durante o chamado “milagre econômico”, de 1968 a 1973. Destoavam, assim, do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa, gerando todo um discurso alternativo. Opunham-se por princípio ao discurso oficial⁴³.

No entanto, não havia uma única linhagem política dentre os jornais alternativos e seus fazedores. Segundo Kucinski, existiam duas classes desses jornais. A primeira, de linha político-partidária, “Em geral pedagógicos e dogmáticos, os jornais alternativos políticos foram, no entanto, os únicos em toda a imprensa brasileira a perceberem os perigos do crescente endividamento externo, ainda em 1973, e o agravamento das iniquidades sociais”⁴⁴. A segunda seguia uma orientação não-dogmática, cujas raízes eram vinculadas aos movimentos de contracultura e no existencialismo de Jean Paul Sartre. “Mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média”⁴⁵.

Estas duas linhagens estavam em diálogo com o que, de acordo com Marcos Napolitano⁴⁶, eram duas ideias que disputavam a hegemonia da esquerda no Brasil no início dos anos 1970: o nacional-popular e a contracultura (ainda muito vinculada ao Tropicalismo). Já no período do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, uma nova configuração toma forma, através de quatro “famílias” políticas: 1) herdeira de uma ideia **nacional-popular**, que formou certos cânones estéticos – como a MPB e a telenovela; 2) a **contracultura**, que dialogava com o existencialismo engajado, e com uma arte de vanguarda, principalmente nas linguagens visuais; 3) os **liberais**, mediadores culturais, que amplificavam a arte de esquerda, muitas vezes através do financiamento artístico por parte dos capitalistas; 4) e a **esquerda católica**, ligada à teologia da libertação, que enfatizava o comunitarismo camponês ou proletário, muito através das Comunidades Eclesiais de Base⁴⁷. Esse panorama político da segunda metade dos anos 1970 e início dos anos 1980 – que se tornou, em parte, um movimento unificado para a fundação do Partido dos Trabalhadores – é essencial para a compreensão das Redes Intelectuais que estavam se configurando, e para a compreensão das rupturas que estavam sendo propostas. Tais rupturas estão expostas também nas páginas do

⁴³ KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.*, p. 05.

⁴⁴ KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.*, p. 06.

⁴⁵ KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.*, p. 07. É importante destacar como os termos utilizados por Kucinski são os mesmos utilizados por Artur Freitas (*Op. Cit.*, 2017), destacados nas páginas 16 e 17 desta dissertação.

⁴⁶ NAPOLITANO, M. **Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico.** 1. ed. – São Paulo: Intermeios, 2017.

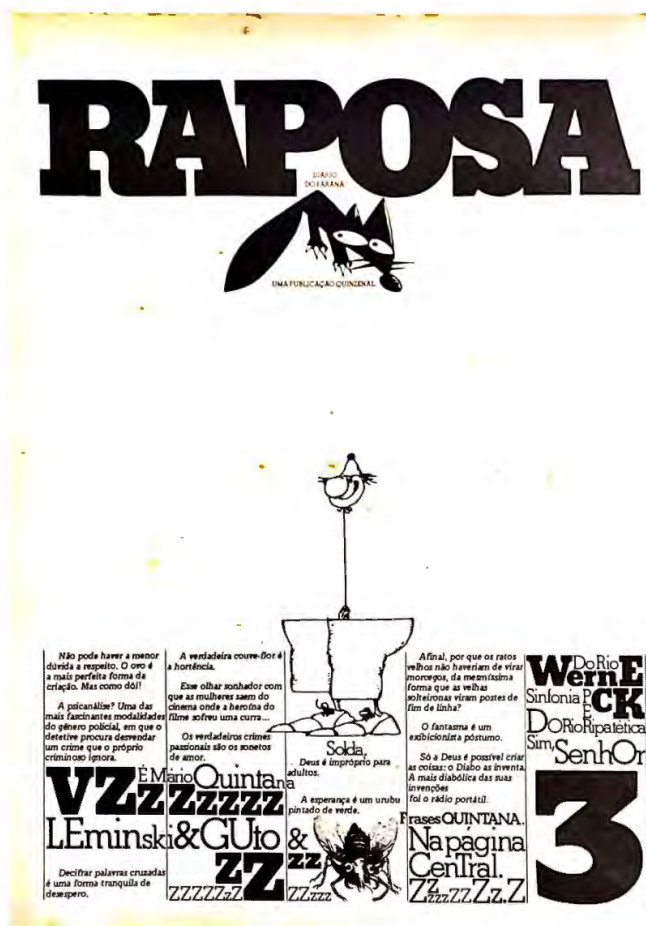
⁴⁷ NAPOLITANO, M., 2017, *Op. Cit.*, p. 349-351.

suplemento *Raposa*, como veremos a seguir.

2.2. O SUPLEMENTO DE HUMOR RAPOSA (1978)

O *Raposa*, enquanto suplemento de humor do jornal Diário do Paraná, foi publicado em quatorze números, de oito páginas cada um, entre fevereiro e setembro de 1978⁴⁸. Os editores do suplemento são Miran (Oswaldo Miranda), Paulo Vítola e Paulo Leminski. Os editores assistentes são Guaraci Fraga (de Porto Alegre) e Geandré (São Paulo). E em todas as informações editoriais são destacadas as respectivas cidades de Fraga e Geandré – o que indica conexões para além das fronteiras curitibanas.

Imagem 1: Capa do Suplemento *Raposa* - Jornal *Diário do Paraná*, 07 de março de 1978.



⁴⁸ Os exemplares foram consultados através do acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (números 06, e 08 a 14), e do acervo particular de Paulo José da Costa, a quem agradeço pela disponibilização.

O suplemento dominical e quinzenal participava de uma mudança do jornalismo brasileiro, que acabou tornando-se uma tradição: os **suplementos literários**, ou suplementos dominicais, que surgiram a partir da década de 1950⁴⁹. Segundo Jácome e Vieira a incidência desses cadernos culturais

(...) nos revela que esse tipo de publicação era capaz de mesclar aquilo que o próprio discurso da modernização da imprensa parecia negar. Neles, jornalismo, literatura, política e arte são discutidos com grandes implicações para o campo da comunicação e iluminam, sob o viés das relações entre sedimentação e inovação, uma história ainda pouco abordada. Nesses cadernos, nem o lide expulsou o viés literário, nem a liberdade de estilo foi encaixotada pela chamada pirâmide invertida. Muito menos o autor perdeu sua identidade. Tampouco se furtavam a tratar de política em suas páginas. São, então, exemplos problemáticos para o discurso da ruptura entre o jornalismo arcaico e as novas formas modernas de produção noticiosa⁵⁰.

Tratavam-se, os suplementos, de cadernos semanais ou quinzenais, publicados normalmente aos domingos, que se incumbiam das discussões culturais nas páginas dos jornais de grande alcance. E a existência de tais páginas poderia cumprir um espaço no debate público que estava, até então, somente nas páginas das revistas especializadas em literatura e cultura, consumidas por um público bastante específico. Segundo Alzira Alves de Abreu, “Sendo editados nos fins de semana, os suplementos atingiam um número maior de leitores, já que as edições dominicais são no Brasil as mais lidas”⁵¹.

Desde que o *Diário do Paraná* passou a circular em Curitiba, em 1955, até o surgimento do *Raposa*, esse jornal veiculou diversos suplementos dominicais. Um dos primeiros, e muito significativo, foi o *Letras & Artes*, que existiu de 1957 a 1961. De 1957 até o início de 1959, foi dirigido por Eduardo Virmond, e de 1959 a 1961, teve à sua frente o então jornalista Silvio Back⁵². Segundo o depoimento de Sylvio Back, o *Letras & Artes*:

⁴⁹ Entre eles, o *Suplemento do Jornal do Brasil* e o *Caderno B*, também do *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), ambos criados por Reynaldo Jardim, que em 1978 foi editor do *Pólo Cultural* em Curitiba, e o *Letras e Artes*, suplemento cultural do jornal *Diário do Paraná*, editado por Sylvio Back, publicado entre 1959 e 1961.

⁵⁰ JÁCOME, Phellipy; VIEIRA, Itala Maduell. O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entram na história. *Contracampo*, Niterói, v. 37, n. 03, p. XX-XX, dez. 2018/ mar. 2019.

⁵¹ ABREU, Alzira Alves de. **Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50**. In: _____ (org.) *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008, p. 21.

⁵² KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Editora UFPR, 2018, p. 27-28.

(...) cuja formatação e equipe de articulistas iam, em certo sentido, na contramão do próprio jornal: desde a espacialidade da página, à contundência dos textos. Mas reconheço, tínhamos total liberdade. Não me lembro de, alguma vez, a editoria ter sido censurada. O que, na verdade, confundia a direção do Jornal e os leitores, era o tônus da *Letras & Artes*, privilegiando a temperatura cultural da cidade e do Estado⁵³.

Assim, o *Raposa*, em sua primeira fase, publicado como suplemento de humor do jornal *Diário do Paraná*, participou dessa tradição dos suplementos dominicais, que traziam debates culturais para o público consumidor dos jornais de grande porte – como era o *Diário* no Estado do Paraná, que buscou ser essa voz que ia na contramão do *Diário do Paraná*, assim como o *Letras & Artes*⁵⁴.

Durante a sua primeira fase, nesses quatorze números, foram contabilizados 73 colaboradores. Entende-se por colaborar, aqui, algum tipo de assinatura de publicação da revista, seja um poema, uma charge, um texto, uma crítica, etc. Não somente os intelectuais contemporâneos do periódico que publicaram, como os já citados aqui, mas também autores anteriores, dos quais os editores do *Raposa* republicaram obras já divulgadas anteriormente em outros meios de comunicação. O colaborador mais assíduo foi Miran, publicando ao menos uma charge em todas as 14 edições do *Raposa*. Paulo Leminski publicou em 10 das 14. Solda publicou em quatro números, assim como Guaraci Fraga, o editor de Porto Alegre. Curioso o fato de Geandré, que contribuiu assinando todos os números do suplemento como co-editor, na cidade de São Paulo, mas não participou com nenhuma publicação assinada, em nenhum dos quatorze números⁵⁵.

Outro dado que se destaca quando se contabilizam as publicações do *Raposa* em sua primeira fase, é a quantidade de autores que publicaram em apenas um número do suplemento: 62 entre os 74. Esse dado pode trazer ao menos duas análises a respeito da abertura dos editores para diferentes colaboradores. A primeira, que era um suplemento plural, que aceitava publicações e publicava autores, artistas, poetas, intelectuais em geral.

⁵³ BACK, Sylvio. **Depoimento**. In: CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*. Curitiba: Editora Paranaense, 2000, p. 181.

⁵⁴ Sobre os debates culturais processados no *Letras & Artes* durante a fase encabeçada por Sylvio Back, ver mais em: KAMINSKI, R., 2018, *Op. Cit.*

⁵⁵ Curioso, pois Geandré, conhecido cartunista e editor da revista alternativa *Ovelha Negra*, publicada em São Paulo entre 1976 e 1977, com viés político combativo à Ditadura Militar (COSTA, O. S.; SANTOS, R. E. Geandré – O Desenho de Humor, da Infância ao Jornal Ovelha Negra. In: **Intercom**. Manaus, AM – 4 a 7/9/2013).

Das mais diversas regiões do país, e até de outros países. Destaco, por exemplo, o grupo vinculado ao tropicalismo: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Waly Salomão, Maria Bethânia e Jorge Mautner. Todos estes tiveram poesias publicadas nas páginas do *Raposa* número 12, de 13 de agosto de 1978, um número dedicado a autores baianos ou com vínculos intelectuais com a Bahia. A segunda análise, é que apenas um pequeno grupo manteve publicações contínuas nos 14 números do *Raposa*: Miran, Leminski, Solda e Fraga. Uma das possíveis causas deste processo pode ser explicada pelas relações pessoais construídas entre estes quatro agentes culturais. Tais relações serão exploradas com mais afinco no quarto capítulo desta dissertação. No entanto, vale dizer desde já que essas relações se mantinham também com intelectuais a nível internacional, e que configuravam referências para o *Raposa*, como destacam Caldi e Lima, em suas análises sobre Miran: “*Raposa* exhibe experimentos gráficos inusitados até então, combinações bem construídas e diagramadas e aportes de tendências gráficas de influência norte-americana, sendo a mais evidente e anunciada pelo próprio Miran a do reconhecido designer norte americano Herb Lubalin⁵⁶”. A aproximação entre Miran e Herb Lubalin é destacada também na obra *Linha do Tempo do Design Gráfico no Brasil*, de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, que estuda as principais influências para o Design Gráfico a nível nacional, destacando o *Raposa*: “Não é difícil identificar na *Raposa* a influência da *Upper and Lowercase*, o célebre tabloide de Herb Lubalin publicado em Nova York a partir de 1973⁵⁷”. Tão próxima relação também é destacada nas páginas do *Raposa Magazine* n. 03, que noticia a morte de Herb Lubalin, e manifesta as condolências principalmente à Miran, amigo de Lubalin. O suplemento deste número do *Raposa* é inteiramente dedicado à Lubalin, com doze páginas demonstrando suas mais amplas habilidades com o Design Gráfico⁵⁸. As imagens colocadas abaixo mostram a interlocução executada por Miran entre as capas do *Upper and Lowercase*⁵⁹ e o *Raposa Magazine*.

⁵⁶ CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lucia Cunha. A *Raposa*: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2015.

⁵⁷ MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 511.

⁵⁸ SUPLEMENTO HERBLUBALINDO. **Raposa Magazine**, n. 03, Curitiba, setembro de 1981.

⁵⁹ *Upper and Lowercase*, *Jornal Internacional de Tipografia*, publicado pela International Typeface Corporation em Nova York, publicado entre 1970 e 1999, editado até 1981 por Herb Lubalin, ano de sua morte. *Jornal* totalmente dedicado aos debates de tipografia e design. “A publicação apresentava composições tipográficas frequentemente experimentais justapostas com ilustrações, desenhos, imagens e retórica falando sobre os benefícios dos novos designs de tipo. Foi um sucesso entre as comunidades de design e tipografia e se tornou um

Imagem 2: Capa do *Upper and Lowercase*. The international journal of Typographics. Published by International Typeface Corporation. V. 7, N. 1, New York, Mar. 1980.

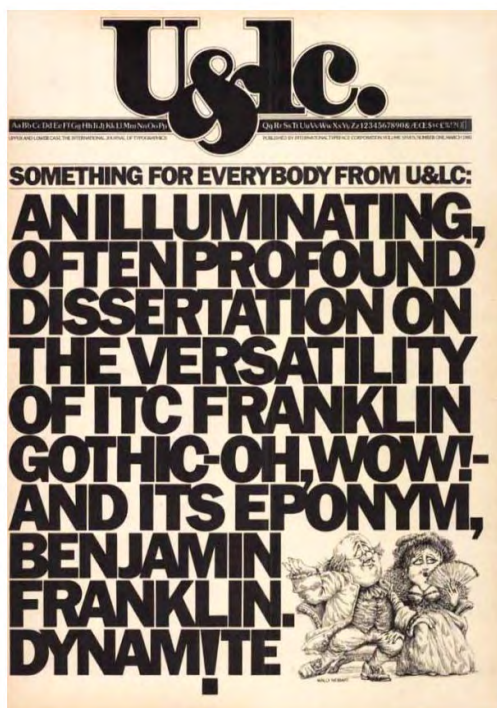


Imagem 3: Capa do *Raposa Magazine* n. 06, Curitiba, mar./abr. 1982.



Nessa comparação entre capas do *U&lc*, de março de 1980 e do *Raposa* de março de 1982, percebemos a utilização de um mesmo modelo. Ou uma referência direta. Primeiramente pela estrutura: o cabeçalho, com o título do periódico que usa letras maiúsculas e minúsculas, e que invade a linha que separa o cabeçalho com o corpo da página, como o “&” do *U&lc*, e no *Raposa* o “Magazine” que invade a linha de cima com o “M” e “G” e o “Z” invadem a linha de baixo do cabeçalho. Mas, principalmente, a mesma fonte no corpo dos textos que tomam as páginas, em maiúsculo, com pouco ou nenhum espaço entre as palavras. A diferença consiste nos desenhos: em *U&lc* o desenho de um casal caricatamente francês setecentista está no canto inferior direito do texto; no *Raposa*, o desenho do Barão de Itararé, em uma figura que relembra o Visconde de Sabugosa, clássico personagem de Monteiro Lobato, comprido, magérrimo e formal. Mas, visualmente, é clara a referência. As duas imagens parecem que se copiam, com liberdades poéticas.

item de colecionador instantâneo ao inaugurar uma era para a tipografia expressiva” (Design is History. Disponível em: <http://www.designishistory.com/1960/ulc/>. Acesso dia 22/02/2021).

Imagem 4: Capa do *Upper and Lowercase*. The international journal of Typographics. Published by International Typeface Corporation. V. 7, N. 4, New York, Dec. 1980.



Imagem 5: Contracapa do *Raposa Magazine*, s/n., Curitiba, dezembro de 1982.



A capa de *U&lc* de dezembro de 1980 e a contracapa do *Raposa* de dezembro de 1982 também mostram a dita interlocução entre Miran e Lubalin. Em *U&lc*, além da brincadeira com as datas, que mostram a passagem do ano “5741” para “(1981)” o quadro negro que compõe grande parte da página traz uma tipografia que não possibilita a leitura da palavra ali colocada em um primeiro momento. Mas que pode indicar um movimento do bater de asas de uma pomba. No canto inferior direito, “PEACE” aparece como uma assinatura. Na contracapa do *Raposa*, a palavra “Paz” aparece escrita como que por um pincel carregado de tinta, ocupando a parte inferior do quadro em preto. Na parte superior do quadro, uma pomba desenhada de forma tosca, quase apagada, sobrevoa o ambiente pacífico.

Novamente, o diálogo entre as duas imagens é claro e direto. Mas aqui vale um questionamento: o leitor do *Raposa*, curitibano por excelência, brasileiro de uma forma geral, conseguia visualizar essas referências? Na sua esmagadora maioria, tomo a liberdade de responder que não. Até porque, a *U&lc* era um jornal voltado para a comunidade internacional do Design. Mas quem era a comunidade do Desing na década de 1980? Ainda

era pequena, mesmo em desenvolvimento. Assim, podemos afirmar que Miran, na tentativa desses diálogos compostos entre *U&lc* e *Raposa*, mirava atingir tão somente a comunidade de intelectuais que estava atenta à leitura dos dois periódicos, demonstrando tanto a sua reverência à Herb Lubalin, exposta em alguns textos nas páginas do *Raposa*, quanto a sua habilidade de transformar a referência do *U&lc* legível à realidade do debate do Design a nível de Brasil.

Os debates propostos por Miran e pelos outros colaboradores do *Raposa* também estavam dispostos a enfrentar questões a nível de Curitiba. Como podemos ver nas imagens 6 e 7.

Imagem 6: Página 2 do 1º caderno do *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 de abril de 1978.



Imagem 7: Capa do Suplemento *Raposa*, Jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 de abril de 1978.



O suplemento, com oito páginas, era publicado em um formato tabloide, de tamanho 38 cm x 28,5 cm, diferente das páginas do jornal *Diário do Paraná*, como podemos ver nas Imagens 06 e 07, onde a comparação das páginas, que escancaram não só a diferença de formato, mas a diferenças estéticas – que fazem parte do debate comentado acima entre

jornalistas e publicitários. E para explorar as diferenças e debates presentes nas páginas do *Raposa*, escolhi focalizar o olhar para alguns temas que se sobressaem – e que estão vinculados: humor, violência, e boemia, que serão debatidas ao longo do texto. Será demonstrada, a seguir, como a utilização de referências visuais e textuais que vinculam humor e violência, poderiam ser formas críticas à Ditadura Militar⁶⁰.

Num primeiro olhar, o que chama a atenção nas páginas do suplemento *Raposa*, em comparação com o próprio jornal *Diário do Paraná*, é o espaço em branco entre o título e uma espécie de rodapé, que se repetiria em outras edições do suplemento. Isso significa uma ruptura estética em relação ao jornal. E as imagens colocadas lado a lado escancaram essa diferença. Esta outra forma de utilizar os espaços do papel não é em vão. As diferenças de diagramação também existem em relação ao *Anexo* e ao *Pólo Cultural*⁶¹, dois periódicos alternativos também publicados em Curitiba em um período próximo, entre 1976 e 1979. E os espaços em branco nas páginas do *Raposa*, já destacados, certamente configuram as diferenças de diagramação entre esses periódicos. As páginas do *Anexo* e do *Pólo Cultural* eram mais carregadas, mais densas em suas diagramações do que o *Raposa*. Talvez se aproximassem mais, esteticamente, das páginas do *Diário do Paraná* do que *Raposa*. E vamos explorar os significados desta distância, ou desta diferença estética do *Raposa* em relação aos outros periódicos ao longo do texto. Para tanto, exploro especificamente dois números do *Raposa*, o sexto e o oitavo, até mesmo por carregarem diferenças narrativas entre si: um trata da boemia e o outro trata de violência⁶².

Na edição do número 06, o tema é a vida noturna e o álcool (Imagem 07). As referências aos bares e casas noturnas de Curitiba – algumas existentes até hoje – são frequentes. São muitas as citações de poetas e artistas conhecidamente boêmios, como Noel Rosa, Vinicius de Moraes, Adoniran Barbosa e Fernando Pessoa. Partindo desses nomes, as relações entre noite, samba, poesia e boemia, são inevitáveis. E assim se fez. Em 6 das 12

⁶⁰ Destaco que em 1978 ainda estava em voga a prisão política e Lei da Censura. Ambas caíram somente em 1979.

⁶¹As configurações estéticas do *Anexo* e do *Pólo Cultural* são analisadas por Everton Moraes em sua tese: MORAES, Everton de Oliveira. **“Cortar o tecido da história”**: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016. Ainda sobre o *Anexo*, Tatiane Severino (*Op. Cit.*, 2018) analisa as imagens de violência e humor nas páginas do suplemento em

⁶² Aliás, essa era uma característica marcante do *Raposa* em sua primeira fase: cada edição elegia um tema que permeava todas as páginas daquela edição, como nestas duas que escolhi para analisar.

páginas do suplemento, há citações de letras de samba ou de poesias que se referem à vida noturna da boemia.

Paulo Vítola⁶³ foi o colaborador mais assíduo nesta edição. Seus versos, letras musicais e piadas, ocuparam algum espaço em sete das doze páginas. As referências visuais também remetem aos bares, sejam com abridores de garrafa, as tampas de garrafas, garrafas envolvidas em jornais, os garçons com bandejas e garrafas, saca-rolhas, ou até mesmo a raposa com olhar e postura que remete à bebedeira (Imagem 08), em contraste com a imagem da raposa no título do suplemento, onde seu olhar remete à atenção, à desconfiança, etc (Imagem 07).

O *Raposa* número 08 é o número que mais faz referências à violência. Na capa, as balas perfuram as páginas e o sangue escorre delas, como se fossem pistas da cena de um crime. Porém, entre o sangue e as balas, tons de humor e ironias flertam com o perigo: “Eu, HEIM? Estranhos assassinos os humoristas: matam as pessoas de rir” e onomatopéias com referências à tiros: “tá-tá-tá”, “Bang bang”, etc.

Na página 02, além das informações editoriais, uma poesia de Leminski, intitulada “Pazeamorbicho”. Nela, em todos os versos existem referências à violência, e abaixo, uma imagem que remete às máfias, com um carro estilo anos 1940 e três homens encostados no carro, armados. Na página 03, um grande “RATATATÁ” ocupando dois terços da página, e a mesma imagem da página anterior, com o carro e os homens, agora espelhada. Na quarta página, outra poesia de Leminski, agora em uma caixa de texto, no terço superior da página,

Imagem 8: Página 07 do Suplemento *Raposa*, Jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 23 de abril de 1978.



⁶³ Publicitário e músico conhecidamente boêmio na Curitiba das décadas de 1970 e 1980.

falando sobre extremos e barbaridades (um termo peculiarmente paranaense). E ocupando todo o restante da página, outra imagem, agora um retrato estilo *pop-art* de um homem que remete automaticamente aos filmes de mafiosos, com aquele um chapéu e um bigode.

Na página 05, o box “Diálogo-franco-atirador” e abaixo, um alvo alvejado. Compondo a sexta página (Imagem 10), o título da poesia visual anterior, assinado por Werneck de Capistrano, saindo do cão da arma, e dentro do gatilho, o mesmo verso “Eu, HEIM?”, da capa. Abaixo, outra poesia:

Bandido: profissão, humorista.
Trailer.
eu mordo
eu viro bicho
eu vou de pau
eu te sequestro
eu corro
eu chamo ladrão
eu tenho medo
eu te como
eu grito
eu repito⁶⁴

E, dialogando visualmente com essa poesia, algumas balas de revólver, dispostas ao fim da página. Nas páginas 07 e 08, um texto assinado por Roger Gentis, psiquiatra e humorista francês, intitulado “Por quê não matamos logo essa gente?”, que disserta sobre ideias que existiam na França de uma “Eutanásia social”, em que se elegeriam doenças mentais passíveis de eutanásia, e finalizariam entre 50 e 80 mil vidas de “doentes mentais e alienados”. O autor ironiza tal proposta, afirmando: “milhões de pessoas considerariam tal ideia justa, e falariam de uma realização como de uma obra humanitária, e haveria quem seria condecorado por isso, legião de honra e tudo mais”⁶⁵. Ao longo do texto, além de trazer os feitos de Hitler bastante próximos à esses, Roger Gentis afirma que tal proposta ainda não fora de fato executada porque o sistema “ainda não estava tão corrompido”, e “acima de tudo, não havia de fato necessidade de matá-los, era bastante não vê-los”. Sabemos que ele estava se referindo aos manicômios, pensados para serem prisões sociais de pessoas portadoras de deficiências físicas ou mentais, normalmente afastados das cidades. Trata-se de um texto

⁶⁴ CAPISTRANO, Ruy Werneck de. Suplemento Raposa, n. 08, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, domingo, 21 de maio de 1978, p. 06.

⁶⁵ GENTIS, Roger. Porque não matamos logo essa gente? Suplemento Raposa, n. 08, Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, domingo, 21 de maio de 1978, p. 06.

transcrito do jornal “EX”, e que dialoga com a proposta deste número: chocar e ironizar, debatendo a violência.

Imagem 9: Página 05 do Suplemento *Raposa* n. 08, *Jornal Diário do Paraná*, Curitiba, 21 de maio de 1978.

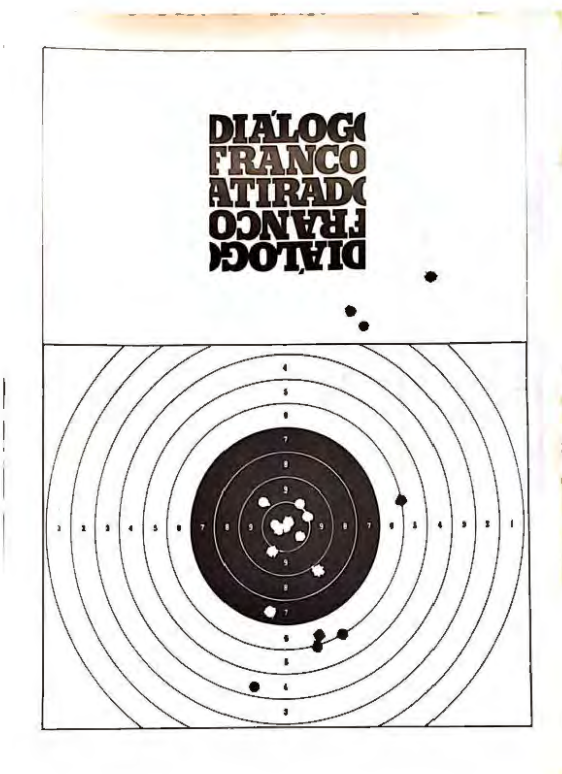
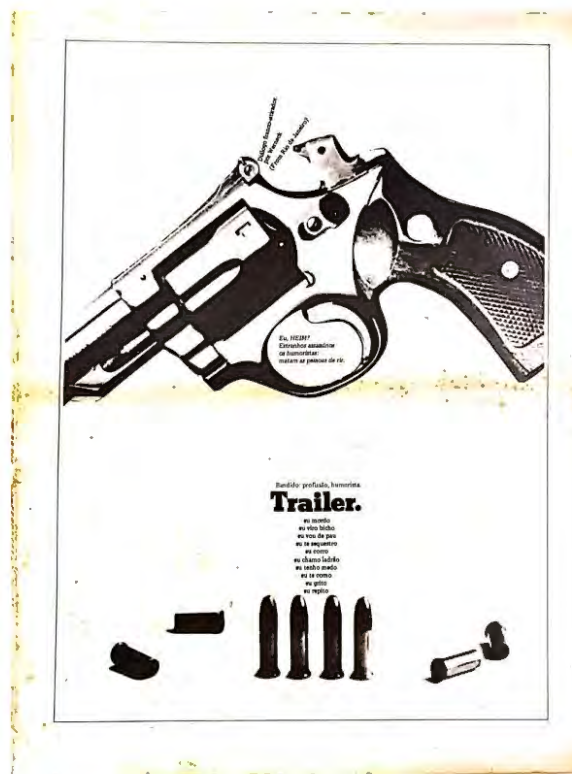


Imagem 10: Página 06 do Suplemento *Raposa* n. 08 - *Jornal Diário do Paraná*, Curitiba, 21 de maio de 1978.



Nas páginas 09 e 10, um texto de Percival de Souza⁶⁶, “Violência”. Seu título, em caixa alta, ocupa grande parte das duas páginas, prendendo o olhar, junto de imagens de agressões. São pequenos contos, que envolvem explorações, ameaças com arma de fogo, etc., recheado de ironias e segundas intenções. Também se referencia o texto retirado do jornal “EX”.

Nas páginas 11 e 12, o prometido texto de Werneck de Capistrano, “Diálogo-franco-atirador”, que é composto por 26 pequenos diálogos curtos, calibre-rápido, poesia pegou-passou, como define Leminski: “A grande novidade da poesia dos anos 1970 foi o poema-

⁶⁶ Jornalista e escritor, atualmente apresentador da TV Record, atuante desde a década de 1970, no *Jornal da Tarde*, em São Paulo. Personagem ambíguo e caricato, pouco estudado pela historiografia.

piada, a paródia e o poema-minuto” (...) “Uma das grades ‘novidades é que o poema ficou portátil. Leve de carregar. Grafitável, numa palavra”. (...) “O fato é que o poema curto se impôs. O investimento de material verbal, na feitura do poema, foi consideravelmente diminuído. Donde teria vindo essa tendência à economia? Da publicidade?”⁶⁷. Aqui, podemos apontar um primeiro círculo de raciocínio se complementando: Leminski aponta que a poesia dos anos 1970 – ele se refere à poesia marginal – contém influências da publicidade. O *Raposa*, em suas duas fases, era editado por e publicava publicitários (Miran, Leminski, Ernani Buchmann, Sérgio Mercer, Solda, etc.). A poesia que era publicada também continha influências dessa estética próxima a do comercial publicitário: uma frase rápida, um raciocínio só, que começa e termina ali. E as frases de Werneck de Capistrano não caíam muito longe do pé. São diálogos curtos, com um título, que inicia sarcasticamente o cenário. Seguem quatro, dos 26 publicados:

Valsa de uma nota só

- Olha o carro que eu comprei.
- Carro velho - me diz um meio parente nosso, de Curitiba.
- Carro velho é que nem orquestra em tournée. Cada parada, um concerto.

Ato falho.

- O negócio é a Revolução Sexual.
- Nunca. No Brasil não há clímax para isso.

A História é prá frente.

- O novo Governador do Paraná será Ney Braga. De novo.

Bandido: profissão, humorista.

- Lugar de dormir é no cemitério.
- O passageiro do ônibus acordou, ficou sem dinheiro, relógio o ainda levou um tiro na perna. Cenas como essa acontecem em média 15 vezes por noite nas linhas de ônibus da Baixada Fluminense⁶⁸.

Destacam-se dois daqueles temas que mencionei anteriormente: humor e violência. E essa é uma combinação recorrente ao longo dos números do *Raposa*. A cena do passageiro que foi assaltado no ônibus, e o título que sugere uma ficha policial. Não se trata de um humor vazio, por mais que seja rápido. A construção textual é densa. Possui camadas. Como a visível crítica à indicação de Ney Braga para o cargo de governador do Estado do Paraná, que

⁶⁷LEMINSKI, P., 2012 *Op. Cit.*, p. 69-70.

⁶⁸CAPISTRANO, Werneck de. Diálogo-franco-atirador, p. 08 do suplemento *Raposa*, Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, domingo, 21 de maio de 1978.

aponta um retrocesso, não um avanço. Este tipo de frase, ou poema, ou diálogo, aparece em alguns números nas duas fases do *Raposa*.

Imagem 11: Páginas 02 e 03 do Suplemento *Raposa*, n. 4, *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 de março de 1978



Uma das composições mais chocantes e violentas presentes nas páginas do *Raposa* está nas páginas 02 e 03 do suplemento *Raposa* n. 04, do jornal *Diário do Paraná* de 21 de março de 1978. Além das informações editoriais, na parte superior da página da esquerda, estão dispostas cinco imagens iguais, que representam um ser humano amarrado e encapuzado (Imagem 11).

Ao redor das imagens, poemas de Régis Bonvicino, Alice Ruiz, Sebastião Uchoa Leite e Reinoldo Atem. Todos os poemas dissertam sobre essa sensação, esse sentimento de solidão, descrito por Moraes⁶⁹, como podemos nos versos de Reinoldo Atem: “Aqui neste fundão fedido/não entra família nem advogado/só entra comida fria/carcereiro e delegado”⁷⁰. Assim como a imagem repetida (sem autoria), tais versos falam sobre a prisão e a tortura,

⁶⁹ MORAES, 2016, *Op. Cit.*

⁷⁰ ATEM, Reinoldo. Poesia sem título. Suplemento *Raposa*, n. 4, Jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 21 de março de 1978, p. 03.

comumente utilizadas pelos militares durante Regime Ditatorial, e os sentimentos que a pessoa que enfrenta essa situação pode expressar.

Nas páginas do jornal *Diário do Paraná*, percebemos a repercussão de várias premiações conquistadas pelas agências de publicidade em premiações da área. Em 1978, o próprio suplemento *Raposa* é premiado diversas vezes, tanto na área do Design, como também nas premiações da área da publicidade, como na seguinte passagem:

Miran com mais quatro prêmios internacionais.

O publicitário, artista gráfico e de humor Oswaldo Miranda, mais conhecido como Miran, ganhou quatro novos prêmios internacionais do certame *Creativity '78*, promovido anualmente pela revista *Art Direction*, de Nova Iorque. Dois dos prêmios foram dados por seu trabalho em páginas do suplemento humorístico “*Raposa*”, que o *DIÁRIO DO PARANÁ* publica em domingos alternados e que tem Miran como editor principal (...).

Já premiado em outra ocasião pela *Art Direction*, o paranaense Miran, diretor de criação da agência *P.A.Z.*, foi escolhido pelo júri de *Creativity '78* para expor seus dois trabalhos do suplemento “*Raposa*” – Intitulados “*Burp*” (ilustrando Samba do Crioulo Doido) e “*Cof! Cof! Cof!*” (Duas ou Três Coisas que Não Estão no Guinness) – e mais as peças promocionais que fez para as agências *P.A.Z.* e Pessoa de Mello e Associados, respectivamente para uso dos clientes Marlibrás e X-Leme.

Recentemente, Miranda foi o responsável pelo maior número de premiações no concurso do Clube de Criação de São Paulo, ocasião em que recebeu, também por seu trabalho no suplemento “*Raposa*”, 13 medalhas de ouro e 8 de prata, num total de 21 prêmios, dos 29 concedidos, em âmbito nacional⁷¹.

A divulgação de tantas premiações pelo jornal, além de divulgar, justificar e vender o suplemento, também demonstra a importância da atividade criativa de Miran no suplemento *Raposa*, alcançando níveis internacionais de repercussão e criação. E as premiações seguiram:

MAIS PRÊMIOS

O suplemento “*Raposa*”, que o *DIÁRIO DO PARANÁ* publica de duas em duas semanas, está recebendo congratulações, novamente da *Communication Arts Magazine*, dos Estados Unidos, por três trabalhos. Oswaldo Miranda, o Miran, editor do suplemento, já foi muito elogiado pela publicação. Os três trabalhos que mereceram o destaque da *Communication Arts*, agora, são uma página dedicada a Edgar Allan Poe feita pelo escritor Paulo Leminski, um dos destaques intelectuais da terra, um anúncio da *Pessoa de Mello Propaganda*, sobre *Serviços de Radiologia Clínica S/C*, e um artigo sobre Roland Thimpor, também publicado por “*Raposa*”⁷².

⁷¹ MIRAN COM mais quatro prêmios internacionais. Jornal *Diário do Paraná*, 1º Caderno, Curitiba, 16 de julho de 1978, p. 09

⁷² MAIS PRÊMIOS. Jornal *Diário do Paraná*, 1º Caderno, Curitiba, 14 de setembro de 1978, p. 02

O alcance do suplemento *Raposa*, portanto, extrapolou os níveis regionais e nacionais de repercussão. E tais premiações são prova de um reconhecimento internacional, principalmente no que se refere à qualidade gráfica do periódico.

No entanto, quando adentramos um debate acerca de imprensa alternativa, como em Kucinski⁷³ e Khouri⁷⁴, percebemos que, por ser um suplemento quinzenal de um jornal de médio porte – no período, o jornal *Diário do Paraná* era o grande veículo impresso do Estado – devem-se fazer algumas ponderações a respeito do termo “alternativo”.

Segundo Kucinski, a imprensa alternativa se caracteriza em três pontos: 1) ser contrária a Ditadura Militar; 2) participar de uma ruptura estética com a grande imprensa; e 3) ser subsidiada por formas alternativas de financiamento⁷⁵. O *Raposa*, podemos afirmar, se caracteriza pelo primeiro e segundo ponto: uma mínima leitura do suplemento nos fornece informações suficientes para concluir que existiam críticas ao Regime Militar; e o *Raposa* foi um dos grandes inovadores da estética da imprensa no Brasil, as diferenças entre a configuração gráfica do *Raposa* e de seu financiador, o *Diário do Paraná*, ou até mesmo com o seu co-irmão de páginas dominicais, o suplemento *Mulher Moderna*, é gritante. E mais: é visivelmente inovador. Rompe com uma visualidade pesada, carregada, que tanto o *Diário* quanto o suplemento *Mulher Moderna* possuíam⁷⁶. A ressalva que fica quando buscamos entender a definição de Kucinski para a imprensa alternativa é o subsídio financeiro. Além de ser financiado pelo *Diário do Paraná*, o *Raposa* era um suplemento dentro do jornal. Para alguns críticos, isso poderia ser descaracterizá-lo como alternativo. No entanto, o próprio Kucinski, em sua ampla análise de diversos periódicos alternativos, apresenta casos em que o periódico não carregava os três pontos básicos. E mesmo assim, por carregar ao menos um, pode ser caracterizado como alternativo, por romper com alguma questão já estabelecida na grande imprensa.

Kucinski dá grande peso à questão político-partidário em sua tese. Paulo Leminski também discute a questão da imprensa alternativa, em seu ensaio intitulado *O veneno das revistas de invenção*⁷⁷, mas vai além da questão de vínculo político, explorando a

⁷³ KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.*

⁷⁴ KHOURI, O., 2003, *Op. Cit.*

⁷⁵ KUCINSKI, B., 2001, *Op. Cit.*

⁷⁶ Para ver mais sobre as diferenças estéticas, visite o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Estão disponíveis alguns números do *Diário do Paraná* com os dois suplementos *Mulher Moderna* e *Raposa*.

⁷⁷ O texto original foi publicado no *Folhetim 278*, suplemento do jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de maio de 1982. O texto consultado está presente no livro LEMINSKI, P. 2012, *Op. Cit.*

inventividade como principal conceito para as suas análises a respeito da imprensa alternativa e da poesia brasileira dos anos 1970:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtiva de uma *Pólem*, *Muda*, ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Pólo Cultural/Inventiva*, de Curitiba?⁷⁸

Discutiremos algumas dessas revistas com mais afinco ao longo do capítulo 04. Quero destacar momentaneamente a *Pólo Cultural/Inventiva* que cita Leminski, editada pelo próprio entre 1977 e 1978, e que construiu alguns vínculos necessários para as posteriores fases do *Raposa*. Na sequência, aliás, Leminski cita o próprio *Raposa*, em seu aspecto subversivo da linguagem:

O subversivo dessa linguagem casou, de véu e grinalda, com a era das nanicas jornalísticas (*Pasquim*, *Movimento*, *Coojornal*, *Em Tempo*, *Versus*, *Repórter*) e crítico-humorísticas (*Ovelha Negra*, *Raposa*, *Risco*, *Pato Macho*), alternativas-quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conformado e autossatisfeito.

Jorraram nanicas na Idade das Trevas, sob a sombra AI-5. Foi a idade da imprensa pobre, “povera”, precária, aquém dos padrões empresariais da banana-maçã (ou ouro) da imprensa vigente. E muito além dela quanto independência de opiniões, contato com as bases, contundência crítica e originalidade criativa. As migalhas de dinheiro que caíram das mesas da fatura do “milagre brasileiro”, talvez, consigam explicar alguma coisa da facilidade com que os pequenos jornais e revistas proliferaram nos anos 1970⁷⁹.

Além de criar, para o público consumidor, alternativas jornalísticas e culturais, segundo Leminski, as “nanicas” utilizaram diversas formas de financiamento – as migalhas – para se desenvolverem. E justamente por criar rotas de fuga ao jornalismo vigente, sob a sombra do AI-5, esta imprensa foi chamada de “alternativa”. Assim, considero que o *Raposa*, tanto em sua primeira fase, enquanto suplemento do *Diário do Paraná*, quanto em sua segunda fase, financiada pela Fundação Cultural de Curitiba, pode ser considerado alternativo: justamente por ser uma leitura alternativa à imprensa que pertencia ao monopólio da mídia que não fazia oposição à situação política, satisfeita também com a sua posição no quesito estético.

⁷⁸ LEMINSKI, P. 2012, *Op. Cit.*, p. 293.

⁷⁹ LEMINSKI, P. 2012, *Op. Cit.*, p. 295.

A primeira fase do *Raposa* encerra-se em 17 de setembro de 1978. Os motivos podem ser apontados a partir de algumas informações levantadas em pesquisa: na passagem do 13º para o 14º número do *Raposa*, enquanto suplemento do jornal *Diário do Paraná*, há uma mudança de diretoria. Oscar Martinez assina a diretoria até o número 13, em 27 de agosto de 1978. Já no número 14, em 17 de setembro de 1978, quem assina a diretoria é O. Fortes Martins. Não coincidentemente, esse é o último número do suplemento *Raposa* no *Diário do Paraná*.

2.3. JORNAL RAPOSA MAGAZINE (1980-1983)

O texto presente na capa do *Raposa Magazine* de dezembro de 1980 já havia sido publicado na página 03 do *Raposa* n. 01, ainda como suplemento no jornal *Diário do Paraná*. E tal texto, sendo publicado no lançamento e na reestreia do *Raposa*, pode nos indicar alguns rastros do mamífero – ou algumas intenções. Trata-se de um texto que fala de um animal e suas estratégias de sobrevivência. E que este animal deve ser esperto, e tanto que é que mostra sua esperteza. Mas um malandro sabe que não deve demonstrar tanta malandragem, apenas ser. E sabe também que a imagem é definitiva para o sucesso (Ver Imagens 12 e 13).

Imagem 12: Capa do *Raposa Magazine* n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.

Imagem 13: Página 03 do suplemento *Raposa*, n. 01, Jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 06 de fevereiro de 1978.

RAPOSA

HUMOR *Magazine* RUMOR

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem que cabe às raposas outros animais mui-dedicam a tirar a ta à vida das raposas bem humorados co-vida achando graça apenas um saco viver num mundo onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas. Paulo Leminski.



A

Raposa.

A raposa é um animal esperto isto é um animal que se faz de esperto mas não é tão esperto assim porque um animal tão esperto não ia ficar por aí dando a impressão a todo mundo que é um animal esperto quando todo mundo sabe que malandragem demais atrapalha e a raposa é esperta bastante para saber que a imagem é tudo mais que aquilo que aparenta e que quanto mais a gente fizer com que as pessoas achem graça mais as raposas vão se divertir de todos aqueles que acham graça nas raposas que apenas tentam achar um modo de sobreviver a um mundo sem graça onde o lugar que cabe às raposas é mínimo porque outros animais muito mais ferozes se dedicam a tirar a pouca graça que resta à vida das raposas e outros animais bem humorados como ela que passa a vida achando graça onde tantos acham apenas um meio de sobreviver num mundo que é um saco dentro do qual cabem todas as coisas que deixam a raposa mais triste principalmente a falta de humor dos animais que caçam raposas que nada fizeram a não ser rir como hienas de todos os pedaços de um mundo que não merece mais do que uma risada coisa que a raposa toda raposa que se preza ensina a todas as raposas. Paulo Leminski.



Como Leminski fala de um animal, não de um jornal, devemos tomar cuidado! Mas sabemos que, no fundo, ele está falando de um jornal. Um jornal que está traçando suas estratégias de sobrevivência na selva da imprensa. E para sobreviver, precisa saber ser esperto, e fingir ser esperto, e não demonstrar que está sendo esperto, mesmo todo mundo sabendo que é preciso ser esperto. Ouso colocar como: finge que me engana que eu finjo que te engano e te engano. Ou algo muito próximo disso. Mas é apenas um tiro no escuro – no escuro das camadas da linguagem textual de Paulo Leminski.

Imagem 14: Informações editoriais. Canto superior direito da página 01 do *Raposa Magazine*, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.

Mas esse tiro no escuro tem algumas referências. A primeira delas é que, nesta segunda fase do *Raposa*, o jornal não está mais vinculado ao jornal *Diário do Paraná*. A partir de dezembro de 1980, o *Raposa* (agora, *Magazine*) é vinculado à Fundação Cultural de Curitiba⁸⁰, e impresso pela Imprensa Oficial do município. Mas esse não é um vínculo simples. Deve-se destacar que em 1980 as prefeituras ainda eram cargos biônicos, indicados pelo Governador do Estado – então, Ney Braga – com o aval do Presidente da República – então, o militar João Figueiredo. Mesmo em um período de abertura política, as prefeituras das capitais dos Estados ainda estavam inseridas em uma cadeia de poder dos militares. Então a *Raposa Magazine* tinha vínculos com a Ditadura? Burocrática, financeira e politicamente, sim! Isso não significa que era aliada. Um dos grandes objetivos desse trabalho é demonstrar como o *Raposa* utilizou o financiamento público da Ditadura para criticá-la. Tratou-se de uma estratégia política de crítica interna. Mas não resolveremos esse objetivo agora.

Antes, se faz necessária uma apresentação e uma descrição do *Raposa Magazine*: publicado entre dezembro de 1980 e janeiro de 1983, em doze números, exatamente no mesmo formato tabloide, em tamanho 38 cm x 28,5 cm que a fase anterior, com paginação que variou entre 24 e 36 páginas em cada edição. Anunciado como um “Jornal mensal de ideias, cultura e humor”, a periodicidade não foi seu forte: O número 0 não contém data na capa, como podemos ver na Imagem 12. Porém, no editorial, refere-se a: “neste final de 1980...”⁸¹. Assim, considero que este número é de dezembro. O número 01 é maio de 1981, o n. 02 é de julho, o n. 03 é setembro, o n. 04 de novembro, o n. 05 de fevereiro de 1982, o n. 06, em sua capa, há “mar/abr” de 1982. Já o número 07 não se refere a um mês, há apenas “n.

RAPOSA

Magazine



Jornal mensal de ideias, cultura e humor.

Editado pela

Fundação Cultural de Curitiba

Conselho Editorial:

Sérgio Mercer (Presidente), Constantino Vairo, Lucía Camargo,

Plínio Marchini e Emrane Buchman.

Director de Arte: Miran

Editor-Responsável: Rubinho Gomes

⁸⁰ Aqui abreviada como FCC, atua desde 1971 até hoje, com o objetivo de promover a agitação cultural da cidade de Curitiba. É um órgão vinculado à Prefeitura da cidade, e desenvolve seus trabalhos através de eventos, de espaços públicos (como bibliotecas, teatros, espaços culturais, etc.), periódicos, e diversos outros meios. O contexto de sua criação será melhor apresentado no capítulo 4 desta dissertação.

⁸¹ GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 01.

07, 1982”. A partir daqui, não há informações sobre datas nas últimas quatro edições do jornal, nem qual a numeração. Assim, nomeei-as como: “*Raposa-Extra*”, “*Raposa Visual*”, “*Raposa Quadrinhos*” e “*Raposa sem número*”. A “*Extra*”, a “*Visual*” e a “*Quadrinhos*” são nomeada assim em suas capas. Quanto a “*Raposa sem número*”, tomei a liberdade de nomeá-la assim, pois não há nenhuma informação sobre numeração, e apenas na última página há uma arte sobre “1982-1983”, com uma pomba branca, desejando “paz”. Provavelmente essa edição seja de dezembro de 1982 ou de janeiro de 1983. Ainda sobre a periodicidade, percebemos que mesmo anunciando-se como um “Jornal mensal”, teve periodicidade bimensal entre maio de 1981 e abril de 1982. A partir daí, as datas não são rastreáveis, infelizmente. Essas questões de periodicidade influenciaram o *Raposa* a ter apenas doze números nessa segunda fase, mesmo em 25 meses de publicação – lembremos que, na primeira fase, foram 14 números em 7 meses, por ser uma publicação quinzenal.

No entanto, o material é bem maior na segunda fase, em comparação com a primeira. Isso, pois, todas as edições da primeira fase tiveram apenas 08 páginas, que, somadas, são 112 páginas. Na segunda fase, a paginação não era fixa. A maioria teve 32 páginas⁸². Apenas a n. 01 teve 36 páginas. A n. 06 e a 07 tiveram 24 páginas, e a “*Quadrinhos*” teve 26 páginas. A “*Raposa Extra*” teve apenas 12 páginas. Isso significa um total de 346 páginas, três vezes mais do que a primeira fase. Com uma média de 28,8 páginas por publicação, 20 a mais do que a primeira fase, o material se faz maior, como dito, mais complexo, mais plural e mais denso.

Assim como as colaborações: na segunda fase, o *Raposa Magazine* publicou 150 colaboradores⁸³, setenta e sete a mais do que na primeira publicação. No entanto, não podemos somar um número ao outro, friamente, pois doze colaboradores publicaram na primeira e na segunda fase do *Raposa*⁸⁴. O total de colaboradores que publicaram ao menos uma vez somando as duas fases do *Raposa* é de 211.

Tabela 1: Colaboradores mais assíduos
na segunda fase do *Raposa*

⁸² Números com 32 páginas: 00, 02, 03, 04, 05, “Sem número”, e “Visual”.

⁸³ Assim como dito a respeito da primeira fase, trato colaboradores como qualquer profissional que tenha sido publicado. Por exemplo, Miran editou desde Rembrandt, a Matisse, a Machado de Assis nas páginas do *Raposa*. Estou contabilizando também os nomes de períodos anteriores ao *Raposa*, não apenas os contemporâneos ao *Raposa*, que submeteram publicações ou foram convidados.

⁸⁴ Alice Ruiz, Ernani Buchmann, Fernando Nogueira, Guaraci Fraga, Luís Fernando Veríssimo, Marina Colasanti, Miran, Mônica Costa Bonvicino, Paulo Leminski, Paulo Vitola, Régis Bonvicino e Solda. Não coincidentemente, foram estes os mais publicados.

Colaboradores	Participações
Miran	12
Guaraci Fraga	10
Solda	8
Paulo Leminski	7
Rubinho Gomes	6
Fernando Nogueira	6
Roberto Gomes	6
Luís F. Veríssimo	5
Alice Ruiz	5
Jaguar	4
Poty Lazarotto	4
Ernani Buchmann	3
Luiz Rettamozo	3
Chico Caruso	3

Tabela 2: Colaboradores mais assíduos somando as duas fases do *Raposa*.

Colaboradores	Participações
Miran	26
Paulo Leminski	17
Guaraci Fraga	14
Solda	13
Fernando Nogueira	8
Alice Ruiz	7
Rubinho Gomes	6
Luís F. Veríssimo	6
Roberto Gomes	6
Ernani Buchmann	5
Régis Bonvicino	4
Jaguar	4
Poty Lazarotto	4
Mário Quintana	3
Marina Colasanti	3
Luiz Rettamozo	3
Chico Caruso	3

Na Tabela 01, vemos os colaboradores mais assíduos, classificados pelas participações em diferentes números da segunda fase do *Raposa*⁸⁵. Na Tabela 02, os colaboradores mais assíduos somando as duas fases do *Raposa*.

Assim como na primeira fase, Miran colabora com todas as edições. Fraga se destaca, com 10 participações. Solda, Leminski, Rubinho Gomes, Fernando Nogueira, e Roberto Gomes são figurinhas carimbadas. Podemos, portanto, por assim dizer, que este era um “núcleo duro” do *Raposa* em suas duas fases. Estes agentes foram os que mais contribuíram para o desenvolvimento do *Raposa*, e, para além das páginas do jornal, desenvolveram laços pessoais, que também influenciaram os laços profissionais. Tais laços pessoais serão desamarrados ao longo do quarto capítulo dessa dissertação, com um intuito de demonstrar como as redes intelectuais construíram relações pessoais, profissionais e intelectuais.

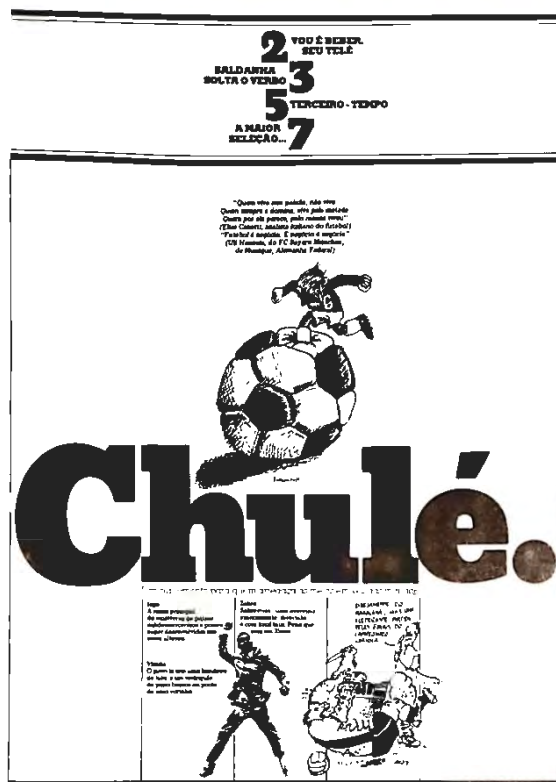
Imagem 15: Capa do Suplemento *Chulé*, *Raposa Magazine*, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980.

⁸⁵ É importante destacar: não é a soma total de publicações! Trata-se da quantidade de vezes que participaram em diferentes números do *Raposa*.

No entanto, devemos olhar também para os colaboradores menos assíduos do *Raposa*, que participaram em apenas um ou dois números, que, nessa segunda fase do *Raposa*, foram 136. Vários destes participaram através dos suplementos *Chulé* – sobre futebol –, *Photoshot/Fotoxote* – que trazia fotografias –, e *Batom* – um suplemento feminista de poesia, literatura e debate político. Esses suplementos eram encartes do meio do jornal, com, em média 12 páginas, que traziam esses outros agentes: poetas, literatos, jornalistas, fotógrafos, etc., que não faziam parte, necessariamente desse “núcleo duro” do jornal.

Nos suplementos, os debates não eram totalmente alheios ao jornal. Pelo contrário! O suplemento *Chulé* (Imagem 15), por exemplo, além de discutir aspectos referentes à falta de profissionalismo dos clubes brasileiros em relação aos europeus, contém textos que debatem política através de uma linguagem futebolística, ou “boleira”. Como na coluna “Parceria impossível”, a transcrição da fala de João Saldanha⁸⁶ no evento com o mesmo nome da coluna, que a Fundação Cultural de Curitiba desenvolvia no mesmo período de publicação do *Raposa Magazine*. As “Parcerias impossíveis” eram debates que ocorriam no Teatro Paiol, em Curitiba, no qual a Fundação Cultural convidava duas personalidades – normalmente com influências políticas – para conversar com o público presente no teatro. Ernani Buchmann, em entrevista concedida ao autor, fala que:

A primeira parceria impossível foi o João Saldanha, que tinha sido o técnico da Seleção Brasileira e era jornalista, e era comunista, do Partido Comunista, dirigente do Partidão, o João Saldanha e o Paulinho Nogueira, um compositor de Bossa-Nova



⁸⁶ SALDANHA, João. Solta o Verbo. Suplemento Chulé, *Raposa Magazine*, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 03 e 06.

de São Paulo, professor de música e tal. Os dois não tinham absolutamente nada a ver entre si. O Saldanha chegou lá, tomou meia garrafa de uísque, pediu uísque no camarim, eu mandei comprar uma garrafa, e tomou meia garrafa de uísque no camarim, e falou lá: “Eu fui derrubado da Seleção Brasileira pelo General Médici. Pô, me mandou embora, queria escalar o meu time e eu mandei escalar o Ministério!” A história do Saldanha não era bem essa. Porque ele foi demitido da Seleção por conta de péssimos resultados que a Seleção vinha tendo. E ele usou o viés político pra se justificar. Mas ele disse isso em alto e bom som no Teatro Paiol, e os jornais no dia seguinte noticiaram a parceria impossível e ninguém veio encher o saco. E o Jaime Lerner tava lá na plateia. E era Prefeito! Aí a terceira ou quarta edição da Parceria Impossível, um mês e meio depois, veio o Fernando Henrique Cardoso, que tinha sido candidato a Senador pelo MDB, que era partido da oposição. Na versão seguinte eu trouxe o Lula, líder sindical, que estava começando a ser a maior pedra no sapato da Ditadura. Nem o Jaime Lerner, quando eu disse: “E que tal trazer o Lula?”, ele falou: “Pô, pode trazer!”. E eu falei: “Tem que tomar cuidado”. E ele falou: “Não, não! Não se preocupe, a Prefeitura que está trazendo e está resolvido!”⁸⁷.

Esse relato demonstra certo tom de medo de Ernani Buchmann, quando consulta Jaime Lerner a respeito da presença de Lula. Buchmann era, então, Diretor Executivo da Fundação Cultural de Curitiba. O “cuidado” a que ele se refere é em relação aos militares. Trazer João Saldanha e depois Lula para um debate público envolvia, também, uma organização política, como percebemos quando Lerner tranquiliza-o. Quando questionado se realmente Jaime Lerner protegia politicamente os diretores da Fundação Cultural, Buchmann responde que: “Isso, dava as costas quentes. Exatamente isso aí!”⁸⁸.

Sabendo que a Prefeitura dava certa estrutura política, os agentes do *Raposa* publicavam material oposicionista à Ditadura Militar também nos outros suplementos, *Batom* e *Photoshot/Fotoxote*. A foto de Sérgio Sade (Imagem 16), que retrata um trabalhador sendo espancado por dois policiais na Greve dos Bancários do ABC Paulista em setembro de 1979 manifesta-se como mais uma denúncia da violência policial nos anos do regime ditatorial. Assim como os textos de Alice Ruiz, publicados no suplemento *Batom*, que dissertavam sobre as dificuldades e injustiças que as mulheres enfrentavam em tempos de ditadura: “Em qualquer classe social, o homem é sempre a classe dominante, e a mulher é sempre a classe dominada”⁸⁹.

Imagem 16: Foto de Sérgio Sade, p. 5 do Suplemento *Photoshot/Fotoxote*. *Raposa Magazine*, n. 2, Curitiba, maio de 1981.

⁸⁷ BUCHMANN, Ernani. **Entrevista** concedida ao autor via telefone. Arquivo pessoal. 14 de setembro de 2020.

⁸⁸ BUCHMANN, E., 2020. *Op. Cit.*

⁸⁹ RUIZ, Alice. Exploração. Suplemento *Batom*. **Raposa Magazine**, n. 04, novembro de 1981.



Greve dos Bancários - São Paulo - Setembro/79

5

Assim, interessa-nos retomar aqueles três pontos levantados anteriormente: humor, violência e boemia. Everton Moraes, que discutiu alguns destes aspectos em sua tese a partir das páginas do suplemento *Anexo* e do jornal *Pólo Cultural*, afirma que, além de Leminski:

Rettamozo não cessava de denunciar e criticar os diversos dispositivos de controle agenciados pela ditadura militar. Quando abordava a ditadura ele não fazia simplesmente uma crítica política do autoritarismo, da centralização do poder ou da censura, mas falava de uma experiência que sentiu na própria pele, e que afetava a sua produção artística. O que aparecia nos seus textos, instalações e cartuns era o desenho do autoritarismo nas suas ramificações mais ínfimas e cotidianas: a experiência de ser espectador de uma mídia censurada, de ter seu próprio trabalho vetado, do medo de não poder falar tudo aquilo que se pensava, da ausência de

perspectiva de um futuro diferente. Seus cartuns pretendiam dar visibilidade as dimensões mais obscuras da vida sob a ditadura⁹⁰.

Parece que há um modelo, ou pelo menos uma referência entre esses agentes. Moraes trata das publicações de Rettamozo em 1976, nas páginas do *Anexo*. Em 1981 ainda vemos diversas artes com referências parecidas às de Rettamozo, como no mesmo suplemento *Batom* do *Raposa* n. 04, citado anteriormente, onde há uma homenagem à Hilde Weber⁹¹, com um texto apresentando-a e, ao redor do texto, algumas de suas charges dispostas nas páginas 10 e 11 do *Batom*. A charge da Imagem 17 retrata um homem – não identificado – olhando uma gaiola com um pássaro que tem seu bico amarrado, assim como sua expressão. Há uma placa na frente da gaiola que indica “IMPrensa”. Claramente, mais uma das manifestações de oposição da editoria do *Raposa* à Ditadura, que mantinha a imprensa presa e de bico calado conforme quisera.

Imagem 17: Charge de Hilde Weber, p. 10 do suplemento *Batom*, *Raposa Magazine*, n. 4, Curitiba, novembro de 1981.



Segundo Moraes: “Nos cartuns de Rettamozo, mais que reprimidos e calados, os indivíduos figurados apareciam embotados, atomizados, cínicos, etc.”⁹² Assim como nesta charge de Hilde Weber, além de censurado, o pássaro da imprensa expressa descontentamento, insatisfação, frente àquela situação de controle de lugar e de voz.

⁹⁰ MORAES, 2016, *Op. Cit.*, p. 123.

⁹¹ Artista plástica, chargista e ilustradora de grande renome a partir da metade do século XX.

⁹² MORAES, 2016, *Op. Cit.*, p. 125.

Moraes também analisa a situação de solidão do personagem censurado, mesmo na presença de outro personagem representado (geralmente, aquele que tem o controle da situação):

Quando não estão embotados pela repressão e pela censura, a ponto de não conseguirem mais pensar para além delas, os personagens das tiras de Rettamozo estão em estado de distração, imersos em si mesmos, fechados em sua própria individualidade, isolados, mesmo na presença de outros sujeitos⁹³.

Esse tipo de situação foi retratada também no *Raposa*, conforme demonstrado. Mas não cabe apresentar exaustivamente exemplos. De acordo com o que foi dito no início, esse capítulo teve como objetivo principal apresentar o objeto da nossa pesquisa em suas duas fases.

Portanto, no próximo capítulo, há uma apresentação panorâmica de alguns periódicos alternativos publicados em Curitiba durante a década de 1970 e 1980, apontando suas características, suas configurações de editoria, de publicação, de circulação, etc., onde se debaterá os motivos de considerar – ou não – tais periódicos alternativos.

⁹³MORAES, 2016, *Op. Cit.*, p. 128.

3. PANORAMA DA IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA

Certo grupo de jornalistas que atuavam em Curitiba, entre as décadas de 1970 e 1980, aderiu um movimento que estava sendo conhecido como imprensa alternativa⁹⁴. Com perfis publicitários, visuais, ou combativos politicamente, as experiências na capital paranaense foram diversas, proporcionando aos consumidores destes periódicos, leituras alternativas às que já estavam acostumados, como os periódicos de grande porte, entre eles, o jornal *O Diário do Paraná*, e a revista *Panorama*. Além de ser contraponto a estes periódicos consolidados, a imprensa alternativa também foi inquilina, digamos assim, dos grandes periódicos, como demonstrarei a seguir.

As primeiras experiências conhecidamente alternativas na imprensa curitibana foram a revista *O Sol*⁹⁵ de 1971 e o jornal *Isso*, de 1972. Sobre o *Isso*, existem pouquíssimas informações, e não foram encontrados exemplares em nenhum arquivo que tive acesso. Segundo Vieira: “Na década de 70, surgiu a

Imagem 18: Página 05 da revista *O Sol*, Semanário de Praia, n. 0, Curitiba, 23 de janeiro de 1971.



⁹⁴ O conceito de imprensa alternativa pensado para este trabalho foi explicitado na introdução desta dissertação, e evoca um entendimento de um movimento que não possuía um único caráter, mas, ao contrário, foi um movimento plural, que, sobretudo promovia um discurso contra hegemônico, em busca da liberdade de expressão, suprimida em tempos ditatoriais. MENDES, S., 2011, *Op. Cit.*

⁹⁵ O número 0 de *O Sol* foi encontrado na Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná. Segundo Kaminski: “*O SOL*: O único número encontrado da revista *O Sol* foi publicada em Curitiba, em janeiro de 1971. Não possui expediente nem editorial, mas contém textos assinados por Jamil Snege, Cláudio Lacerda e Aramis Millarch, e diversas ilustrações de Miran – todos envolvidos no circuito publicitário curitibano. Os conteúdos são pouco profundos e pouco comprometedores, pois não abordam problemáticas sociais ou políticas, apenas amenidades (praias paranaenses, juventude, história em quadrinhos, etc.). Sua apresentação formal, contudo, é bastante arrojada, principalmente se comparada às outras revistas publicadas na cidade no mesmo ano.” KAMINSKI, 2003, *Op. Cit.*, p. 206.

revista *Isso* (1972), editada por Nelson Padrella, Walmor Marcelino e Luiz Retamozzo, distribuída em várias capitais como Florianópolis, Porto Alegre e Curitiba. A revista dava mais enfoque às histórias em quadrinhos”⁹⁶.

O único estudo encontrado acerca da revista é de Artur Freitas e Rosane Kaminski, sobre uma página do *Isso*, que publicava a fotonovela *Desinformação*, com texto de Nelson Padrella, fotografia de Kremer e participação de Luiz Carlos Rettamozo. Segundo os autores, *Isso* participava de uma expansão da indústria cultural nacional:

Tal expansão tornava-se visível em Curitiba através de vários fatores, como: o crescimento da televisão como meio de comunicação de massa em nível nacional e local, o crescimento e a atualização tecnológica do parque gráfico curitibano e o fortalecimento de uma cultura publicitária na cidade, evidenciada no aumento do número de agências publicitárias e da crescente especialização de tarefas no interior destas agências, bem como da ampliação dos meios técnicos à disposição dos profissionais da área. Para os produtores de imagens, tais espaços surgiam como oportunidades de conquistar uma situação financeira mais estável e promissora. Isso não significa, entretanto, que tais agentes simplesmente se rendessem à lógica da sociedade de consumo e abandonassem qualquer postura crítica em relação ao momento histórico. Pelo contrário, muitos deles aproveitavam justamente estes novos espaços por onde transitavam para utilizar os meios técnicos na elaboração de produtos contestatórios ou irônicos – ou ironicamente contestatórios, como é o caso da revista *Isso*⁹⁷.

Essa questão apontada por Freitas e Kaminski, os produtores ironicamente contestatórios, são reincidentes nos periódicos analisados neste capítulo, como *O Espalhafato*⁹⁸, que surgiu em dezembro de 1974, como suplemento da revista *Panorama*. O jornal *Scaps*, é publicado entre 1975 e 1976. O *Anexo*, suplemento do jornal *Diário do Paraná*, é publicado entre 1976 e 1977. O jornal *Pólo Cultural*, é publicado entre 1978 e 1979. O suplemento *Raposa* é publicado no *Diário do Paraná* entre fevereiro e setembro de 1978, e retomado em dezembro de 1980 como *Raposa Magazine*. O jornal *Boca no Trombone* foi publicado em outubro de 1980.

⁹⁶ VIEIRA, Maria Lucia. **O Nicolau, um jornal cultural**. Volume I. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1999.

⁹⁷ FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. “Desinformação”: design e sócio-semiótica. **Da Vinci**, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 71-82, 2006.

⁹⁸ Os números 01 e 02, de dezembro de 1974 e janeiro de 1975 foram encontrados no acervo da revista *Panorama* na Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

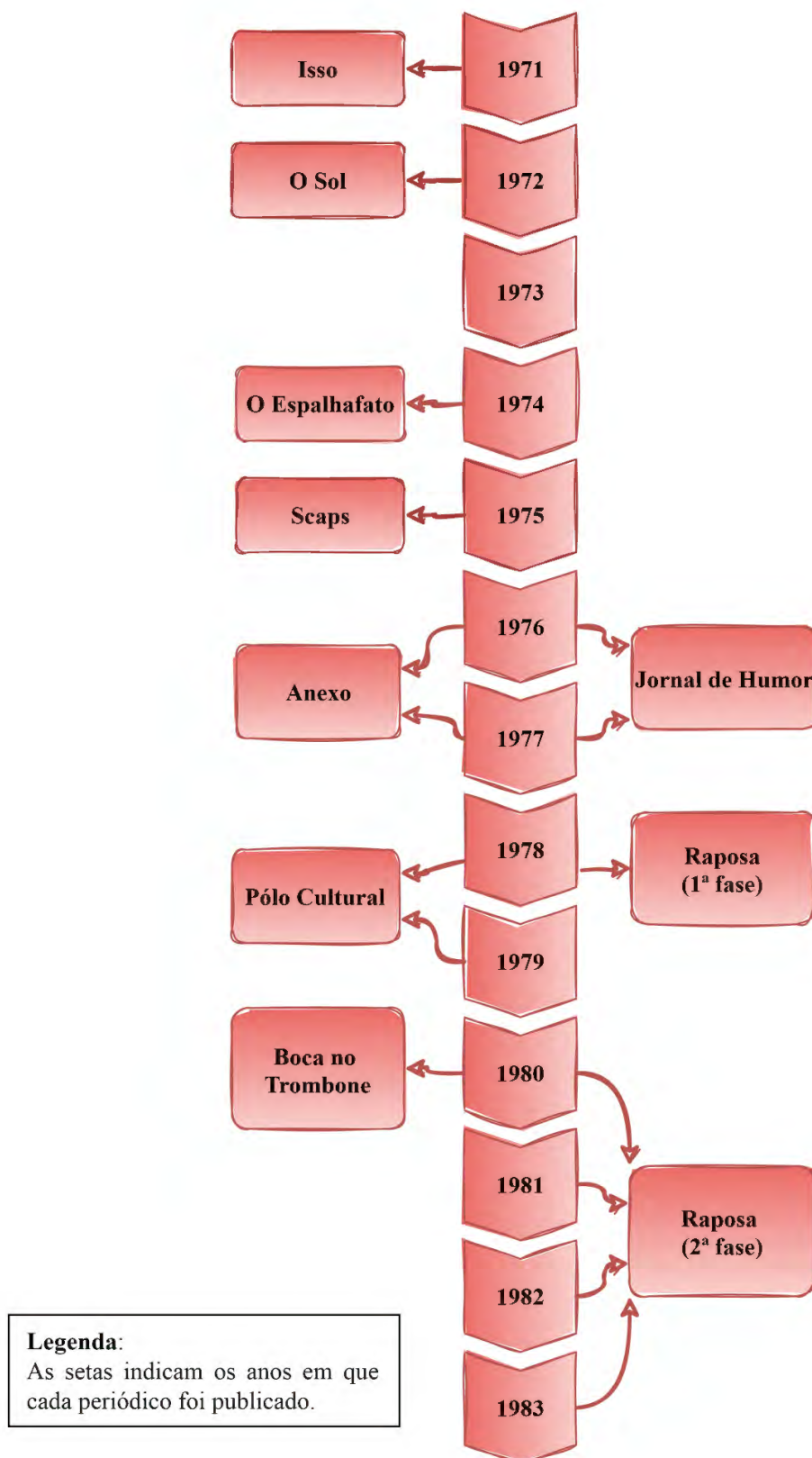
Imagem 19: Fotonovela *Desinformação*, Revista *Isso*, Curitiba, 1972.



A ideia deste capítulo é fazer uma discussão acerca desses periódicos que se autodefiniram alternativos, ou que carregam traços comuns à imprensa alternativa⁹⁹, e que foram produzidos em Curitiba nas décadas de 1970 e 1980, pensando como houve a reincidência de projetos editoriais alternativos, ano após ano. Tal reincidência é ilustrada através da Imagem 20, que demonstra como os períodos sem nenhuma publicação alternativa em Curitiba foram exceções.

⁹⁹ Para isso, a visualização de algumas páginas de tais periódicos, colocados ao longo do texto, é essencial para compreender algumas diferenças entre a imprensa de grande porte e a imprensa alternativa, assim como para compreender diferenças entre os próprios periódicos alternativos.

Imagem 20: Incidência de publicações alternativas em Curitiba (1971-1983). Fonte: Elaboração própria.



O capítulo está disposto em sete tópicos. Nos seis primeiros, busco apresentar em cada tópico um periódico, de forma a cumprir com algumas questões que cercam o debate historiográfico sobre imprensa alternativa. São elas:

a) Qual o formato do periódico? Paginação, formatação, diagramação? Qual o debate estético proposto nas páginas do periódico? Quais eram os tipos de publicações do periódico?

b) Qual o tipo de financiamento que o periódico utilizou? Público ou privado? Nesse sentido, qual a relação de dependência ou independência com o mecenas?

c) Qual a forma de reprodução e circulação construída para o periódico? Qual era a periodicidade? Se não foi um suplemento, qual estratégia de divulgação foi utilizada para vender e circular o periódico?

d) Quais foram os editores e colaboradores? Que relações ou redes esses colaboradores mantinham? Quais os diálogos propostos nas páginas do periódico? Os colaboradores participaram de outros veículos da imprensa alternativa?

e) Quais os posicionamentos políticos eram estabelecidos nos periódicos? Eram neutros, a favor, ou opositoristas à Ditadura Militar? Qual a influência de tais posicionamentos em relação à continuidade ou não do periódico?

No entanto, não busco cumprir com esses objetivos um a um, elencando-os de forma sistemática. O texto tem como intuito apresentar os periódicos, dialogando uns com os outros e com a historiografia, passando por, se não todos, ao menos a maioria das questões propostas a serem cumpridas - visto que várias dessas questões não são passíveis de serem respondidas em alguns dos periódicos, até porque as fontes apresentam diversos tipos de informações sobre o periódico, e ocultam várias outras.

O sétimo tópico deste capítulo tem como objetivo apresentar questões sobre perseguições exercidas pela polícia política em relação a colaboradores da imprensa alternativa produzida em Curitiba, a partir de informações obtidas junto à documentação do acervo do DOPS no Arquivo Público do Paraná¹⁰⁰. Nesse tópico (e em outros trechos do capítulo), quando cito o DOPS, estou referindo-me ao Departamento de Ordem Política e Social do Estado do **Paraná**. Isso significa que, se existem informações, dados, ou fontes sobre os mesmos objetos ou pessoas investigados nesta pesquisa nos acervos dos DOPS de outros Estados, não foram por mim acessadas.

¹⁰⁰ Órgão que faço questão de agradecer, especialmente na pessoa de Marina Braga Carneiro, que sempre me atendeu com grande disposição e cordialidade.

No que diz respeito à historiografia, não são muitos os estudos sobre a produção da imprensa alternativa em Curitiba, infelizmente. Por isso, o horizonte de debate e interlocuções com outros autores acerca destes objetos específicos – o recorte é da cidade de Curitiba – é estreito. Assim sendo, inicio apresentando sínteses colocadas por outros autores de estudos sobre os mesmos objetos.

Talvez o primeiro grande estudo que passou pelo jornalismo alternativo curitibano foi a dissertação de mestrado de Reinoldo Atem, defendida em 1990, “Panorama da poesia contemporânea curitibana”¹⁰¹. Atem analisa a importância da produção editorial independente:

Foi intensa a produção editorial em Curitiba, nessas duas décadas. Na falta de suplementos literários na chamada grande imprensa ou vendo reduzidas as oportunidades de publicação por editoras comerciais, os poetas têm criado espaços alternativos de aproximação com o leitor, na forma de revistas, jornais ou livros que dêem circulação real ao produto poético, numa prática de editoração independente, por iniciativa própria, que caracteriza muito ou quase toda a poesia publicada no período. Na década de 80 tornaram-se comuns formas ainda mais alternativas de amostragem, como a impressão em camisetas ou os grafiti, desenhos de muros com poemas, ou ainda a utilização de envelopes ou cartões como veículo poético, tornando-se válido qualquer suporte para o envio do poema, não faltando até mesmo o uso do papel higiênico como veículo de poesia¹⁰².

E no exercício de traçar um panorama da imprensa alternativa, o texto de Atem torna-se fundamental, pois foi uma primeira tentativa de estudo da poesia curitibana nas décadas de 1970-1980, que necessariamente tem de passar pela produção alternativa de veículos que sirvam como suporte para a circulação da produção poética. Assim, na sequência do texto, Reinoldo Atem – que também foi colaborador da imprensa alternativa em Curitiba – prepara uma lista de veículos de produção poética em Curitiba: *Isso* (1971), *Scaps* (1975-76), *Pólo Cultural* (1978-1979), *Outras Palavras* (1978), *Raposa* (1978-1983), *Fundação* (1980), *Zé Blue* (1980), *O Diário* (1987), *Nicolau* (1988), *Todavia* (1988), *Poemia* (1989).

Para o panorama aqui proposto, serão estudados apenas os periódicos aos quais tivemos acesso físico, ou a outras fontes que citam o periódico, ou, ainda, a estudos que dão conta de entendê-los – isso significa excluir vários da lista de Reinoldo Atem, e incluir outros que não estão na sua lista.

¹⁰¹ ATEM, Reinoldo. **Panorama da poesia contemporânea curitibana**. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990.

¹⁰² ATEM, Reinoldo, *Op. Cit.*, 1990, p. 104-105.

Um estudo que nos serve como referência é a dissertação de mestrado de Rosane Kaminski¹⁰³, que estuda a cultura publicitária da cidade de Curitiba na década de 1970 a partir de imagens de revistas. No entanto, ela inclui em tais estudos não só revistas alternativas, mas também revistas de ampla circulação, com maior tiragem, com mais números, e algumas voltadas especificamente para o meio publicitário. Como o foco, aqui, é a imprensa **alternativa**, interessa-nos pensar as revistas que entendemos como alternativas. Nesse sentido, no terceiro capítulo de sua dissertação, Kaminski busca pensar as tensões dentro da cultura publicitária através das páginas de periódicos alternativos, nos quais alguns publicitários, que também publicavam em grandes revistas, manifestavam outras versões de si mesmos¹⁰⁴. Entre eles, estava *O Espalhafato*, encarte da revista *Panorama*.

Era a “cultura marginal” conquistando um espaço significativo no sistema de produções culturais da cidade, já que a revista *Panorama*, onde foi veiculado, já possuía uma tradição de mais de vinte anos na cidade. *O Espalhafato* não parecia estar voltado à comunicação massiva e sua lógica mercantil, como as revistas e a publicidade, nem à arte elitista dos museus, mas se referia a um universo píffio, marginal e fervilhante, cuja existência era omitida das comunicações e instituições oficiais¹⁰⁵.

Por fim, a tese de doutorado de Everton Moraes¹⁰⁶ nos serve como referência. Ao estudar a produção cultural de Luiz Rettamozo e Paulo Leminski, com foco no Suplemento *Anexo* (1976-1977) e no jornal *Pólo Cultural* (1978-1979), passa também por outras produções alternativas dos dois poetas, entre elas, *O Espalhafato* e *Raposa Magazine*. Em sua tese, Everton Moraes busca historicizar os questionamentos de experiências do tempo presentes nas obras de Rettamozo e Leminski, e as poéticas que tais questionamentos implicavam.

Dito isso, começaremos, portanto, com *O Espalhafato*.

¹⁰³ KAMINSKI, R., 2003. *Op. Cit.*

¹⁰⁴ Nesta afirmação, Kaminski demonstra a diferença entre duas formas de atuação gráfica de Oswaldo Miran: entre uma campanha publicitária assinada por ele e publicada na revista *Propaganda*, em outubro de 1970, com um formato bastante comercial e suas charges ou ilustrações publicadas em *O Espalhafato*, por exemplo, em um formato muito mais experimental, cômico.

¹⁰⁵ KAMINSKI, R., 2003, *Op. Cit.*, p. 170.

¹⁰⁶ MORAES, E., 2016, *Op. Cit.*

3.1. SUPLEMENTO CULTURAL *O ESPALHAFATO* (1974-1975)

Trata-se de um suplemento cultural publicado em sua primeira fase na *Revista Panorama* em dois números: dezembro de 1974 e janeiro de 1975¹⁰⁷. Naquela ocasião, o artista e publicitário Luiz Carlos Rettamozo era Supervisor de Arte da revista *Panorama*¹⁰⁸. Com um visual bastante inovador em relação às páginas da revista, e editado por Luiz Rettamozo, *O Espalhafato* tem como subtítulo do seu primeiro número: “Jornal de pequenos desbuns, kuadrinhos, astros & kung-fu” (como podemos ver na Imagem 21).

Imagem 21: Capa de "O Espalhafato" n. 1, p. 49 da Revista *Panorama*, Curitiba, dezembro de 1974.



Imagem 22: Capa de *O Espalhafato* n. 2, p. 49 da Revista *Panorama*, Curitiba, janeiro de 1975.



¹⁰⁷ Disponíveis na Divisão de Documentação Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná.

¹⁰⁸ KAMINSKI, R., 2003, *Op. Cit.* p. 169.

Indica, em primeiro lugar, uma referência ao desbunde¹⁰⁹, atitude comum a uma parte dos jovens dos anos 1970 no Brasil, insinuando um “dar de ombros”, mas que implicava um posicionamento quase contrário ao engajamento político, contrário à rigidez da esquerda armada dos anos 1970. O desbunde estava ligado à uma atitude política que causava impacto e espanto à uma sociedade cristã, rígida com o corpo e a sexualidade, conforme aponta Artur Freitas, já citado no Tópico 1.1 desta dissertação¹¹⁰. Assim, desbundar, significava agir politicamente com outro comportamento, nem ligado à direita golpista, nem ligado à esquerda revolucionária. Estava intimamente ligado com um comportamento vinculado ao movimento contracultural norte-americano, herdeiro do movimento *hippie* dos anos 1960, que se desenvolveu a partir de maio de 1968. Segundo Caetano Veloso desbunde é um sinônimo de contracultura: “(...) a bunda tornada ação com o prefixo *des* a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda”¹¹¹. Desbunde, assim, tem relação primordial com o corpo, com outra atitude corpórea que não a estabelecida pela norma vigente.

Assim, já no subtítulo, *O Espalhafato* estabelece uma postura que diz respeito ao que Bernardo Kucinski estabelece como a outra linha da imprensa alternativa, que não aquela do engajamento político marxista, mas a linha vinculada à contracultura. Além disso, o subtítulo sugere que há espaço para os

Tabela 3: Lista de Colaboradores do suplemento <i>O Espalhafato</i>
A Chave
Alex
Alice Ruiz
Fernando Pessoa
Gemba
Gorda
Guilherme Dias
Igor
Lélio
Luís César Bellenda
Luis Fernando Veríssimo
Manoel Carlos Karam
Miran
Nelson Padrella
Oscar Fernando da Silva
Paulo Leminski
Paulo Vítola
Reinoldo Atem
Renato Klein
Rettamoza (editor)
Rogério
Solda
Sylvio Back
Téia
Walmor Marcelino

¹⁰⁹ Ver mais em: DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais:** MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2017. E em: GONÇALVES, Daniel José. **O Desbunde como manifestação política:** a identidade de gênero na obra de Ana Cristina César. Dissertação (Mestrado em Letras), Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2008.

¹¹⁰ FREITAS, A. 2017, *Op. Cit.*

¹¹¹ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

quadrinhos, e para textos de Alice Ruiz sobre astrologia e Paulo Leminski sobre artes marciais.

No exemplar número 02 (Imagem 22), vê-se o subtítulo “Jornal de lerolero, quadrinhos & spermentos”. A linguagem que brinca com as palavras, que escreve “quadrinhos” como “kuadrinhos” – para vincular com “kung-fu” – e “quadrinhos”, significa, justamente os “spermentos!” – experimentos – de linguagem, que flertam com o erro, mas são erros intencionais, para zombar da seriedade da linguagem escrita. A grafia “spermentos” também aproxima-se de “excrementos”, talvez indicando que o periódico trabalha com um humor escatológico.

Os seus colaboradores estão listados na Tabela 03. Alguns deles não podemos identificar, pois assinam textos ou imagens apenas com um nome, como “Alex”. Outros demandam pesquisa, como *A Chave*, banda de rock curitibana que atuou entre 1969 e 1979¹¹². A maioria desses colaboradores vai reaparecer como colaboradores dos outros periódicos alternativos que foram publicados em Curitiba até a década de 1980. Entre eles, Leminski, Rettamozo, Alice Ruiz, Sylvio Back, Miran, Solda, Padrella, Reinoldo Atem e Walmor Marcelino serão figuras certas, publicando em quase todos os periódicos alternativos – principalmente, o *Raposa*.

O primeiro número de *O Espalhafato* estampa, na capa, o texto editorial quase poético, que utiliza da mesma linguagem zombeteira, e diz:

Muita gente entrando por um ouvido, saindo por tantos outros. A pilha de letras e palavras espalhadas pelai já sufocou (só na boca), pelo menos cento e vinte cucas, que uma hora ou outra estiveram com tudo. A boca maldita quase esgota o tão falado código verbal da cidade boca de ouro. (também, não é prá menos).
Ficou o dito pelo bem feito, o que foi feito maldito.
Um lero-lero sem bolero e alho.
E para o azar de todos e a felicidade geral, o ESPALHAFATO vai rasgar a saia, pintar e ficar supimpa. Da pontinha.
Para isso: se alguém ver, ouvir, cheirar, degustar, sentir na pele qualquer tipo de informação, venha correndo nos contar que estará tudo em cima. Mesmo que não seja da nossa patota. Nossa ideia é reunir, fazer circular e ligar tudo isso mais coisas que se faz. Veja só! Um ideal muito nobre (argh).
Se não aparecer ninguém, a gente vai correndo atrás. Desta poucos escaparão¹¹³.

¹¹² Sua formação contou com Ivo Rodrigues (vocalista), Paulo Teixeira (guitarra e vocais), Carlão Gaertner (baixo) e Orlando Azevedo (bateria) e grande parte das músicas compostas pelo grupo, tiveram a participação de Paulo Leminski. Ver mais em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Chave_\(banda\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Chave_(banda)).

¹¹³ RETTAMOZO, Luiz. Editorial. *O Espalhafato*, n. 01, Revista **Panorama**, Curitiba, dez. 1974, p. 49.

A utilização desse tipo de linguagem é própria da poesia escrita no Brasil dos anos 1970, da qual Rettamozo e outros colaboradores de *O Espalhafato* também participaram, incluindo Paulo Leminski e Alice Ruiz. Segundo Moraes:

A proposta leminskiana para a publicação, que, como já se disse, estava muito próxima de outros jornais alternativos daquele momento, era a de realizar trabalho sistemático sobre a linguagem escrita e sobre outras formas de expressão, buscando produzir mensagens eficazes e inovadoras. Eficazes porque o produtor deveria estar consciente dos efeitos de linguagem que pretendia obter, bem como de alguns recursos e limites históricos que sua sintaxe lhe oferecia. Inovadoras porque não deveriam ficar restritas a tarefa da comunicação, da transmissão de significados, mas da produção de significações¹¹⁴.

Moraes discute, em sua tese, os pormenores da presença dessa linguagem na imprensa alternativa e na produção poética em Curitiba durante a década de 1970, apontando sua importância, pois rompe com a linguagem da grande imprensa curitibana, ou do jornalismo e da poesia “formal”. Tal ruptura não se dá somente no campo da linguagem, mas também no campo visual, estabelecendo, assim, uma ruptura estética, principalmente com o próprio suporte de circulação do *Espalhafato*, a *Panorama*. Isto é: visualmente também há diferenças, principalmente na questão da diagramação das páginas. Como percebemos nas imagens 23 e 24. A Imagem 23 é da página 37 da *Panorama*, não do *Espalhafato*, e sim da coluna *Astropício*, assinada por Alice Ruiz¹¹⁵.

Vemos que o texto é distribuído em cinco colunas, com um quadro que invade a organização das colunas, e o texto centralizado. Mas trata-se de uma diagramação simples, nada inovadora. Já a Imagem 24, da página 57 do mesmo número da *Panorama*, mas já no *Espalhafato* (que inicia na página 39), vemos uma diagramação muito diferente: quatro quadros com imagens, sendo três cartuns e uma fotografia, além de textos espalhados no canto direito da página, assinados por Rettamozo, Sylvio Back, e Guilherme Dias escritos à mão. Uma organização mais caótica do que a imagem anterior. Os cartuns, assinados por Solda, Miran, e Werneck de Capistrano, além de trazerem humor – assim como o termo “Kartunalha”, que intitula a página, ou seja, o “cartum canalha” – constroem uma visualidade contrária à trazida pelas páginas da revista que, mesmo as que trazem imagens, são

¹¹⁴ MORAES, Everton. *Op. Cit.* p. 46-47.

¹¹⁵ Sim, tanto Alice Ruiz como Miran e Reinoldo Atem aparecerem como colaboradores da *Panorama* nos mesmos números em que foram publicadas as duas edições de *O Espalhafato*. Alice Ruiz com essa coluna *Astropício*, onde discute questões sobre a origem a atualidade da astrologia. Miran e Reinoldo Atem participam com suas ilustrações.

diagramadas de forma muito mais organizada e comum, em relação aos outros periódicos que circulavam em 1975.

Imagem 23: Página 37 da Revista *Panorama*, Coluna *Astrospício*, Curitiba, janeiro de 1975.

Só, isso. Se a Terra não é o centro do Universo, pelo menos não é o centro do Sistema Solar. A descoberta dos novos planetas, Urano no século XVIII, Netuno no século XIX, Plutão no século XX, provocou uma revolução na astronomia. Uma continuação da astronomia galileiana e suas teorias copernicanas, mas que se organizaram de modo a explicar a evolução do Universo. A descoberta de que o Universo não é estático, mas se expande, levou a uma nova concepção de sua estrutura e evolução, baseada no princípio cosmológico de expansão. Foi substituído pelo princípio do Big Bang. Atualmente, a mais aceita e incompreendida teoria da evolução do Universo é a teoria do Big Bang. Ela afirma que o Universo começou há cerca de 15 bilhões de anos em um ponto de densidade infinita e temperatura infinita, conhecido como o estado inicial. O Universo se expandiu e esfriou, formando galáxias, estrelas e planetas. A teoria do Big Bang é apoiada por observações de desvio para o vermelho das galáxias e pela radiação cósmica de fundo.

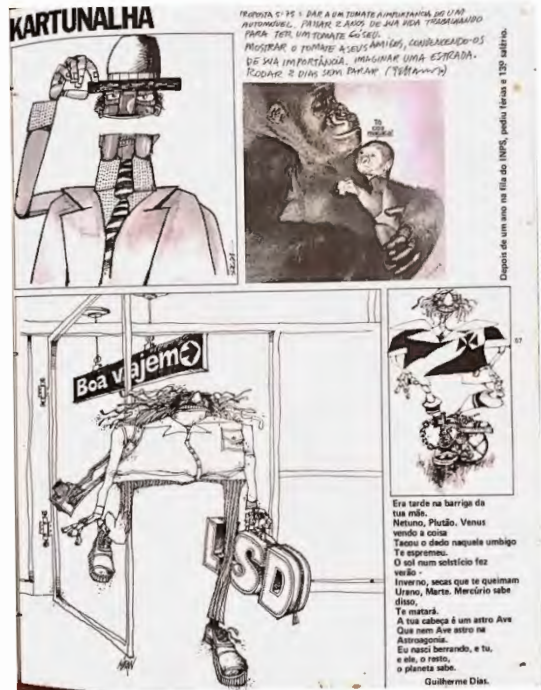
no analogia com a particularidade, vibração, ritmo, calor, etc. do planeta, com as particularidades do elemento e com a simbologia da constelação. Nem todos os astros do Zodíaco tem marcas tão nítidas quanto o Sol ou a Lua, mas muitos, em especial os planetas, são observados mais aguçados, pois se projetam no brilho dos corpos celestes de menor visibilidade. Uma das analogias mais salientes é a do ritmo cósmico: o Sol faz um giro em 22 anos e a Lua em 29,52 dias. O ritmo vital humano é de 72 anos e a duração média da vida humana é de 70 anos. O ritmo cósmico do planeta Terra é de 24 horas. O ritmo cósmico do planeta Marte é de 24,6 horas. O ritmo cósmico do planeta Júpiter é de 11,86 anos. O ritmo cósmico do planeta Saturno é de 29,46 anos. O ritmo cósmico do planeta Urano é de 84,01 anos. O ritmo cósmico do planeta Netuno é de 164,79 anos. O ritmo cósmico do planeta Plutão é de 248,09 anos.

Características e qualidades Planetas

Sol - Vigor, vitalidade, generosidade, poder, autoridade, luz. Lua - Viagem, meditação, abstração, imaginação. Marte - Coragem, iniciativa, liderança, honra, guerra, justiça. Mercúrio - Inteligência, comunicação, comércio, ciência, tecnologia. Júpiter - Família, bem estar, moralidade, sucesso, ordem, poder. Saturno - Condições sociais, trabalho, sacrifício, disciplina, responsabilidade. Marte - Adaptação, resistência, interesse, aventura, civilização.

Porque não a Astrologia? Nem sempre o astro tem condições de presença no espaço ocupado por outros astros. Nem sempre a influência dos astros é direta. Nem sempre a influência dos astros é indireta. Segundo Aristóteles "há na ciência do geral". A astrologia não é uma ciência que se ocupa do particular, mas sim do geral. Ela não se preocupa com o estudo das influências físicas e químicas que os astros exercem sobre a Terra, mas sim com o estudo das influências espirituais e morais que os astros exercem sobre a Terra. A realidade astrological é a realidade da alma humana. Ela é a ciência que se ocupa da alma humana. Ela é a ciência que se ocupa da alma humana. Ela é a ciência que se ocupa da alma humana.

Imagem 24: Página 57 da Revista *Panorama*, suplemento *O Espalhafato*, n. 2, Curitiba, janeiro de 1975.



Apesar da remissão irônica ao “regime” na edição nº 2 (ver a “Backianas – 2” próxima ao cabeçalho na Imagem 22: “Só não se voltou contra o regime porque precisava emagrecer.”), politicamente, *O Espalhafato* não se posiciona, necessariamente, contra a Ditadura Militar. Até porque utiliza as páginas da revista *Panorama* como suporte. Essa, por ser a maior revista em circulação nas décadas de 1960 e 1970 em terras paranaenses, possui alianças com a burguesia tanto da cidade de Curitiba quanto do Paraná. No entanto, algumas pequenas referências deixam indícios de posicionamentos dos colaboradores que eram contrárias aos “bons costumes”, como gostavam de dizer os militares. No cartum assinado por Miran (Oswaldo Miranda), disposto no canto inferior esquerdo da Imagem 24, o *hippie* adentra um espaço, possivelmente uma rodoviária ou um aeroporto, e carrega uma mala, que seu formato escreve “LSD”, o ácido que fez a cabeça dos jovens das décadas de 1960 e 1970. O uso de drogas, que, além de promover viagens lisérgicas, carregava uma postura de divergência enquanto postura de vida, ao se permitir outras experiências que se relaciona, também, ao desbunde, comentado anteriormente.

A circulação do *Espalhafato* está totalmente atrelada à circulação da revista *Panorama*. O formato da revista era de brochura, e o suplemento estava nas últimas doze das sessenta páginas da revista. Não existem informações de tiragem e distribuição da revista nas edições pesquisadas.

No entanto, em duas edições do jornal *Diário do Paraná*, foram encontradas publicidades da revista *Panorama*, justamente dos dois números em que foram publicadas as edições do *Espalhafato*, de dezembro de 1974 e janeiro de 1975, conforme imagens 25 e 26. A primeira, do jornal *Diário do Paraná* de 7 de dezembro de 1974, destaca que “A partir deste mês, você vai disputar ‘Panorama’ com seu filho. Nº de dezembro da revista PANORAMA além de já estar nas bancas, traz uma novidade assustadora: um caderno inteiro de humor, quadrinhos e texto experimental. E com nome próprio: ESPALHAFATO”¹¹⁶. O destaque dado para *Espalhafato* nesta propaganda usa até o adjetivo

Imagem 25: Propaganda da revista *Panorama* no jornal *Diário do Paraná*, 7 de dezembro de 1974, p. 7.



Imagem 26: Índice da revista *Panorama*, publicado no jornal *Diário do Paraná*, 29 de janeiro de 1975, p. 6.



¹¹⁶ PROPAGANDA DA revista Panorama, Jornal *Diário do Paraná*, 7 de dezembro de 1974, p. 7.

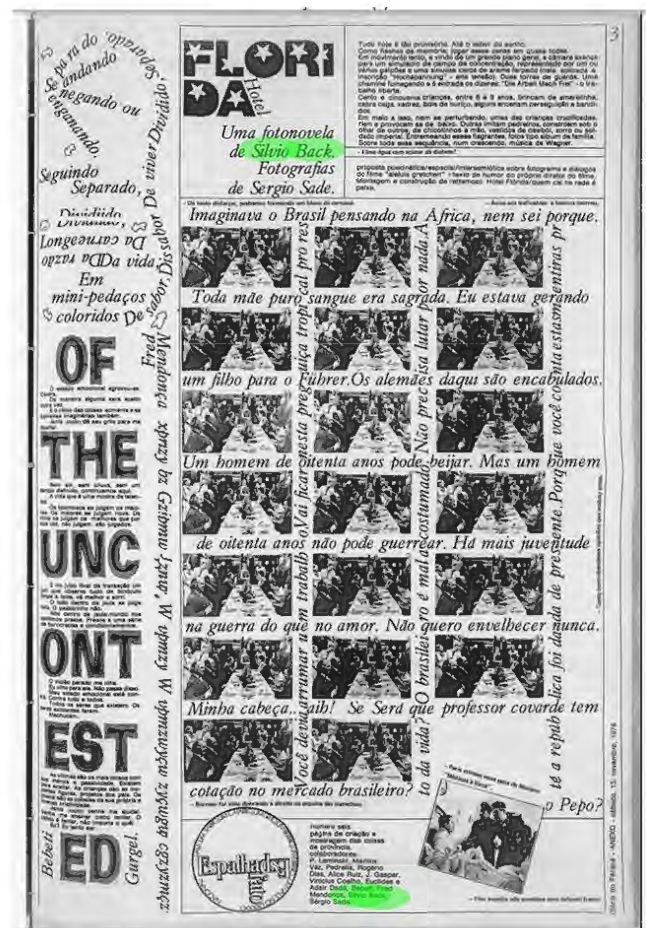
“novidade assustadora”. Ou seja, tratava-se de um material inovador para o momento, e que visava o público jovem, já que o leitor poderia ler a revista “junto com seu filho”. E era uma das características presentes em vários dos veículos de imprensa alternativa (principalmente aqueles vinculados ao movimento contracultural, como *O Espalhafato*): o público alvo era jovem, e seu material era desenvolvido visando esse público alvo.

Na página 06 do jornal *Diário do Paraná*, de 29 de janeiro de 1975 (Imagem 26), vê-se o índice completo da revista *Panorama*, divulgando seu número de janeiro daquele ano. Entre as colunas e títulos estacados, no lado direito está a capa de *O Espalhafato*, idêntica à Imagem 22, com o destaque: “*O Espalhafato*: humor, ensaios, quadrinhos, cartoons e críticas”.

Na Imagem 27, página 03 do Anexo, está publicada a fotonovela “Flórida Hotel”, de Sylvio Back, que se refere ao filme também de Back, “Aleluia, Gretchen”, lançado em novembro de 1976 (esta página é do dia 13 de novembro de 1976). Vale lembrar que Back mantinha vínculos informais com os editores do *Diário do Paraná* desde a virada de 1959-60, quando foi diretor do suplemento *Letras & Artes*, conforme exposto nas páginas 33 e 34 desta dissertação. Tais vínculos permaneceram por quase vinte anos.

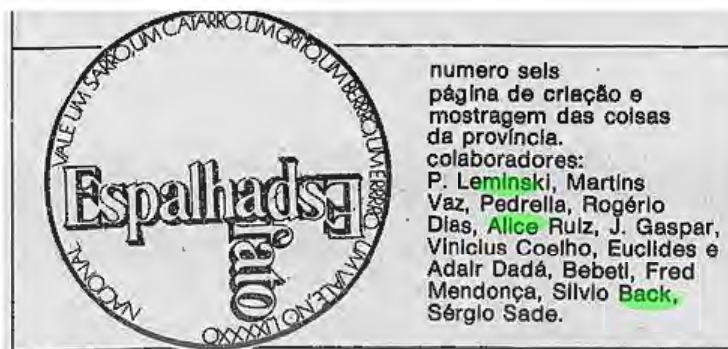
É importante pensar essas relações entre veículos de mídia, como *Panorama* e *Diário do Paraná*, e como existiam relações entre eles. Assim como existiam relações entre os veículos de imprensa alternativa – argumento desenvolvido ao longo de toda a dissertação – e como essas relações eram perpassadas por outras. Ou seja, o

Imagem 27: *Espalhafato* nº 6, suplemento Anexo, p. 3, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 13 de novembro de 1976.



Espalhafato foi publicado em 1974 e 1975 pela *Panorama*, que, por sua vez, era divulgada pelo *Diário do Paraná* (através de um espaço de publicidade).

Imagem 28: Detalhe do “Selo” e informações editoriais do *Espalhafato* no fim da página 3 do *Anexo*, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 13 de novembro de 1976.



E o *Diário do Paraná* foi suporte para outros periódicos alternativos aqui estudados, como o próprio *Raposa*, em sua primeira fase, o *Jornal de Humor*, e o *Anexo*. Além disso, foi encontrado um número de *O Espalhafato* nas páginas do próprio *Diário do Paraná*, dentro do suplemento *Anexo*, em 13 de novembro de 1976, conforme a Imagem 27. Esta versão de *O Espalhafato* pode ser considerada uma segunda fase, retomada quase dois anos depois após a seu segundo número de janeiro de 1975. No entanto, como esta página foi encontrada no fim do período desta pesquisa, ainda são necessárias investigações de outras páginas de *O Espalhafato* no *Anexo*.

Com as informações editoriais destacadas na Imagem 28, é possível entender que trata-se do “número seis” do *Espalhafato*. Isto é, existem outros três números anteriores à esse, que podem ter sido publicados ou não no *Anexo*, visto que ele já havia migrado da *Panorama* para o *Anexo*, poderia ter migrado, anteriormente, para outro veículo.

Essas informações carregam um subtítulo que diz: “página de criação e mostragem das coisas da província”, seguindo a sequência de alteração de subtítulos, assim como os números um e dois (citados anteriormente).

O editor do primeiro e segundo números, Luiz C. Rettamozo, não está na lista de colaboradores, que não informa, aliás, um editor. No entanto, a lista de colaboradores repete vários nomes da primeira lista, de 1974: Paulo Leminski, Nelson Padrella, Rogério Dias,

Alice Ruiz e Silvio Back. A maioria, no entanto, são novos colaboradores, e que não aparecem com frequência nos outros periódicos alternativos.

3.2. JORNAL SCAPS (1976)

Imagem 29: Capa do Jornal *Scaps*, n. 02, novembro de 1975. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/um-jornal-que-respeitava-a-grande-imprensa-como-se-fosse-sua-mae/>.

Malandro é o que está de fora, de canudo na mão, dando trambiques.

SCAPS. Nº 2 Novembro Cr\$ 4,00.
o jornal que resuscita a realidade brasileira como se fosse sua mãe

Tem piranha no bidê.
Um pretexto de alegria, êxtase e loucura. Bang-bang.

Use seu sangue para rir melhor.
Humor, medo e porcaria.

Curitibano visto de cima é extraordinário
Leitores atacam de estilingue

Deu navalha no XXXII Salão
Gualtrão em chamas
Barra pesada.
Paraná.
terra de alguns?

Como os presos vivem é problema deles.

BUXIXO

Um roteiro entre Piraquara e Ahú (nosso correspondente na Providência conta como ganhou uma chave de arretidas). Pág. 4

Mascates yanques vendem ideologia na América Morena. Pág. 16

Curitiba Crisals

Jornal alternativo de oposição ao Regime Militar, publicado em Curitiba em único número, disponível para consulta no acervo da Imprensa Alternativa, no Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, organizado pela Fundação RIOARTE, órgão da Secretaria Municipal da

Cultura/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Segundo Maria Lúcia Vieira¹¹⁷, o jornal era editado por Toninho Vaz. Já segundo o *Catálogo da Imprensa Alternativa*, editado pela Fundação RioArte, a editoria era composta por diversos nomes, em um modelo de edição múltipla que é utilizado em outros periódicos alternativos contemporâneos do *Scaps*, como, por exemplo, o *Navilouca*, ícone das revistas alternativas, e *Bondinho*:

Jornal, off-set, mini-tablóide, vinte e quatro páginas, quinzenal, Curitiba, PR. Entre os editores constam: L. C. Rettamozo, Raimundo Caruso, Paulo Roberto Martins, Paulo Leminski, Reinoldo, Alice Ruiz. Tem esse nome por ser “a mesma palavra que usavam quando sentiam a bola de gude fugir das mãos, na época em que eram crianças.” O número 1 é de outubro de 1975. Tiragem: 5000 exemplares. Não tinham preocupação em definir uma linha editorial rígida, apenas querendo fazer um jornal livre de pressões e dando o máximo de liberdade aos colaboradores. Contém fotos, quadrinhos, publicidade, reportagens, textos. Publicação de humor e comportamento¹¹⁸.

O site do cartunista Solda também descreve a revista *Scaps* a partir desse modelo de edição múltipla:

Curitiba, década de 1970. Jornal editado por Toninho Vaz, Rettamozo, Hélio Teixeira, Paulo Roberto Marins, Paulo Leminski, João Urban, Rogério Dias, Pedro Franco Y Cruz, Alice Ruiz, Dante Mendonça, Reinoldo Atem, Nelson Padrella, Solda, Milton Ivan, Ali Chaim, Cassia Marta, Matogrosso, Janelinha, Luizinho Stingham (SP), José Trajano (SP), Marília Guasque (SP), Dácio Nitrini (SP), Jaime Leão (SP), Chico (SP), Elvira Alegre (SP), Gollo (RJ), Call (RJ), João Antônio (SP), Carlos João (RJ), Veríssimo (RS), Leonid Strellaev (RS), Juarez Fonseca (RS), Maria Inglaterra (PI) e Sergio Augusto Silveira. Um jornal que respeita a grande imprensa como se fosse sua mãe¹¹⁹.

Percebemos, nesse relato, que, além de ser editado por um grupo, os colaboradores eram de alguns lugares do país: São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Piauí, e a maioria de Curitiba. Esse grupo vai compor, em sua grande parte, uma rede de colaboração das próximas revistas que surgiriam até os anos 1980 – e vários deles já haviam participado de *O Espalhafato* principalmente Leminski, Rettamozo, João Urban, Alice Ruiz, Reinoldo Atem, Nelson Padrella, Solda, Chico e Veríssimo.

Scaps se destacava por duas características capitais: humor e combatividade. Desde o seu subtítulo “Um jornal que respeita a grande imprensa como se fosse sua mãe”, que pode

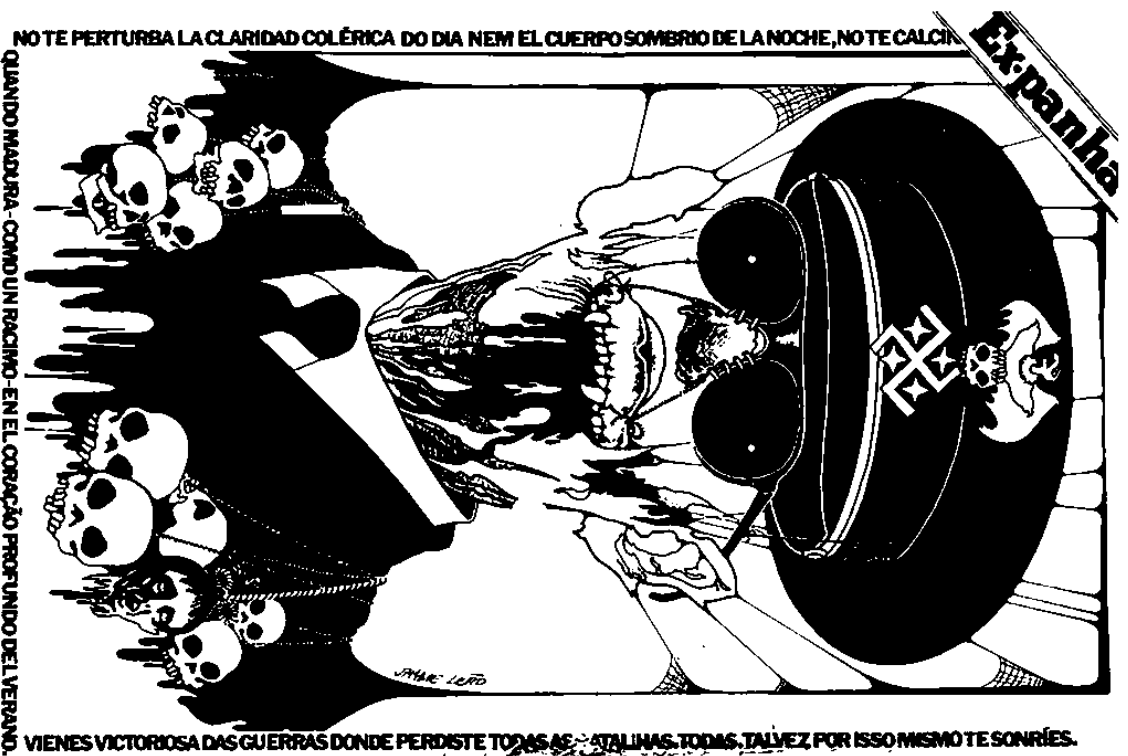
¹¹⁷ VIEIRA, M. L., 1999, *Op. Cit.*

¹¹⁸ RIOARTE, Fundação. **Catálogo da Imprensa Alternativa**. Rio de Janeiro: Rioarte, s/d, p. 149. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/catalogo_imprensa_alternativa.pdf.

¹¹⁹ SOLDA. Tempo. **Solda Cáustico**, 10 de outubro de 2019. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/um-jornal-que-respeitava-a-grande-imprensa-como-se-fosse-sua-mae/>.

ser lido em dois sentidos, como se a mãe fosse passível de respeito, por ser quem colocou o filho no mundo, e educou-o; ou por ser o motivo de rebeldia e posterior superação enquanto projeto de mundo, enquanto ideologia, por não concordar com os ideais da mãe. Esse subtítulo, assim, indica que o *Scaps* possuía diferenças com a grande imprensa. E que promoveria ações de mudança - ou as indicaria.

Imagem 30: Contracapa do jornal *Scaps*, Curitiba, outubro de 1975. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/franco-2/>.¹²⁰



¹²⁰ “Quando madura - como um racimo - em el coração profundo del verano. Vienes victoriosa das guerras donde perdiste todas as batalhas. Talvez por isso mesmo te sonries. No te perturba la claridad colérica do día nel el cuerpo sombrio de la noche, no te calcin(…)” diz a poesia que circunda o desenho de Jayme Leão. Não está assinada, e não foi encontrado o autor. A contracapa refere-se à morte do General Franco, segundo Solda. <http://cartunistasolda.com.br/franco-2/> Acesso em 12 de maio de 2021.

Sua combatividade era, principalmente, em relação à Ditadura Militar. *Scaps* possuía uma linha editorial de combate e denúncia da Ditadura, mesmo em meio à repressão, no período final dos anos de chumbo. E não só à Ditadura Militar Brasileira. Mas à direita, no sentido político, do mundo todo, como podemos perceber na Imagem 30, a contracapa do *Scaps* n. 01, de outubro de 1975, que retrata o General Franco, Ditador e mandatário da Guerra Civil Espanhola, responsável por cerca de meio milhão de mortos. Por isso, o desenho de Jayme Leão representa Franco como um ser humano em decomposição, vestido com a boina militar com o símbolo nazista, que carrega nos ombros as caveiras que representam a morte dos milhares de combatentes da Guerra Civil, vencida pelos fascistas, que implantou sua Ditadura na Espanha até 1975.

Tanto era combativo à Ditadura Militar, que incomodou os militares. Em Ofício assinado no dia 23 de março de 1976, encaminhado ao Dr. Dilvaldo Pacheco de Oliveira, Superintendente da Polícia Federal do Estado do Paraná, Moacyr Coelho - Diretor Nacional da Polícia Federal, em Brasília - alerta o Superintendente residente em Curitiba:

A partir do mês de outubro do ano passado, e sob a responsabilidade de Antonio Carlos Martins Vaz e Luiz Carlos Ajalla Rettamozo, foi publicado o primeiro número do jornal “SCAPS”, de periodicidade vintenal, fato esse repetido nos meses de novembro e dezembro com as edições 02 e 03, respectivamente. Tal ocorrência, de logo mereceu a atenção dos órgãos de segurança e informação dessa área, tendo em vista que o mencionado periódico, ao adotar uma linha de ação contrária ao sadio jornalismo, preocupou-se, apenas, em elaborar notícias nitidamente de cunho subversivo e contestatório, no intuito de desmoralização do governo e seus agentes, como, também, contrárias à moral pública e aos bons costumes, extravasando, assim, o pensamento do seu corpo direcional e colaboradores¹²¹.

Esse primeiro parágrafo já demonstra que: a) existia um modelo de “sadio jornalismo”; b) que o “cunho subversivo e contestatório” do *Scaps* incluía “desmoralização do governo e seus agentes”; c) contrariedade “à moral pública e bons costumes”. Ou seja, esses três itens, que motivaram o Ofício, estão interligados, pois fazem parte de um *corpus* de entendimentos sobre o que os militares julgavam corretos para a prática do jornalismo.

Na sequência do Ofício, Moacyr Coelho elenca as páginas que são passíveis de distinguir as posturas apontadas logo acima, e destaca que o periódico não se encontra registrado no órgão competente; não “estampa os nomes de seus responsáveis” e deixa de

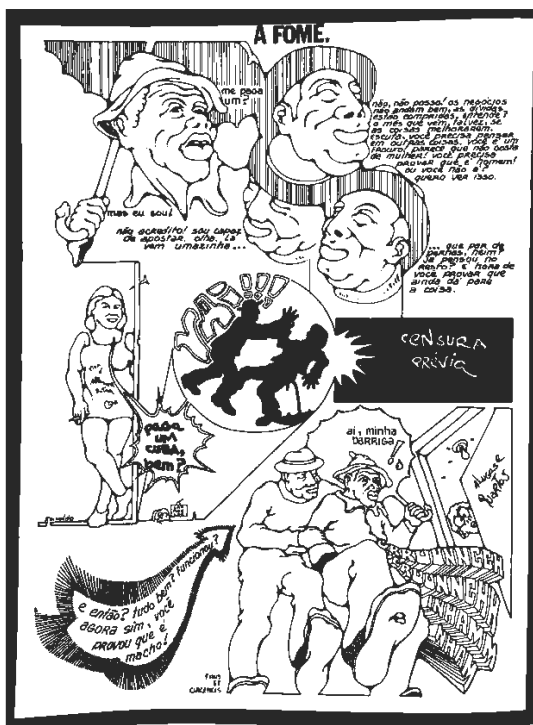
¹²¹ (Sic) PARANÁ. Delegacia de Polícia Federal. Superintendência Regional no Paraná. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Jornal Scaps**. Pasta temática 1241.146, n. 02248, Curitiba, 23 de março de 1976.

informar o local da gráfica responsável pela impressão do mesmo – dados obrigatórios para a publicação de qualquer periódico.

O Diretor-geral Moacyr Coelho designa que os responsáveis (Toninho Vaz e Rettamozo) devem ser informados, para estabelecer o cumprimento das normas da Lei de Imprensa – caso contrário, a circulação do jornal estará interrompida – e que o Superintendente deveria informar aos responsáveis que “o mensário estará sujeito à censura prévia”¹²². E, por fim, o Diretor ressalta que “para evitar interpretações tendenciosas e os lamentáveis ‘equivocos’ da redação, que não será permitida a substituição de matérias vetadas nem o emprego de artifícios ardilosos para identificar os espaços correspondentes”¹²³.

Sobre esses de “espaços correspondentes” da censura prévia, durante o período Ditatorial, os jornais submetidos à censura eram obrigados a colocar caixas pretas acima do texto ou da imagem censurada, e não poderiam informar ao leitor que aquela página estava censurada. Existiam alguns artifícios para driblar essa regra. Mas, normalmente, não, era indicada a censura.

Imagem 31: Página 54 da Revista *Panorama*, n. 223, ano 24, Suplemento *Espalhafato*. Curitiba, janeiro de 1975.



¹²² PARANÁ, 23 de março de 1976, *Op. Cit.*

¹²³ PARANÁ, 23 de março de 1976, *Op. Cit.*

Imagem 32: Recorte da página 54 da Revista *Panorama*, n. 223, de dezembro de 1974, do suplemento *O Espalhafato*.



No entanto, faço questão de voltar e destacar a Imagem 31, da página 54 da Revista *Panorama*, n. 223, de dezembro de 1974, do suplemento *O Espalhafato* n. 01, que, ao seu lado direito, possui um quadro preto em meio à desenhos, no qual está escrito “Censura prévia” – ampliada na Imagem 32. Algumas coisas chamam a atenção neste quadro, pois, além de ser utilizado como recurso gráfico do desenho ao lado, onde dois homens parecem estar caindo, e o balão onde eles estão representados invade o quadro preto, a fonte utilizada para designar a censura é um tanto “divertida”, ou informal. Talvez, o editor de *O Espalhafato* pudesse estar brincando, ou flertando com possível censura exercida sob o seu suplemento, já no primeiro número¹²⁴. No entanto, o editor de *O Espalhafato* era Luiz Carlos Rettamozo, o mesmo apontado pela polícia como responsável pelo *Scaps*, junto com Toninho Vaz. Ou seja, não foi por acaso. Eles estavam falando, através de uma linguagem arrojada, sobre as suas situações, de jornalistas investigados pela polícia por se manifestarem politicamente através da imprensa alternativa.

Além de ter de cumprir com as ordens do Diretor de polícia, Vaz e Rettamozo foram fichados pelo DOPS, conforme as Fichas Individuais 45.343 e 34.285, disponíveis no acervo do Arquivo Público do Estado do Paraná. Infelizmente, a pesquisa sobre o jornal *Scaps* não pôde continuar por não existirem exemplares disponíveis em Curitiba - somente no acervo da

¹²⁴ Não possuímos informações acerca de censura sobre *O Espalhafato*, por isso coloco como hipótese, não podendo sustentar uma afirmação.

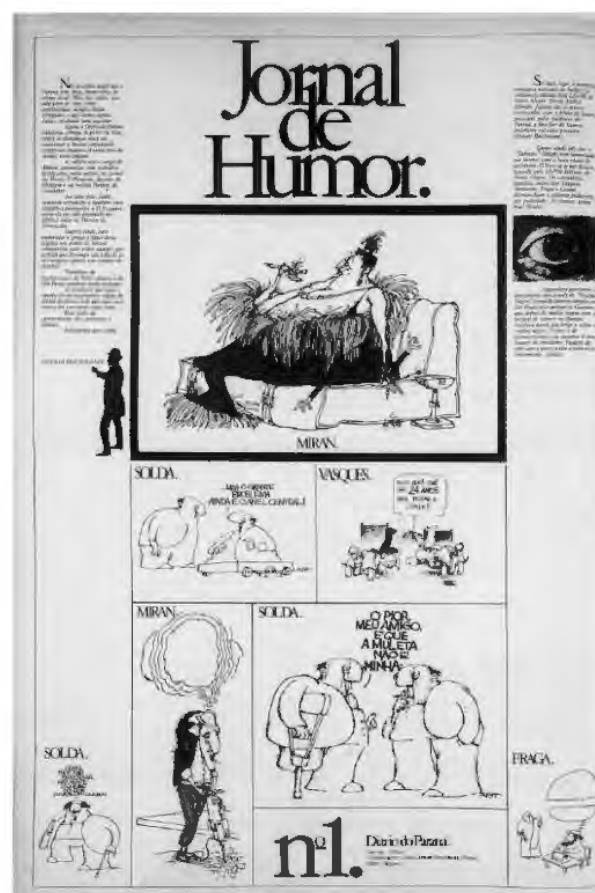
Fundação RioArte no Rio de Janeiro. E não existem outras informações acerca de edições posteriores à de dezembro de 1975, citada pelo Ofício do Diretor de polícia. Assim, não podemos afirmar que o jornal continuou existindo ou resistindo após a instauração da censura prévia¹²⁵.

3.3. SUPLEMENTO *JORNAL DE HUMOR* (1976-1977) – *DIÁRIO DO PARANÁ*

Suplemento do Diário do Paraná, publicado entre 28 de março de 1976 e 09 de janeiro de 1977, o *Jornal de Humor* pode ser considerado um “pai” do *Raposa Magazine*. Isso, pois, esteticamente, são muito parecidos. Essa aproximação estética não é à toa. Seu editor era Oswaldo Miranda, o Miran, que já havia sido colaborador de *O Espalhafato*, editor do *Raposa* em sua 1ª fase como suplemento do Diário do Paraná, e na 2ª fase do *Raposa*, Miran era editor de arte.

O *Jornal de Humor* também teve duas fases, que divide seus números exatamente na metade. Em seus primeiros 20 números, de 28 de março a 08 de agosto de 1976, o *Jornal do Humor* era publicado no *Diário do Paraná*, enquanto suplemento, mas não era encadernado separadamente, apenas ocupava a última página dominical do *Diário*. Do número 21 ao 41 do *Jornal do Humor*, que datam de 15 de agosto de 1976 a 09 de janeiro de 1977, ele ocupou a última página do *Anexo*, um suplemento cultural do *Diário do Paraná* publicado a partir de

Imagem 33: *Jornal de Humor*, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 28 de março de 1976.



¹²⁵ Sobre as Fichas e Pastas do DOPS, o assunto será tratado com maiores detalhes no subitem 3.7 desse mesmo capítulo.

agosto de 1976, que incorporou o *Jornal do Humor*¹²⁶. Isto é, o *Jornal do Humor* inicia como um suplemento humorístico e transforma-se, ao longo de sua trajetória, em um suplemento de um suplemento, ou melhor, na página final de um suplemento. Mas isso não diminui a importância de suas manifestações, como será demonstrado na sequência.

O *Jornal de Humor* era um suplemento de apenas uma página, publicado todo domingo na última página do *Diário do Paraná*, com uma visualidade completamente diferente do *Diário*, que manifestou outros pontos de vista acerca da imprensa em Curitiba. Até porque, em sua única página, o *Jornal do Humor* discutiu, brevemente, também devido ao espaço, algumas questões que estavam sendo discutidas nas páginas anteriores do *Diário*. Mas, principalmente, publicou criações humorísticas de artistas e publicitários como Miran, o editor, Solda e Fraga – os três que, posteriormente, formariam um núcleo duro da criação visual do *Raposa Magazine* – além de Ernani Buchmann, Edgar Vasques e Paulo Leminski.

Segundo Tatiane Severino, o “Jornal de Humor, uma publicação semanal dirigida pelo cartunista e designer Oswaldo Miranda (Miran), uma espécie de herança do Diário do Paraná ao Anexo, pois já era publicado como um inserto aos domingos, desde o dia 28 de março de 1976”¹²⁷. Como explicou Ernani Buchmann, em entrevista concedida a este autor, ele e Miran formaram uma bela dupla na criação da agência publicitária P.A.Z., que levou à outras criações no *Jornal do Humor* e no *Raposa*. Segundo Buchmann, ele era “o cara dos textos” e Miran era “o cara do visual”¹²⁸. Assim, Ernani Buchmann assina o editorial do *Jornal do Humor* número 01:

Não há como negar que o Paraná tem, hoje, humoristas de ótimo nível. Mas, por razões que não vêm ao caso, estes profissionais sempre foram obrigados a agir como alguns países: produzir para exportar. Agora o Diário do Paraná comprou a briga. A partir de hoje, todos os domingos você vai encontrar o humor imperando (embora o Império já esteja fora de moda) nesta página. A edição está a cargo de Miran, cartunista com trabalhos publicados, entre outros, no Jornal do Brasil, O Pasquim, Revista do Homem e na revista Pardon, de Frankfurt. Ao lado dele, Solda, também cartunista e também com trabalhos publicados n’O Pasquim, além de ter sido premiado no último Salão de Humor de Piracicaba. Outros virão, para aumentar o grupo e fazer desta página um ponto de leitura obrigatória para todos aqueles que acham que domingo não é dia de se ter alegria apenas em campos de futebol. Trabalhos de profissionais de Porto Alegre e de São Paulo também serão incluídos. A promessa que toda a equipe faz nesta primeira edição do jornal de humor é que

¹²⁶ O Anexo será discutido no próximo tópico.

¹²⁷ SEVERINO, T., 2018, *Op. Cit.*, p. 65.

¹²⁸ BUCHMANN, Ernani. **Entrevista** concedida ao autor via telefone. Arquivo pessoal. 14 de setembro de 2020.

aqui você nunca irá encontrar nada sério. Este texto de apresentação foi o primeiro e último. Felizmente para todos¹²⁹.

A intenção, segundo o editorial, era de divulgação do trabalho dos humoristas paranaenses, que, por não possuírem, até então, um veículo de divulgação próprio, necessitavam exportar seu material criativo para outros veículos de fora do Paraná¹³⁰.

As publicações do *Jornal do Humor* não esbarravam em questões políticas, em sua maioria. Como exposto pelo editorial, a preocupação era divulgação humorística. Mas, ainda assim, alguns colaboradores tratavam com sarcasmo algumas questões políticas e sociais enfrentadas pelo país, num período de fim dos chamados “anos de chumbo” da Ditadura Militar, como no texto intitulado “A. B. Cético” de Fraga, publicado no *Jornal do Humor* número 02, de 04 de abril de 1976. No texto, Fraga lista palavras-chave de A a Z, que intitulam frases de um personagem completamente cético, carregado de sarcasmo. No entanto, em algumas das frases, percebe-se as ironias que apontam para críticas à Ditadura. Como em “Gozação”: “No dia em que todo mundo puder usar de livre arbítrio, isto é garantido: vai ser de acordo com a lei”¹³¹. Não há como, hoje, ler essa frase e não relacioná-la com a supressão da liberdade individual imposta pela Ditadura Militar. Esse tipo de frase irônica, que induz a um duplo sentido aparece novamente em “Vitória”: “O povo já tem uma bandeira de luta: é um retângulo de pano branco na ponta de uma varinha”. Ou seja, a luta que restava para o povo – neste caso, o brasileiro – era pedir paz, naquele gesto clássico de levantar uma bandeira branca, pois não suportava mais a violência exercida pelos militares. Segundo Ernani Buchmann, na mesma entrevista acima citada, “Em setenta e nove, ninguém aguentava mais militar!”¹³². Ou seja, a partir de 1976, data da publicação do *Jornal do Humor*, a sociedade brasileira manifestava um cansaço, que ia além de oposição, chegava a um último pedido, de paz, com a bandeira branca levantada.

O *Jornal do Humor* era totalmente dependente do *Diário do Paraná*, no sentido da produção, da reprodução e da circulação, pois era um suplemento em forma de “página” que não possuía nem encadernação própria. Assim, todas as informações de reprodução, como

¹²⁹ (Sic) BUCHMANN, Ernani. Editorial, *Jornal do Humor*, n. 1, *Jornal Diário do Paraná*, Curitiba, 28 de março de 1976, p. 36.

¹³⁰ Não que fosse um sacrifício publicar em periódicos citados por Buchmann como *O Pasquim*. Este era a maior referência de periódico alternativo de humor a nível nacional nos anos 1960 e 1970.

¹³¹ FRAGA, Guaraci. A. B. Cético. Suplemento *Jornal do Humor*. *Jornal Diário do Paraná*, Curitiba, 04 de abril de 1976, p. 33.

¹³² BUCHMANN, E., 2020. *Op. Cit.*

tiragem, e de circulação, como o público atingido, estão vinculadas ao *Diário do Paraná*. Por este ser um jornal de grande porte para o Estado do Paraná, automaticamente o público atingido era de grande porte, se comparado com o *Scaps* – assim como foi discutido no tópico acerca do *Espalhafato* e o seu vínculo com a revista *Panorama*.

Imagem 34: *Jornal de Humor* n. 40, página 8 do suplemento *Anexo*, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 09 de janeiro 1977.



Imagem 35: Página 02 do 3º caderno do jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 09 de janeiro de 1977.



E, para encerrar este tópico, retomo o que foi afirmado no início dele, que o *Jornal do Humor* é uma espécie de “pai” do *Raposa*, pois é uma manifestação de ruptura com o *Diário do Paraná*, grande órgão de imprensa local de então, mesmo sendo um suplemento deste mesmo *Diário*. Ao longo da pesquisa, foram percebidos alguns padrões estabelecidos por periódicos editados por Miran, que são inegáveis, e que busco demonstrá-los. Como podemos ver nas imagens 34 e 35, as formatações das páginas são pensadas em estruturas completamente diferentes. O que chama a atenção do olhar são justamente os espaços em branco. A página do *Diário* não vacila em deixar nenhum espaço em branco, a não serem as margens. Miran, como editor do *Jornal do Humor*, brinca com a diagramação, colocando o título na horizontal a na vertical, colocando frases de cabeça para baixo, como “Deu no

jornal”, no fim da página, abusando dos espaços em branco, e largando a ilustração do casal dançante no meio deste espaço em branco do lado esquerdo da página, que deixa o pé esquerdo do homem em movimento invadir o quadro de texto ao lado, zombando do enquadramento do texto. Estas são concepções completamente diferentes de diagramação de imprensa, que se utilizam como suporte e suplemento, mutuamente, mas que, ao fim e ao cabo, estabelecem um debate estético.

Mas por que o *Jornal do Humor* é um pai do *Raposa*? Esteticamente é muito parecido com o *Raposa*. Miran estabelece um padrão de publicação, que será reaplicado nas páginas do *Raposa* (principalmente nas capas, já que o *Jornal do Humor* só possuía uma capa, digamos assim). Este padrão demonstra, também, que as referências aplicadas às páginas do *Raposa* eram até mesmo anteriores ao *Raposa*, como no debate sobre a influência de Herb Lubalin à obra de Miran, no capítulo anterior desta dissertação.

Além disso, o *Raposa* inicia como suplemento do *Diário do Paraná*, com o mesmo editor, Miran, e com um mesmo “núcleo duro” de colaboradores: Paulo Leminski, Solda, Fraga, Veríssimo, Alice Ruiz e Ernani Buchmann. Este padrão estético e este núcleo duro de colaboradores são mantidos também em sua segunda fase, como periódico alternativo, financiado pela Fundação Cultural de Curitiba, com formato, tamanho e duração muito maiores que o próprio *Jornal do Humor* e que a primeira fase do *Raposa*. Esses padrões, tanto estéticos quanto de colaboradores, permanecem desde março 1976 até março de 1983, data do último número do *Raposa Magazine*. São sete anos!¹³³ E, como dito no parágrafo anterior, esta é uma concepção de imprensa que (mesmo utilizando o *Diário do Paraná* como suporte) enfrenta um padrão estético estabelecido pelos grandes órgãos de imprensa.

Este padrão estabelecido por Miran, como já demonstrado, usa e abusa dos espaços em branco. Na comparação entre as imagens 36 e 37, percebemos como há uma ordem nas coisas: o cabeçalho, isolado; um item central, que centraliza o olhar (a digital e a boca) e que utiliza de pequenas conclusões humorísticas (o homem carpindo a digital e o “Oh” pronunciado pela boca); abaixo, no caso do *Jornal de Humor*, as publicações de Fraga, Solda e Paiva, uma ao lado da outra, como um rodapé, que finaliza a página, e no caso do *Raposa* as prévias das publicações que viriam nas páginas seguintes. No entanto, esse não é um padrão único, sem variável, das capas do *Jornal de Humor* e do *Raposa*. Mesmo no *Jornal de*

¹³³ Para um cenário de curta duração da maioria dos veículos alternativos que circulou ao longo do período da Ditadura Militar no Brasil, esse período merece ser reconhecido como, no mínimo, significativo.

Humor, Miran constrói outras páginas, com diferentes situações estéticas. Assim como no *Raposa*, que, principalmente em sua segunda fase, desenvolve outros padrões, já bastante diferentes do *Jornal de Humor* – até pela passagem do tempo, desde 1976 até 1983, que Miran, sem dúvida, incorporou novas referências e novos debates do Design em suas publicações.

Imagem 36: *Jornal de Humor* nº 32, suplemento Anexo, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 31 de outubro de 1976.

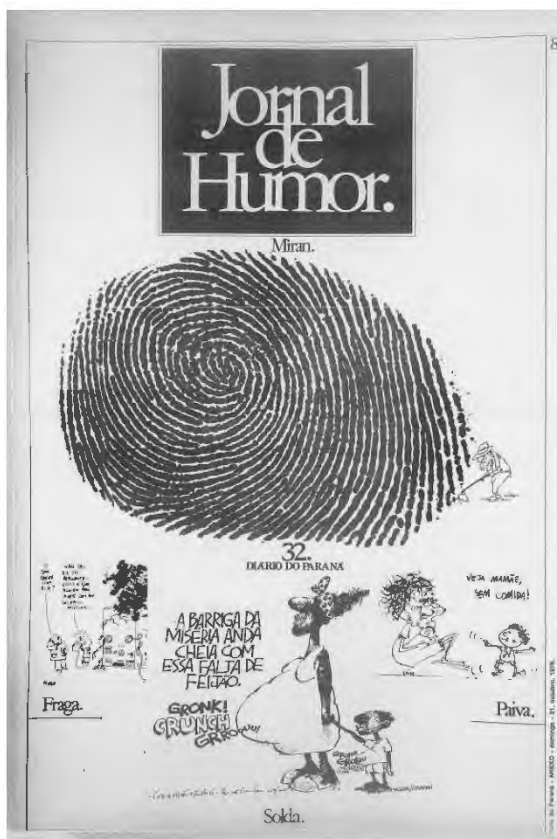


Imagem 37: Capa do suplemento *Raposa* n. 2, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 19 de fevereiro de 1978.



3.4. SUPLEMENTO CULTURAL ANEXO (1976-1977) – DIÁRIO DO PARANÁ

Suplemento do jornal *Diário do Paraná*, de caráter alternativo, publicado ao longo dos anos de 1976 e 1977, com um grupo de colaboradores bastante próximo aos que foram colaboradores do *Raposa Magazine*, porém, com um caráter mais literário do que visual, em comparação com o *Raposa*. A tese de Everton Moraes¹³⁴ e a dissertação de Tatiane Severino¹³⁵ são os maiores estudos já realizados sobre o *Anexo*. Assim sendo, indico desde já que a discussão irá partir destas duas referências.

O *Anexo* foi publicado pela primeira vez em 06 de agosto de 1976 (Imagem 38). Editado por Reynaldo Jardim, a sua periodicidade variou ao longo do período de publicação. Em momentos foi diário, em momentos foi a cada dois dias. Em momentos foi semanal. Como encarte dentro do jornal *Diário do Paraná*, a paginação também variava. Normalmente nos domingos aumentava o número de páginas, chegando até 32! Normalmente, eram oito ou doze páginas. Assim como o *Jornal de Humor*, a circulação do *Anexo*, por ser suplemento do *Diário do Paraná*, está totalmente vinculada a este último. Mas num sentido positivo, pelo volume de circulação do *Diário*.

Apesar de ser dependente do *Diário do Paraná*, por ser seu suporte, o *Anexo* possuía bastante autonomia e liberdade nas suas publicações. Segundo Moraes:

Se o suplemento se propunha a assumir o papel de voz crítica e incentivadora da produção intelectual e artística experimental, essa voz não assumia um tom distanciado e asséptico, mas primava pelo exercício da experimentação que buscava suscitar. Longe do formato de editoração dos outros cadernos do jornal, o *Anexo* trazia colagens, variação de fontes, irregularidade nos formatos e tamanhos das caixas, palimpsestos, cartuns, quadrinhos, poemas concretos, entre outras formas não usuais na diagramação da imprensa “séria” ou da “grande imprensa”. Leminski

Imagem 38: Página 01 do Suplemento *Anexo*, Jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 06 de agosto de 1977.



¹³⁴ MORAES, E., 2016, *Op. Cit.*

¹³⁵ SEVERINO, T., 2018, *Op. Cit.*

nomeava intersemiótica essa hibridação de formas, e esta dizia respeito não apenas a um modo de trabalhar as linguagens, mas também a uma forma de vida e a um modo de experimentar o tempo¹³⁶.

Dessas formas não-usuais impressas no *Anexo*, comentadas por Moraes, que se diferenciam das páginas do *Diário do Paraná*, podemos perceber a diferença e o caráter experimental do *Anexo* em relação do *Diário* nas imagens 39 e 40, abaixo.

Imagem 39: Capa do Suplemento *Anexo*, jornal *Diário do Paraná*, Curitiba, 14 de abril de 1977.

Imagem 40: Página 04 do jornal *Diário do Paraná*, 1º caderno, Curitiba, 17 de abril de 1977.



Na imagem 39, percebemos as diversas fontes utilizadas na página do *Anexo*, com poemas visuais, com uma caixa de texto preta com o texto de Rettamozo, no lado esquerdo página, em fonte branca, com palavras incompletas, e os espaços em branco, já destacados também acerca das páginas do *Espalhafato* e do *Jornal de Humor*, assinalam essas diferenças de compreensão acerca da diagramação das páginas entre os editores do *Diário* e do *Anexo*. A página do *Diário*, como vemos na imagem 40, era diagramada em quatro quadros de textos

¹³⁶ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 46.

Nesse sentido, a própria oposição ultrapassaria o isolamento para fora dos círculos convencionais e assumiria um trânsito, um deslocamento entre campos diferentes de criação e circulação de ideias, a simples negação daria lugar, então, a uma espécie de confronto, interferindo sobre as estruturas culturais, políticas e sociais cristalizadas numa única perspectiva cultuada.

Seria, de tal forma, por este viés que poderíamos entender a atuação no contexto interno do suplemento Anexo. A simples fuga do meio massivo, como modo de oposição daria lugar, contrariamente, à ocupação desse espaço, pois os mesmos agentes que mantinham uma visão crítica em relação aos ambientes hegemônicos, ou restritos à inovação estética, inseriam-se nele, profissionalmente. Nesse âmbito, o próprio Anexo, como suplemento vinculado à grande imprensa, surgia como um espaço a ser ocupado, tensionado, a partir da confluência de ideias, ultrapassando a dicotomia centro/margem em busca de uma multiplicidade estética, cultural, criativa¹³⁸.

Entre todos os periódicos alternativos aqui analisados, o *Anexo* foi o que mais teve números – que não foram aqui calculados pois não existem todos os seus números entre os arquivos digitalizados do jornal *Diário do Paraná* no acervo da Biblioteca Nacional Digital. No entanto, por ser um suplemento que teve, por boa parte de seu um ano de circulação, periodicidade diária, certamente foram mais de trezentos números. Dessa forma (sem todos os números), é impossível afirmar qualquer informação acerca de número de colaboradores. Sem dúvida é que mais teve colaboradores entre que aqui estão sendo analisados. No entanto teve o mesmo dito “núcleo duro” de colaboradores do *Jornal do Humor*. Mais amplo, certamente, até porque aposta em uma concepção mais textual do que visual em comparação com o *Jornal do Humor*, e tem um espaço muito maior¹³⁹. Mas os nomes de Paulo Leminski, Luiz Rettamozo, Alice Ruiz, Luís F. Veríssimo, Solda e Fraga ocuparam boa parte das páginas do *Anexo*, assim como do *Espalhafato*, *Jornal do Humor*, do *Pólo Cultural*, e das duas fases do *Raposa*.

De acordo com Everton Moraes, Reynaldo Jardim, editor do *Anexo*, recebeu um convite para vir à Curitiba, em 1976, para ser coordenador da *TV Paraná*:

A oportunidade que, segundo ele, lhe havia aparecido de surpresa, possibilitou, entre outras coisas, a articulação para a criação de um suplemento cultural, o *Anexo*. Entre os encontros casuais e aqueles mobilizados por sua rede de contatos, Jardim reuniu uma equipe – entre os quais Paulo Leminski, Luiz Rettamozo, Rogério Dias, Marilu Silveira, Solda, Nelson Padrella, Alice Ruiz, etc. – e criou um ambiente em torno ao qual surgiu uma ideia: fazer de Curitiba um polo cultural, capaz de produzir informação cultural de alta densidade e com alto grau de inovação, de fazer frente a

¹³⁸ SEVERINO, T., *Op. Cit.*, p. 34.

¹³⁹ Lembrando que, durante um período, o *Jornal do Humor* conviveu com o *Anexo*, ocupando a sua última página, conforme exposto no tópico anterior.

idades como São Paulo e Rio de Janeiro, de derrubar as barreiras que impediam de circular livremente fora do âmbito regional¹⁴⁰.

Reynaldo Jardim percebe a importância de uma rede de contatos estabelecida já na sua chegada à capital paranaense para pensar a construção desse projeto a partir de Curitiba, mas atuando como um polo de produção cultural a nível nacional. Essa rede, intrinsecamente ligada à arte, imprime nas páginas do *Anexo* um aspecto que se destaca: as amplas e mais variadas discussões acerca de arte que surgiram nas páginas do periódico. Segundo Moraes:

O Anexo deveria funcionar, de acordo Leminski, como uma oficina de criação, abrindo espaços, repensando a história da cidade, convidando criadores de fora de Curitiba para publicar no suplemento, incitando debates, oferecendo lugar para polêmicas, etc. Porém, não se tratava apenas de uma busca realizada por meio da produção de conteúdos e difusão de ideias, mas também de uma publicação em que deveria haver um grau de inovação e experimentação, uma vez que não estava em questão simplesmente debater e incentivar a produção de arte, mas de fazer arte no jornal e pensá-lo como força capaz de atuar na cidade, no interior dos meios de arte e fora deles. O papel decisivo assumido por Leminski e Rettamozo parece ter levado o suplemento a se tornar algo mais próximo a outras publicações alternativas daquele momento, com um caráter mais artístico¹⁴¹.

Assim, o suplemento *Anexo* dá um passo importante em direção àquilo que chamamos de alternativo, pois, mesmo não possuindo esse caráter nas questões de reprodução e circulação, como financiamento, distribuição e suporte, ele adquire um caráter alternativo na questão da produção, no sentido da produção artística e jornalista alternativa, que pensa a importância da cultura num sentido da inovação, da experimentação, da ruptura das regras e da vanguarda artística, e que tem como projeto levar as discussões culturais propostas em Curitiba a um nível nacional. E isso pouco tem a ver com aquilo que era produzido nos grandes meios de imprensa do Paraná da década de 1970. Tem mais a ver com aquilo que era produzido nos periódicos alternativos em debate, tanto em nível de Curitiba (*O Espalhafato*, *Scaps*, etc.), quanto em nível nacional, como *O Pasquim*, *Ovelha Negra*, *Coojornal*, com os atributos destacados por Everton Moraes na citação anterior: **inovação e experimentação**.

Dois dos nomes mais comuns nos textos de crítica da arte publicados no *Anexo* são Adalice Araújo e Marilú Silveira, reconhecidos nomes da crítica da arte em Curitiba, que também ocupam importantes papéis no *Pólo Cultural*. Mas também existem textos de artistas,

¹⁴⁰ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 27. A fonte que Moraes usa para construir esse trecho é uma entrevista de Reynaldo Jardim (JARDIM, Reynaldo. Entrevista a Silvana Marchi. **Nicolau**. Curitiba, 1988, p. 7).

¹⁴¹ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 32.

no exercício não se de fazer arte, mas de discutir as artes do período, como os textos de Luiz Rettamozo, de Régis Bonvicino, e de Paulo Leminski – os textos de Leminski seriam posteriormente publicados como ensaios nas várias edições dos “Ensaio e Anseios Críticos”. Além de Leminski, os chamados “poetas paulistas” da poesia concreta eram frequentemente publicados nas páginas do *Anexo*, como podemos ver na Imagem 39, no canto superior direito, que carrega “Soneterapia” de Augusto de Campos, que, além de poemas, publica diversos textos de crítica de arte que escreve ao longo dos anos 1970. Daquele grupo paulista, além de Augusto, destaca-se a participação de seu irmão, Haroldo de Campos, e até mesmo os já citados Reynaldo Jardim e Régis Bonvicino, que tinham forte vínculo com o concretismo. Dessa forma, essa rede estabelece aquilo que Moraes destaca como: o exercício de trazer autores de fora da cidade (como Augusto de Campos, de São Paulo), para publicar no *Diário do Paraná*, de modo que esse jornal circulasse nas mais diversas camadas da população do Estado, estabelecendo, assim, a “produção de conteúdos e difusão de ideias”¹⁴².

Acerca do posicionamento político do *Anexo*, Tatiane Severino¹⁴³ desenvolve várias análises de suas páginas, nas quais demonstra como os intelectuais que nele publicavam utilizavam de diversas linguagens, majoritariamente sutis e subversivas, para enfrentar os silenciamentos ditatoriais à liberdade de expressão. Não desenvolverei essas análises aqui, pois as faria superficialmente. Severino realiza esse trabalho com maior tenacidade e propriedade.

Como já busquei demonstrar ao longo do texto, esses periódicos alternativos curitibanos estão vinculados um ao outro. Tanto pelos seus quadros de colaboradores, quanto pelas publicações que se anunciam e se suportam mutuamente. Assim como no dia 6 de fevereiro de 1977, domingo, em que a capa do jornal *Diário do Paraná* destaca: “Anexo. Começa hoje a operação Pólo Cultural. 32 páginas. Análise e perspectiva do desenvolvimento cultural da cidade”¹⁴⁴. Ou seja, a capa do *Diário* promove uma edição especial do *Anexo* que trata somente da dita “Operação Pólo Cultural”¹⁴⁵.

Neste número do *Anexo*, há um extenso debate das autoridades e personalidades intelectuais e artísticas de Curitiba acerca da fundação do projeto conjunto entre Governo do

¹⁴² MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁴³ SEVERINO, T., 2018, *Op. Cit.*

¹⁴⁴ COMEÇA HOJE a operação Pólo Cultural. Capa do jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977.

¹⁴⁵ O *Diário do Paraná*, vale lembrar, já havia divulgado *O Espalhafato*, através de uma publicidade da revista *Panorama*, em dezembro de 1974 (ver Imagens 25 e 26 no tópico 3.1)

Estado do Paraná, Prefeitura de Curitiba, e a classe empresarial paranaense para transformar Curitiba em um polo cultural. Tratou-se de uma manobra política, que envolveu diversos setores, desde os diferentes níveis da política, até mesmo a burguesia curitibana. Nas palavras assinadas por Marilú Silveira, e Reynaldo Jardim, futuros editores do jornal *Pólo Cultural*: “A rentabilidade das indústrias do lazer cultural, além de altamente satisfatória, proporciona o lucro cívico da paz social, do engajamento populacional nos projetos urbanos, da projeção e prestígio estaduais em todo território nacional”¹⁴⁶. No debate das ideias acerca da “Operação Pólo Cultural”, houveram diversos convidados à publicação no *Anexo*, que responderam três questões: “1) Que medidas considera essenciais para dinamizar a vida cultural na cidade? 2) Que papel pode desempenhar a instituição que dirige nesta dinamização? 3) É viável a transformação de Curitiba em um Pólo Cultural?”¹⁴⁷. A opinião de Francisco Borsari Neto, secretário da Educação e Cultura do Governo do Estado do Paraná, expõe este contexto de ampla negociação política e financeira entre os setores. Para o secretário, a pedra fundamental desta iniciativa é o trabalho sério e organizado entre o Governo do Estado, que mantém a Fundação Teatro Guaíra e a Diretoria de Assuntos Culturais, entidades veiculadas a Secretaria dirigida por Borsari Neto, com a Fundação Cultural de Curitiba, órgão da Prefeitura de Curitiba. “A SEEC através de seus órgãos específicos, desenvolve trabalho visando a identificação, a valorização e divulgação da cultural popular do Estado”¹⁴⁸. Segundo Everton Moraes, havia diferentes tons entre os discursos dos editores – Reynaldo Jardim e Marilú Silveira – e os artistas, como Leminski e Rettamoza:

A utilização de termos como “lucro cívico”, “paz social”, “ampliação do mercado de trabalho”, “engajamento populacional” não apenas confirmavam o pragmatismo do projeto, mas também lhe dava outro tom, menos artístico e mais oficial, muito próximo aos discursos da prefeitura e de seu projeto urbanístico modernizador. Pouco havia de comum entre as “OF-SIGNAS” (oficinas de produção de signos artísticos inovadores) que Leminski proporia algumas páginas depois e a diplomacia pragmática do texto de Jardim e Silveira¹⁴⁹.

Tratou-se, portanto, de uma situação muito específica, onde os diretores dos grandes órgãos de Cultura de Curitiba, aliados com os setores privados (que seriam os responsáveis

¹⁴⁶ JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977, p. 01.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ BORSARI NETO, F. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977, p. 02.





¹⁴⁹ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 34.

pelo investimento financeiro na iniciativa) desenvolveram a cena cultural de Curitiba. E não somente o *Pólo Cultural*, mas trouxeram atrações do teatro, da música, das artes, de nível nacional e internacional para a capital paranaense. Portanto, a iniciativa do jornal *Pólo Cultural* está inclusa em um projeto maior, de desenvolvimento cultural de Curitiba no cenário nacional. E foi primeiramente divulgada dentro do suplemento *Anexo*, mostrando as conexões que existiam entre os promotores de cultura, entre eles, Oscar Martinez, Cícero Amaral Cattani, e Creso Luiz de Moraes, respectivamente dono, diretor e editor do jornal *Diário do Paraná*; Reynaldo Jardim, editor do *Anexo* e posteriormente editor do *Pólo Cultural*, Marilú Silveira, futura editora de edição do *Pólo Cultural*, Francisco Borsari Neto, secretário da Educação e Cultura do Governo do Estado do Paraná, Jaime Canet Júnior, Governador do Estado do Paraná, Saul Raiz, Prefeito de Curitiba e Ennio Marques Ferreira, Presidente da Fundação Cultural de Curitiba, além de diversos outros nomes que vieram a prestar apoio ao projeto *Pólo Cultural*.

3.5. JORNAL PÓLO CULTURAL (1978-1979)

Jornal que fazia parte de um grande projeto com o mesmo nome, que visava transformar a cidade de Curitiba em um polo da cultura brasileira. De caráter bastante abrangente, publicava debates sobre arquitetura, crítica de arte, cinema, música, e outras diversas linguagens artísticas. Com periodicidade semanal, foi editado em 33 números, de 15 de março à 19 de outubro de 1978. Houve também sua derradeira edição (sem número), de 07 de fevereiro de 1979. Até o

Imagem 43: Caixa de Texto recortada da contracapa do Jornal *Pólo Cultural*, Série D: *Inventiva*, ano 01, n. 22, Curitiba, 17 de agosto de 1978.

	Artes, espetáculos 17/Agosto	A
	Grafia, o jornal da foto 24/Agosto	B
	Espaço, arquitetura, urbanismo, ecologia - veículo oficial do IAB-PR 31/Agosto	C
	Inventiva, textos, experimentos, vanguarda 7/ setembro	D

13º número, o jornal dividia sua produção entre poesia, artes plásticas, teatro, música, fotografia, arquitetura, em uma mesma edição. A partir do 14º número, de 22 de junho de

1978, o semanário foi dividido em quatro séries mensais. Ou seja, cada série era publicada uma vez ao mês, intercalando-se semanalmente (Imagem 43).

A “Série A – Arte e Espetáculos” era o espaço dedicado primordialmente ao teatro, às artes plásticas e à música. A “Série B – Grafia, o jornal da foto”, como o título sugere, predominava a fotografia, em diálogos constantes com a poesia. Na “Série C – Espaço, mensário de arquitetura do IAB-PR” (Instituto de Arquitetos do Brasil), estavam os debates e os projetos ilustrados de arquitetura. Já a “Série D – Inventiva: textos, experimentos e vanguarda”, era dedicada à poesia, às charges, textos experimentais, e se parecia muito com as páginas de *O Espalhafato*, justamente por seu caráter experimental e aparência caótica.

A partir dessa divisão serial, cada grupo, que editava sua série, pôde se organizar de modo a centralizar seus materiais em sua série, que era publicada mensalmente. Isso proporcionou, também, uma divisão clara de materiais publicados numa mesma edição. Na primeira fase, o *Pólo Cultural* chegou a publicar debates destas quatro áreas numa só edição. A partir dessa divisão, a cada semana havia um debate diferente, que só viria a aparecer novamente dali a um mês.

Conforme percebemos nas informações editoriais da Imagem 44, foi fundada uma empresa, “Escritório de Promoção da Cultura Paranaense Pólo Cultural Ltda.”, com o intuito de estabelecer os movimentos daquela grande manobra política e econômica descrita no fim do tópico anterior a partir dessa empresa. Por isso, mesmo nos textos editoriais, os editores Marilu Silveira e Reynaldo Jardim faziam questão de deixar claro que o *Pólo Cultural* não era um periódico de um órgão oficial, mas sim um jornal independente.

Imagem 44: Informações editoriais da capa do jornal *Pólo Cultural*, Série D: *Inventiva*, ano 1, n. 24, Curitiba, 7 de setembro de 1978.



Imagem 45: Capa e contracapa do Jornal *Pólo Cultural*, Série D: *Inventiva*, ano 1, n. 24, Curitiba, 7 de setembro de 1978.



Segundo Moraes, o *Pólo Cultural* era financiado por Reynaldo Jardim¹⁵⁰. No entanto, o apoio que o jornal recebia, por ser uma espécie de porta-voz do projeto homônimo, demonstra que possivelmente os apoios não eram só incentivos políticos, mas também financeiros. Tanto que uma página por número do *Pólo Cultural* dedicava-se a promover a agenda da Diretoria de Cultura Paranaense, órgão vinculado à SEED, principal promotora do projeto *Pólo Cultural*. E como demonstra o texto dos futuros editores do jornal *Pólo Cultural*, Reynaldo Jardim e Marilú Silveira, publicado ainda na edição do *Anexo* de 06 de fevereiro de 1977, quando estavam lançando a ideia do *Pólo*:

Não estamos pisando no terreno romântico das utopias. A proposta é fundamentalmente de ordem industrial, e, portanto, econômica. A criação de matrizes modelares, de modelos próprios, cujo know-how seja nosso; o estabelecimento de múltiplos espaços abertos ao exercício e à expressão de ideias sonoras, plásticas, gráficas, visuais, cênicas, arquitetônicas, isto é, parques editoriais, fonográficos, laboratórios teatrais, praças cobertas, auditórios eletronicamente equipados; a ordenação de uma produtividade capaz de satisfazer não só ao mercado consumidor local, mas quantitativa e qualitativamente exportável; a conquista

¹⁵⁰ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 33.

gradual e efetiva de um público potencialmente interessado (da classe universitária a operária) mas não participante, cuja mobilização está a exigir um trabalho de científica motivação através de eficiente campanha de penetração publicitária; enfim uma quantidade tal de iniciativas, cuja itemização total vai se tornando exaustiva, precisam ser tomadas, se efetivamente os poderes públicos e os empresários do Paraná estiverem mesmo dispostos a implantarem sua capital o Pólo Cultural brasileiro. A rentabilidade das indústrias do lazer cultural além de altamente satisfatória, proporciona o lucro cívico da paz social, da ampliação do mercado de trabalho, do engajamento populacional nos projetos urbanos, da projeção e prestígio estaduais em todo território nacional. Esta edição especial do Anexo do Diário do Paraná apresenta os subsídios básicos para a elaboração do projeto Pólo Cultural e oferece uma amostragem do que ora se cria em arte nesta cidade¹⁵¹.

Esse texto de Jardim e Silveira é um convite para o empresariado curitibano apoiar esse projeto *Pólo Cultural*. Isto é, os dois futuros editores do jornal têm a leitura de que, sem o apoio financeiro de capitalistas que se envolvam na promoção cultural não há como desenvolver esse projeto. E como o jornal fazia parte do projeto, há que se desconfiar que Reynaldo Jardim não fosse o único financiador do jornal. Mas até mesmo Leminski confia ao amigo Régis Bonvicino em uma carta de 22 de março de 1979: “Jardim se endividou até os colhões em papel para *Pólo Cultural*”¹⁵². Ou seja, segundo o relato de Leminski, Reynaldo Jardim acumulou dívidas para pagar a impressão do *Pólo Cultural*.

No *Pólo Cultural* número 1, de 15 de março de 1978, Reynaldo Jardim volta a discutir as ideias propostas um ano antes, no *Anexo* de 06 de fevereiro de 1977.

Em 6 de fevereiro de 1977, o Anexo, caderno do Diário do Paraná, publicava uma edição especial onde se discutia a hipótese da conversão de Curitiba em um Pólo Cultural. Fazia-se, então, um levantamento exaustivo do panorama cultural da cidade a fim de se traçar um diagnóstico capaz de orientar tomadas de decisões mais imediatas. Agora, decorrido mais de um ano, a possibilidade de se lançar um semanário independente dedicado à divulgação de assuntos artísticos, urbanísticos, literários, filosóficos e científicos, é uma clara demonstração de que se tornou viável dinamizar a vida comunitária de maneira a extrapolar nossas fronteiras estaduais. Este número 1 é um convite para que todos os envolvidos direta ou indiretamente com a literatura, o pensamento, as artes, as ciências, participem ativamente do trabalho do qual somos apenas um dos elementos. Queremos fazer deste PÓLO CULTURAL a expressão intelectual de toda uma comunidade e não apenas de um grupo. Por ser apenas um convite instigador vamos dar tempo para que todos possam se manifestar. Lançado este primeiro número, antes de entrarmos na batalha semanal, vamos dar uma trégua pra voltar dia 30, daí pra frente entrando em circulação todas as quintas-feiras¹⁵³.

¹⁵¹ JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**. Curitiba, 06 de fevereiro de 1977, p. 1.

¹⁵² LEMINSKI, Paulo. Carta à Régis Bonvicino de 22 de março de 1979. Carta 46. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie Meu Dicionário: Carta e Alguma crítica**. - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 126.

¹⁵³ JARDIM, Reynaldo. Uma idéia em marcha. **Pólo Cultural**, n. 1, Curitiba, 15 de março de 1978, p. 02.

Everton Moraes analisa os dois textos assinados por Reynaldo Jardim, explorando quais eram os convites que Jardim tentava perpassar em seus textos:

Jardim repetia no seu editorial a ideia de que para “extrapolar as fronteiras estaduais” era preciso criar uma comunidade dinâmica de produtores intelectuais e artísticos, capaz de se renovar através do debate e da autocrítica. Tudo se passava então como se, depois de um ano de debates no *Anexo*, já houvesse na cidade o mínimo de “maturidade” para uma nova investida decisiva, a publicação de um periódico independente. Logo abaixo do editorial, Jardim reproduzia novamente as declarações do atual prefeito e do secretário de educação, reiterando o tom oficial do documento publicado no ano anterior. Havia, portanto, uma tensão que perpassava o *Pólo Cultural* entre experimentação artística radical, posta em prática por vários dos artistas convidados a publicar no jornal, e diplomacia estético-política de caráter pragmático, tal como era proposta por Jardim¹⁵⁴.

Para pensar tal diplomacia estético-política apontada por Moraes, vamos iniciar refletindo sobre a primeira parte, a estética. Como dito no início deste tópico, esteticamente o *Pólo Cultural* possuía semelhanças com *O Espalhafato* (anterior à vinda de Reynaldo Jardim para Curitiba) e principalmente com o suplemento *Anexo*, do qual Reynaldo Jardim também foi editor. Isso significa que a renovação gráfica da imprensa curitibana, creditada em sua grande parte à presença de Reynaldo Jardim, já iniciava esse processo antes da presença dele em Curitiba.¹⁵⁵

No entanto, a partir da divisão serial da sua segunda fase, o *Pólo Cultural* adquire diferentes formatos, até porque é difícil que um jornal de poesia (*Inventiva*) seja parecido com um jornal de arquitetura (*Espaço*, mesário de arquitetura do IAB-PR). Sem dúvida, o *Pólo Cultural/Inventiva* é o que mais nos interessa aqui, por aqueles itens apontados acerca do *Anexo*, que Everton Moraes destaca em sua tese: inovação e experimentação.

O *Pólo Cultural/Inventiva* é celebrado por Paulo Leminski, seu editor, em cartas¹⁵⁶ a Régis Bonvicino, como na carta da Imagem 46, sem data, mas possivelmente meados de julho de 1978, quando Jardim decide dividir *Pólo Cultural* em quatro séries. E no verso “o q quer dizer NOS deu toda” é perceptível a importância que Leminski dá à **criação em grupo** que

¹⁵⁴ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁵⁵ No capítulo 05 desta dissertação, há um debate em que se evidencia que já existia, em Curitiba, um grupo com fértil atuação gráfica, antes mesmo de Jardim iniciar seus trabalhos no *Anexo*. As redes intelectuais estabelecidas por esse grupo colaboravam para o desenvolvimento técnico da imprensa, da publicidade, da poesia e das artes em Curitiba. Reynaldo Jardim, a partir de sua chegada, soube aproveitar essas redes, tanto no *Anexo* quanto no *Pólo Cultural*.

¹⁵⁶ Existem referências ao *Pólo Cultural* e à *Pólo Cultural/Inventiva* entre as 23 a 46, entre 1978 e 1979.

ele introduz na *Pólo Cultural/Inventiva*. Ele manifesta sua felicidade em ter um jornal que ele editaria com seus amigos e sua rede de contatos com artistas.

Imagem 46: Carta 23. LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie Meu Dicionário:** Carta e Alguma crítica. - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 71.

jardim está dividindo o polo (4 mensais) assim

- ① pelo ARTES (15 ...)
- ② pelo ARQUITETURA (25 ...)
- ③ pelo GRAFIA (fotos) (35)
- ④ • POLO INVENTIVA (45 ...)

o INVENTIVA (mensal) é só para a coisa de invenção

e jardim me deu toda

e q quer dizer NOS deu toda

mande coisas mais que nunca

MANDE TEXTOS POEMAS ESBOÇOS ESQUEMAS EXPERIMENTS

RISO

MÔNICA (e peemafete dela no poloGRAFIA !)

esse poema q mande vai ser transado graficamente

muito bem para um posterzão no meio da INVENTIVA 1

sai plaza / superhomem vai ser pester

p.s. me avisa(m) beijos
da Bahia!! Leminski

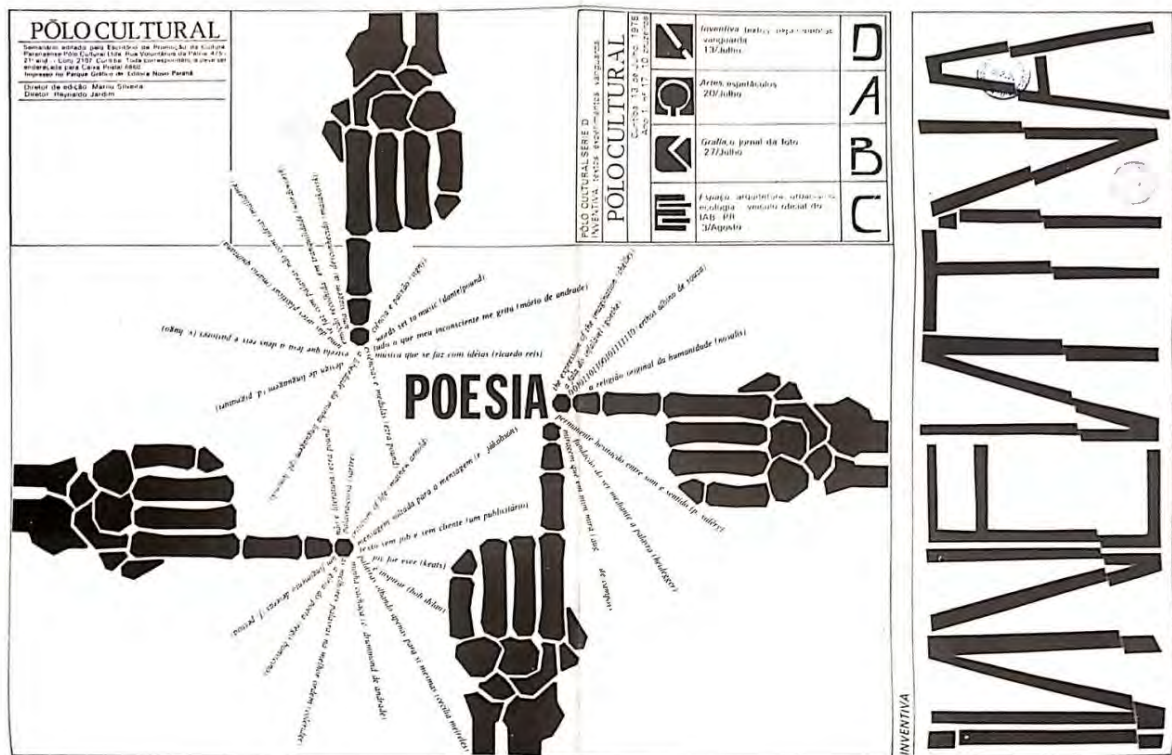
Também percebemos boas referências de como Leminski enxergava a *Inventiva* em outras cartas, como:

*inventiva fica pronta dojepramanhã. Entreguei tudo legal agora a montagem q v. queria que saísse não deu mesmo. além de muito grande v. sabe que nunca fui particularmente apaixonado pela solução (penso que v. está emocionalmente envolvido e portanto complacente consigo mesmo) e não me agradava a ideia de que v. pintasse na 1ª inventiva com um produto que não iria dizer do teu rigor do teu critério do teu paladar exigente (com os outros e consigo mesmo) tomei a liberdade de preferir esperar o FECHADO PARA BALANÇO para de qualquer forma v. pinta numa muito legal q eu aprontei pra v.

risério também vai ter surpresa
erthos idem¹⁵⁷

Ou no seguinte verso, que dá boas novas a Bonvicino: “inventiva 2 cozinhando / escute o barulho do panelão / grugrugrugrugrugrugru.....”¹⁵⁸. Nas três cartas é escancarada a felicidade de Paulo Leminski em poder editar esse periódico no qual ele tem liberdade para manifestar crenças suas e de seus amigos acerca da poesia. E Leminski faz questão de aplicar tais crenças na capa de uma *Inventiva*.

Imagem 47: Capa e contracapa do Jornal *Pólo Cultural Série D/Inventiva*, ano 1, n. 17, Curitiba, 13 de julho de 1978.



Como percebemos na Imagem 47, da capa do jornal *Pólo Cultural/Inventiva*, n. 17, de 13 de julho de 1978, as mãos esqueléticas apontam para o seu título, “Poesia”. Ao redor do título são dispostos conceitos, ou entendimentos sobre poesia de diversos autores. Os entendimentos variam de filosóficos, “Fundação de ser mediante da palavra” (Heidegger); vão

¹⁵⁷ (Sic) LEMINSKI, Paulo. Carta à Régis Bonvicino de 23 de julho de 1978. Carta 24. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. 1999, *Op. Cit.*, p. 72.

¹⁵⁸ (Sic) LEMINSKI, Paulo. Carta à Régis Bonvicino de 25 de julho de 1978. Carta 29. In: LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis, 1999, *Op. Cit.*, p. 82.

para concretos, “Design de linguagem” (Décio Pignatari); para alcoólicos, “Minha cachaça” (Carlos Drummond de Andrade); para a futuristas, “Minha viagem ao desconhecido” (Vladimir Maiakovski); e até mesmo para computacionais, “0010110110001011111110” (Erthos Albino de Souza), e chega ao conceito do próprio Leminski, “A liberdade da minha linguagem”.

Assim, pode-se afirmar que *Pólo Cultural/Inventiva* foi invariavelmente inovadora e alternativa nas questões estéticas, pois, por exemplo, esse tipo de capa, como das Imagens 45 e 47, é totalmente nova e diferente em relação à capas dos grandes jornais. Sabemos bem que as intenções de jornais de poesia, como *Inventiva*, eram bem diferentes das intenções de jornais de notícias de grande porte, como o próprio *Diário do Paraná*, ou *O Estado de São Paulo* e *Jornal do Brasil*. Mas poderia optar-se por fazer um jornal de poesia esteticamente pouco inovador. E não foi o caso de *Pólo Cultural/Inventiva*.

Mas o jornal *Pólo Cultural* não foi só a série *Inventiva*. Everton Moraes continua aquele debate acerca da diplomacia estético-política projetada para o *Pólo Cultural*, e sustenta outra perspectiva:

Pensado para uma sequência do *Anexo*, o *Pólo Cultural* executou uma proposta parecida, ainda que com uma diferença de acentuação: o pragmatismo de Jardim e Marilú Silveira talvez tenha pesado mais no caso do jornal independente. Se a edição de Leminski e a participação decisiva de Rettamozo na montagem do *Anexo* tornava o suplemento algo que, em certos momentos, se aproximava muito da proposta de outras publicações experimentais, como a *Navilouca* ou a *Qorpo Estranho*, no *Pólo Cultural* havia um caráter menos experimental e mais marcado pelo debate de ideias, pelo tom projetivo, técnico e pragmático, mais próximo ao daquela edição especial do *Anexo* citada acima do que daquilo que o suplemento viria a se tornar¹⁵⁹.

Navilouca e *Qorpo Estranho*, citadas por Moraes, são representantes expoentes da imprensa alternativa nacional, principalmente da linha da poesia experimental, ligadas intrinsecamente ao concretismo (Imagens 48 e 49).

¹⁵⁹ MORAES, Everton, *Op. Cit.*, p. 37.

Imagem 48: Capa da Revista *Navilouca*, Edição Única, Rio de Janeiro, 1974.

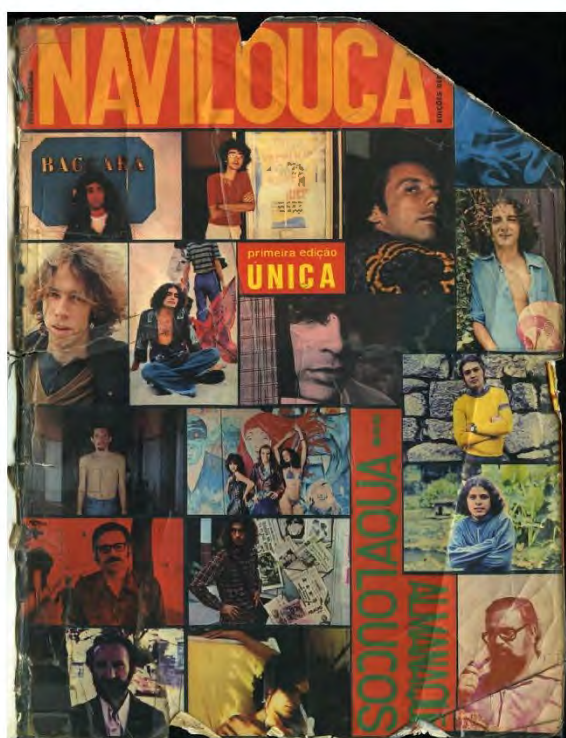


Imagem 49: Capa da *Qorpo Estranho*, Revista de Criação Intersemiótica, nº 1, mai/jun/jul/ago de 1976.



Ou seja, mesmo sendo algo como uma sequência do *Anexo*, o *Pólo Cultural* acabou sendo menos alternativo, por assim dizer, do que seu antecessor no sentido da produção, destacada no tópico anterior acerca do *Anexo*. Mesmo participando de um projeto maior, que envolvia órgãos públicos, o *Pólo Cultural* ainda era um periódico alternativo nos sentidos da reprodução e da circulação, pois era financiado por Reynaldo Jardim, impresso na gráfica da Editora Novo Paraná¹⁶⁰, e distribuído de forma independente. Todas essas características implicam uma expectativa de que o *Pólo Cultural* poderia ter características estéticas também alternativas, inovadoras. Mas quando, por exemplo, cede uma das suas séries para ser o órgão oficial do IAB-PR (Instituto de Arquitetos do Brasil), aceita participar daquela manobra política citada no início deste tópico, que envolvia diversas categorias da produção cultural paranaense. Entre as categorias, os arquitetos, que barganharam uma edição mensal do *Pólo*

¹⁶⁰ Não foram localizadas informações ou dados acerca da editora, apenas o seu CNPJ, Razão Social e data de abertura (04/09/1975), constantes em: <https://cadastroempresa.com.br/cnpj/77.055.184/0001-11-editora-novo-parana-limitada>. Acesso em 17 de maio de 2021.

Cultural nestas negociações políticas, para promoção e divulgação de profissionais associados ao órgão.

Portanto, o *Pólo Cultural*, mesmo possuindo características alternativas nos sentidos de reprodução e distribuição, não assume, de fato, em todas as suas séries, características alternativas que abrangem a produção, os textos e a estética de suas páginas. E isso pois, politicamente, estava envolvido em negociações maiores, a partir do Governo do Estado do Paraná, que apoiava o projeto.

Se politicamente o jornal *Pólo Cultural* não assumia uma postura combativa, em relação à Ditadura Militar, o jornal *Boca no Trombone* assume esse papel. Nesse sentido, o próximo tópico está para esboçar este jornal, que foi encontrado na sua pasta temática no acervo do DOPS do Arquivo Público do Paraná.

3.6. JORNAL *BOCA NO TROMBONE* (1979)

Jornal oposicionista de único número, publicado em outubro de 1980, em 16 páginas, com um caráter estético diferente tanto do *Raposa*, do *Pólo Cultural* e do *Anexo* quanto da imprensa tradicional, como o *Diário do Paraná*, seguindo uma linha editorial de forte crítica ao governo militar. Assim como outros dos pequenos jornais aqui analisados, o *Boca no Trombone* não fornece quaisquer informações sobre tiragem, recepção, ou até mesmo outros números que foram publicados. E não foram encontrados outros arquivos ou até mesmo outras análises historiográficas sobre o jornal, impossibilitando uma análise mais completa, que dê conta de debates acerca de reprodução e circulação. Esse primeiro número do *Boca no Trombone* que foi encontrado no acervo do DOPS do Arquivo Público do Paraná, em sua pasta temática, arquivada a partir do encaminhamento do exemplar do jornal realizado pelo Delegado Regional do Trabalho, Adalberto Massa, ao Delegado Divisional do DOPS, Eloy Fernandes França¹⁶¹. Há também um encarte dentro do jornal *Boca no Trombone*, de um jornal intitulado *Flâmula*, “Órgão Oficial de Divulgação da União Paranaense dos Estudante-UPE”, em quatro páginas, que indica as alianças políticas estabelecidas pelos produtores do jornal.

¹⁶¹ PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. Jornal **Boca no Trombone**. Pasta temática 1188.142. Curitiba, 31 de outubro de 1980.

Imagem 50: Capa do Jornal *Boca no Trombone*, Curitiba, outubro de 1980.



O jornal *Boca no Trombone*, segundo seu editorial, é formado por jornalistas dissidentes do *Correio de Notícias*, outra experiência jornalística realizada em Curitiba na década de 1970. O editorial apresenta o período da seguinte forma:

Quem somos? A que viemos?

Reúne em torno do “Boca no Trombone” um grupo de pessoas (jornalistas, políticos, lideranças populares, trabalhadores) que, diante das restrições à liberdade de informar e ser informado, resolveram dar-se voz e vez aos que também não conseguem fazê-la ouvir. Nesse país, onde os meios de comunicação são majoritariamente dominados pelos que detém o poder não resta à ampla maioria dos brasileiros se não o recurso à edição de seus próprios veículos. E, com essa determinação, enfrentar toda sorte de dificuldades, do boicote econômico à apreensão pura e simples das publicações (com bombas, incêndios e ameaças de entremeio). A maioria dos jornalistas que se reúnem em torno do “Boca no Trombone” vem de uma experiência frustrada de se fazer imprensa democrática e

independente em termos empresariais no “Correio de Notícias”. O “Correio” deu no que deu e nos provou que, em termos empresariais, num país como o nosso, a imprensa só tem uma saída: dobrar-se às pressões do sistema. Ou concordar em viver num esquema de liberdade e autonomia de meia-sola. Independência total, nunca¹⁶².

Além de demonstrar a preocupação acerca da sobrevivência empresarial do projeto, Benedito Pires¹⁶³, que assina o editorial, explicita as intenções dos jornalistas que fundaram o *Correio de Notícias*, e que acompanhariam o *Boca no Trombone*: “fazer imprensa democrática e alternativa”. A partir dessa frase é que estabelecemos a diferença entre o *Boca no Trombone* e os outros projetos jornalísticos estudados ao longo deste capítulo: o *Boca no Trombone* diz-se, desde o seu editorial, com uma intenção que era o avesso do projeto político militar, num período que já era de transição para a abertura política, mas ainda ditatorial, antidemocrático, ainda com sérias restrições à liberdade de imprensa¹⁶⁴. Portanto, é importante citar o trecho seguinte do editorial, que estabelece oposição do projeto *Boca no Trombone* frente à Ditadura:

Com este jornal, queremos reavivar na cidade um tipo de imprensa que há muito (e todos sabemos porque) deixou de existir mas que sobreviveu ao longo desse tempo com uma ou outra publicação (Scaps, Em Cartaz, etc) ou pela iniciativa corajosa de alguns jornalistas em órgãos da chama “grande imprensa”: uma imprensa militante. Um jornalismo militante. Aos apressados, que, inutilmente, de pronto, vão traduzir “imprensa militante”, “jornalismo militante” por militância partidária, por engajamento num partido político, esclarecemos: militante aqui quer dizer *participante, vivo, atuante*. E quando o jornalismo deixar de ser isso, não é mais jornalismo. É “press release”. É boletim oficial. É um mascaramento da realidade. Uma imprensa militante, um jornalismo militante, vivo, participante, é *necessariamente* de oposição. O dia que jornalista for governo, deixa de ser jornalista, deixa de expressar a realidade dos fatos para pasteurizar a miséria, a

¹⁶² PIRES, Benedito. Editorial. Jornal **Boca no Trombone**, Curitiba, outubro de 1980, p. 02.

¹⁶³ Sobre Benedito Pires, segundo Dante Mendonça: “Na década de 70, Benedito chegou a Curitiba clandestinamente, perseguido pela ditadura militar. Seu primeiro emprego na imprensa local foi na Gazeta do Povo, encaminhado a Francisco Cunha Pereira pelo jornalista Celso Nascimento. Apresentado por Celso ao editor Aroldo Murá, Benedito passou a atuar no semanário católico Voz do Paraná. Repórter brilhante da revista Referência em Planejamento, o jornalista de oposição era bem recebido, inclusive, por Belmiro Castor Valverde, secretário do governador “arenista” Ney Braga. Jaqueta de camurça marrom, naqueles tempos vivia carregando grandes envelopes e livros. Esgotado, muitas vezes, na redação da Voz do Paraná, na Travessa Itararé, sua cabeça pendia sobre a mesa de trabalho. Caía literalmente no sono, depois de madrugadas em reuniões políticas”. MENDONÇA, Dante. Será o Benedito? **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 07 de setembro de 2008. Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/blogs/dante-mendonca/sera-o-benedito-2/>. Acesso em: 27/07/2021. Sobre o jornal *Voz do Paraná*, citado por Mendonça, ver ANTONELLI, Diego. **Jornal Voz do Paraná: uma história de resistência**. Curitiba: Editora Esplendor, 2019. Benedito Pires foi Secretário Estadual de Comunicação Social do Paraná no Governo de Roberto Requião entre 2006 e 2010.

¹⁶⁴ Mesmo que em 1980 já houvesse o fim da censura prévia e a anistia, as pressões políticas sobre opositores ainda existiam! Tanto que o *Boca no Trombone* foi parar no DOPS, e seus colaboradores todos fichados, como demonstrarei no tópico a seguir.

fome, a exploração desapiedada, a ação da rapina das multinacionais e essas coisas que a gente sabe muito bem, basta ver, abrir os olhos e deixar o sangue ferver¹⁶⁵.

As páginas do *Boca no Trombone* demonstram as estratégias de militância que os colaboradores do jornal praticavam. Denúncias de bairros sem saneamento básico na cidade de Curitiba, reportagens analisando a fome crescente no Estado do Paraná, textos críticos acerca do machismo propagado pela televisão, análises políticas acerca da fundação do PMDB e do PT, ambos partidos em construção, reportagens sobre os baixos salários dos professores das escolas públicas do Paraná, e – como se vê na Imagem 51 – textos críticos sobre Delfim Netto, então Ministro do Planejamento, vinculados a outros textos, na mesma página, sobre dívida externa, FMI, preço de combustíveis, imperialismo estadunidense, etc. Ou seja, são pautas de uma militância que estava se reorganizando politicamente após a Anistia, com a abertura para novos partidos políticos, como os citados PMDB e PT.

Imagem 51: Página 14 do Jornal *Boca no Trombone*, Curitiba, outubro de 1980.

¹⁶⁵ PIRES, Benedito. *Op. Cit.*

Ainda sobre estética, um elemento que se destaca no jornal é o seu cabeçalho, com o título (Imagem 50), onde é utilizada uma fonte mais divertida – que até diverge do “clima” do jornal –, que flerta com um humor gráfico, que, no ano de 1980, já estava difundido em Curitiba através das páginas de *Scaps*, *O Espalhafato*, e *Raposa*.

O *Boca no Trombone* talvez não foi tão inovador esteticamente quanto o *Anexo* e o *Pólo Cultural*. Mas teve uma visualidade arrojada, com valorização do branco do papel e exploração tipográfica tanto no título quanto na caixa de texto que se sobrepõe à imagem fotográfica, como se fossem tiras recortadas de outro impresso (associável ao *punk* inglês, que começava a ser apropriado pelos designers gráficos). A colagem de uma imagem “rasgada” sobre a outra também tem relação com o *punk* e com os fanzines daquele contexto, virada dos 70 para os 80¹⁶⁶.

Através da Tabela 4 é possível compreender essas diferenças entre o *Boca no Trombone* e os outros jornais alternativos “visuais”. Os colaboradores do *Boca no Trombone* não eram, em sua maioria, colaboradores dos outros periódicos – *Scaps*, *O Espalhafato*, *Jornal do Humor*, *Raposa*, *Anexo*, etc. Até porque, os colaboradores desses periódicos “visuais” não eram necessariamente jornalistas de carreira. Pelo contrário. Eram, em sua maioria, publicitários, poetas e artistas, que ocuparam uma parte do jornalismo curitibano para promover outros formatos de jornais¹⁶⁷. Mas, ainda assim, os colaboradores do *Boca no Trombone* manifestaram seus ideais de imprensa nas páginas do periódico que colocaram na

Tabela 4: Colaboradores do jornal <i>Boca no Trombone</i> .
Benedito Pires
Darci Deitos
Deni Schwartz
Denise de Camargo
Elisabeth Tomonaga
Emílio Rodrigues
Ernani Buchmann
Fábio Campana
Fernando Delegado
João Carlos de Paula (Caco)
José de Castro
Luiz Botelho
Nelton Friedrich
Nilson Sguarezzi
Noemi OsnaCarriconde
Pablito Pereira
Regina Rocha
Renato de Souza
Roberto Salomão
Ronaldo de Souza
Rosane Baptista
Silvestre Duarte
Silvestre Duarte
Suzane Matoski
Télia Negrão
Tereza Martins

¹⁶⁶ Sobre os fanzines e o *punk*, ver: MORAES, Everton. **A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punk**. In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). *Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si*. – Fortaleza: Edições UFC, 2010. E GALVÃO, Demétrios Gomes. **Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a poética infame dos fanzines**. In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). *Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si*. – Fortaleza: Edições UFC, 2010

¹⁶⁷ Esse debate sobre “publicitários *versus* jornalistas” em Curitiba é realizado no Capítulo 02 desta mesma dissertação.

rua, conforme demonstrado anteriormente. Não é porque não foram tão inovadores no sentido estético que não foram militantes contra a Ditadura e contra a dita “grande imprensa” apoiadora da Ditadura. O conteúdo era divergente, denunciante, e, assim, oferecia uma alternativa para o público leitor. Dentre esse grupo de colaboradores, alguns eram conhecidamente de uma esquerda curitibana, que, ao longo do período ditatorial, construíram lutas ou outras possibilidades políticas de oposição aos militares. Dentre eles, destacam-se Fábio Campana e Nilson Sguarezzi, que foram investigados e presos pela polícia política, conforme mostram suas fichas e pastas do DOPS¹⁶⁸.

E já que estamos tratando de DOPS, no próximo (e último) tópico deste capítulo serão traçados alguns paralelos acerca da perseguição política que os colaboradores da imprensa alternativa sofreram ao longo do período ditatorial, com base na documentação do acervo do DOPS do Arquivo Público do Paraná.

3.7. A IMPRENSA ALTERNATIVA CURITIBANA E O DOPS

A imprensa alternativa curitibana incomodou setores da sociedade. Entre eles, a polícia política. Este tópico carrega o principal objetivo de propor algumas afirmativas, ou pelo menos levantar alguns debates sobre perseguição política que os colaboradores da imprensa alternativa sofriam em Curitiba ao longo das décadas de 1960 e 1980¹⁶⁹. Dessa forma, desejo iniciar com uma apresentação de como os colaboradores de cada periódico foram perseguidos pelo DOPS ou não.

¹⁶⁸ As fichas e pastas dos dois colaboradores são:

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Luiz Fábio Campana**. Pasta individual 2477.418.

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Nilson Romeu Sguarezzi**. Pasta individual 28877.433.

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Luiz Fábio Campana**. Ficha individual 06.871.

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Luiz Fábio Campana**. Ficha individual 06.872.

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Nilson Romeu Sguarezzi**. Ficha individual 39.153.

Todos esses documentos estão disponíveis no acervo do DOPS do Arquivo Público do Paraná.

¹⁶⁹ Esse recuo no recorte temporal é necessário pois alguns colaboradores foram fichados nos primeiros anos da Ditadura Militar, ainda na década de 1960, e continuaram no radar da polícia ao longo das outras duas décadas.

A Tabela 05 lista os colaboradores do nosso primeiro periódico, de 1974-75, *O Espalhafato*. Nove dos vinte e quatro colaboradores foram fichados pelo DOPS. Nenhuma das fichas, no entanto, cita o *Espalhafato*. Os colaboradores foram fichados por outros motivos. Principalmente outras publicações ou organizações que envolviam imprensa (Luiz C. Rettamozo e sua esposa Nélide Rettamozo, conhecida como Gorda, Sylvio Back, Paulo Vítola, Nelson Padrella e Walmor Marcelino); ou por movimentações políticas que não envolviam diretamente a imprensa (entre eles, Reinoldo Atem, Rogério Dias e Paulo Leminski) - esses últimos três, acusados de seres comunistas ou “subversivos”. Ou seja, praticamente um terço dos colaboradores de *O Espalhafato* teve seus nomes fichados pela polícia que tratava de questões políticas durante a Ditadura.

Entre os nove, nem todos foram presos. Mas todos, sem dúvida, tiveram implicações das perseguições tanto em suas vidas reais, quanto nas publicações subsequentes às investigações. Foi o caso de Paulo Leminski, que em 1972 mudou-se com a família (a esposa Alice Ruiz e a filha Estrela) para a cidade do Rio de Janeiro, por medo de mais sérias consequências às suas vidas. Segundo a sua biografia, no Rio de Janeiro eles não eram conhecidos como em Curitiba, e poderiam viver sem serem perseguidos¹⁷⁰. Outros tiveram complicações mais sérias em relação à polícia. A ficha de Walmor Marcelino indica que a polícia acompanhava suas publicações nos diversos veículos de imprensa que publicava.

Segundo Beatriz Kushnir, as perseguições, ou acompanhamentos de publicações constantes, interferiam diretamente na produção intelectual do perseguido. É o que ela chama de “autocensura”. Ou seja, o ato de tomar cuidado com um possível posicionamento mal interpretado pelos censores já pode ser chamado de censura, pois, a partir do momento que

Tabela 5: Lista de Colaboradores do suplemento *O Espalhafato* indicando quais foram fichados pelo DOPS

Alex	
Alice Ruiz	
Gemba	
Guilherme Dias	
Igor	
Lélio	
Luís César Bellenda	
Luis Fernando Veríssimo	
Luiz C. Rettamozo (editor)	Fichado
Manoel Carlos Karam	
Miran	
Nélide Rettamozo (Gorda)	Fichada
Nelson Padrella	Fichado
Oscar Fernando da Silva	
Paulo Leminski	Fichado
Paulo Vítola	Fichado
Reinoldo Atem	Fichado
Renato Klein	
Rogério Dias	Fichado
Solda	
Sylvio Back	Fichado
Téia	
Walmor Marcelino	Fichado

¹⁷⁰ VAZ, Toninho. **Paulo Leminski**: O bandido que sabia latim. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

um jornalista tem que tomar cuidado com o que escreve, com medo de ser perseguido, preso e torturado, já conduz o texto para um caminho que não seria o mesmo para o qual prosseguiria sem um momento de opressão política¹⁷¹.

A situação do jornal *Scaps*, assim como dito no tópico referente a ele, é diferente dos outros. Não possuímos dados suficientes para analisar o quadro de colaboradores que ocupam suas páginas, porque não obtivemos acesso a nenhum número do jornal em si, apenas a algumas páginas digitalizadas encontradas na internet. No entanto, o *Scaps*, diferentemente do *Espalhafato*, foi investigado diretamente pelo DOPS, conforme a pasta temática 02.248 do acervo do DOPS do Arquivo Público do Paraná¹⁷². Conforme exposto no tópico referente ao *Scaps*, a repercussão do periódico foi nacional, tanto que o encaminhamento que iniciou a investigação veio do Diretor Geral da Polícia Federal, de Brasília, ao Superintendente da Regional de Curitiba, alertando-o para o caráter subversivo do periódico.

Além de a polícia investigar e censurar o jornal, seus editores também foram investigados, conforme indicam as fichas de Antonio Martins Vaz¹⁷³ e Luiz Carlos Rettamozo¹⁷⁴. Este indiciamento pela edição do *Scaps*, aliás, é só o primeiro da ficha de Rettamozo, que elenca uma série de outras perseguições sofridas a partir de 1977, até 1979.

O *Jornal do Humor* e o *Anexo*, por serem suplementos do *Diário do Paraná*, e o *Pólo Cultural*, por ter grandes vínculos políticos com um projeto de desenvolvimento cultural da cidade de Curitiba - conforme discutido nos seus referentes tópicos - não possuem nenhuma referência nas fichas e pastas do DOPS que foram pesquisadas. Ainda assim, vale ressaltar a presença, entre seus colaboradores, dos mesmos agentes que foram fichados por outros motivos ou pelos vínculos com outros periódicos (Leminski, Rettamozo, Sylvio Back).

Situação diversa é a do jornal *Boca no Trombone* que, assim como o *Scaps*, foi investigado¹⁷⁵. No entanto, todos os colaboradores do *Boca no Trombone* foram fichados pelo DOPS (Tabela 04). Aqui, temos que destacar um caráter de divergência historiográfica que

¹⁷¹ KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda**: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.

¹⁷² PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Jornal Scaps**. Pasta temática 1241.146. n. 02248. Curitiba, 23 de março de 1976.

¹⁷³ PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Antônio Carlos Martins Vaz**. Ficha individual 45.343.

¹⁷⁴ PARANÁ, Secretaria de Segurança pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. **Luiz Carlos Ajalla Rettamozo**. Ficha individual 34.285.

¹⁷⁵ Fato que, como dito, possibilitou a pesquisa sobre o jornal, que não possui nenhum outro número disponível nos outros acervos da cidade de Curitiba além de sua pasta no acervo do DOPS.

estes dados impõem: certa corrente historiográfica, ou certo conhecimento histórico difundido no meio acadêmico afirma que a Ditadura, a partir do fim do AI-5 e da censura prévia, assim como a Anistia, abrandou-se. A investigação do jornal *Boca no Trombone* inicia-se em 21 de outubro de 1980. Assim, cabe questionar: como um jornal e todos os seus vinte e seis colaboradores foram fichados pelo DOPS num período em que a Ditadura era branda? Mesma que, nos autos, não constem informações sobre a sequência das investigações, a mera existência dessas fichas e pastas já indica que a Ditadura ainda existia, mesmo em seu período de transição, a opressão política ainda operava contra quem manifestava, segundo o editorial do jornal *Boca no Trombone*, uma imprensa militante ¹⁷⁶.

Em tempo, é preciso destacar. Ernani Buchmann, fichado por colaborar com o jornal *Boca no Trombone* – no qual assina uma coluna sobre futebol – era, em 1979, ano anterior da publicação do jornal, Diretor Executivo da Fundação Cultural de Curitiba. A Fundação Cultural – conforme será melhor explicitado no capítulo 04 desta mesma dissertação – é um órgão vinculado à Prefeitura de Curitiba, que promove a animação cultural da cidade. Jayme Lerner, Prefeito de Curitiba na ocasião, convidou Ernani Buchmann e seu amigo Sérgio Mercer para comandarem a Fundação Cultural. Em entrevista¹⁷⁷ concedida a este autor, Ernani Buchmann afirma que Jayme Lerner dava apoio político ao Conselho Administrativo da Fundação Cultural para promoverem ações culturais, mesmo com a presença de figura reconhecidamente de esquerda – como João Saldanha e Luís Inácio Lula da Silva. No entanto, logo depois de sua saída da Fundação Cultural, Ernani Buchmann é indiciado pelo DOPS, e tem sua ficha mantida nos arquivos da polícia.

As tabelas abaixo informam dados mais gerais em relação aos colaboradores fichados e investigados pela polícia entre 1964 e 1983¹⁷⁸. Foram levantados ao longo da pesquisa 128 nomes de colaboradores da imprensa alternativa dos periódicos produzidos em Curitiba. 49 destes tiveram, em algum momento ao longo do período destacado, seus nomes fichados e investigados pelo DOPS, conforme mostra a Tabela 6.

¹⁷⁶ Esse tipo de investigação e censura política do DOPS mesmo após 1980 também é debatido por KUSHNIR, Beatriz, 2001, *Op. Cit.*

¹⁷⁷ BUCHMANN, Ernani. 2020. *Op. Cit.*

¹⁷⁸ Período em que datam os registros referentes, especificamente, desta documentação.

Tabela 6: Lista dos Colaboradores da Imprensa Alternativa fichados pelo DOPS entre 1964 e 1983 (classificados em ordem alfabética pelo sobrenome)

Nome	Ficha	Motivos da ficha
Reinoldo Atem	2.708	UNE / Jornal Tribuna do Paraná / Partido Operária Comunista
Sylvio Carlos Back	3.261	Livros subversivos / Organização de greve no Sindicato dos Jornalistas do Paraná
Rosane Baptista	3.261	<i>Boca no Trombone</i>
Luiz Botelho	05.480-1	PCB e <i>Boca no Trombone</i>
Ernani Buchmann	6.172	<i>Boca no Trombone</i>
Fábio Campana	06.871-2	Boca no Trombone, PCB, diversas acusações e acompanhamento de publicações
Noemi Osna Carriconde	7.731	<i>Boca no Trombone</i>
Francisco Caruso	7.762	Cassação de Direitos Políticos
José de Castro	8.352	<i>Boca no Trombone</i>
Ricardo C. Correa	9.748	UPE / UNE
Darcy Deitos	11.393	MDB
Fernando Delgado	11.430	<i>Boca no Trombone</i>
Rogério José Dias	11.725	Cassação de Direitos Políticos
Silvestre Apº Duarte	12.197	Protestos
Nelton Friedrich	15.190	?
Luiz Cláudio Garcia	15.741	Assaltos a banco
Rubem Manuel C. Gomes	16.669	Ação Popular Marxista Leninista
Rubens Lima Campos	16.670	?
Rubens Campos Grilo	17.334	?
Sérgio Magalhães (Jaguar)	18.910	<i>Pasquim</i>
Paulo Leminski	21.053	"Elemento Comunista"
Luiz Carlos Pereira Maciel	23.063	<i>Pasquim</i>
Otavio Maioli	23.340	PCB
Walmor Marcelino	23.675-A	Diversas acusações e acompanhamento de publicações
Teresa Martins	24.345	<i>Boca no Trombone</i>
Suzana Matoski	24.589	<i>Boca no Trombone</i>
Nelson Vila da Motta	26.979	PCB
Fernando Rocha Nogueira	28.283	Manifestações
Mário Freitas Nunes	28.252	Cassação de Direitos Políticos
Nelson Padrella	30.291	PCB
João Carlos de Paula	30.804-5	PCB e <i>Boca no Trombone</i>
Domingos Pellegrini Jr.	31.115	Diversas acusações e acompanhamento de publicações
Pablito Pereira	31.653	<i>Boca no Trombone</i>
Roberto Barros Pereira	31.680	ALN
Roberto Furtado Pereira	31.681	Assaltos
Benedito Pires	32.493	<i>Boca no Trombone</i>

Luiz C. A. Rettamoza	34.285	Jornal Scaps
Armando Ribeiro	34.423	?
Regina Rocha	35.047	<i>Boca no Trombone</i>
Emílio Rodrigues	34.188	<i>Boca no Trombone</i>
João Saldanha	36.370	PCB
Roberto Salomão	36.512	<i>Boca no Trombone</i>
Waly Dias Salomão	36.516	UNE
Nilson Romeu Sguarezzi	39.153	<i>Boca no Trombone</i> , diversas acusações e prisões
Renato Souza	43.030	PCB
Nireu José Teixeira	44.060	PSB
Elisabeth Tomonaga	44.493	<i>Boca no Trombone</i>
João Urban	44.952	Grupo Viravolta
Antônio Carlos Martins Vaz	45.343	Jornal Scaps

Tabela 7: Colaboradores da Imprensa Alternativa com pastas individuais no DOPS

Nome	Pasta	Motivos da pasta
Darcy Deitos	PI 0826.319	Boca no Trombone, UNE e outros
Denise Camargo	PI 0859.321	Boca no Trombone e outros
Domingos Pellegrini Jr.	PI 0910.323	Acompanhamento de publicações em jornais
João Urban	PI 1907.383	Assinou manifesto político
Luiz Fábio Campana	PI 2477.418	Acompanhamento de publicações e atividades políticas e outros
Nelson Padrella	PI 2838.439	Acompanhamento de publicações e outros
Nilson Romeu Sguarezzi	PI 2887.443	Acompanhamento de publicações e atividades políticas e outros
Nireu José Teixeira	PI 2896.444	Pedidos de silêncio e declarações
Noemi Osna Carriconde	PI 2907.444	Vistos de saída
Reinoldo da Silva Atem	PI 3242.465	Acompanhamento de atividades políticas, prisões e outros

No processo burocrático de investigação dos acusados, as investigações que seguiam (com depoimentos, mandados de busca e apreensão, censura, cassação de direitos políticos, prisões, etc.) geravam pastas, para arquivar a documentação referente ao processo. Ou seja, é uma representação de que as acusações (fichas) geram investigações mais longas (pastas). Dentre os 49 colaboradores da imprensa alternativa curitibana fichados pelo DOPS, 10 possuem pastas com investigações mais longas, que demandam arquivamento de documentação com maior volume, que caiba em mais do que uma ficha. As 10 pastas variam entre si. Por exemplo, a pasta de Noemi Osna Carriconde diz respeito somente à pedidos de vistos de saída para fora do país durante o período ditatorial. No entanto, para a autorização, os investigadores levantam seus dados, e anotam que Noemi é jornalista, mas não apontam

qualquer vínculo político com a esquerda. Por isso, na Tabela 7, estão designados, na terceira coluna, os motivos que constam na documentação da pasta.

O motivo mais comum é um tipo de acompanhamento de publicações dos jornalistas opositoristas, que parece um padrão policial, onde são anexados recortes dos jornais em que publicavam, com conteúdo acusado de ser subversivo, comunista, ou outros termos utilizados no período – caso de Domingos Pellegrini Jr. (poeta e jornalista), Fábio Campana (jornalista), Nilson Romeu Sguarezzi (político) e Reinoldo Atem¹⁷⁹ (poeta e jornalista).

Tabela 8: Periódicos alternativos com pastas temáticas no DOPS

Nome	Pasta	Ano
<i>Jornal Boca no Trombone</i>	1188 / 142	1980
<i>Jornal Scaps</i>	1241 / 146	1976
<i>Jornal Movimento</i>	1243 / 146	1977 a 1981
<i>Jornal Versus</i>	1257 / 148	1975
<i>O Pasquim</i>	1232 / 146	1979

A Tabela 8 lista periódicos alternativos que possuem pastas nos arquivos do DOPS. Além de *Boca no Trombone* e *Scaps*, publicados em Curitiba e já estudados nas páginas anteriores, periódicos de outras cidades, como *Movimento*, *Versus* e *O Pasquim* também constam nos registros do DOPS do Paraná¹⁸⁰.

Isso significa que, além de possuir um cenário de produção interna, o Estado do Paraná também era foco de circulação de outros periódicos, de circulação nacional. *O Pasquim* (1969-71), sem dúvida, foi o mais reconhecido dos periódicos alternativos. Utilizando o humor como artifício para críticas ao Regime Militar, através da sátira e da

¹⁷⁹ Aqui, é essencial concluir um pensamento colocado no início do capítulo acerca de Reinoldo Atem. Esta figura passa por três momentos chave do processo de pesquisa histórica, dialogando com o historiador nos três: 1) Atem é colaborador assíduo de periódicos alternativos; 2) é acusado, investigado e preso pela polícia política, em uma perseguição que percorre de 1968 a 1979; e 3) posteriormente escreve uma dissertação que, além de inspirar o modelo textual deste capítulo (Panorama), trata-se de um marco do debate historiográfico sobre a produção poética em Curitiba na segunda metade do século XX que colabora com informações e perspectivas acerca dos objetos explorados neste estudo.

¹⁸⁰ Assim como na introdução deste capítulo, reafirmo que as informações e fontes levantadas nesta pesquisa foram todas no Arquivo Público do Estado do Paraná, que possui um acervo do DOPS do Paraná. Se existem outras informações ou fontes em acervos do DOPS de outros Estados, não foram por mim acessadas.

ironia, *O Pasquim* destacou-se nacional e até internacionalmente, constituindo-se como um símbolo da imprensa alternativa brasileira.

Movimento (1975-1980) foi outro periódico alternativo de grande apreensão nacionalmente¹⁸¹. Organizado por jornalistas vinculados clandestinamente ao PCdoB, funcionou quase que como uma célula do partido. Segundo Bernardo Kucinski, o *Movimento* promove uma assimetria complexa em relação ao *O Estado de S. Paulo*, então o grande jornal do Estado.

(...) sob o autoritarismo o alternativo *Movimento* que se torna um quase-partido, gerando sua própria ideologia e fazendo política, enquanto o antigo quase-partido *O Estado de S. Paulo* regride à função de mero vendedor de notícias (envelhecidas pelo noticiário noturno da televisão) e propagandas impressas¹⁸².

Após um racha entre a frente stalinista e a trotskista, o jornal perde forças, mas mantém essa identidade de um quase-partido, bastante influente num cenário de construção de forças sindicalistas no ABC paulista, fazendo frente aos grandes veículos de imprensa de São Paulo.

O jornal *Versus* se aproxima um pouco do modelo do *Opinião*, por se constituir quase que como uma célula do clandestino Partido Socialista dos Trabalhadores. Marcus Faerman, editor de *Versus*, tem a intenção de fundá-lo após sua saída de *Ex*, outro reconhecido jornal alternativo de caráter de combate político. Segundo Kucinski,

Marcos Faerman havia fundado VERSUS como proposta de ação através de uma cultura de resistência, mas o mensário, com seu discurso reelaborado, já como linguagem mítica, adotando como referência toda a América Latina, atraiu ativistas do movimento clandestino Liga Operária, que tornaram-no um jornal organizador de partido¹⁸³.

Podemos apontar, assim, que, através da recepção de jornais alternativos de alcance nacional, como *O Pasquim*, *Movimento* e *Versus*, de naturezas diferentes, certo grupo da imprensa e da produção cultural curitibana produziu periódicos alternativos também de

¹⁸¹ O jornal *Movimento* é apontado com grande importância para a imprensa alternativa e para a construção política nacional em AGUIAR, Flávio. **Imprensa alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo**. In: MARTINS, Ana Luiza e DE LUCA, Tania Regina. História da Imprensa no Brasil. 2ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

¹⁸² KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2ª Ed. – São Paulo: EDUSP, 2001, p. 10-11.

¹⁸³ KUCINSKI, Bernardo. *Op. Cit.*, p. 69.

naturezas diferentes, como *Espalhafato*, que se aproxima de *O Pasquim*, na questão estética, ou *Boca no Trombone*, que se aproxima de *Movimento* ou *Versus*, no posicionamento político combativo.

Portanto, acumulando referências da arte, da publicidade, da própria imprensa alternativa, os editores e colaboradores dos periódicos alternativos curitibanos desassossegaram. Isto é, provocaram tensões em alguns níveis da organização cultural, entre eles as questões estéticas, conforme demonstradas as diferenças ao longo do capítulo, e as questões políticas, no que diz respeito à crítica ao autoritarismo e a privação de liberdade política exercida pelo Regime Militar. Tais tensões políticas provocado pelas páginas da imprensa alternativa são sustentadas pelos dados acima expostos, e reiterados: não é à toa que mais de um terço (49 de 128) dos colaboradores foram fichados e/ou investigados e/ou presos pelo DOPS, perdendo prerrogativas cidadãs mínimas de como direitos políticos ou liberdade de imprensa.

Assim, no próximo capítulo, estuda-se as relações entre os produtores do *Raposa*, os diretores da Fundação Cultural de Curitiba, e o então Prefeito de Curitiba, Jaime Lerner. Tais relações estabeleceram vínculos que permitiram projetos culturais desenvolvidos no mandato de Lerner, entre 1980 e 1983, incluindo a segunda fase do *Raposa Magazine*. Outro tema presente no próximo capítulo são as críticas de jornalistas curitibanos das primeiras edições do *Raposa* em sua segunda fase, e um debate estabelecido entre esses críticos – principalmente César Bond e Reinoldo Atem – e o editor do *Raposa* nesta segunda fase, Rubinho Gomes, com seus textos editoriais.

4. REDES INTELLECTUAIS, IMPRENSA ALTERNATIVA E MECENATO PÚBLICO

Ao longo da segunda fase do *Raposa Magazine*, entre 1980 e 1983, o seu editor era Rubinho Gomes, jornalista que atuava, até então, na cidade de São Paulo, e foi convidado para editar o jornal em Curitiba. Nessa fase, Miran era diretor de arte do jornal.

Ao lançamento da edição de número zero do jornal *Raposa Magazine*, o editorial assinado por Rubinho Gomes traçava os objetivos do novo periódico, em um movimento que percebia os debates que estavam por vir – principalmente no que diz respeito ao vínculo do jornal com a Fundação Cultural de Curitiba: “A *Raposa* é um jornal de idéias, cultura e humor e pretende quebrar o tabu que estabeleceu como consenso para a maioria da *intelligentia* nacional, ser impossível uma produção independente conviver com um organismo oficial, no caso a Fundação Cultural de Curitiba”¹⁸⁴. Rubinho Gomes se refere, no parágrafo seguinte do mesmo editorial, aos periódicos “que marcaram época neste jornalismo que muitos chamaram de underground, alternativo, nanico e outros adjetivos menos votados”. Destaco este editorial para afirmar que é daqui que parte o debate deste capítulo, tentando perceber as contradições do *Raposa Magazine*, que se diz uma produção independente, mas é subsidiado financeiramente pela Fundação Cultural de Curitiba¹⁸⁵.

Este capítulo foi pensado de uma perspectiva regional, e o próximo é pensado a partir de uma perspectiva nacional. Ou seja, primeiramente, há um esforço em descrever a composição dos cargos da Fundação Cultural de Curitiba na gestão 1979-1983, e dos cargos de editoria e Conselho Editorial do *Raposa*, e esboçar de quais formas as amizades ajudaram a compor esses cargos, através de indicações (Capítulo 04). No Capítulo 05, destaco como os colaboradores do *Raposa*, e outros intelectuais que mantinham diálogo constante com esses colaboradores, compunham redes de trocas que construíam um cabedal de referências – estéticas, artísticas, publicitárias, jornalísticas – para as publicações do periódico. Estas redes eram compostas por intelectuais estabelecidos tanto em Curitiba quanto em outras cidades do país. Para esta segunda investigação, tomo as obras de Paulo Leminski como exemplo de circulação de ideias. Assim, decide-se dividir as análises, mostrando suas especificidades.

¹⁸⁴ (Sic) GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 02.

¹⁸⁵ Aqui abreviada como FCC, atua desde 1971 até hoje, com o objetivo de promover a agitação cultural da cidade de Curitiba. É um órgão vinculado à Prefeitura da cidade, e desenvolve seus trabalhos através de eventos, de espaços públicos (como bibliotecas, teatros, espaços culturais, etc.), periódicos, e diversos outros meios.

Para tanto, na sequência, há uma breve introdução a respeito dos caminhos teórico-metodológicos que foram tomados nestes estudos.

4.1. REDES INTELLECTUAIS E CIRCULAÇÃO DE IDEIAS

Com base na historiografia que estuda a circulação de ideias a partir de fontes literárias e imprensa¹⁸⁶, a ideia deste tópico é pensar como esboçar uma cartografia das Redes Intelectuais que organizavam e colaboravam com os periódicos alternativos na cidade de Curitiba nos anos 1970 e 1980. Segundo Devés-Valdés, redes intelectuais: “Se entiende por tal a un conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años”¹⁸⁷. A noção de Redes Intelectuais possibilita descobrir **circulações de ideias** e compreensões mais complexas em relação a conceitos como **geração** ou **campo intelectual**. O autor desenvolve uma metodologia para a devida utilização do conceito e afirma a importância de identificar as formas de comunicação entre os intelectuais que compunham a rede, que podem ser:

- Os encontros pessoais;
- Correspondência;
- Participação nos mesmos congressos, sociedades, grupos, etc.;
- Prólogos, apresentações ou comentários de livros;
- Publicação nos mesmos meios;
- Participação nas mesmas campanhas ou iniciativas;
- Diálogos, polêmicas;
- Outras possibilidades.

Assim, a utilização de outras fontes, além dos periódicos *Raposa*, *Pólo Cultural*,

¹⁸⁶ As principais referências são:

DARNTON, R., 2012, *Op. Cit.*

DE LUCA, Tânia Regina. **A Revista do Brasil (1916-1944)**: notas de pesquisa. In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; LUCA, T. R. (Orgs.). *O historiador e seu tempo: encontros com a história* – São Paulo: Editora UNESP; ANPUH, 2008a.

DE LUCA, Tânia Regina, **História dos, nos e por meio de periódicos**. In: PINKSY, Carla Bassanesi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2008b.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **Introdução**. In: _____. *Redes Intelectuales en América Latina: Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. 1ª Ed. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad Santiago de Chile, 2007.

GOMES, Ângela de Castro. *Notas sobre uma experiência de trabalho com fontes: arquivos privados e jornais*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 1, nº 2, set. 1981.

¹⁸⁷ DEVÉS-VALDÉS, 2007, *Op. Cit.*, p. 30.

Anexo e Código, é essencial. Como um *Boletim Informativo da Casa Romário Martins*¹⁸⁸, que nos fornece uma gama de informações relevantes para este estudo. Além disso, os debates presentes nos jornais *Diário do Paraná* e *Raposa Magazine* permitem entender as críticas, apoios e defesas do *Raposa*, numa possibilidade de mapeamento das relações entre os editores e críticos do *Raposa*:

Partimos do pressuposto de que o surgimento de editoras e de publicações (livros e revistas) efetivar-se-ia a partir exatamente do necessário caráter relacional de iniciativas coletivas, conformando projetos em que seus colaboradores somente poderiam atuar em redes que demandariam certa frequência de contato, compartilhando afinidades eletivas, em movimentos de convergência e atração recíprocas¹⁸⁹.

Segundo Devés-Valdés, o conceito de Redes Intelectuais possibilita análises mais completas em relação a conceitos como “influência”: “las redes intelectuales permiten descubrir circulaciones con mayor eficacia que la noción de ‘influencia’, cargada tantas veces con la verticalidad Norte-Sur”¹⁹⁰. O autor também estabelece diferenças com os conceitos de “geração”, e “campo intelectual”.

La noción red intelectual también sirve para complementar y mejorar otras nociones como “generación” y “campo intelectual”. Por cierto, en las redes participan personas de edades diferentes y es fácil de probar, por ejemplo, en las redes de científicos económico-sociales ligados al Cepalismo o a los estudios culturales, entre muchas otras. Ello, sin embargo, no niega que se den relaciones más densas entre personas de edades similares. Por otra parte, red y campo se tocan en cierto sentido. Una red intelectual puede ser entendida como un campo o como agente de un campo. En ésta se producen disputas o participa de disputas por el poder o por el capital sociocultural. No obstante, la noción de red apunta prioritariamente a detectar y a poner en relieve la colaboración y no el conflicto o la competencia¹⁹¹.

A noção de rede intelectual carrega, assim, uma postura anti-determinista, de modo que afasta de seu quadro de imagens as noções, como dito, de verticalidades, de geração, de conflito. Assim, toma caminhos de compreensões como colaboração, circularidade¹⁹² e

¹⁸⁸MENDONÇA, Maí Nascimento. Fundação Cultural de Curitiba. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 114, dez/1996.

¹⁸⁹ COELHO NETO, Raphael. Resistência política, redes intelectuais e atividades editoriais no exílio durante a ditadura militar chilena. **Intellèctus**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 2, 2019, p. 143-162.

¹⁹⁰ DEVÉS-VALDÉS, 2007, *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁹¹ DEVÉS-VALDÉS, 2007, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁹² Destaco que para contrapor a ideia de “influência”, e para compor a ideia de circulação, está presente a noção trazida por Carlo Ginzburg de “Circularidade Cultural”, que aqui é colocada também para evidenciar as colaborações, para demonstrar como as ideias atravessam camadas atingindo outros níveis sociais. GINZBURG,

horizontalidade. Numa linha de raciocínio próxima, em um de seus estudos sobre submundo das letras na França pré-revolucionária, Robert Darnton afirma:

Talvez o Iluminismo fosse mais banalizado que o rarefeito clima de opinião descrito pelos autores de manuais faz suspeitar, e devêssemos questionar a visão pretensiosa, sumamente metafísica, da vida intelectual no século XVIII. Um meio de trazer o Iluminismo de volta à terra é encará-lo do ponto de vista dos autores da época. Afinal, eram homens de carne e osso, desejosos de encher a barriga, cuidar da família e vencer na vida. É claro que o estudo dos autores não resolve todos os problemas vinculados ao estudo das ideias – mas sugere a natureza de seu conteúdo social e permite que se extraia, da história literária convencional, o bastante para arriscar umas poucas hipóteses¹⁹³.

Darnton demonstra quais são e como encara seus interesses: compreender quais os processos sociais que os intelectuais estudados atravessavam naquele recorte, para chegar ao extrato desejado, que são hipóteses a partir do ponto de vista que os próprios intelectuais colocavam em seus textos. O interesse deste capítulo, assim, é buscar compreender alguns processos que os intelectuais que colaboravam com o jornal *Raposa* enfrentavam, e partindo desse extrato, propor algumas hipóteses que dialogam com hiatos, lacunas, questões e afirmações estabelecidas pela historiografia.

Para tanto, define-se que o caminho para atingir estes objetivos é construir a narrativa através da preparação de esboços. Tal caminho é tomado desde a compreensão que, se as nossas fontes não constituem um conjunto coeso de informações, que não necessariamente as informações se completam, ou se reafirmam, as nossas afirmações não podem ser, assim, assertivas ou definitivas. Se trabalharmos, como dito, com hipóteses, a narrativa também não pode tomar um caminho determinista. Portanto, o esboço é adotado como um irmão da hipótese, num caminho onde não são possíveis painéis ou quadros claríssimos¹⁹⁴.

4.2. AMIZADES E RELAÇÕES PESSOAIS: INDICAÇÕES PARA CARGOS PÚBLICOS

As redes intelectuais podem ser construídas em diversos níveis. Neste tópico,

C. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁹³ DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. – São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 14.

¹⁹⁴ DARNTON, R., 1987, *Op. Cit.*

investigando o nível regional, busca-se explicitar quais redes intelectuais formadas em Curitiba participaram de constituições de cargos públicos. Nesse sentido, para pensar as relações entre os editores do jornal *Raposa Magazine* e os órgãos públicos (isto é: a Fundação Cultural de Curitiba, a Prefeitura de Curitiba, e o governo do Estado do Paraná), utiliza-se o *Boletim da Casa Romário Martins*¹⁹⁵, de dezembro de 1996, dedicado integralmente à Fundação Cultural, suas diretorias, seus projetos, etc. O boletim dedica-se a realizar uma retomada histórica da Fundação Cultural, engrandecendo seus feitos, projetos e agentes. Primeiramente, são listados e promovidos os espaços físicos da Fundação Cultural – teatros, bibliotecas, centros culturais, etc. –, na segunda parte, as edições da FCC, ou seja, os periódicos, livros e projetos editoriais promovidos pela FCC, entre eles, o *Raposa*. Na terceira parte, há relatos dos agentes que trabalharam na FCC, em cada uma das gestões de 1971, data de fundação, até 1996, data de publicação do boletim¹⁹⁶.

A respeito dos projetos editoriais, no boletim há um pequeno texto sobre o *Raposa*, reproduzido abaixo:

Raposa: Resultado prático da I Fenah ah ah, “*Raposa*” foi um “magazine de humor-rumor” cujo primeiro número saiu em maio de 1981. Definido como “jornal mensal de idéias, cultura e humor”, publicou em oito edições artigos, reportagens e retrospectivas da produção dos maiores nomes do humor, nacional e internacional. Tendo como editor responsável Rubinho Gomes e como diretor de arte Oswaldo Miranda, o Miran, “*Raposa*” teve Conselho Editorial composto por: Sérgio Mercer (presidente), Nireu José Teixeira, Constantino Viaro, Lúcia Camargo, Plínio Marchini e Ernani Buchmann. Foram quatro edições em 1981 (maio, julho, setembro, novembro), três em 1982 (janeiro/fevereiro; março/abril; 1982) e uma sem data. Todos os exemplares estão arquivados na Biblioteca da Casa da Memória¹⁹⁷.

É essencial destacar a origem da ideia do *Raposa* apontada no texto: o *I Fenah ah ah*, promovida pela FCC, com apoio do Banco Nacional, durante o mês de outubro de 1980¹⁹⁸.

¹⁹⁵ MENDONÇA, M. 1996, *Op. Cit.*

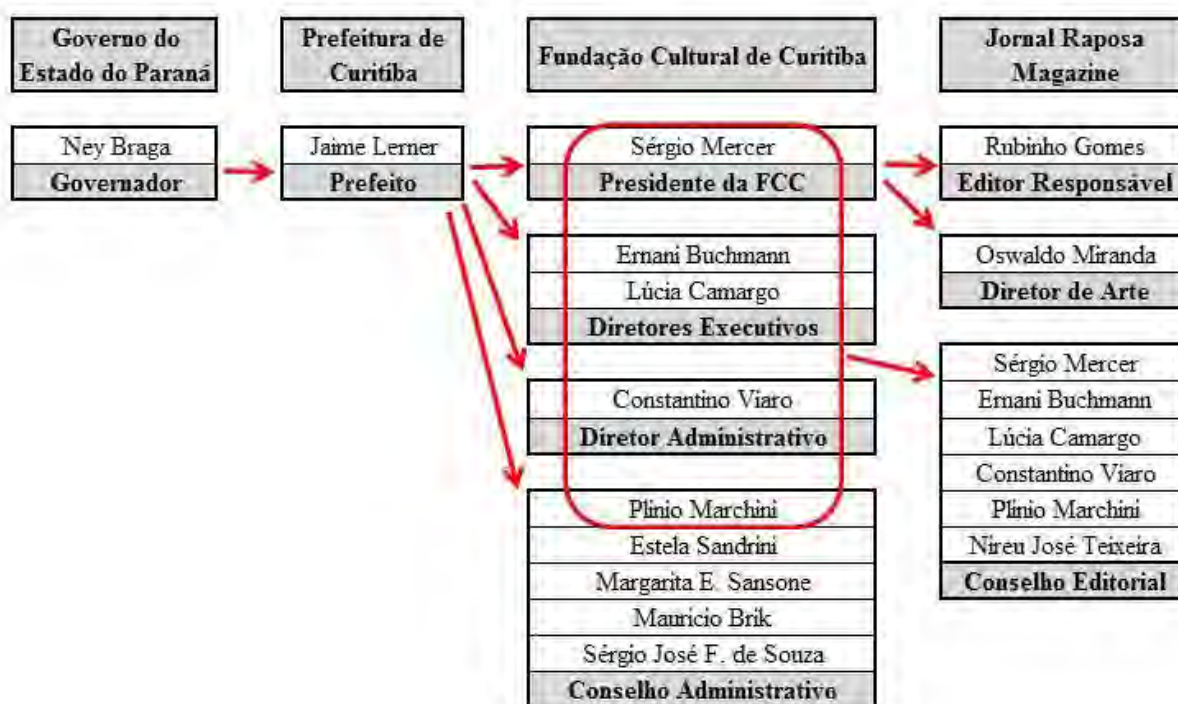
¹⁹⁶ Gostaríamos de ter utilizado outras fontes além do Boletim. No entanto, existem pouquíssimas informações burocráticas e/ou administrativas disponíveis na Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba a respeito da gestão 1979-1983, que contribuam para o desenvolvimento da pesquisa.

¹⁹⁷ MENDONÇA, M. 1996, *Op. Cit.* Há uma informação equivocada no texto, que nossas pesquisas contrapõem: houve uma edição número zero do *Raposa*, uma edição “piloto”, anterior à edição de maio de 1981. Não há data nesta edição, mas os textos remetem ao “fim de 1980”. Consideramos, portanto, que esta edição número zero seja de dezembro de 1980.

¹⁹⁸ I Feira Nacional de Humor, promovida pela Fundação Cultural de Curitiba, reuniu importantes profissionais do humor, com repercussão nacional: AS ARTES estão convocadas para a I Feira de Humor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1980. FEIRA DO HUMOR reúne expressões nacionais. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 out. 1980. Segundo Caderno, p. 04. MORAIS, Frederico. Em Curitiba, Feira Nacional do Humor e Desenho Brasileiro. **O Globo**, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 09 mai. 1980.

Os relatos existentes no boletim sobre a gestão que diz respeito ao nosso estudo são de Nireu Teixeira¹⁹⁹, e de Sérgio Mercet²⁰⁰. Para melhor compreensão da estrutura pessoal ao redor da FCC e do *Raposa*, a figura (Imagem 54) ilustra os cargos, e as flechas ilustram as indicações para os cargos, entre eles, o Conselho Editorial do *Raposa*, na última coluna.

Imagem 54: Composição dos cargos entre os níveis Estadual, Municipal e de desenvolvimento cultural no Paraná e em Curitiba, na gestão 1979-1983. Fonte: Elaboração do autor, a partir de MENDONÇA, M. 1996.



Esta gestão, 1979-1983, foi composta tão somente por indicações. Esta estruturação não passou por processo democrático em **nenhum** dos cargos. O então governador Ney Braga, no período 1974-1978 foi Ministro da Educação do Governo Ernesto Geisel, em 1979 assumiu o governo do Estado do Paraná. As prefeituras das capitais estaduais também funcionavam no sistema biônico. A indicação à Prefeitura era realizada pelo Governador do Estado, e passava pelo sistema Executivo Federal. Ney Braga indicou Jaime Lerner para a prefeitura de Curitiba, em seu segundo mandato, de 1979 a 1983 (o primeiro foi 1971-1974). Ele, por sua vez, articulou politicamente a composição dos cargos referentes aos órgãos da

¹⁹⁹ TEIXEIRA, Nireu. **Meu amigo Sérgio Mercet**. In: MENDONÇA, M. 1996, *Op. Cit.* p. 152-156.

²⁰⁰ MERCER, Sérgio. **Uma grande experiência profissional**. In: MENDONÇA, M. 1996, *Op. Cit.* p. 156-162.

Prefeitura. Quando Sérgio Mercer e Ernani Buchmann (substituído por Lúcia Camargo em outubro de 1980) assumem a Diretoria da Fundação Cultural de Curitiba, constroem a ideia do jornal *Raposa*, e compõem o Conselho Editorial do *Raposa* com os nomes da direção e do Conselho Administrativo da FCC, como destaca o círculo em vermelho da Imagem 54. A única possível exceção, Nireu José Teixeira (que compõe o Conselho Editorial, mas não está na listagem de nomes do Conselho Administrativo da FCC), evidencia, em seu relato²⁰¹, que possuía um cargo administrativo na FCC, indicado por Sérgio Mercer, participava do Conselho Editorial do *Raposa*, mas não participava do Conselho Administrativo da FCC.

A Imagem 54 foi pensada para ilustrar a hierarquia dos cargos e as indicações. No entanto, as relações para a composição de tal hierarquia são muito mais complexas do que a imagem ilustra. Além de muito mais complexas, também são muito mais caóticas, pois participaram de negociações políticas entre os envolvidos, que não necessariamente compartilhavam da mesma linha política e/ou opinião a respeito da Ditadura Militar²⁰².

Para pensarmos as questões relativas ao financiamento do *Raposa* pela FCC, é necessário incorporarmos um importante debate a respeito da cidade de Curitiba. Dennison de Oliveira, em seu texto sobre *Curitiba e o mito da cidade modelo* disserta sobre a especificidade de Curitiba na continuidade das gestões da Prefeitura nas décadas de 1970 e 1980²⁰³:

Nesse sentido, o caso de Curitiba é, de longe, o mais favorável. Um único prefeito (Jaime Lerner) ocupou o cargo durante três gestões (1971-1975, 1979-1983, 1988-1992) e um dos seus sucessores, Saul Raiz (1975-1979) era totalmente identificado com o propósito de implementação do plano diretor da cidade. Só aí já foram dezesseis anos, doze dos quais ininterruptos, de administrações de conteúdo semelhante ou idêntico²⁰⁴.

²⁰¹ TEIXEIRA, Nireu. *Op. Cit.*

²⁰² Ernani Buchmann fala sobre a negociação com Jaime Lerner sobre o convite para trabalhar com ele na Prefeitura em 1979. Buchmann era filiado ao MDB, partido da oposição e Lerner era filiado ao ARENA. Segundo Buchmann, Jaime Lerner disse para ficar ele tranquilo, pois não estava interessado em suas posições políticas, apenas gostaria que trabalhassem juntos. Então Buchmann pediu para trabalhar com Sérgio Mercer na Fundação Cultural, pois conhecia-o da área publicitária e, principalmente, da noite curitibana (BUCHMANN, 2020, *Op. Cit.*).

²⁰³ É importante destacar, também, que Curitiba e região metropolitana estava no auge do processo de ascensão da urbanização e industrialização entre as décadas de 1960 e 1980, como é destaque em OLIVEIRA, Dennison de. **Urbanização e industrialização no Paraná** – Curitiba: SAMP, 2017, p. 11.

²⁰⁴ OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. – Curitiba: Ed. da UFPR, 2000, p. 81.

Podemos arriscar dizer que o grupo que constituía a gestão 1979-1983 da FCC, convidados por Jaime Lerner, faziam parte da sequência política que estava dentro de um mesmo planejamento urbano – que passa pela área cultural também. A própria Fundação Cultural de Curitiba foi criada²⁰⁵ dentro de um mesmo projeto urbano para a cidade, no qual participam o Instituto de Planejamento e Pesquisa Urbana de Curitiba (IPPUC), o Conselho de Zoneamento, e até a URBS, desde o Plano Preliminar de Urbanismo (PPU): “Este plano, com poucas modificações, virou Plano Diretor (PD) e foi executado pelo IPPUC”²⁰⁶. Segundo Souza (2001), a referência de desenvolvimento urbano modernista é bastante evidente, influenciados pelo conceito de construção urbana orgânica, equilibrada, projetando uma classificação da população como um “homem universal”, sem grandes diferenças sociais.

Sánchez, em seu texto que também trata da Curitiba como cidade-modelo, afirma que:

Além dos atores locais, um conjunto de agentes e estratégias territoriais interescares comparecem para erigir a imagem da “cidade-modelo”, numa rede que, ao ser descoberta, evidencia um complexo mercado no qual as imagens são construídas e postas em circulação em variadas escalas (local, nacional e internacional), com mútuas influências de diversa ordem²⁰⁷.

Isso significa que, ao construir uma imagem de cidade-modelo, há uma idealização do desenvolvimento urbano, em que os governantes locais se destacam com seu sucesso, num planejamento que acontece de dentro para fora: “como se fosse construído apenas e essencialmente a partir da ação local dos governos e cidadãos e, posteriormente, descoberto por agentes externos, difundido em outros âmbitos e escalas”²⁰⁸. Sánchez desenvolve seu argumento postulando que o conceito central do processo de afirmação dessa imagem “orgânica” de planejamento urbano é chamado de *city marketing*, que pensa a cidade como mercadoria, e como toda mercadoria moderna que adquirir um valor de troca, são necessárias estratégias de promoção (ou *marketing*), que utilizam a política e a mídia como seus

²⁰⁵ MENDONÇA, M. 1996, *Op. Cit.*

²⁰⁶ SOUZA, Nelson Rosário de. Planejamento urbano em Curitiba: Saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. In: **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, jun. 2001, p. 107, nota 2.

²⁰⁷ SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. In: **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, jun. 2001, p. 32.

²⁰⁸ SÁNCHEZ, F., 2001, *Op. Cit.*, p. 31.

instrumentos²⁰⁹. Onde entram a Fundação Cultural de Curitiba e o *Raposa Magazine* nessa história?

A FCC é criada, a partir de 1973, como um órgão que promovesse e também preservasse o patrimônio histórico e cultural de Curitiba, através dos museus que são organizados pela FCC, das diversas bibliotecas dos bairros, e outros espaços físicos. Assim como os projetos jornalísticos e artísticos promovidos pela Fundação. Segundo D'Angelis e Nascentes²¹⁰, a partir da década de 1970, com o IPPUC colocando em prática o Plano Diretor, há também uma linha dentro do IPPUC que exige investimentos públicos para a preservação histórica da cidade. Assim, agentes políticos voltam os olhares para o Setor Histórico da cidade, com medidas de preservação e manutenção de praças e prédios históricos. Há, além disso, uma exigência para o desenvolvimento cultural da cidade, ainda vista como secundária neste debate a nível nacional²¹¹.

E o *Raposa Magazine* entra como um meio (de comunicação) para afirmação de políticas culturais desenvolvidas pela Prefeitura e pela Fundação Cultural. Além de ser um jornal que tinha certa liberdade de publicação, era também um jornal que promovia a política cultural, como iremos demonstrar em alguns pontos deste capítulo.

4.3. A NOITE CURITIBANA E A CONVIVÊNCIA BOÊMIA

Este tópico tem o intuito de explorar as relações pessoais e amizades que influenciaram as indicações, conforme o tópico anterior, e de possíveis afinidades políticas que influenciavam as indicações, adentrando, ainda, no universo da boemia curitibana, cujas sociabilidades são estudadas para compreender as relações entre os intelectuais.

O relato de Sérgio Mercer nos fornece sintomas para entender as indicações aos cargos dentro da cadeia de relações:

(...) o Ney Braga convidou o Jaime Lerner pra ser de novo o prefeito de Curitiba. E aí eu já tinha uma amizade boa com o Jaime (...). Já no aeroporto ele me disse 'eu preciso conversar com você' e fomos ao escritório dele, na Rua Padre Agostinho. E o Jaime disse 'você vai ser o diretor da Fundação Cultural'. E eu... porra, caiu do céu. Daí eu vivi a Fundação Cultural por quatro anos, foi uma longa vida. Mas foi

²⁰⁹ SÁNCHEZ, F., 2001, *Op. Cit.*, p. 33.

²¹⁰ D'ANGELIS, Taís Silva Rocha; NASCENTES, Maria Cristina Cabral. O Setor Histórico de Curitiba na construção da imagem da "cidade-modelo" de Curitiba. In: **Anais da XVII Enanpur** – São Paulo, 2017.

²¹¹ D'ANGELIS, T. S. R.; NASCENTES, M. C. C., 2017, *Op. Cit.*

uma coisa muito, muito fascinante. Tenho a coleção do jornal “A Raposa”... diria que a experiência na FCC foi uma das minhas melhores experiências profissionais²¹².

Já no início, com o convite de Ney Braga a Jaime Lerner, transparece o processo autoritário: era um convite, não era uma eleição. A partir daí, as coisas são resolvidas na conversa, no escritório, etc. Além de demonstrar a fascinação e a gratidão pela experiência, Mercer destaca já neste primeiro parágrafo o jornal *Raposa*, o que aponta a aproximação entre esta diretoria da FCC e o jornal. Também disserta sobre a relação com Ernani Buchmann, Diretor Executivo da FCC até outubro de 1980, quando foi substituído por Lucia Camargo:

O Jaime havia convidado o Ernani para ser diretor de Relações Públicas da Prefeitura. Aí o Ernani me falou “não, eu quero ficar com você, vamos ficar lá e tal”. Aí eu disse “Jaime, nós trabalhamos em dupla. Nós queremos trabalhar juntos”. “Ah, então tá bom”. E fomos trabalhar, cheios de projetos, cheios de ideias na cabeça. Havia uma censura muito grande, mas eu tinha uma curiosidade enorme de saber o que as pessoas estavam pensando. Aí eu me interessava²¹³.

A censura compunha o universo da criação dos projetos. E isso é perceptível em alguns dos relatos que veremos. Segundo Cristiane Silveira, esta diretoria da FCC (1979-1983) era: “Conhecido pela profunda dedicação à vida boêmia, o núcleo diretor da FCC, formado nesta segunda gestão de Lerner na prefeitura, era, por essa razão, jocosamente denominado ‘barocrata’”²¹⁴. A ironia que uniu as palavras bar e burocracia, incitada por José Carlos Sade²¹⁵ em 1979, crítico à administração da FCC, indica justamente a fama boêmia da diretoria. Por isso:

Voltemos aos tempos do bar do Hotel Bourbon. Éramos jovens, pobres e boêmios. Principalmente boêmios. Cultuávamos a noite (que é mãe, madrastra, professora e amante, como diz João Antônio) com reverência e alegria. E quem a comandava? Sérgio Mercer. Seu planeta era a lua. Don Quixote seu herói e Epicuro seu profeta.

²¹² MERCER, S., 1996, *Op. Cit.*, p. 156-157.

²¹³ MERCER, S., 1996, *Op. Cit.*, p. 157.

²¹⁴ SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural**: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lernerista (1971-1983). – Tese (Doutorado em História), Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2016, p. 191. Silveira analisa as três diretorias da FCC entre 1973 e 1983. A primeira, presidida por Alfred Willer entre 1973 a 1976, a autora classifica como dos “Tecnocratas”, pela manutenção do IPPUC também sobre as ações culturais, visando o novo Plano diretor da cidade. A gestão dos “Aristocratas”, de 1976-1979, que corresponde à presidência de Ennio Marques Ferreira, marcada pela experiência anterior dos gestores com administração pública e pelas ações ligadas às artes visuais. E a terceira, a dos “Barocratas”.

²¹⁵ SADE, José Carlos. Coluna Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 mai. 1979, p. 3.

Onde ele entrava a tristeza saía ganindo pela porta dos fundos, com o rabo entre as pernas. Quando havia música, tudo bem. Quando não, ele inventava, chegando até a tocar seu famoso bandeon imaginário, capaz de rivalizar com Anibal Troillo. Eu vi²¹⁶.

O relato de Nireu Teixeira explicita a convivência entre Sérgio Mercer e a noite curitibana. O Hotel Bourbon, em frente à Biblioteca Pública do Paraná, era o ponto de encontro. Mas não só de boemia vive o boêmio: “A noite era assim. De dia, muito trabalho, que esse negócio de boêmio não trabalhar é pura invenção desse povinho invejoso, que dorme cedo”²¹⁷. A vivência da noite também concedia acessibilidade dos cidadãos curitibanos à diretoria da FCC:

(...) acho que o fato de sermos um pouco boêmios nos tornou acessíveis. Eu diria isso, nós éramos acessíveis. As pessoas falavam conosco, sugeriam e as coisas que a gente achava boas guardava, e não tinha essa coisa de ser o autor. A gente fazia. Era bom pra cidade? Vamos fazer. Aprendemos isso com o Jaime. Então, não tinha esse ciúme criativo, né? Tinha até uma coisa de um marchand, da Acaiaca, que fazia uma coluna chamada “Dieffenbachia Sade”, uma espécie de crítica da vida cultural da cidade, que é uma coisa que faz falta. Ele dizia que a cultura da cidade era feita por “barocratas”, a gente fazia reunião em bar²¹⁸.

A escalação deste time da boemia curitibana²¹⁹, porém, era composta desde anos anteriores. No *Anexo*, suplemento do *Diário do Paraná*, de 08 de março de 1977, há a divulgação de que a agência *P.A.Z.* foi premiada pela melhor campanha institucional do ano de 1977 do prêmio Colunistas Nacional. A campanha tinha como cliente o BADEP – Banco de Desenvolvimento do Paraná, órgão vinculado ao Estado do Paraná, e foi assinada por Ernani Buchmann e Miran²²⁰. Aqui, já se mostravam possíveis relações entre estes intelectuais e os órgãos públicos, com a contratação do serviço, mesmo através da agência.

No domingo, 16 de julho de 1978, o 1º caderno do *Diário do Paraná* divulga premiações recebidas pela agência *P.A.Z.* Entre os publicitários premiados, Oswaldo Miranda, Sérgio Mercer e Paulo Leminski. Indício de que os três trabalhavam na mesma agência²²¹. Inúmeros outros de prêmios concedidos à *P.A.Z.* são divulgados ao longo dos anos seguintes

²¹⁶ TEIXEIRA, N. *Op. Cit.*, p. 154.

²¹⁷ TEIXEIRA, N. *Op. Cit.*, p. 154.

²¹⁸ MERCER, S., 1996, *Op. Cit.*, p. 160.

²¹⁹ Sobre este tema, a biografia de Leminski, escrita por Toninho Vaz, é um prato (ou um copo) cheio. VAZ, T., 2001, *Op. Cit.*

²²⁰ CAMPANHAS PREMIADAS, Suplemento Anexo. Jornal *Diário do Paraná*, 08 de março de 1977, p. 03.

²²¹ PREMIAÇÕES. Jornal *Diário do Paraná*, 1º Caderno, Curitiba, domingo, 16 de julho de 1978, p. 09.

do jornal Diário do Paraná, sempre portando à frente o seu diretor de arte, Miran. A partir daí, talvez, essas relações se aproximaram, tanto pessoal como profissionalmente, e que acabaram culminando em projetos conjuntos, como o jornal *Raposa*, até mesmo desde o suplemento *Raposa*, no *Diário do Paraná*, onde Ernani Buchmann, Sérgio Mercer, Paulo Leminski, Miran e Solda publicavam frequentemente seus anúncios e textos. Rosane Kaminski, em seu estudo a respeito da cena publicitária curitibana nos anos 1970, afirma: “Paulo Leminski e Luiz Carlos Rettamozo são autores de outros textos com vestígios concretistas, e ambos trabalhavam na P.A.Z. por esta ocasião”²²² – ocasião, esta, da publicação de um anúncio na Revista Direta, em 1974, ano em que Rettamozo era Diretor de Arte e Paulo Leminski redator da agência P.A.Z.²²³

Os nomes citados não trabalharam, necessariamente, todo o período (1974-1980) na agência P.A.Z.²²⁴ Mas as relações se entrelaçavam. Sérgio Mercer trabalhou com Jaime Lerner na primeira composição da Fundação Cultural de Curitiba, ainda em 1974:

Minha relação com o Jaime (Lerner)... pois eu vou contar. Primeiro foi o furot de uma intriga benéfica do Nireu Teixeira. Ele se encarregou de “me vender” para o Jaime e acho que o Jaime comprou porque o Nireu vendeu bem o produto. O Jaime me convidou para trabalhar em 1974 com ele, na Fundação Cultural, então nova, criada no primeiro governo. Eu trabalhei um ano, com Aramis Millarch, Maria Elisa²²⁵.

No entanto, a relação de trabalho entre Sérgio Mercer e Jaime Lerner continuou:

Bom, terminou a gestão do Jaime – a primeira – e ele foi para o escritório. Convidou-me a fazer uma firma de ideias com ele. Então éramos eu, o Nireu (José Teixeira), o Cássio (Taniguchi) e o Jaime. Criamos a “Reciclagem” e a nossa pretensão era vender ideias. (...) Então, essa convivência de confiança com o Jaime veio em 1974... até agora, afinando a sintonia. A “Reciclagem” acabou nem virando empresa, porque para tanto precisava de um projeto e o Jaime passou para outros projetos, aí veio sua segunda gestão como Prefeito e eu fui trabalhar com ele na Fundação²²⁶.

O relato de Sérgio Mercer demonstra que a relação não era tão somente profissional.

²²² KAMINSKI, R., 2003, *Op. Cit.*, p. 128.

²²³ KAMINSKI, R., 2003, *Op. Cit.*, p. 128.

²²⁴ No livro de Ney Alves de Souza é possível compreender como esses intelectuais trabalhavam na cena publicitária de Curitiba, trabalhando em diversas agências de publicidade. Isso indica que a convivência não era só noturna, mas também no horário de trabalho, nas redações das agências. (SOUZA, Ney Alves de. **História e histórias da propaganda no Paraná**. Curitiba: SINAPRO, 2001).

²²⁵ MERCER, S., 1996, *Op. Cit.*, p. 161.

²²⁶ MERCER, S., 1996, *Op. Cit.*, p. 161.

Teve como mediador Nireu José Teixeira, baseou-se em confiança, e foi retomada em diversos outros projetos. Um dos projetos, como dito anteriormente, o *Raposa*. Isso posto, o próximo tópico tem o intuito de explorar as críticas e as defesas ao *Raposa*, explorando as contradições, tanto das críticas quanto das defesas.

4.4. UM JORNAL (IN)DEPENDENTE DE UM ÓRGÃO PÚBLICO

Para evidenciar as contradições, julgamos necessário retomar um agente um pouco apagado dessas relações pessoais, Rubinho Gomes, editor-chefe do *Raposa*. Nas fontes pesquisadas – além do próprio *Raposa* – há poucas referências ao jornalista. O espaço em que ele se destaca, no entanto, são os editoriais. Com o objetivo de aprofundar os estudos a respeito das relações entre o editor e os colaboradores do jornal *Raposa*, a Fundação Cultural de Curitiba e a Prefeitura da cidade, serão arroladas análises de alguns editoriais do jornal, e a seção de cartas dos leitores, sempre colocada na página ao lado do editorial.

O editorial do *Raposa* número zero²²⁷ retoma a origem do periódico, pensando a raposa como uma fênix, que ressurgue das cinzas. Um debate que será recorrente nos outros números, mas já aparece deste o primeiro: a determinação regionalista do jornal. Aqui, Rubinho Gomes afirma que não serão publicados somente materiais produzidos em Curitiba, abrindo as portas para todo o Brasil. Também constrói uma fala com sentido político, afirmando que “Nosso compromisso básico, enquanto Imprensa, é com a verdade. Enquanto idéias e cultura, com o novo, e, enquanto humor, com a liberdade”²²⁸. Não podemos deixar escapar, na nossa análise, o contexto de produção. Mesmo que já em um processo de abertura, os Militares ainda estavam no poder, a Ditadura ainda era soberana. Alguns órgãos mais estabelecidos da imprensa ainda mantinham apoio aos Militares – mesmo após a crise do caso Herzog²²⁹. E os ideais colocados neste editorial, de novidade e liberdade, representavam uma

²²⁷ Transcrito por completo no Anexo 2. Sem data. A única informação sobre a data da publicação deste número é no editorial, quando Rubinho Gomes afirma: “Neste final de 1980 (...)”. Portanto, para bem de informação, este será datado como “1980”, por ser o único número publicado neste ano.

²²⁸ (Sic) GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, 1980, p. 02.

²²⁹ Vladimir Herzog, então diretor de jornalismo da *TV Cultura*, foi preso e assassinado nas dependências do DOI-CODI de São Paulo em 25 de outubro de 1975. A versão oficial dos militares afirmava que ele teria se enforcado. A foto divulgada já continha indício de uma cena construída para alegar enforcamento. A morte de Vladimir Herzog causou grande crise na imprensa nacional, com alguns órgãos e inúmeros profissionais de imprensa rompendo definitivamente relações com os militares e manifestando-se em repúdio à morte, em cobrança de justiça. Ver mais em: <https://vladimirherzog.org/casoherzog/>.

juventude que ingressava no mercado de trabalho e no cenário político sem nunca ter exercido, de fato, suas liberdades políticas. Rubinho Gomes disserta, no mesmo editorial, sobre um tema que de fato nos interessa, cuja citação, já apresentada no início deste capítulo, repetimos aqui: “A *Raposa* é um jornal de idéias, cultura e humor e pretende quebrar o tabu que estabeleceu como consenso para a maioria da *intelligentzia* nacional, ser impossível uma produção independente conviver com um organismo oficial, no caso a Fundação Cultural de Curitiba”²³⁰. Rubinho Gomes se refere, no parágrafo seguinte, aos veículos “que marcaram época neste jornalismo que muitos chamaram de underground, alternativo, nanico e outros adjetivos menos votados”.

Bernardo Kucinski, em sua análise a respeito desta imprensa alternativa, expõe que os periódicos eram, **normalmente**, financiados ou por órgãos políticos (como a Ação Popular - AP, o Partido Comunista Brasileiro - PCB, e a União Nacional dos Estudantes - UNE), ou por capitalistas liberais que buscavam fazer frente à grande imprensa²³¹. No entanto, não são comentados casos de publicações cujo mecenato era regido por órgãos públicos. Nesse sentido, Rubinho Gomes estabelece uma postura de enfrentamento quanto a este “consenso”, e este debate ganha corpo.

O número 01 do *Raposa*, chegou em maio de 1981, após uma série de críticas, colocadas ao debate, quando publicadas, na seção *Prós e Contras*. Uma dessas críticas, assinada por Otávio Duarte, jornalista de Curitiba, postula:

(...) E um recado ao senhor Rubinho Gomes, editor responsável, que acaba de chegar a Curitiba, estando de fraldas como um recém-nascido em questões paranaenses: o Cometa não representa mais nada para Curitiba, desde dois anos atrás, quando uma reforma espantou os frequentadores habituais, além do fato que ali não se serve mais cerveja. O Cometa está em plena decadência, pois curitibano prefere cerveja ao chope. Porque você não vai dar uma olhada no Bar do Luís, se gosta de botecos? E quanto à minha bronca acerca dos publicitários que fizeram o suplemento (pois era um suplemento que saía no “Diário do Paraná” caso alguém tenha esquecido): os senhores Paulo Leminski, Rubinho Gomes, Miran, Ernani Buchmann, Fernando Nogueira, Fraga, são, de profissão, publicitários. Até o Solda é publicitário. Por isso é que eu digo: essa tal empulhação chamada *Raposa* é, tipicamente, coisa de publicitários²³².

Dois pontos principais a serem destacados: o editor Rubinho Gomes, era um recém-

²³⁰ (Sic) GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, 1980, p. 02.

²³¹ KUCINSKI, B. 2001, *Op. Cit.*

²³² DUARTE, Otávio. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras, **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05.

chegado a Curitiba, isso explica a sua ausência nas relações anteriormente analisadas; Otávio Duarte era jornalista, e estava de certa forma, lutando pelo espaço hegemônico que sua profissão possuía na imprensa. Os publicitários não eram bem-vindos. E as críticas explorariam, além desta, outras questões.

A crítica seguinte, publicada na mesma página, assinada por Reinoldo Atem, publicitário, de Curitiba, assegura: “Se, em propaganda, a técnica da chupada é convencional, em jornalismo isso significa farsa ou empulhação, quando vem sob patrocínio de uma Fundação Cultural. Culturalmente provinciana. Jornalisticamente amadora. Essa a situação da *Raposa*”²³³.

César Bond, outro jornalista curitibano, também ataca o visual “publicitário” do *Raposa*, polemizando também com as indicações para cargos públicos: “O que Curitiba precisa é deixar de ser cobaia de falsos editores, que se satisfazem com a autocontemplação de suas obras, fazendo da cultura um doce, ou adoçando nossa realidade. E quando acaba a febre da autocontemplação, ainda recebem como recompensa um bom cargo público”²³⁴. As duas críticas, de César Bond e Reinoldo Atem, usam o termo “empulhação”, que remete à mentira, trapaça. Este tipo de postura, crítica à presença de publicitários renomados em um órgão público e em um jornal vinculado a este mesmo órgão, pode ser sintoma de um julgamento que se refere ao grupo que compõe a FCC e o *Raposa*: Sérgio Mercer, Ermani Buchmann, Miran, etc., publicitários, que colaboravam com o *Raposa* ainda quando era suplemento de humor do *Diário do Paraná*, e assumiram cargos da FCC e do *Raposa*. Como a crítica não é nomeada, não temos como afirmar. Mas a carapuça pode servir.

Rubinho Gomes busca, no editorial deste mesmo número 01, responsabilizar o atraso deste número, de janeiro para maio, “A temporada de caça à *Raposa*, desencadeada por um pequeno grupo tão logo começou a circular o número zero do jornal”²³⁵, e desenvolve respostas às críticas: “A *Raposa* é um jornal de idéias, cultura e humor, aberto à colaboradores

²³³ ATEM, Reinoldo. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras, jornal **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05. Intrigante, no mínimo, pois Reinoldo Atem já havia publicado no suplemento *Raposa*, n. 04, em 21 de março de 1978, um poema que falava sobre o sofrimento, o cheiro e a situação que um preso enfrentava na cela de uma prisão durante a Ditadura Militar: “Aqui neste fundão fedido/não entra família nem advogado/só entra comida fria/carcereiro e delegado”. ATEM, Reinoldo. Poesia sem título. Suplemento *Raposa*, n. 4, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 21 de março de 1978, p. 03.

²³⁴ BOND, César. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras, **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05.

²³⁵ GOMES, Rubinho. Talento não tem pátria (nem dono) e não morde. Editorial, **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 02.

de todo o Brasil. Recusamos a ótica regionalista que enxerga curto e age como avestruz”²³⁶. No mesmo texto, busca retomar os prêmios obtidos por Miran e pelo *Raposa*, quando ainda era um suplemento do *Diário do Paraná*, para justificar a volta do *Raposa*.

Destas faíscas, podemos acender os debates que se estenderão aos próximos números do jornal *Raposa*: o regionalismo/provincianismo do jornalismo curitibano; os publicitários ocupando um espaço na imprensa para o qual não foram convidados; e o patrocínio da Fundação Cultural, explorando as contradições que existem nesses debates.

No editorial número 2, os conflitos são um pouco amenizados pela direção do jornal. No editorial, Rubinho Gomes mantém a postura de provação a respeito do vínculo do jornal *Raposa* com a FCC: “Já no editorial do número zero da *Raposa*, avisamos: o jornal vai mostrar à *intelligentia* nacional que não é impossível uma produção independente conviver com um organismo oficial”²³⁷. Destaca, também, que desde o número 01, o jornal está à venda “nas principais cidades do país, com resultados surpreendentes e gratificantes. As cartas que estamos recebendo, o apoio e o interesse que o jornal despertou nas cabeças mais criativas do país, são mais do que estímulo para a gente continuar”²³⁸. Algumas destas cartas são publicadas na página ao lado do editorial, todas em tom de apoio e defesa do jornal, até mesmo comentando as polêmicas do número anterior. Mas Rubinho Gomes assume, neste editorial, uma posição menos polêmica, apenas divulgando os trabalhos que foram publicados. Ao fim do texto, demarca a mesma postura assumida desde o número zero: “Estou certo de que a *Raposa* continua na trilha certa, publicando material de colaboradores de todo o Brasil, dentro da determinação de não ser um jornal regionalista, mantendo a visão universal, e sobretudo, mostrando ao Brasil o que temos de melhor por aqui”²³⁹.

Já no *Raposa* número 03, de setembro de 1981, o editor, além de destacar algumas publicações do número, fala sobre algumas críticas, e a respeito das dificuldades financeiras enfrentadas: “(...) E o jornal vai seguindo, vai ficando, vai mexendo com as pessoas. Vai conseguindo sobreviver, mesmo com as dificuldades que todos têm enfrentado no país. Superando o provincianismo e a impossibilidade de pagar aos seus colaboradores”²⁴⁰. Os problemas financeiros ainda não haviam surgido nas discussões dos editoriais. Mas há de se

²³⁶ GOMES, R., maio de 1981, *Op. Cit.*, p. 02.

²³⁷ GOMES, R., maio de 1981, *Op. Cit.*, p. 02.

²³⁸ GOMES, R., maio de 1981, *Op. Cit.*, p. 02.

²³⁹ GOMES, R., maio de 1981, *Op. Cit.*, p. 02.

²⁴⁰ GOMES, Rubinho. Editorial, **Raposa Magazine**, n. 03, Curitiba, setembro de 1981, p. 02.

destacar: o jornal que havia se prometido mensal, foi lançado nos meses de dezembro, maio, julho e setembro. A periodicidade não era seu forte.

Curioso, de fato, é a continuação deste debate. No editorial do *Raposa* número 04, de novembro de 1981, Rubinho Gomes, primeiramente, fala sobre os espaços que o jornal ganhou em divulgações e comentários de níveis nacional e internacional, e então descarrega ironias e duplo-sentidos:

Aqui nos píncaros curitibanos, continuamos sobrevivendo por obra e graça deste prefeito que nos proporciona uma cidade tão interessante para viver. Vocês já ouviram falar dele, não temos dúvida, seu nome é Jaime Lerner. Pois é ele que finge não ouvir as intrigas provincianas, os ataques histéricos de prima-donas que só querem destruir. (...) Não temos preocupações com as questões empresariais que deveriam fazer o jornal aumentar sua tiragem, vender assinaturas, transformar-se num integrante na comunidade alternativa de veículos destinados ao público mais inteligente do país. O apoio da Fundação Cultural de Curitiba nos tira esse peso de cima dos aluguéis e prestações que afogaram tantas boas iniciativas do setor editorial na década passada²⁴¹.

Duas fórmulas podem ser aplicadas na leitura do trecho: uma inocente, interpretando somente a aparência do texto, de elogio e agradecimento à Prefeitura, na pessoa de Jaime Lerner, e à FCC – cujo Presidente era Sérgio Mercer, Presidente também do Conselho Editorial do jornal e amigo de Jaime Lerner. No entanto, não podemos deixar de pensar estas relações, em confronto com o editorial do número 03. Em setembro (n. 03) reclamava-se dos problemas financeiros. Em novembro (n. 04) os mecenas são exaltados. No mínimo, intrigante. Ou vamos além: são posturas opostas (crítica e agradecimento) a respeito do mesmo tema (mecenato da FCC em relação ao *Raposa*), sinalizando uma contradição do editor, que pode ser sintoma de uma pressão interna da FCC.

A outra chave de leitura é buscar perceber as ironias. Quando Rubinho Gomes elogia o Prefeito “que nos proporciona uma cidade tão interessante para viver”, e na sequência diz que este também finge não ouvir as intrigas provincianas, é perceptível um tom de ironia. Um duplo-sentido que Gomes não entrega de mão-beijada. Até porque, no mesmo editorial, logo na sequência, ele postula:

E se conseguimos, mesmo assim, exercitar nossa liberdade, é porque nessa cidade onde se respira tão bem, continua vigorando um compromisso com o novo e um profundo respeito aos direitos individuais. Aqui, por enquanto, prevalece a certeza

²⁴¹ GOMES, Rubinho. Editorial, jornal **Raposa Magazine**, n. 04, Curitiba, novembro de 1981, p. 02.

de que podemos realizar um trabalho de vanguarda, contrariando até mesmo velhas “raposas” que certamente preferiam algo mais regionalista e comprometido com os “novos valores de nossa cultura”. E lembrem que nós estendemos o convite para a participação no jornal à toda “inteligentzia” local. E continuamos esperando suas contribuições. É preciso lembrar que a fechadura política em que estivemos mergulhados, gerou um grande número de “intelectuais” de obras trancadas, mas que não tinham o que mostrar quando os tempos mudaram. É exatamente este o desafio que *A Raposa* enfrentou e venceu: tínhamos muita gente com coisas atravessadas na garganta, e essas pessoas continuam dizendo presente. O resto é silêncio. Ou então, uma sonora gargalhada²⁴².

Para o editor que preza pelo exercício da liberdade, pelo compromisso com o novo, pelo respeito aos direitos individuais, por um trabalho de vanguarda, é estranho que este mesmo adote uma postura de pleno elogio aos órgãos públicos, que, de certa forma, ainda eram vinculados à Ditadura, mesmo em processo de Abertura – Jaime Lerner, como antes dito, foi nomeado à prefeitura de Curitiba ainda no esquema de Governadores e Prefeitos biônicos. A crítica ao Regime Militar é postada logo na sequência, quando fala em fechadura política e os consequentes intelectuais de obras trancadas. E arremata com o humor, sempre presente no jornal: a “sonora gargalhada”, que nos induz a pensar sobre a ironia. Por isso, também, destacamos a importância destas duas leituras. Optamos por mostrar ambas. **Qual delas é verdadeira?**

Robert Darnton, em um estudo sobre um libelo francês do século XVIII, também questiona verdades de editores, analisa da seguinte forma:

O livro é repleto de notas de rodapé, sincronizadas com as anedotas, cada uma das quais ocupa um parágrafo distinto no texto. A diagramação da página, pois, estimula o leitor a mover-se para cima e para baixo, pulando de um comentário provocante para outro. Algumas notas ajudam o leitor a decifrar os nomes e entender o desfecho das anedotas, mas normalmente elas são usadas para acrescentar novos fatos tão escandalosos e ambíguos quanto os comentários no texto. Às vezes, chegam até a engodar e zombar do leitor. Uma delas diz: “Metade deste artigo é verdade”. Qual metade? Cabe ao leitor decidir²⁴³.

Pelo relato de Darnton, as diagramações do libelo que ele estuda podem se aproximar do jornal *Raposa*. As páginas 02 e 03 do *Raposa* número 04 são preenchidas pelo editorial e pelas cartas dos leitores. Sua diagramação também conduz a leitura para cima e para baixo, fazendo o olhar trocar rapidamente de atenção. A proximidade de conceito entre o libelo e o jornal pode aparecer também nas veracidades dos textos. Talvez Rubinho Gomes escreve

²⁴² GOMES, R., novembro de 1981, *Op. Cit.*, p. 02.

²⁴³ DARNTON, R., 2012, *Op. Cit.*, p. 31-32.

somente uma meia-verdade, em seu editorial de novembro.

Ressaltamos a presença das polêmicas anteriores no editorial n. 04. O ataque aos intelectuais locais, autodefensores, continua, quando Rubinho Gomes chama-os de “inteligentzia”, entre aspas. Mais uma vez, usando da ironia. E logo na sequência chama a atenção para os já comentados “intelectuais de obras trancadas”, devido à fechadura política, que podem ser também, os mesmos intelectuais locais²⁴⁴. Ou seja, as críticas têm mão-dupla: vão dos jornalistas críticos ao *Raposa* e do editor do *Raposa* aos jornalistas. Reinoldo Atem, César Bond e Otávio Duarte podem estar explorando, criticamente, a questão do posicionamento do jornal, que assume uma postura **independente**, mas depende da Fundação Cultural; que se diz em busca de um trabalho de **vanguarda**, mas agradece ao Prefeito de Curitiba, Jaime Lerner, indicado ao cargo (biônico) por Ney Braga, governador do Estado, que, por sua vez, foi indicado ao cargo (também biônico) por Ernesto Geisel, **ditador**.

Um sintoma destas contradições é a divulgação (Imagem 55) da Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, que ocupa toda a página 15 do *Raposa* n. 03. Na página, a divulgação de um concurso de fotografias cujo tema são os “melhores tempos da Lapa” (cidade histórica próxima à Curitiba). Isto é, estamos tratando do momento em que o jornal, que se dizia independente, funcionava como espaço para publicidade institucional (do Governo do Estado), ocupando uma página da edição com uma propaganda da Secretaria de Cultura e de Esporte²⁴⁵. São contradições que o jornal carregava e que foram motivos de críticas por parte de alguns jornalistas curitibanos.

As relações esboçadas acima não eram restritas ao campo político. Ocorriam também no campo das ideias, no nível criativo e intelectual. Dessa forma, para compreender melhor algumas concepções nesse campo, é preciso pensar a circulação de ideias num processo amplo, num âmbito nacional das artes e assim, esboçar as redes que se formavam naquele cenário e que replicavam ideias também no *Raposa*.

Para tanto, torna-se necessário analisar tais redes a partir dos colaboradores do jornal. Assim, a escolha por Paulo Leminski se faz a partir da quantidade de escritos, de diferentes leituras, da diversidade de fontes ao redor da sua obra, e da parceria de longa data que teve

²⁴⁴ Coincidentemente, ou não, o editorial do *Raposa* n. 04 foi o último que Rubinho Gomes assinou. Os outros quatro números publicados pelo *Raposa* continuam sob sua editoria, mas o texto editorial não foi mais publicado.

²⁴⁵ Ney Braga, além de indicado ao governo do Estado do Paraná em 1979, já havia sido escolhido para assumir o Ministério da Agricultura do Governo Federal, em novembro de 1965, pelo então Presidente Marechal Castelo Branco – ocupou o cargo até agosto de 1966.

com Alice Ruiz, reconhecida poeta. Leminski, além disso, era conhecido como um cerne criativo da imprensa alternativa curitibana, e um dos mais assíduos e ácidos colaboradores do *Raposa*. Portanto, na sequência, tracejam-se algumas formas de trocas de ideias que Paulo Leminski e Alice Ruiz constroem em suas amizades. Bem como demonstra-se que as ideias dos intelectuais próximos ao casal, publicadas em outras cidades como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, também aparecem no *Raposa* e em outros periódicos alternativos de Curitiba.

Imagem 55: Propaganda da Secretaria da Cultura e do Esporte do Estado do Paraná, Jornal *Raposa Magazine*, n. 03, Curitiba, setembro de 1981, p. 15.

**Vamos Reviver
Os Melhores Tempos
Da Lapa.**

A Secretaria da Cultura está organizando um álbum sobre a Lapa, onde publicará fotos antigas e os trabalhos dos artistas premiados no I Concurso Fotográfico "Cidade da Lapa".
Se você tem alguma foto antiga do lugar, contribua para que ele possa reviver.
Entregue-a na Secretaria, ao novo passo o seguinte endereço:
Rua Emanoel Pereira, 280
Curitiba - Paraná - CEP: 80.000

GOVERNO NEY BRAGA
Secretaria
de Cultura e Esporte

Os melhores tempos podem ser revividos.
Para isso, entregamos a você de graça sua contribuição.

5. OS COLABORADORES DO *RAPOSA* INSERIDOS EM ARTICULAÇÕES INTELECTUAIS A NÍVEL NACIONAL

Este capítulo final irá apresentar alguns esboços das trocas que aconteciam no campo das ideias entre as redes que, grosso modo, escreveram a poesia e a imprensa alternativa no Brasil nas décadas de 1970-80. Visto que as redes que busco esboçar se transpassam, o que pode levar a confusões, o caminho tomado tem como escopo tornar o texto mais inteligível. Para tanto, o capítulo divide-se em três tópicos.

Assim, num primeiro momento, há um rascunho de amizades de Paulo Leminski com intelectuais que residiam em Curitiba e em outras cidades do Brasil, com o intuito de demonstrar como as ideias que despontavam na obra deste ou daquele autor dentro da rede, despontavam, entre outros motivos, porque os agentes conversavam – através de diferentes meios – a respeito dos conceitos, das leituras, das obras, etc., utilizando a estrutura da rede de amizades para constituir redes intelectuais.

Num segundo tópico, serão discutidos alguns dos conceitos, das referências, das obras, observando-se a circulação dentro da rede, sendo replicadas, respondidas, republicadas e referenciadas em diferentes publicações dos agentes da rede. Neste tópico, trago à discussão algumas obras de Paulo Leminski, demonstrando como as referências e conceitos por ele utilizados também eram utilizados por outros intelectuais no mesmo contexto, os quais participavam das redes intelectuais aqui esboçadas.

A partir do segundo, apresento um terceiro tópico, que busca elucidar como alguns conceitos-chave pensados pela arte brasileira dos anos entre 1968 e 1983 aparecem aqui e acolá, em diversas obras, de diversos artistas, de diversos lugares do Brasil. Com esta elucidação, traço possíveis caminhos percorridos nas trajetórias intelectuais de Alice Ruiz e Paulo Leminski, e que são publicados no *Raposa*, demonstrando como este periódico, produzido em Curitiba, estava inserido em redes de circulações de ideias a nível nacional.

5.1. CENTRAL ELÉTRICA: UM PROJETO DE PRODUÇÃO POÉTICA

Paulo Leminski, o mais reconhecido autor deste grupo de agitação cultural da cidade de Curitiba na década de 1970, é tomado aqui como o ponto de inferência, como um exemplo para esta reflexão. Mas é quase que como um exemplo exagerado, por que além de manter

diversas relações pessoais e intelectuais com agentes de vários lugares do Brasil e até do mundo²⁴⁶, Leminski tem grande parte de tudo o que realizou em vida publicado e divulgado – isso facilita a localização dos diálogos no processo da pesquisa histórica.

No texto “Central elétrica: projeto para texto em progresso”, Leminski cita um texto de Maiakovski, onde o intelectual soviético pensa como a poesia é ou não é para as massas. A partir disso, Leminski discute como a literatura se afasta da população letrada e iletrada no Brasil, num processo de elitização, que não dialoga com o povo, e chega ao conceito de **central elétrica**: “Num país como o nosso, é necessária uma Itaipu poética. Uma vanguarda/**central elétrica** que produza matrizes novas. Protótipos, e não apenas (mais) tipos. Os processos normais da vida das mensagens (divulgação, diluição, imitação, influência, explicação, etc.) levarão a números maiores a alta tensão dos produtos inovadores”²⁴⁷. Ousaria dizer que, talvez, Leminski foi uma espécie de central elétrica de produção curitibana.

Tais intenções de Leminski aparecem na polêmica criada entre ele e Rui Werneck de Capistrano, intelectual curitibano, com diversas publicações na imprensa alternativa entre as décadas de 1970 e 1980. Moraes, que estudou essa polêmica, afirma que foi a partir dos debates com Werneck que motivam Leminski a tentar organizar um debate sobre a “responsabilidade social do artista” em Curitiba²⁴⁸.

Em 08 de julho de 1977, Werneck de Capistrano publica o texto “Te pego pela palavra, Leminski” nas páginas do *Anexo*, suplemento do jornal *Diário do Paraná*. No texto, ele promove duras críticas à postura de Leminski enquanto poeta que utiliza demasiado o código verbal, dizendo que Leminski evita a palavra emoção enquanto força primordial para a compreensão da poesia, e que “Para você a poesia só é importante para quem cria (...) Se somos cem milhões de semi-alfabetizados, porque complicar tanto? Para meia dúzia? O artista

²⁴⁶ Como na carta de 17 de junho de 1979, em que Leminski escreve à Régis Bonvicino, entre outras ideias e boas-novas: “Caruso no México entregou um catatau a otávio paz e outro a carlosfuentes...” (*Sic* LEMINSKI, P., Carta 49, **Envie meu dicionário**. – São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 131). Ou seja, Chico Caruso, amigo de Leminski e também colaborador do *Raposa*, em sua viagem ao México, entregou edições do *Catatau*, primeiro romance publicado por Leminski, à Octávio Paz e Carlos Fuentes, expoentes da literatura mexicana, com grande influência em nível de América Latina.

²⁴⁷ LEMINSKI, Paulo. **Central elétrica: projeto para texto em progresso**. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. - 2ª ed. ampliada - Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

²⁴⁸ Segundo Moraes: “A ideia de “central elétrica” remete aqui a forma como Leminski se apropria do modo pelo qual Maiakovski pensa a circulação do livro e o pensamento intelectual na sociedade: estes, mais do que comunicar e produzir mensagens claras, deveriam funcionar como centrais elétricas, produzindo mensagens com alta tensão inovadora que, apesar de difíceis e pouco palatáveis a uma primeira leitura, seriam aos poucos incorporada ao domínio comum por toda uma série de diluidores, que atuariam como uma espécie de mediadores entre o grande público e os pensadores de vanguarda”. MORAES, E. 2016. *Op. Cit.*, nota 69, p. 39.

é que cria seu público. Pode baixar a bola, se quiser”²⁴⁹. Apontando essa postura arrogante, talvez, de Leminski, frente à baixíssima alfabetização do público consumidor, estabelece esse movimento de petição por uma poesia mais baseada na emoção e não tanto na reflexão verbal.

Leminski publica sua resposta uma semana depois, no *Anexo* de 14 de julho de 1977, com o texto “Eu, pecador, me confesso”, que inicia com uma provação direta à Werneck: “No Anexo de sexta, o frasista Werneck veio com uma catilinária pra cima de mim”²⁵⁰. “Frasista”, pois invariavelmente as publicações de Werneck eram frases humorísticas vinculadas visualmente com alguma charge ou cartum de Rettamozo ou Jaguar. Mas o que nos interessa, de fato, além das farpas trocadas entre eles, são as faíscas teóricas que acendem na cabeça de Leminski e deixam rastros na sua resposta à Werneck:

Entre outras coisas, Werneck me faz réu de redundância: me acusa de repetir. Em verdade, em verdade vos digo: me repito por causa da dureza dos vossos ouvidos e do vosso entendimento. Há anos, venho apresentando ao distinto público curitibano o que existe de melhor em matéria de teoria e prática de poesia, em nível mundial. Há anos, venho mostrando, o melhor que posso, que não há fundamentos para a distinção entre forma e conteúdo, que os primatas locais ainda fazem. Há anos, venho divulgando (e até traduzindo) autores como Maiakovski, Walter Benjamin, Peirce, Joyce, Cage... Há anos, venho dando aulas de semiótica, teoria da informação, poesia concreta, etc, pelos jornais. É natural que eu me repita. Tenho um bocado de ideias que reputo fundamentais e tenho apenas o espaçotempo de minha vida para difundi-las e divulgá-las. Repito-as. Difícil para quem não tem ideia entender isso. Cada ensaio teórico meu (sobre poesia, sobre a função do código verbal, sobre linguagens e códigos) é uma tentativa de ser mais claro, de chegar mais perto de uma nitidez. E uma tentativa de ser mais didático. Tenho a impressão (e a consciência) de que se trata de um trabalho: duro, ingrato e, sobretudo, mal remunerado²⁵¹.

Neste trecho, percebemos a postura crítica de Leminski em relação aos produtores culturais, “primatas locais”, e a sua vontade de dizer que está há anos se esforçando para trazer debates sobre poesia ao público curitibano através de seus textos, destacando como esse trabalho é árduo. Na sequência, critica mais uma vez Werneck, reiterando o rótulo de frasista que dá à Werneck no início do texto: “De sua parte, quem tem Werneck feito pelo nível do

²⁴⁹ CAPISTRANO, Ruy Werneck de. Te pego pela palavra, Leminski. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 08 de julho de 1977, p. 4.

²⁵⁰ LEMINSKI, Paulo. Eu, pecador, confesso. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 de julho de 1977, p. 06.

²⁵¹ LEMINSKI, Paulo. 14 de julho de 1977, *Op. Cit.*, p. 06.

repertório local, a não ser publicar, de vez em quando, meia-dúzia de frases engraçadinhas?”
A partir daqui, Leminski responde às questões levantadas por Werneck, sendo necessária a citação do texto completo, mesmo que longo:

Quanto a dizer que tenho “um pequeno público”, isso é verdade.
Infelizmente, a inteligência, a informação e a lucidez não são logradouros públicos.
Só que esse pequeno público é um público influente, produtor, criativo.
É uma central elétrica. Quisesse falar com as massas, eu ia para a TV.²⁵²
Já quanto a dizer que “eu não estou dizendo nada de novo”, uma pergunta:
quem está, então? Werneck? Estou dizendo o que é importante.
“Somos cem milhões de semi-alfabetizados”, diz Werneck.
Discordo.
Deve estar falando em causa própria.
Eu, por exemplo, sou apenas muito bem alfabetizado em português, como também
leio umas oito línguas, entre as quais algumas de que certamente Werneck nunca
ouviu falar.
Ignorância não é álibi nem argumento.
O que será de um país de ignorantes, se até suas elites intelectuais forem ignorantes?
Não sinto em mim nenhuma vocação para o Mobral.
Depois, diz Werneck: “poesia é emoção”.
A equação não quer dizer nada.
Como dizia Gide: “é com bons sentimentos que se faz má literatura”.
Poesia - obviamente- é uma prática de linguagem. Poesia é um texto.
Uma mensagem. Um evento material. Um agenciamento de signos num suporte.
Emoção é um fenômeno psicológico. Imponderável. Volátil. Onipresente.
E nessa equação simplista e primária revela-se o mais grave.
A incapacidade de enxergar emoção a não ser nos veículos manjados: o discurso, o
verso.
Ah, os sentimentos profundos!
Então, não há emoção num poema desses ditos “experimentais”? Desses que eu
faço? Pergunte ao Rettamoza que também os faz.
Há miopia e até cegueiras da sensibilidade.
Werneck acumula miopia com estrabismo, hipermetropia e vesgueira. Sinto mais
emoção na invenção.
Werneck me acusa, depois, de só me preocupar com poetas como Pound,
Maiakovski, Cage. De quem eu deveria me ocupar? De Walmor Marcelino? De
Domingos Pellegrini?
Ter nascido em Curitiba é, para mim, apenas uma fatalidade geográfico-existencial.
Como diz o povo: gato nascido em forno não é pão.
Werneck me acusa ainda de escrever para meia-dúzia. Remeto-o a Maiakovski e sua
teoria da central elétrica. O novo (e raro) de hoje é o comum de amanhã. Poesia não
é jornalismo: é matriz de padrões novos de linguagem. Remeto-o também a Santos

²⁵² E tanto quis como foi, a partir de 1987, trabalhar em São Paulo como redator do Jornal da Vanguarda, programa da TV Bandeirantes. Informação de: LEMINSKI, Paulo. **Múltiplo Leminski**. Textos: Estela Sandrini, Alice Ruiz, Ivan Justen Santana. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, de 27 de outubro de 2012 a 09 de junho de 2013. - Curitiba-PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

Dumont. Todo mundo dizia que gente não voa. E ele voou. mas teve que ir voar na França.

Não vou baixar meu repertório ao nível da audiência de nível mais baixo. Isso é paternalismo fascistóide. Demagógico. É um atraso de vida e de cultura.

Eu vou é fazer o meu melhor. Divulgar o mais complexo. Praticar o mais exigente e rigoroso. Essa a ética que anima meu experimentalismo. Só assim posso alterar para melhor meu habitat cultural. Imaginem um meio cultural no qual o melhor fossem as frases de pickles de Werneck e Karam!

Já que tive a desgraça de nascer na classe dominante e ter acesso a uma informação mais sofisticada, o mínimo que posso fazer para redimir-me é apresentar uma informação além do alcance do maior número. Pelo menos, acho que estou fazendo um bom serviço no sentido de enriquecimento do ambiente cultural onde vivo. De alargamento. De aprofundamento.

Os que pensam o contrário, na realidade, não são capazes de níveis mais altos de performance. Não acredito que alguém dê o menos quando pode dar o mais. Cada um é exatamente aquilo que faz, e acabou-se.

“O concretismo não nasceu de uma necessidade” dixit Werneck. Werneck, como se vê, crê que pode cair um raio do céu azul...

Werneck diz também que “sou duro de cintura”. Tudo porque eu tenho uma estruturação teórica e sei do que estou falando. Não leio livros pela metade nem borboleteio de orelha de livro em orelha de livro.

Em matéria de texto, literatura e criação, eu não estou brincando em serviço.

Não sou um amador. Eu sou um profissional da cultura. Não posso ser complacente com a incompetência, a inseqüência e, muito menos com a mediocridade.

Uma correção: o haikai não era feito há milhares de anos, como diz Werneck.

Ele tem no máximo 300, desde que Bashô consolidou a pequena fórmula de 5-7-5 versos. Mas essa forma está em perfeita consonância com coisas muito atuais como o sintetismo da linguagem publicitária, do jornal, do slogan.

E ademais “haikai” é apenas uma ideia no horizonte. Nem interessa usar a palavra. E eu nem a uso. Poesia não é um enxame de sentimentos desorganizados. É também - e sobretudo - diagramação eficaz (ótima) de linguagem. Desde João Cabral, somos todos engenheiros. E, desde a poesia concreta, programadoras de mensagem inovadoras. Eversoras. “Patológicas”. Que colocam em xeque.

Como bom escriba, Werneck tem medo quando se reivindica o direito dos outros códigos. Quando se postula uma consciência intersemiótica.

É típico. Os mandarins letrados defendem suas regalias de casta (emblemizadas no verbal, no texto) com unhas e dentes. Ah, os valores literários!

Depois, eu nunca fui estúpido a ponto de pedir a destruição do código verbal.

Afinal, escrevo há quase vinte anos e vivo de palavras.

Minha luta sempre foi intersemiótica, isto é, pelos direitos dos outros códigos e pela necessidade de uma interação/atrito entre todos, inclusive o verbal.

Quanto à literatura (pelo menos, essa dos arraiais acadêmicos onde Werneck busca instruções, essa coisinha medíocre das universidades, revistas e concursos), isso aí já acabou.

Ninguém precisa matar. Não passa de um preconceito cultural das elites letradas da classe dominante. Liturgias em torno de um deus morto.

O código verbal é insubstituível. Ele é código metalingüístico por excelência.

Isto é, o código que FALA dos outros códigos. Fique calmo, Werneck. Concretismo algum quer aboli-lo. Queremos apenas destroná-lo. Pense bem nisso tudo, tome duas aspirinas, vá dormir e amanhã volte ao meu consultório²⁵³.

Destaco, de início, para continuar falando da polêmica, as críticas que Leminski coloca à Werneck, que vão ficando mais intensas ao longo do texto, chegando a “fascistóide” e “demagógico”. É evidente o esforço de Leminski em destacar o seu trabalho de divulgador, tradutor, produtor, enfim, trabalhador da poesia, por assim dizer, que exerce há pelo menos dez anos nas páginas dos livros e periódicos curitibanos.

Assim, volto ao tema da central elétrica, destacando que Leminski projetava a sua atuação no campo da poesia enquanto, ele mesmo, uma central elétrica, que conduzia todas as suas forças para o desenvolvimento da poesia produzida no Brasil para o mais alto nível, que, num primeiro momento, seria incompreensível para as massas, mas dissolver-se-ia ao longo do processo de leitura e divulgação da mensagem por meio de outros poetas, outras centrais elétricas, atingindo, por fim, as massas. E tal reflexão está no texto do *Anexo* de 27 de julho 1977, “A responsabilidade social do artista”, que aparenta ser um amadurecimento das ideias levantadas por Werneck no dia 06 do mesmo mês, respondidas fervorosamente por Leminski no dia 14 e acalmadas, como um passar de régua no fim da conta, no dia 27:

O que resgata o caráter anti-social do experimento é a teoria Central Elétrica de Maiakovski. O artista verdadeiramente criador produz uma mensagem “incompreensível às massas”, num primeiro momento. Mas, influenciando outros criadores menos radicais, a inovação acabará chegando aos grandes números. Assim como a energia elétrica produzida por uma Central será redistribuída por estações intermediárias até chegar ao todo. Minorias ativas²⁵⁴.

Os textos e editorações de Leminski localizados a partir deste ano demonstram como ele busca colocar em prática as ideias teóricas que ele diz prezar nestes textos de julho de 1977. Ele exerce, justamente, essa função de central elétrica, que lê produções poéticas mais radicais, traduz, debate, critica, e, ao fim, produz sua poesia, influenciado por essas produções que leu tudo isso, publicando num círculo de veículos de mídia locais, divulgando esse debate para o público local.

Assim, a sequência deste capítulo se dedica a pensara figura de Leminski como

²⁵³ LEMINSKI, Paulo. 14 de julho de 1977, *Op. Cit.*, p. 06.

²⁵⁴ LEMINSKI, Paulo. A responsabilidade social do artista. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**. Anexo, Curitiba, 27 de julho de 1977, p. 4.

núcleo dessa central elétrica, que mantém contato com outros produtores do “além-mar” curitibano, que traz as reflexões de poesia para Curitiba, e divulga-as aqui. Para isso, no tópico seguinte, busco mostrar como Leminski mantinha relações com diversos intelectuais Brasil afora.

5.2. LEMINSKI E AS TROCAS DE IDEIAS

Algumas obras são essenciais para entender as trocas de ideias que Leminski mantinha a nível nacional. As cartas que Leminski enviou para Régis Bonvicino²⁵⁵ durante a década de 1970, publicadas nos livros *Uma carta uma brasa através* e *Envie meu dicionário*²⁵⁶, através das quais entendemos as ideias, as informações, as notícias, que os dois amigos intelectuais trocavam, tanto no nível intelectual quanto no pessoal.

Outra obra que é essencial para compreender as relações – como dito, pessoais, intelectuais, políticas... – é a biografia de Leminski, *O bandido que sabia latim*²⁵⁷, escrita por seu amigo, o jornalista Antônio Carlos Vaz, mais conhecido como Toninho Vaz. Na biografia, temos acesso a uma gama de informações a respeito das relações de Leminski com diversas figuras da mesma cena intelectual. Como, por exemplo, a amizade de Leminski e Alice Ruiz com o grupo tropicalista formado por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, etc. As amizades não ficam explícitas nas obras em parceria ou prefaciadas²⁵⁸. Mas aparecem quando Toninho Vaz descreve as viagens dos curitibanos à Salvador e dos baianos à Curitiba, as conversas, os abraços. Em janeiro de 1980 (logo após a morte de Miguel, filho de Alice Ruiz e Leminski, então com 10 anos), acompanhado de sua filha mais nova, Áurea, o casal fez uma viagem a Salvador, para uma etapa de férias. Segundo Vaz:

Ficariam hospedados no apartamento do poeta Erthos Albino, na Pituba. Neste

²⁵⁵ Poeta paulistano ligado ao concretismo. Leminski aproximou-se de Bonvicino a partir do contato que teve com o grupo dos poetas concretistas, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari.

²⁵⁶ LEMINSKI, 1992, *Op. Cit.* LEMINSKI, 1999, *Op. Cit.* No caso destas obras, são somente as cartas de Leminski à Bonvicino. Não temos acesso às respostas.

²⁵⁷ VAZ, T. 2001. *Op. Cit.*

²⁵⁸ Como no texto de Caetano Veloso que publicado como orelha do livro de Leminski, *Caprichos e Relaxos*, de 1983, “Leminski é um personagem único, no panorama da curtição de literatura no Brasil. Eu acho um barato. Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik” (*sic* VELOSO, Caetano. Orelha do livro. In: LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983).

primeiro dia, Leminski não saíria de casa, enquanto Alice e Áurea fariam uma rápida incursão pela cidade. No dia seguinte, sol brilhando, praia garantida, eles tomaram o caminho da Boca do Rio, seguindo para o *point* da constelação baiana. Estavam alegremente reunidos Caetano Veloso, Moraes [Moreira], Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo, etc... Quis o destino que este verão fosse efervescente em Salvador, um conagraçamento diário para vinte talheres. Alice recorda-se de que Leminski foi recebido como ídolo pelo grupo²⁵⁹.

Na mesma viagem, encontrariam ainda Jorge Mautner e Waly Salomão, dois expoentes da cena contracultural da década de 1970. No dia 10 de janeiro de 1980, Leminski descreve o belo luar da virada daquele ano a Régis Bonvicino, e avisa sobre a tal viagem para Salvador²⁶⁰. Já em 28 de março, informa que: “em salvador, na literarte, pequei toda a estante dos auto-editados, dos desconhecidos, dos poetas de província, para ver se achava algo... sempre é melhor, uma que outra coisinha, do que os consagrados”²⁶¹. Podemos extrair duas informações deste trecho, e analisá-las: a intenção de Leminski em buscar novos poetas, fora do cânone literário, em uma feira local, que divulga os artistas locais; e a cena de auto-edição que existia em Salvador e redondezas, que possibilitava a publicação de tais autores. No mesmo ano, em Curitiba, Leminski publicou algumas poesias em um livro auto-editado e impresso em uma “gráfica de fundo de quintal” em Curitiba: *Sangra-Cio*, organizado por Antonio Tadeu Wojciechowski, divulgou ainda alguns outros poetas da cena curitibana, neste mesmo formato de auto-edição que Leminski comenta na carta²⁶².

Assim, podemos construir uma explicação a respeito da participação dos autores recém-citados, que participavam de um círculo intelectual do qual Paulo Leminski participava, em outros periódicos alternativos durante a década de 1970. Para tanto, remetemos ao texto de Mario Cámara²⁶³, que afirma que a revista *Navilouca*, publicada em um único número no ano de 1974, constituía-se como um manifesto transgeracional, pois ligava diretamente os poetas, artistas plásticos, designers, músicos, cineastas, fotógrafos, etc., das “gerações” de 1950, 1960 e 1970 (chamados de concretos, neoconcretos, tropicalistas,

²⁵⁹ VAZ, T. 2001, *Op. Cit.*

²⁶⁰ LEMINSKI, 1992, *Op. Cit.*, p. 132-133.

²⁶¹ (*Sic*). LEMINSKI, 1992, *Op. Cit.*, p. 138.

²⁶² CENTURIÃO, Alberto *et al.*, **Sangra: Cio**. Curitiba: Retrocopy Ltda., 1980. O Movimento Sala 17, do qual Wojciechowski participava, publicou ainda em 1976, *Sala 17*, e em 1978, *Reis Magros*, no mesmo formato de auto-edição e impressão em pequenas gráficas, com tiragem baixa devido ao alto orçamento (WOJCIECHOWSKI, Antonio Thadeu *et al.* **Sala 17**. Curitiba, PR: Gráfica e Editora Cruz de Malta, 1976. CENTURIÃO, Alberto *et al.* **Reis Magros**. Curitiba: Editora Beija-Flor, 1978).

²⁶³ CÁMARA, Mario. **Corpos Pagãos**: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980) – tradução de Luciana di Leone. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

marginais). Entre os autores que publicaram na *Navilouca*, diversos estavam no dito círculo em conjunto com Paulo Leminski. Em um ensaio publicado originalmente em 1982²⁶⁴, Leminski pensa o cenário das revistas alternativas dos anos anteriores, analisando a *Navilouca* no mesmo sentido – plural – de Câmara:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtiva de uma *Pólem, Muda*, ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico Vitalidade*? A radicalidade de um *Pólo Cultural/Inventiva*, de Curitiba?²⁶⁵

Além de citar o *Pólo Cultural/Inventiva* (que ele mesmo editou algumas edições), Leminski cita também a revista *Código*. Na viagem à Salvador, em janeiro de 1980, citada anteriormente, como dito, Leminski, Alice e a filha Áurea ficaram hospedados na casa do poeta Erthos Albino de Souza, que já havia colaborado com o *Pólo Cultural/Inventiva*, como no número 21, de 10 de julho de 1978, em que publica o “*computerpoem*” intitulado *Mallarmé/retrato/retalho* (Imagem 56) – um retrato de Mallarmé, produzido graficamente em linguagem computacional (algo revolucionário para o ano de 1978), utilizando de símbolos e letras (M, N, ponto, vírgula, barras, etc.). Erthos Albino foi um dos fundadores, e financiadores, além de editor de todos os números da revista *Código*, publicada em Salvador entre 1973 e 1990. A *Código* mantinha constante diálogo com poetas de outras “gerações”, tanto Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, vinculados ao concretismo, como diversos outros autores baianos, vinculados ao tropicalismo. Esteticamente, sua identidade visual remete diretamente ao concretismo, carregada de formas geométricas, e conceitos pensados pelos autores vinculados ao concretismo.

A imagem 57 mostra duas páginas da revista *Código*, que são partes da poesia *Samsara* (a poesia é composta por 5 partes), em que Erthos Albino faz uma homenagem à John Lennon, “na qual uma roda ou mandala, formada pelas letras do nome do cantor inglês, vai se tornando cada vez mais complexa a cada nova página, com o acréscimo de mais letras repetidas”²⁶⁶.

²⁶⁴ O texto original foi publicado no *Folhetim 278*, suplemento do jornal *Folha de São Paulo*, em 16 de maio de 1982. O texto consultado está presente no livro *Ensaios e Anseios Crípticos*, 2ª edição ampliada, publicado em 2001.

²⁶⁵ LEMINSKI, 2012, *Op. Cit.*, p. 293.

²⁶⁶ PAROS, Felipe Martins. O túmulo do poeta, a roda da vida e o tempo que passa: sobre a poética computacional de Erthos Albino de Souza. **Interdisciplinar**. Ano XI, v. 26, Universidade Federal de Sergipe

Imagem 56: *Computer Poems* de Erthos Albino de Souza. Capa e p. 02 do jornal *Pólo Cultural/Inventiva*, Curitiba, ano 1, n. 21, 10 de julho de 1978.

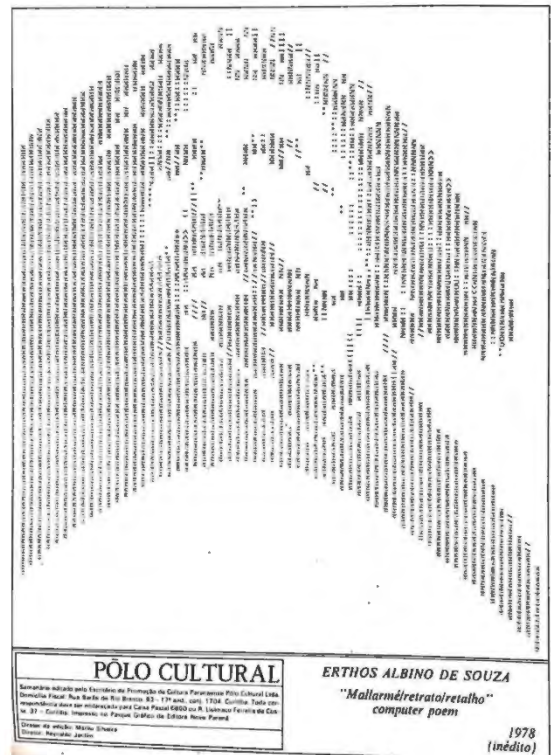
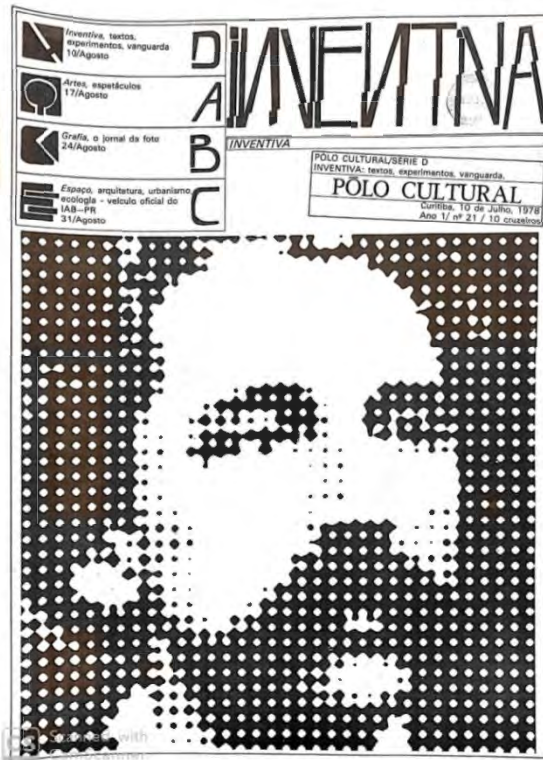
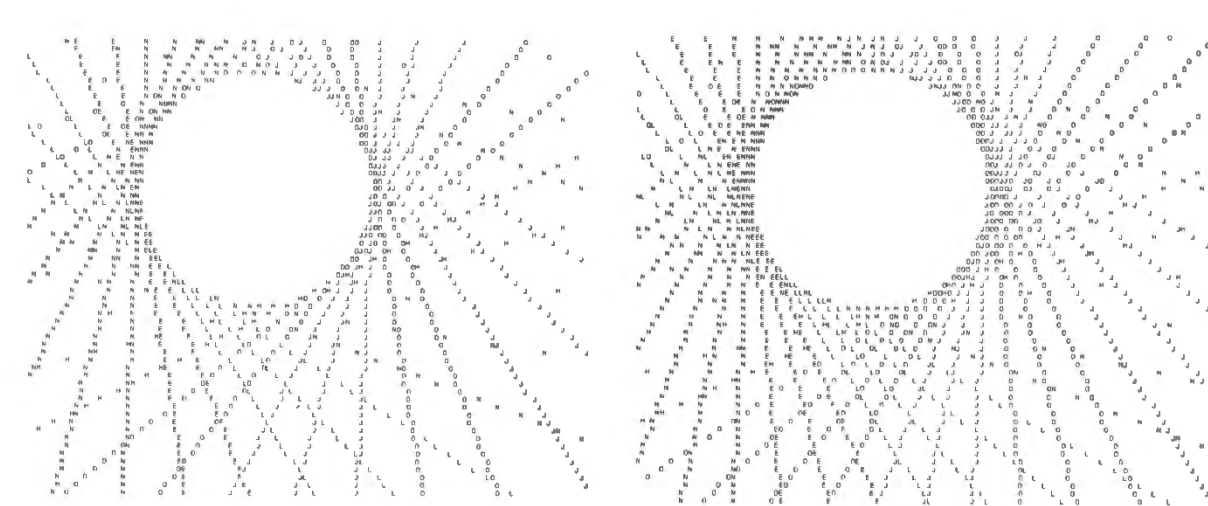


Imagem 57: Páginas 03 e 04 do poema *Samsara*, de Erthos Albino de Souza. Revista *Código*, n. 08, p. 14 e 15, Salvador, 1983.



A linguagem computadorizada, que ainda estava sendo digerida pela sociedade brasileira na década de 1980, já era incorporada por estes poetas. No *Raposa* número 04, de novembro de 1981, Paulo Leminski publica a poesia intitulada *Bit Bit* (Imagem 58), que ocupa uma página inteira do jornal, onde ele constrói um diálogo entre dois computadores, que tentam decifrar uma mensagem e falham em sua missão. Utilizando a referência, também, ao código *Morse* (ao centro da página, os numerais 0101100101...) Leminski, demonstra como outras linguagens incorporadas circulavam e traziam novas possibilidades poéticas. Neste caso, a linguagem computadorizada. E em outros casos, referências a marginalidade, ou a santos e mártires, como serão abordadas a seguir.

Imagem 58: Poesia *Bit Bit* de Paulo Leminski, *Raposa Magazine*, n. 04, novembro de 1981, p. 16.



5.3. NOVOS CONCEITOS ARTÍSTICOS INCORPORADOS: A HAGIOGRAFIA

Além dos *computer poems*, outros conceitos poéticos inovadores para a década de 1980, ou que estavam sendo recuperados mais ou menos no mesmo período, foram publicados no *Raposa*. Ou seja, novas linguagens poéticas estavam sendo construídas, a partir de novas referências. Entre estes conceitos, destaco o hagiográfico. Hagiografia, segundo Flora Sussekind, é o tipo de escrita que se refere às histórias de santos, “vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade”²⁶⁷. Sussekind se dedica a refletir sobre as biografias escritas por

²⁶⁷ SUSSEKIND, Flora. **Hagiografias**. Seminário Euraca, mai. 2014, p. 3. Disponível em:

Leminski enquanto formas de hagiografias, mas, ao mesmo tempo, critica a escrita hagiográfica feita sobre agentes da cultura brasileira, seja na música, artes visuais ou poesia.

Leminski elabora poeticamente a hagiografia enquanto um recurso da sua escrita. Quanto à biografia que Leminski escreve sobre Bashô²⁶⁸, em que ele traz o poeta nipônico como um sábio, que se portava como um monge-guerreiro zen-budista, afirma:

Se santos são aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência, Deus ou deuses, com a morte destes, não há mais santos. Só que tem um problema. É que *há* santos. E sempre haverá. Santos artistas, santos poetas, santos atletas, santos marxistas, inclusive²⁶⁹.

Ou como na biografia que escreve de Jesus:

Jesus não falava claro. Nabi, profeta, falava por parábolas. Vale a pena saber que parábola, em grego, quer dizer “desvio do caminho”. O essencial das mensagens de Jesus está longe de ser transmitido por cadeias de raciocínios. Mas através de “estórias paralelas”, as parábolas, unidades poéticas e ficcionais, capazes de irradiar significados espirituais e práticos, abertas à exegese, à explicação, à liberdade. Jesus, Joshua Bar-Yosef, pensa concreto²⁷⁰.

Assim, quando Leminski eleva o poeta a santo (Jesus-concreto), e traz o santo a poesia (Bashô-santo), ele, Leminski, se vê numa posição de explicar seu movimento: em *Sacro lavoro*, Leminski versa:

as mãos que escrevem isto
um dia iam ser de sacerdote
transformando o pão e o vinho forte
na carne e sangue de cristo

hoje transformam palavras
num misto entre o óbvio e o nunca visto²⁷¹.

O movimento de aproximar a prática do sacerdotismo à prática poética é recorrente na obra leminskiana²⁷². Nesta poesia, Leminski está versando sobre sua biografia. Quando

<<https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/hagiografias.pdf>>.

²⁶⁸ Publicadas originalmente em 1983. Aqui, consultadas a partir de *Vida* (LEMINSKI, 2013b).

²⁶⁹ LEMINSKI, Paulo. *Vida*: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trotski – 4 biografias – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b, p. 95.

²⁷⁰ LEMINSKI, P., 2013b, *Op. Cit.*, p. 193.

²⁷¹ Publicada originalmente em *O Ex-Estranho*, de 1996. Aqui, consultada a partir de LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a, p. 342.

²⁷² Everton Moraes desenvolve leituras complexas a respeito do conceito de Ascese na obra de Leminski, utilizando também a leitura de Sussekind, para demonstrar que tipo de experiência do tempo está em jogo na

menino estudou no Colégio de São Bento, em São Paulo, – mosteiro da ordem beneditina – onde teve amplo contato com obras da cultura secular eclesiástica, aprendeu línguas clássicas, estudou semiologia do canto gregoriano, entre outras coisas ligadas ao pensamento religioso.²⁷³ Assim, quando escreve este *sem título*, Leminski está falando dele mesmo, filho (intelectual) de São Bento (o colégio), em forma de prece:

Senhor que prometestes
a vida eterna aos filhos de São Bento
obrigado pelos invernos ao vento
e pelo invento do inferno
ainda aqui nesta terra²⁷⁴.

Para o leitor, transparece uma linguagem em forma de prece, de oração. Flora Süssekind, em seu texto intitulado *Hagiografias*, em que analisa somente a parte da obra de Leminski em que ele utiliza esta linguagem que se refere a coisas sagradas, afirma:

E se a opção leminskiana por um modelo hagiográfico pode parecer, à primeira vista, recurso atemporalizador, talvez, diante do contexto brasileiro dos anos 1960 e 1970, esse aparente anacronismo tenha se mostrado particularmente apto a captar os impasses estético-ideológicos do período. Basta lembrar os santos, anjos e martírios em meio à obra de Cacaso, Ana Cristina Cesar, Cildo Meirelles, Barrio, dentre outros, para dimensionar historicamente, em suas diferenças, essa recorrência²⁷⁵.

O ato de utilizar modelos hagiográficos nos anos 1960 e 1970 no Brasil significa que, ao contrário de ser um anacronismo, Leminski estava inserido em um contexto de recorrência da utilização deste modelo, só que ele o faz com a sua tradicional ironia. O modelo hagiográfico vinculado à marginalidade, no entanto, não era exclusividade da poesia brasileira. Basta lembrarmos *Uivo*, de Allen Ginsberg, publicada originalmente em 1956: “hipsters com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado na maquinaria da noite”, ou em Nota de Rodapé para *Uivo*, onde, no primeiro verso, a palavra “Santo!” é repetida por quinze vezes e no quarto verso faz uma aproximação entre as duas referências estéticas principais: “O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão

poética leminskiana. MORAES, Everton. Da solidão do deserto ao caos das trevas exteriores: Ascese e invenção em Paulo Leminski. *ALEA* – Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 74-91, mai-ago. 2018.

²⁷³ VAZ, T., 2001, *Op. Cit.*

²⁷⁴ Publicada originalmente em *La vie em close*, de 1991. Aqui, consultada a partir de *Toda Poesia* (LEMINSKI, P., 2013a, *Op. Cit.*, p. 266).

²⁷⁵ SUSSEKIND, F., 2014, *Op. Cit.*, p. 37.

santo quanto você minha alma é santa!”²⁷⁶. O vagabundo – marginal, ladrão, etc. – e o santo, aproximados por Ginsberg e pela geração Beat situam a discussão hagiográfica também fora do contexto brasileiro, que era influenciado por essa literatura.

5.4. CORPO E MARGINALIDADE COMO CONCEITOS POÉTICOS

Um dos principais conceitos utilizados como ruptura poética pelos autores beatnicks e, aqui no Brasil, pela poesia dos anos 1960 e 1970, é o corpo. Mario Cámara, em um estudo que explica as diversas relações entre o corpo e a arte brasileira entre 1960 e 1980, postula que a partir da metade do século XX, uma nova linha de raciocínio passou a galgar espaços na arte e na ciência: “Nesse novo espectro o corpo adquire uma visibilidade e um protocolo de leituras diferentes do que tivera até esse momento”²⁷⁷. Nesse sentido, “a nova visibilidade do corpo teve como objetivo inicial uma crítica da tradição hegemônica do modernismo racionalista”²⁷⁸, assim, Cámara explica que as mudanças dos movimentos artísticos chamados de concretismo para o neoconcretismo e para a tropicália aconteceram muito por discordâncias em relação ao primeiro movimento, o concretismo, no sentido do excesso de rigor matemático, do poema-útil, etc. O corpo foi um conceito essencial para as rupturas, adquirindo um poder crítico que destituía alguns modos de contemplação estética: “A presença do corpo garantia o fim de uma recepção passiva (...). O corpo situava-se, desse modo, entre o olho-máquina do artista e seu próprio olho-máquina – mental – que rompia tanto com os riscos da passividade quanto o do controle que o olhar podia impor”²⁷⁹, e com essa sensorialidade recuperada na experiência estética, permite-se obter saberes não racionais, com “um efeito ‘descondicionante’ e ‘desrepressivo’”²⁸⁰. Repressão, aliás, é outro tema abordado por Cámara. Segundo o autor, o AI-5 antecipou uma ruptura da década de 1970 com a de 1960, em 1968. Com a suspensão das garantias constitucionais e a instauração da censura prévia, não havia como continuar com a mesma poesia²⁸¹.

Para pensar esta ruptura, Cámara opta por analisar a produção poética de Roberto

²⁷⁶ (Sic) GINSBERG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Cláudio Willer – Porto Alegre: L&PM, 2016.

²⁷⁷ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁷⁸ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 12.

²⁷⁹ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 53.

²⁸⁰ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 53.

²⁸¹ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 13.

Piva, poeta paulista, que explicitou o corpo e o sexo em sua poesia, muito influenciado pelo surrealismo e pela *beat generation*, com Allen Ginsberg e Lawrence Ferlinghetti. Segundo Câmara “(...) na poesia de Piva, o eu lírico, em lugar de ser um sofrido transeunte, é (...) um corpo errante. Não há fantasmagoria e sofrimento, mas uma experiência sexual que, com o objetivo de enfrentar o inferno urbano, se apresenta como *sagrada* e se experimenta como *epifânica*”²⁸². Nesse sentido, o poeta que escolhe a vida (como Rimbaud), escolhe também os prazeres desta. A boemia que não é mais aquela apresentada como intelectual de gravata nos cafés chiques. Esta “boemia diferenciada”, como colocada por Câmara, toma consciência de si, “dessa nova rebeldia e, para isso, invoca a ajuda do corpo: ‘contra a mente pelo corpo’; e pratica uma sexualidade dissidente”²⁸³. Piva transforma estas escolhas em um projeto, “nos quais o corpo e a sexualidade são os investimentos centrais contra a ideologia do trabalho, a instituição familiar e um modo ascético e beletrista de pensar e praticar a poesia”²⁸⁴.

Imagem 59: Bandeira *Seja marginal, seja herói*, de Hélio Oiticica (1968). Fonte: BRAGA, Paula. Hélio Oiticica. 1ª ed. – São Paulo: Folha de São Paulo: 2013, p. 69.



Além da relação entre corpo e sexualidade, outra possibilidade de utilização do corpo

²⁸² CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 82.

²⁸³ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 79

²⁸⁴ CÁMARA, M., 2014, *Op. Cit.*, p. 79.

para a arte é a relação com a violência. A bandeira de Hélio Oiticica *Seja marginal, seja herói* (1968) tornou-se um marco e uma referência para a arte os anos 1970 (Imagem 59). De acordo com Paula Braga, com o *parangolé-poético*, Oiticica defende a “(...) marginalidade no sentido da confrontação da regra, da vivência das margens da sociedade. A imagem de um bandido morto pela polícia adquire forma da crucificação, tão recorrente na história da arte. Porém, o artista opta por apresentar o corpo de cabeça para baixo”²⁸⁵. Assim, o marginal torna-se santo, numa virada de chave conceitual, que altera as leituras sobre moralidade: “O marginal é então aquele que, como o crucificado mais famoso da história da pintura, lança uma nova moral, e ao mesmo tempo é aquele que inverte a moral vigente”²⁸⁶.

Percebemos, na bandeira, uma onda de novas referências estéticas das quais Oiticica usa: cristo crucificado (de cabeça para baixo), fotojornalismo, impressão em serigrafia, *pop-art*, Andy Warhol, o corpo como território político, etc. – este último ponto é de ampla discussão. De acordo com Annateresa Fabris, este tipo de imagem carrega uma “força inegável”, que, aliada à “sua possibilidade de atingir o imaginário social” gera um “impacto que, frequentemente, não se encontra nas rápidas tomadas televisivas, têm servido de alimento para muitos artistas contemporâneos interessados em colocar a problemática do corpo no centro de uma reflexão, ora sistemática, ora esporádica”²⁸⁷. A autora desenvolve, ainda neste texto, uma análise estética de obras de Hélio Oiticica – apontando-o como um dos primeiros artistas brasileiros a usar um corpo-trágico, ou corpo-político –, estudando a relação proposta em suas obras entre corpo, arte e política. Nesse sentido, o contexto em que a obra é produzida e o clima político do momento são partes integrantes “da atitude de Oiticica [pois], ao associar o ‘momento ético’ ao indivíduo, o artista dá a ver sua profunda aversão por um Estado policial destituído de toda ética, fundado na violência, no controle, na repressão e no autoritarismo”²⁸⁸.

Rosane Kaminski também discute algumas obras de arte deste período histórico que trazem o corpo martirizado, como a bandeira de Hélio Oiticica, à discussão da arte, através de novos meios de reprodução, entre eles, a arte na imprensa: “a apropriação dessas imagens de corpos trágicos (e políticos) desestabilizaram, enriqueceram e acionaram as discussões sobre

²⁸⁵BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**. 1ª ed. – São Paulo: Folha de São Paulo: 2013, p. 58.

²⁸⁶BRAGA, P., 2013, *Op. Cit.*, p. 58.

²⁸⁷FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Baleia na Rede**: Revista online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº 6, dez., 2009. P. 416-429.

²⁸⁸FABRIS, A., 2009, *Op. Cit.*, p. 418.

violência no Brasil”²⁸⁹.

Após estes apontamentos a respeito da utilização do corpo enquanto conceito estético na arte brasileira do período referente à Ditadura Militar, retomamos o editorial n. 04 do *Raposa*, destacando o trecho em que Rubinho Gomes afirma: “É preciso lembrar que a fechadura política em que estivemos mergulhados, gerou um grande número de “intelectuais” de obras trancadas, mas que não tinham o que mostrar quando os tempos mudaram”²⁹⁰. Nesta fala, Gomes critica os intelectuais que não tiveram o que mostrar no período da abertura política da Ditadura. Segundo Moraes²⁹¹, as reincidências de figuras que remetiam às gravatas apertando gargantas, camisas de força, cordas amarrando línguas, rolhas tapando a boca e os ouvidos, olhos angustiados, fazem parte de um cabedal de referências fundamental para a produção artística. No jornal *Raposa* também existem estas referências. Na sequência, são abordadas algumas delas.

Publicado em dois números, o *Batom* era um suplemento do jornal *Raposa*²⁹². O primeiro número foi editado por Alice Ruiz, e publicava poesias e textos ensaísticos de diversas poetisas – somente mulheres. O tema principal, feminismo. O *Batom* colocava-se como o primeiro jornal de poesia feminista do Brasil²⁹³. Em sua segunda edição, editada por Alice Ruiz, e que publica somente poesias da própria Alice Ruiz, em comemoração à premiação que a poeta recebeu pelo livro “Navalhanaliga”, “considerado a melhor obra publicada no Paraná em 1980 pela comissão julgadora do Prêmio Paraná de Literatura e Secretaria de Cultura e Esporte do Governo do Estado”²⁹⁴ – Secretaria, esta, a mesma que divulga a o concurso de fotografia sobre a cidade da Lapa (ver Imagem 55). O mesmo editorial, ainda afirma:

²⁸⁹ KAMINSKI, Rosane. **Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil**. In: KAMINSKI, Rosane, HONESCO, Vinícius, SEREZA, Luiz Carlos (Orgs). *Artes & violências* – São Paulo: Intermeios, 2020.

²⁹⁰ GOMES, Rubinho. Editorial, jornal **Raposa Magazine**, n. 04, Curitiba, novembro de 1981, p. 02.

²⁹¹ MORAES, E. 2016, *Op. Cit.* Em sua tese, Everton Moraes explora a obra de Paulo Leminski e Luiz Rettamozo no Anexo (suplemento do jornal Diário do Paraná publicado em 1976) e no Pólo Cultural (jornal alternativo publicado entre 1977 e 1978), ambos produzidos e publicados em Curitiba.

²⁹² Estas duas edições foram publicadas nos números 02 (julho de 1981) e 04 (novembro de 1981) do *Raposa*.

²⁹³ A discussão feminista no Brasil também estava nas trincheiras da imprensa alternativa. Entre alguns dos jornais feministas que circularam durante da Ditadura Militar estão *Brasil Mulher* (1978-1980), *Nós Mulheres* (1976-1978) e *Mulherio* (1981-1988). Ver mais em: TAMIÃO, Juliana Segato. **Escritas Feministas: os jornais Brasil Mulher, Nós Mulheres e Mulherio (1975-1988)**. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC-SP: São Paulo, 2009; e em GUERRA, Nayla Tavares. *Entre a redação e o set de filmagem: a circulação do pensamento feminista na Ditadura Civil-Militar (1970/1980)*. **Epígrafe**, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 78-110, 2021.

²⁹⁴ GOMES, Rubinho. Editorial do Caderno *Batom*. **Raposa Magazine**, n. 04, Curitiba, novembro de 1981.

Em primeiro lugar, Alice forma com Paulo Leminski o casal mais ativo da cultura paranaense, na opinião de amigos comuns como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Mautner, Décio Pignatari e outros nomes insuspeitos. Segundo, que ela é precursora do feminismo em Curitiba, com a publicação de inúmeros artigos na imprensa assumindo posições em defesa da mulher e procurando viver na prática de ideias que havia manifestado²⁹⁵.

Este excerto, além de reafirmar algumas colocações postas neste capítulo, como as amizades do casal Alice-Paulo com destacados nomes da arte brasileira, ainda afirma a posição de Alice Ruiz como feminista. Tais posições são reafirmadas nas páginas do próprio *Batom*. O título traz uma grafia que remete ao batom, e o subtítulo destaca: “Um jornal da mulher que pinta e aborda”, referindo-se às artistas, que, além de criar suas obras, abordam temas relevantes (como o feminismo) nas mesmas obras.

Imagem 60: Capa do jornal *Batom*, *Raposa Magazine*, n. 04, Curitiba, novembro de 1981.

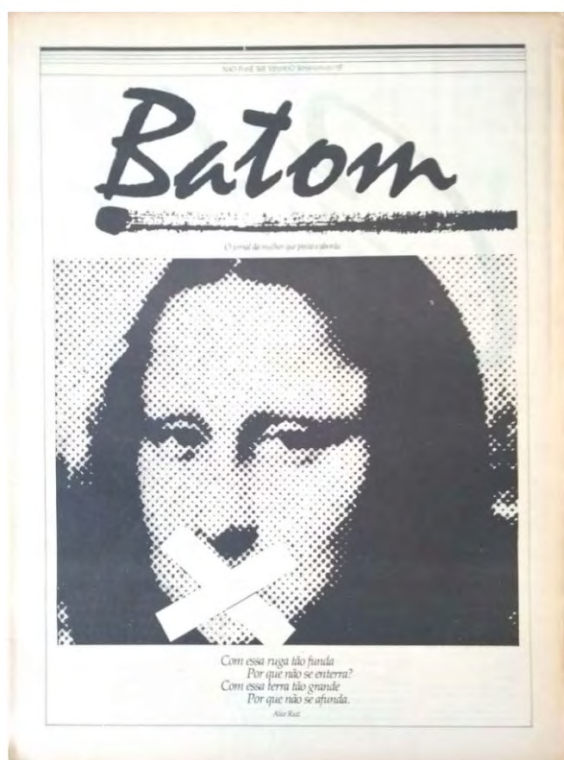


Imagem 61: Página 03 do suplemento *Batom*, *Raposa Magazine*, n. 04, Curitiba, novembro de 1981.



A capa (Imagem 60) traz uma da Monalisa, editada em uma linguagem visual

²⁹⁵ GOMES, Rubinho. Editorial do Caderno Batom. *Raposa Magazine*, n. 04, Curitiba, novembro de 1981.

bastante próxima da *pop-art*, em que se destaca um esparadrapo na boca da mulher retratada. Esta imagem dialoga com as obras de Luiz Rettamozo analisadas por Moraes (2016) no sentido de expor uma boca tapada, uma voz que não pode ser ouvida. E, aqui, uma mulher que não fala.

Além de utilizar o rosto de uma mulher mundialmente conhecida na capa – a *Monalisa* –, Alice Ruiz traz, na página 03 do *Batom*, uma foto sua, grávida e nua (Imagem 61). Na edição da foto, que toma seu seio como sol, as frases, colocadas como raios apontam a partir do sol, são de uma poesia de Alice, que tensiona as posições dos gêneros em relação à sociedade e a economia, questionando os motivos da mulher ser a gestora familiar, dos filhos e da casa, e o homem possuir a liberdade da rua, do trabalho, etc.

Nas duas imagens, percebemos a utilização do corpo como referência estética primordial. Na segunda, aliás, a utilização do corpo da própria artista, demonstrando como Alice Ruiz estava ligada com temas atuais para a sua época, como o feminismo e as discussões sobre corpo – na arte e na política. Estes corpos também denunciam a marginalidade, no sentido da mulher que não fala e da mulher que ocupa um espaço social inferior ao homem. As obras de Alice Ruiz, assim colocadas, ainda que problematize de forma ainda tímida a noção do “corpo da obra em si”, na diagramação visual da página de revista, com texto integrado à fotografia, dialogam direta e amplamente com os conceitos trazidos das artes plásticas, desde *Seja Marginal, Seja Herói*, de Hélio Oiticica, como colocado anteriormente. A mulher, numa posição à margem do homem, feminista, numa luta pela igualdade de gênero – que pode ser interpretada como heroica.

Para encerrarmos os exemplos de utilizações de referência do corpo nas páginas do *Raposa*, a Imagem 62 apresenta a página 02 do *Raposa* de julho de 1981.

Imagem 62: Página 02 do jornal *Raposa Magazine* n. 02, Curitiba, julho de 1981.



Além do logo e das referências do *Raposa* no início da página, o que salta aos olhos é a charge de Miran, intitulada “De uma letra musical de Paulo Leminski”. A charge representa um policial como forte, másculo e autoritário, que segura um cassetete com uma das mãos, e com a ponta dos dedos da outra mão ergue um trabalhador vestido de social pelo cangote. O trabalhador, com uma expressão que representa estar de mãos atadas à situação, diz: “Sou legal, eu sei, agora só falta convencer a lei”. A utilização da força para a representação do policial, e da fragilidade física do trabalhador – em comparação com o

policial – são artifícios para dissertar sobre a falta de possibilidades dos civis frente aos militares. O verso da poesia de Leminski colocada como fala do trabalhador flerta com o termo “legal”, em sua duplicidade de sentidos: o legal que se refere ao direito, à legalidade de estar; e o legal utilizado como gíria. No caso, os dois termos cabem. Mas destaca-se o primeiro. Ele – o trabalhador – sabe que é legal, que não está cometendo nenhuma infração penal. Porém, o caminho para convencer a lei – aqui, representada pelo policial – é longo, e passa, num primeiro nível, por esse confronto físico, corporal. Tanto a mulher que luta pelos seus direitos, na análise das obras de Alice Ruiz, quanto este homem, que luta pela sua legalidade, ambos são vistos pela polícia como marginal, passíveis de punição física, de violência.

Os conceitos de hagiografia, *computer poem*, corpo e marginalidade estavam no bojo de um debate artístico muito presente no período da Ditadura Militar Brasileira. Buscou-se, nestes tópicos, partindo das páginas do *Raposa*, expor como os colaboradores do jornal participavam destes debates artísticos. E, para participarem, era necessário estarem inseridos em redes intelectuais constituídas por poetas, literatos, editores, artistas plásticos, etc., que publicavam nas revistas alternativas das décadas de 1970 e 1980. Outro sinal disso é a publicação recorrente de autores de fora de Curitiba, com renome nacional, no jornal *Raposa Magazine*, assim como afirma o editor Rubinho Gomes, ao dizer que o *Raposa* está de portas abertas para colaboradores de todo o Brasil²⁹⁶. Entre eles como Nelson Werneck Sodré, Cacaso, Décio Pignatari, Luis Fernando Veríssimo, Régis Bonvicino, Antonio Risério, Nelson Motta, Chico Caruso, Elifas Andreatto, etc., que constituíam, de certa forma, essas redes, nas quais circulavam as ideias e permitiam os contatos múltiplos no cenário da intelectualidade brasileira nas décadas estudadas.

Aqui destacamos como as “influências” não são coincidências robinsonísticas, como afirma Devés-Valdés²⁹⁷. Ou seja, as ideias que estão circulando em Salvador também estão circulando no Rio de Janeiro e em Curitiba, e isso não é à toa, ou por:

(...) un autor solitario que compra un libro casual en una librería anónima y que luego leerlo, lo cita y lo incorpora en su acervo. Normalmente las ideas se encuentran disponibles en las redes; allí van madurando colectivamente,

²⁹⁶ GOMES, Rubinho. Editorial, *Raposa Magazine*, n. 02, Curitiba, julho de 1981, p. 02.

²⁹⁷ DEVÉS-VALDÉS, E. 2007, *Op. Cit.*

asimilándose y ganando cédula de ciudadanía. Sirve por esto mismo para discutir la visión del intelectual como un Robinson²⁹⁸.

Assim, quando Leminski utiliza um modelo hagiográfico de narrativa, ou quando Erthos Albino de Souza publica um *computer poem* no *Pólo Cultural*, em Curitiba, tais ideias estavam circulando nas redes. Quando Alice Ruiz utiliza uma foto sua, grávida e nua, para compor uma poesia visual, e propõe uma diagramação visual inovadora para a poesia, com texto integrado à fotografia, são ideias que estavam circulando nas redes. E tais redes eram compostas por uma vasta gama de intelectuais que dialogavam com os movimentos de poesia, de imprensa e de publicidade nas décadas entre 1960 e 1980. E as aproximações intelectuais, as publicações em diversos periódicos, as ideias que replicam aqui e acolá, só acontecem devido, inicialmente, às conversas que acontecem dentro das redes intelectuais. Por isso a importância de destacarmos as viagens e as amizades como processos essenciais de formação desta rede intelectual.

A ideia inicial deste capítulo era pensar as relações entre mecenato público e editoria do jornal *Raposa Magazine*. Porém, ao longo da pesquisa, o texto de Devés-Valdés fez-nos enxergar os vínculos extra-oficiais que compunham o cenário, e quais as relevâncias e contribuições destes vínculos. A fim de debater com a bibliografia a respeito do tema, percebemos como Napolitano²⁹⁹ analisa a constituição política de novas esquerdas no Brasil, e oferece uma leitura para a compreensão do que estava acontecendo nas novas configurações políticas que a Abertura Democrática em processo demandava. A aproximação destes grupos que compunham as novas esquerdas ao setor público também faz parte destas configurações.

Kucinski³⁰⁰ finaliza o recorte temporal de seu estudo em 1980, deixando entender que tanto a Imprensa Alternativa, em sua relevância, acaba neste ano, assim como a Ditadura Militar. Esta pesquisa buscou afirmar que não: a imprensa alternativa continuou sendo realizada durante os anos 1980. Até mesmo em Curitiba, com publicações de grande importância em nível nacional. Outro contraponto ao texto de Kucinski que devemos estabelecer vincula-se ao objetivo inicial deste texto: demonstrar que configurações de mecenato público renderam publicações relevantes no cenário da Imprensa Alternativa, como o *Raposa Magazine*. Isso não significa desqualificar o trabalho de Kucinski, nem mesmo as

²⁹⁸ DEVÉS-VALDÉS, E. 2007, *Op. Cit.*, p. 34-35.

²⁹⁹ NAPOLITANO, M., 2017, *Op. Cit.*

³⁰⁰ KUCINSKI, B. 2001, *Op. Cit.*

publicações alternativas que estabeleceram outras configurações de financiamento ou mecenato. Mas, sim, de afirmar que situações de mecenato público obtiveram resultados interessantes dentro de seus limites, além de replicaram críticas e debates que movimentaram a Imprensa em geral.

Dessa forma, como propõe Devés-Valdés³⁰¹, busquei destacar e apontar também as colaborações, não somente os conflitos e as competições. Os conflitos, os debates, as diferenças, são, sim importantes – e aqui falei sobre eles. Mas as colaborações mostram cenários relevantes para a compreensão de todo o processo.

³⁰¹ DEVÉS-VALDÉS, E. 2007, *Op. Cit.*, p. 35.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que o sociólogo cultural ou o historiador cultural estudam são as práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia” mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais³⁰².

Este trabalho desenvolveu-se como uma maneira de contribuir para o debate acerca da imprensa alternativa, especificamente curitibana, produzida nas décadas de 1970 e 1980, estudando as redes intelectuais estabelecidas por produtores de cultura que vivenciaram o período da Ditadura Militar.

Para tanto, estabeleci um arcabouço teórico-metodológico, que orientou as leituras e caminhos tomados ao longo da dissertação, além da historiografia relativa ao tema, que resolve alguns debates anteriormente, e mostra como avançar em questões que já foram pensadas por outros autores.

Foi necessário então e, antes de tudo, uma apresentação ao leitor sobre as duas fases do *Raposa*, mostrando as suas diferenças entre si e as aproximações e divergências com outros periódicos. As análises sobre algumas edições do *Raposa*, especificamente aquelas que publicam conteúdos críticos ao Regime Militar iniciam a construção do argumento principal do texto.

Um passo atrás, no entanto, foi imprescindível para pensar o contexto, e compreender como o *Raposa* não foi um periódico isolado em seu período de publicação. Pelo contrário, constatou-se que uma sequência de publicações de um mesmo grupo construiu um caminho que levou à sua retomada a partir de 1980, em sua segunda fase. Traçar um panorama histórico, através de uma perspectiva tipológica e estilística de análise horizontal dos outros periódicos alternativos curitibanos, além de apontar possíveis caminhos a outros estudos futuros, possibilitou inserir o debate sobre o *Raposa* em um contexto fértil e produtivo de imprensa alternativa em Curitiba.

Somente após compreender esse processo foi possível desenvolver, de fato, um estudo das redes intelectuais, demonstrando que um olhar para as colaborações intelectuais,

³⁰² WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 29.

tanto em nível regional quanto em nível nacional contribuíram para os debates da produção, da reprodução e da circulação da imprensa alternativa em Curitiba.

Assim, esta dissertação foi elaborou uma perspectiva de leitura a respeito dos periódicos alternativos curitibanos. Perspectiva esta que percebe não somente as continuidades, mas também as coisas não resolvidas, os conflitos reais, que aparecem nas páginas dos periódicos.

A produção deste tipo de imprensa, que se posicionava, normalmente, contra o Regime Militar, primeiramente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e posteriormente em Curitiba, incita a compressão dos diferentes contextos dentro do período ditatorial. Como a imprensa alternativa produzida em Curitiba foi publicada, em sua maioria, a partir de 1976, a sua análise deve ser em relação ao seu contexto específico. Este foi um dos objetivos traçados na escrita deste texto, que levou a algumas conclusões que divergem da historiografia que analisa a imprensa alternativa produzida em São Paulo ou Rio de Janeiro.

Como explicitado nos Capítulos 02, 04 e 05, o caso do *Raposa*, em suas duas fases, nos pareceu mais controverso e complexo. Até por isso, foi tomado o cuidado de estabelecer uma definição do conceito de imprensa alternativa já nas primeiras páginas do Capítulo 01. Quero dizer que: o caso do *Raposa*, principalmente em sua segunda fase (1980-1983), é diferente de tudo o que foi visto no que diz respeito à modelos de financiamento e mecenato da imprensa alternativa. Por isso, não há como defini-lo em uma comparação rasa com outros periódicos alternativos.

O editorial de Rubinho Gomes (Anexo 2) do *Raposa* de dezembro de 1980 coloca questões que não podem ser analisadas nesta comparação rasa, como dito. Quando ele cita como é difícil conservar o otimismo e a esperança nos tempos em que eles estavam vivendo, ele está falando do período de transição da Ditadura Militar, em que o AI-5 estava revogado, a Lei da Anistia estava promulgada, e estava traçado o caminho para a redemocratização e a reforma partidária. Mesmo assim, as forças militares não haviam largado o osso do poder, e continuavam com perseguições políticas a veículos de imprensa (como demonstrado no item 3.7). Portanto, quando o editor afirma que o *Raposa* é uma síntese de outros veículos de imprensa alternativa anteriores, que “pretende abrigar os mesmos ideais que determinaram a existência deles”, é possível afirmar que o *Raposa* foi um jornal crítico, em termos políticos e chegou até a fazer oposição à Ditadura Militar. Por ser um período que ainda havia prisões por motivos políticos, as publicações contra a Ditadura eram sutis, quase sempre utilizando o

humor como uma chave de leitura, a fim de que a crítica estivesse atrás desse humor, que era um compromisso selado pela liberdade, confirma afirma Rubinho Gomes nesse mesmo editorial.

No conceito de imprensa alternativa estabelecido no tópico 1.1 da dissertação, foi esclarecido que a imprensa alternativa não seguia um modelo prévio. O conceito é elástico a ponto de abarcar quaisquer formas de contestação, de reivindicação social e luta política. E mesmo essas formas não seguiam padrões. Cada periódico alternativo adotava uma linha de produção, reprodução e distribuição. O *Raposa* começou, em sua primeira fase, como um suplemento do jornal *Diário do Paraná*, assim como o *Jornal de Humor*, e o *Anexo*. O *Espalhafato*, suplemento da revista *Panorama*. *Scaps* e *Boca no Trombone* foram totalmente independentes, mas duraram apenas um número. O *Pólo Cultural* era financiado pelo Governo do Estado do Paraná. Todos eles, de alguma forma, veicularam mensagens contestatórias em relação à Ditadura Militar, e promoveram debates culturais que não existiam em outras páginas que circulavam em Curitiba, além de produzir renovações estéticas e de produção na imprensa curitibana, influenciando outros periódicos. E o *Raposa*, em sua segunda fase, que foi financiado pela Fundação Cultural de Curitiba.

Mas não é **tão somente** por isso que podemos apontá-lo como um jornal que não foi alternativo. Temos que entender as outras características presentes em suas páginas: o caráter contestatório, contra hegemônico, de páginas que produtores culturais manifestavam insatisfações em relação ao Regime Militar, e à grande imprensa, apoiadora da Ditadura, através de diferentes recursos, sejam visuais, seja de humor, seja de denúncia de violência, seja de avisos quanto às perseguições. Nas páginas do *Raposa* foram publicadas diversas manifestações pela liberdade, pelas novidades, e pela verdade, firmando o compromisso colocado no editorial de seu número zero, caracterizando-se, assim, também como um periódico alternativo.

O *Raposa* é um produto cultural fruto de tensões, principalmente políticas, e demonstrou-as em suas páginas. Uma tensão é fruto da relação de, pelo menos, dois corpos. Nesse sentido, destaco que o conceito de imprensa alternativa, ao longo da pesquisa foi se mostrando muito mais maleável e relativo do que o pressuposto inicialmente. Ou seja: um artefato cultural, como um periódico, é alternativo em relação ao quê? O *Raposa* é uma alternativa de produção jornalística em relação à grande imprensa. Pois, mesmo financiado pelo *Diário do Paraná* em sua primeira fase, estabelece rupturas estéticas que influenciam a

área do Design, incorporando debates estéticos em desenvolvimento na publicidade para o jornalismo, fato novo e controverso para os anos 1970. E mesmo em sua segunda fase, continua as rupturas estéticas e, também, se posiciona, em diversas situações, contrário à ditadura e seus abusos, estabelecendo, assim, uma divergência **relacional** com a grande imprensa e com a ditadura, pois não se calou frente à violência policial, censura, torturas, e outros crimes cometidos pela mesma ditadura – a grande imprensa, por sua vez, grosso modo, se calou e contemporizou os crimes e abusos.

Podemos ir além: os produtores do *Raposa*, ao utilizarem o financiamento de um órgão oficial – a Fundação Cultural de Curitiba que, como dito, ainda tinha vínculos com a Ditadura Militar –, subverteram este financiamento, usando o dinheiro da Ditadura para criticar a mesma Ditadura, através de uma linguagem sutil, que passava pela leitura da polícia política sem nenhuma desaprovação. O medo de investigações, perseguições, prisões, etc., estava presente no ambiente de produção do *Raposa*, conforme discutido no tópico 2.3, a partir da entrevista concedida por Ernani Buchmann. Mas não só a linguagem, como também as relações estabelecidas pelos seus produtores com os agentes políticos (como colocado no tópico 4.2), garantiu uma continuidade de trabalho de pouco mais de três anos de publicações do *Raposa* em sua segunda fase (de dezembro de 1980 à março de 1983). Trata-se da maior continuidade de publicação de um veículo alternativo curitibano.

Todos esses conflitos, de um periódico que se quer alternativo, mas depende de um órgão público, estão presentes não de forma escancarada, mas através de formas que somente com leituras precisas, atentas aos detalhes das páginas, que são percebidas. Por isso, em tentativas de julgar o jornal como alternativo ou não, através de leituras superficiais, não é possível alcançar a seriedade referente a este debate. É necessário estabelecer um método de leitura, orientado pela historiografia que possibilita tal estabelecimento, que dê conta de perceber os conflitos, e analisá-los de forma que se chegou a essas considerações aqui colocadas, compreendendo o *Raposa* como um periódico fruto de um período de abertura política, onde diálogos até então inacessíveis começavam a aparecer.

Na introdução desta dissertação, foi dito que um dos objetivos era apontar lacunas que a historiografia que trata da imprensa alternativa deixou. Uma dessas lacunas é o *Raposa*, pois não havia sido estudado ainda a fundo, e pensado como um periódico alternativo que convive com um órgão público. Isso foi central para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Outro caminho possível apontado também nesta dissertação para pesquisas futuras é a seguinte questão: como a polícia curitibana, com todo o seu aparato burocrático, perseguiu os produtores de periódicos alternativos da cidade? Em estudos sobre outras cidades brasileiras estas questões já foram estudadas. Mas especificamente sobre Curitiba esses estudos ainda não foram realizados, e estão no horizonte de minhas pesquisas futuras. Investigações sobre esse recorte espacial específico, mesmo sobre um tema já desdobrado sobre outras cidades, como São Paulo, podem levar a descobertas sobre situações muito específicas, que não se repetiram a nível nacional – como já demonstrado aqui no caso do *Raposa* e seu modo de financiamento.

LISTA DE FONTES

ANÚNCIO DO suplemento Raposa. Jornal **Diário do Paraná**, p. 9, 1º caderno, Curitiba, sexta-feira, 03 de fevereiro de 1978.

AS ARTES estão convocadas para a I Feira de Humor. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 27 mar. 1980.

ATEM, Reinoldo. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras, jornal **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05.

_____. Poesia sem título. Página 03 do suplemento **Raposa**, n. 4, Diário do Paraná, Curitiba, 21 de março de 1978.

BOND, César. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras, jornal **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05.

BORSARI NETO, F. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977, p. 02.

BUCHMANN, Ernani. Editorial. Jornal do Humor, n. 1, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 28 de março de 1976, p. 36.

_____. **Entrevista** concedida ao autor via telefone. Arquivo pessoal. 14 de setembro de 2020.

CAMPANHAS PREMIADAS. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**, 08 de março de 1977, p. 03.

CAPISTRANO, Werneck de. Diálogo-franco-atirador, p. 08 do suplemento **Raposa**, Jornal *Diário do Paraná*. Curitiba, domingo, 21 de maio de 1978.

_____. Te pego pela palavra, Leminski. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 08 de julho de 1977, p. 4.

CENTURIÃO, Alberto *et al.* **Reis Magros**. Curitiba: Editora Beija-Flor, 1978.

_____. *Et al.* **Sangra:Cio**. Curitiba: Retrocopy Ltda., 1980.

COMEÇA HOJE a operação Pólo Cultural. Capa do jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977.

DUARTE, Otávio. Crítica publicada na Coluna Prós e Contras. **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 05.

FEIRA DO HUMOR reúne expressões nacionais. **Diário do Paraná**, Curitiba, 5 out. 1980. Segundo Caderno, p. 04

GENTIS, Roger. Suplemento Raposa, n. 08, p. 06. Jornal Diário do Paraná. Curitiba, domingo, 21 de maio de 1978.

GOMES, Rubinho. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 01-02.

_____. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 02, Curitiba, julho de 1981, p. 02.

_____. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 03, Curitiba, setembro de 1981, p. 02.

_____. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 04, Curitiba, novembro de 1981, p. 02.

_____. Editorial do Caderno Batom. **Raposa Magazine**, n. 04, Curitiba, novembro de 1981.

_____. Talento não tem pátria (nem dono) e não morde. Editorial. **Raposa Magazine**, n. 01, Curitiba, maio de 1981, p. 02.

JARDIM, Reynaldo; SILVEIRA, Marilú. Suplemento Anexo. Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 06 de fevereiro de 1977, p. 01.

JARDIM, Reynaldo. Uma idéia em marcha. **Pólo Cultural**, n. 1, Curitiba, 15 de março de 1978, p. 02

_____. A responsabilidade social do artista. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**. Anexo, Curitiba, 27 de julho de 1977, p. 4.

LEMINSKI, Paulo. Arte = reflexo. In: RETTAMOZO, Luiz. **Retamorfose**: emoções geométricas. Proposta gráfica, 35º Salão Paranaense, 1978, p. 24-27.

_____. Carta à Régis Bonvicino de 23 de julho de 1978. Carta 24. In: _____. 1999, **Envie Meu Dicionário: Carta e Alguma crítica**. - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 72.

_____. Carta à Régis Bonvicino de 25 de julho de 1978. Carta 29. In: _____. 1999, **Envie Meu Dicionário: Carta e Alguma crítica**. - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 82.

_____. Carta à Régis Bonvicino de 22 de março de 1979. Carta 46. In: _____. **Envie Meu Dicionário: Carta e Alguma crítica**. - São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 126.

_____. Carta à Régis Bonvicino de 17 de junho de 1979. Carta 49, **Envie meu dicionário**. - São Paulo, Ed. 34, 1999, p. 131.

_____. **Central elétrica: projeto para texto em progresso**. In: _____. Ensaios e Anseios Crípticos. - 2ª ed. ampliada - Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **Ensaios e anseios crípticos**. - 2ª Ed. Ampliada - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____. **Envie meu dicionário**: cartas e alguma crítica. - São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. Eu, pecador, confesso. Suplemento Anexo, Jornal **Diário do Paraná**, Curitiba, 14 de julho de 1977, p. 06.

_____. **Múltiplo Leminski**. Textos: Estela Sandrini, Alice Ruiz, Ivan Justen Santana. Catálogo da exposição realizada no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, de 27 de outubro de 2012 a 09 de junho de 2013. - Curitiba-PR: Museu Oscar Niemeyer, 2013.

_____. **Toda poesia**. – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.

_____. **Uma carta uma brasa através**: cartas a Régis Bonvicino (1972-1981). São Paulo: Iluminuras, 1992.

_____. **Vida**: Cruz e Souza, Bashô, Jesus e Trotski– 4 biografias – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

MAIS PRÊMIOS. Jornal **Diário do Paraná**, 1º Caderno, Curitiba, 14 de setembro de 1978, p. 02.

MENDONÇA, Maí Nascimento. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. V. 23, n. 114, dez/1996.

MERCER, Sérgio. Uma grande experiência profissional. *In*: MENDONÇA, Maí Nascimento. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. V. 23, n. 114, dez/1996.

MIRAN COM mais quatro prêmios internacionais. Jornal **Diário do Paraná**, 1º Caderno, Curitiba, 16 de julho de 1978, p. 09

MORAIS, Frederico. Em Curitiba, Feira Nacional do Humor e Desenho Brasileiro. **O Globo**, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 09 mai. 1980.

PARANÁ, Secretaria de Segurança Pública do Estado do. DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social. Jornal **Boca no Trombone**. Pasta temática 1188.142. Curitiba, 31 de outubro de 1980.

_____. **Antônio Carlos Martins Vaz**. Ficha individual 45.343.

_____. **Luiz Fábio Campana**. Ficha individual 06.871.

_____. **Luiz Fábio Campana**. Ficha individual 06.872.

_____. **Luiz Fábio Campana**. Pasta individual 2477.418.

_____. **Jornal Scaps**. Pasta temática 1241.146. n. 02248.

_____. **Luiz Carlos Ajalla Rettamozo**. Ficha individual 34.285.

_____. **Nilson Romeu Sguarezzi**. Ficha individual 39.153.

_____. **Nilson Romeu Sguarezzi**. Pasta individual 28877.433.

PIRES, Benedito. Editorial. Jornal **Boca no Trombone**, Curitiba, outubro de 1980, p. 02.

PREMIAÇÕES. Jornal **Diário do Paraná**, 1º Caderno, Curitiba, domingo, 16 de julho de 1978, p. 09.

PROPAGANDA DA revista Panorama, jornal **Diário do Paraná**, 7 de dezembro de 1974.

RETTAMOZO, Luiz. Editorial. O Espalhafato, n. 01, Revista **Panorama**, Curitiba, dez. 1974, p. 49.

RUIZ, Alice. Exploração. Suplemento *Batom*. **Raposa Magazine**, n. 04, novembro de 1981.

SADE, José Carlos. Coluna Dieffenbachia Sade: comigo-ninguém-pode. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 04 mai. 1979, p. 3.

SALDANHA, João. Solta o Verbo. Suplemento Chulé, **Raposa Magazine**, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 03 e 06.

SOLDA. Tempo. **Solda Cáustico**, 10 de outubro de 2019. Disponível em: <http://cartunistasolda.com.br/um-jornal-que-respeitava-a-grande-imprensa-como-se-fosse-sua-mae/>.

SUPLEMENTO HERBLUBALINDO. **Raposa Magazine**, n. 03, Curitiba, setembro de 1981.

TEIXEIRA, Nireu. Meu amigo Sérgio Mercer. In: MENDONÇA, Maí Nascimento. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. V. 23, n. 114, dez/1996.

VELOSO, Caetano. Orelha do livro. In: LEMINSKI, Paulo. **Caprichos & Relaxos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

WOJCIECHOWSKI, Antonio Thadeu. **Sala 17**. Curitiba, PR: Gráfica e Editora Cruz de Malta, 1976.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Cláudio. **A Regra do Jogo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- ABREU, Alzira Alves de. **Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50**. In: _____ (org.) *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- AGUIAR, Flávio. **Imprensa alternativa: Opinião, Movimento e Em Tempo**. In: MARTINS, Ana Luiza e DE LUCA, Tania Regina. *História da Imprensa no Brasil*. 2ª Ed. – São Paulo: Contexto, 2012.
- ANTONELLI, Diego. **Jornal Voz do Paraná: uma história de resistência**. Curitiba: Editora Esplendor, 2019.
- ATEM, Reinoldo. **Panorama da poesia contemporânea curitibana**. Dissertação (Mestrado em Letras). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1990.
- BACK, Sylvio. **Depoimento**. In: CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. *O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses*. Curitiba: Editora Paranaense, 2000.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**. 1ª ed. – São Paulo: Folha de São Paulo: 2013.
- CALDI, Leonardo; LIMA, Edna Lucia Cunha. A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran. In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). **Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2015.
- CÂMARA, Mario. **Corpos Pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)** – tradução de Luciana di Leone. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- CANDIDO, Antonio. **Prefácio**. In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo. Companhia das Letras, 2001, p. 71-75
- CARDOSO, Rafael. **Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado**. In: KNAUSS, Paulo *et al* (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. – Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.
- COELHO NETO, Raphael. Resistência política, redes intelectuais e atividades editoriais no exílio durante a ditadura militar chilena. **Intellêctus**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 2, 2019, p. 143-162.
- CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. **O Diário do Paraná na Imprensa e Sociedade Paranaenses**. Curitiba: Editora Paranaense, 2000.

COSTA, Osvaldo da Silva; SANTOS, Roberto Elísio. Geandré – O Desenho de Humor, da Infância ao Jornal Ovelha Negra. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Manaus, AM – 4 a 7/9/2013.

D'ANGELIS, Taís Silva Rocha; NASCENTES, Maria Cristina Cabral. O Setor Histórico de Curitiba na construção da imagem da “cidade-modelo” de Curitiba. In: **Anais da XVII Enanpur** – São Paulo, 2017.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime** – São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura.** – 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **O diabo na água benta ou a arte da calúnia e da difamação de Luís XIV a Napoleão.** – 1ª Ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Poesia e Polícia: redes de comunicação na Paris do século XVIII.** – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DE LUCA, Tânia Regina. **A Revista do Brasil (1916-1944): notas de pesquisa.** In: FERREIRA, A. C.; BEZERRA, H. G.; LUCA, T. R. (Orgs.). O historiador e seu tempo: encontros com a história – São Paulo: Editora UNESP; ANPUH, 2008a.

_____. **História dos, nos e por meio de periódicos.** In: PINKSY, Carla Bassanesi (org.). Fontes Históricas. São Paulo: Contexto, 2008b.

DEVÉS-VALDÉS, Eduardo. **Redes Intelectuales en América Latina: Hacia la constitución de una comunidad intelectual.** 1ª Ed. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad Santiago de Chile, 2007.

DINIZ, Sheyla Castro. **Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974).** Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2017.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Baleia na Rede:** Revista online do Grupo de Pesquisa em Cinema e Literatura. v. 1, n. 6, dez. 2009, p. 416-429.

FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane. “Desinformação”: Design e Sócio-Semiótica. **Da Vinci**, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 71-82, 2006.

FREITAS, Artur. **Festa no vazio: performance e contracultura nos encontros de arte moderna.** São Paulo: Intermeios, 2017.

GALVÃO, Demétrios Gomes. **Ressonâncias no meio do caminho e/ou no caminho do meio: a poética infame dos fanzines.** In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si. – Fortaleza: Edições UFC, 2010.

GINSBURG, Allen. **Uivo, Kaddish e outros poemas**. Tradução de Cláudio Willer – Porto Alegre: L&PM, 2016.

GINZBURG, C. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Ângela de Castro. Notas sobre uma experiência de trabalho com fontes: arquivos privados e jornais. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 1, nº 2, set. 1981.

GONÇALVES, Daniel José. **O Desbunde como manifestação política: a identidade de gênero na obra de Ana Cristina César**. Dissertação (Mestrado em Letras), Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR, 2008.

GUERRA, Nayla Tavares. Entre a redação e o set de filmagem: a circulação do pensamento feminista na Ditadura Civil-Militar (1970/1980). **Epígrafe**, São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 78-110, 2021.

JÁCOME, Phellipy; VIEIRA, Itala Maduell. O lado B do jornalismo: como os cadernos culturais entram na história. **Contracampo**, Niterói, v. 37, n. 03, dez. 2018/mar. 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KAMINSKI, Rosane. **A formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

_____. **Arte e imprensa: cenas da violência no Brasil**. In: KAMINSKI, Rosane, HONESCO, Vinícius, SEREZA, Luiz Carlos (Orgs). *Artes & violências* – São Paulo: Intermeios, 2020.

_____. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Curitiba: UTFPR, 2003.

KHOURI, Omar. **Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90**. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

KNAUSS, Paulo. **Introdução**. In: _____ *et al* (Orgs.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. – Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2011.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2. ed. – São Paulo: EDUSP, 2001.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. Tese (Doutorado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade

Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do Design Gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MENDES, Sérgio Luiz da Silva. A imprensa alternativa durante a ditadura militar no Brasil (1964-1984): um olhar historiográfico. **Contraponto** – Revista Eletrônica de História, Teresina, n. 1, v. 1, jun. 2011.

MENDONÇA, Dante. Será o Benedito? **Tribuna do Paraná**, Curitiba, 07 de setembro de 2008. Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/blogs/dante-mendonca/sera-o-benedito-2/>. Acesso em: 27/07/2021.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e a classe dirigente no Brasil**. In: _____. Intelectuais à brasileira. São Paulo. Companhia das Letras, 2001. O texto original foi publicado pela editora Difel, São Paulo, 1979.

MORAES, Everton. **A escrita como guerra: ética e subjetivação nos fanzines punk**. In: MUNIZ, Celina Rodrigues (Org.). **Fanzines: Autoria, Subjetividade e Invenção de Si**. – Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. **“Cortar o tecido da história”**: condutas e imagens do tempo em Paulo Leminski e Luiz Rettamozo (1975-1980). Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

_____. Da solidão do deserto ao caos das trevas exteriores: Ascese e invenção em Paulo Leminski. **ALEA** – Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 74-91, mai-ago. 2018.

MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar. 1964 a 1985. Ensaio Histórico**. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2017.

OLIVEIRA, Dennison de. **Curitiba e o mito da cidade modelo** – Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

_____. **Urbanização e industrialização no Paraná** – Curitiba: SAMP, 2017.

PAROS, Felipe Martins. O túmulo do poeta, a roda da vida e o tempo que passa: sobre a poética computacional de Erthos Albino de Souza. **Interdisciplinar**. Ano XI, v.26, set.-dez. 2016. Universidade Federal de Sergipe – UFS, p. 183-198.

PERBICHE, Matheus Pacheco. Lutas pela liberdade de expressão dos colaboradores do jornal Raposa Magazine – Curitiba, 1978-1983. In: TAROCCO, Gabrielle Barra; FREITAS, Júlia

Machado de Souza; e SOUZA, Marco Antônio Campos e (Orgs.). **Anais da XXXVI Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora**. Entre golpes e democracias: Narrativas históricas de um sonho em vertigem. Juiz de Fora, 2020, pp. 854-869.

RIOARTE, Fundação. **Catálogo da Imprensa Alternativa**. Rio de Janeiro: Rioarte, s/d, p. 149. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/catalogo_imprensa_alternativa.pdf.

SÁNCHEZ, Fernanda. A reinvenção das cidades na virada de século: agentes, estratégias e escalas de ação política. In: **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, jun. 2001.

SEVERINO, Tatiane. **Além do visível: imagens de humor do suplemento cultural Anexo (1976-1977)**. Dissertação (Mestrado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba Lermista (1971-1983)**. – Tese (Doutorado em História): Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SOUZA, Nelson Rosário de. Planejamento urbano em Curitiba: Saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade. In: **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, n. 16, jun. 2001.

SOUZA, Ney Alves de. **História e histórias da propaganda no Paraná**. Curitiba: SINAPRO, 2001.

SUSSEKIND, Flora. **Hagiografias**. Seminário Euraca, mai. 2014. Disponível em: <<https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/hagiografias.pdf>>.

TAMIÃO, Juliana Segato. **Escritas Feministas: os jornais *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Mulherio* (1975-1988)**. Dissertação (Mestrado em História Social). PUC-SP: São Paulo, 2009.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: O bandido que sabia latim**. – Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, Maria Lucia. **O Nicolau, um jornal cultural**. Volume I. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 29.

**ANEXO 1 – RELAÇÃO DE COLABORADORES E A RESPECTIVA INCIDÊNCIA
DE COLABORADORES NAS EDIÇÕES DAS DUAS FASES DO RAPOSA**

Colaboradores	Qtde
Miran	26
Paulo Leminski	17
Guaraci Fraga	14
Solda	13
Fernando Nogueira	8
Alice Ruiz	7
Rubinho Gomes	6
Luís F. Veríssimo	6
Roberto Gomes	6
Ernani Buchmann	5
Régis Bonvicino	4
Jaguar	4
Poty Lazarotto	4
Chico Caruso	3
Luis Rettamozo	3
Marina Colasanti	3
Mário Quintana	3
Angela Zoetner	2
Barão de Itararé	2
Crist	2
Domingos Pellegrini Jr.	2
Francisco Faria	2
Jorge Mourão	2
Maria Olívia Chagas	2
Miguel A. Terra	2
Millôr Fernandes	2
Milton Ramos	2
Nelson Motta	2
Octavio de Faria	2
Paulo Vitola	2
Ricardo Correia	2
Sylvio Back	2
Tabaré	2
Werneck de Capistrano	2
Adoniran Barbosa	1
Adriano A. C. Bueno	1
Alberto Breccia	1
Alberto Caeiro	1
Alberto M. Viana	1
Aley	1
Almada Negreiros	1
Almir Feijó	1
Aluizio Azevedo	1
Álvaro de Campos	1
Álvaro de Cotrim	1

Colaboradores	Qtde
Amengual	1
Angela Melin	1
Antero de Quental	1
Antonio Bivar	1
Armando P. Ribeiro	1
Aubrey Beardsley	1
Augusto de Campos	1
Áurea Ruiz Leminski	1
Bertold Brecht	1
Billy Blanco	1
Bogomil Guerusimov	1
Caetano Maia	1
Caetano Velloso	1
Campioni	1
Campos de Carvalho	1
Caribé	1
Carlinho Maia	1
Carlo Brummel	1
Carlos D. de Andrade	1
Casimiro X. Mendonça	1
Catarina Wolfner	1
César Bond	1
Chacal	1
Chico B. de Holanda	1
Chico Branco	1
Christiane P. Coelho	1
Claude Baillargeon	1
Claude Serre	1
Claudius	1
Dan Johnson	1
Dante Panzeri	1
Darcy Ribeiro	1
David Byrne	1
David Levine	1
Di Cavalcanti	1
Diógenes	1
Dirceu	1
Don Chico	1
Dorfman	1
Douglas Mayer	1
Elias Canetti	1
Elifas Andreatto	1
Emílio de Menezes	1
Enrique Breccia	1
Estaban Maroto	1

Colaboradores	Qtde
Fernando Pessoa	1
Fernando Sabino	1
Frank Frazetta	1
Frieder Grindler	1
Gabriele Abel	1
Gal Costa	1
Geoffrey Moss	1
Gilberto Gil	1
Gilberto Thormes	1
Glauco Mattoso	1
Gorda	1
Groucho Marx	1
Hans Beck	1
Henfil	1
Herb Lubalin	1
Hilde Weber	1
Hito Cornelsen	1
Hito Cornelsen	1
Hudinilson Jr.	1
Hugo Pratt	1
Ioko Ono	1
Ivan Bueno	1
Ivo	1
J. Seeley	1
J. Swift Gulliver	1
James C. A. Heyworth	1
James Grashow	1
Jayme Lello	1
Jeff Jones	1
Jetter Frances	1
Jô Soares	1
João Bethencourt	1
João G. Correa	1
João Saldanha	1
João Urban	1
Joaquim M. de Macedo	1
Jorge Cabeleira	1
Jorge Mautner	1
José de Alencar	1
José Luís Salinas	1
José M. Filho	1
Kátia Bento	1
Lais C. de Araújo	1
Lee Swain	1
Lerona de Barros	1

**(CONTINUAÇÃO) RELAÇÃO DE COLABORADORES E A RESPECTIVA
INCIDÊNCIA DE COLABORADORES NAS EDIÇÕES DAS DUAS FASES DO
RAPOSA**

Colaboradores	Qtde
Luciane Pitress	1
Lucília Guimarães	1
Luis Carlos Maciel	1
Luis Garcia	1
M. de Aquino	1
Machado de Assis	1
Magliani	1
Marcelo Dolabela	1
Maria Amélia Mello	1
Maria Betânia	1
Maria do C. Ferreira	1
Marinho Gallera	1
Mario Mactas	1
Mario Nunes	1
Martha	1
Matisse	1
Mel Furukawa	1
Milton Glaser	1
Mino	1
Moacy Cirne	1
Moebius Cortman	1
Mônica	1
Mônica Costa	1
Munhoz	1
Nássara	1
Nicolas Behr	1

Colaboradores	Qtde
Nilcea Nogueira	1
Nireu Teixeira	1
Noel Rosa	1
Norma Benguel	1
Oscar Wilde	1
Otávio Duarte	1
Pacheco	1
Palacios	1
Paulo Francis	1
Percival de Souza	1
R. O. Blechman	1
Raphael Boguslav	1
Regina Silveira	1
Reinoldo Atem	1
Ricardo Reis	1
Roberto Pereira	1
Rodrigo Leste	1
Roger Gentis	1
Rogério Dias	1
Roland Hanglin	1
Roland Topor	1
Ronald Simon	1
Rosító	1
Ruben Campos Grilo	1
Rupinski	1
Salim Jorge Nagarib	1

Colaboradores	Qtde
Sampayo	1
Sebastião U. Leite	1
Serafim Dadá	1
Sérgio Augusto	1
Sérgio Mercer	1
Sérgio Sade	1
Sergio Toppi	1
Serguei	1
Sérvulo Siqueira	1
Stanislaw Ponte Preta	1
Steinberg	1
Susana Schild	1
Tadeu	1
Tomauhoff	1
Toni Ungerer	1
Toninho Vaz	1
Torquato Neto	1
Tuti Maioli	1
Uli Hoeness	1
Vinicius de Moraes	1
W. H. Auden	1
Wagner Fornel	1
Waly Salomão	1
Willian D. Bramhall	1
Zé Buffo	1
Ziraldo	1

ANEXO 2: TRANSCRIÇÃO DO EDITORIAL DO *RAPOSA MAGAZINE* NÚMERO 0, DE DEZEMBRO DE 1980.

A Raposa está solta novamente. Dois anos após seu desaparecimento, quando era apenas um suplemento do “Diário do Paraná”, editado pelo Miran mais Paulo Leminski, ela ressurgiu dentro do espírito de que Curitiba é um pólo cultural importante neste Brasil década de 80, comportando portando um veículo próprio para idéias, cultura e humor.

Há um aspecto fundamental nisso tudo, porém, que é nossa determinação de não ser um jornal regionalista, publicando apenas material produzido em Curitiba. Ao contrário, estamos abertos a colaborações de todo o Brasil, e contamos com contribuições de alguns nomes já bastante conhecidos que se revezarão todos os números.

A Raposa é um jornal de idéias, cultura e humor e pretende quebrar o tabu que estabeleceu como consenso para a maioria da inteligência nacional, ser impossível uma produção independente conviver com um organismo oficial, no caso a Fundação Cultural de Curitiba. Nosso compromisso básico, enquanto Imprensa, é com a verdade. Enquanto idéias e cultura, com o novo, e, enquanto humor, com a liberdade.

Neste final de 1980, A Raposa ressurgiu como uma síntese de publicações que surgiram e desapareceram a partir de 1971. “Presença”, “Flor do Mal”, “O Verbo Encantado”, “Bondinho”, todos eles veículos que marcaram época neste jornalismo que muitos chamaram de underground, alternativo, nanico, e outros adjetivos menos votados. E digo síntese, porque ela pretende abrigar os mesmos ideais que determinaram a existência deles.

É um pouco difícil conservar o otimismo e a esperança nos tempos em que estamos vivendo. Nós acreditamos, no entanto, na força do talento, no poder da inteligência, na existência do novo. Enquanto vivemos é preciso ter fé em alguma coisa, contribuindo diariamente para a transformação de tudo para melhor. Para isso A Raposa renasce das próprias cinzas. Contamos com as milhares de cabeças que permanecem jovens neste país³⁰³.

³⁰³ GOMES, Rubinho. Editorial, *Raposa Magazine*, n. 0, Curitiba, dezembro de 1980, p. 01-02.