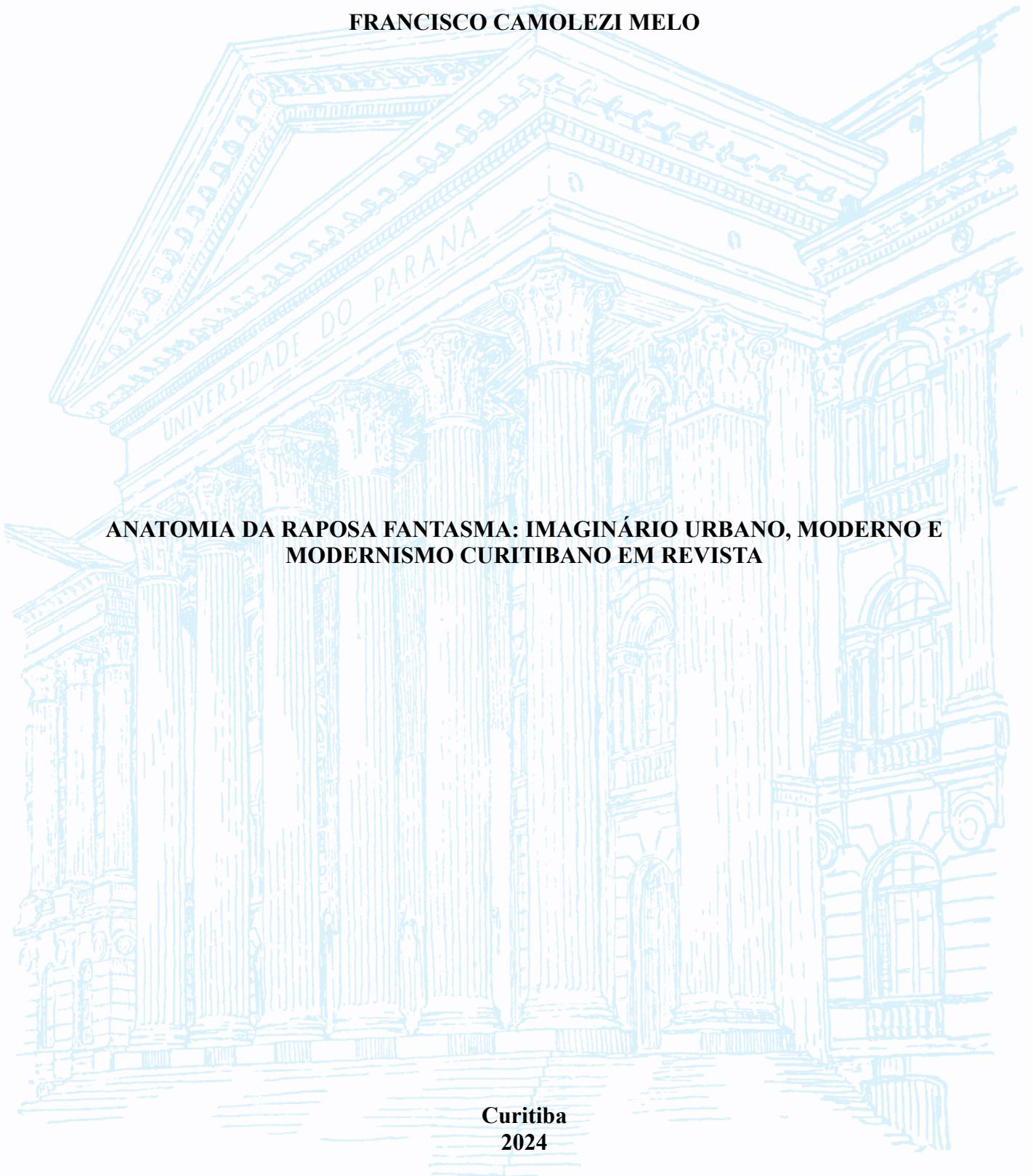


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FRANCISCO CAMOLEZI MELO

**ANATOMIA DA RAPOSA FANTASMA: IMAGINÁRIO URBANO, MODERNO E
MODERNISMO CURITIBANO EM REVISTA**

**Curitiba
2024**



FRANCISCO CAMOLEZI MELO

**ANATOMIA DA RAPOSA FANTASMA: IMAGINÁRIO URBANO, MODERNO E
MODERNISMO CURITIBANO EM REVISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
como requisito parcial à obtenção de bacharel
no curso de Jornalismo, no Setor de Artes,
Comunicação e Design, da Universidade
Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Myrian Regina del
Vecchio de Lima

Curitiba
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Rua Bom Jesus, 650, - - Bairro Juvevê, Curitiba/PR, CEP 80035-010
Telefone: 3360-5000 - <http://www.ufpr.br/>

ATA DE REUNIÃO

ATA DA BANCA DE APRESENTAÇÃO DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE JORNALISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

No dia 19/12/2024, às 10 horas, os membros da banca de avaliação reuniram-se no Departamento de Comunicação Social da UFPR, com a finalidade de avaliar o aluno **FRANCISCO CAMOLEZI MELO** que apresentou o trabalho de conclusão de curso em jornalismo intitulado: **Anatomia da Raposa Fantasma: Imaginário Urbano Moderno e Modernismo Curitibano em Revista, um Ensaio**. Após informar as normas do exame de avaliação, a orientadora passou a palavra para que o aluno realizasse a apresentação. Finalizada a exposição, o aluno foi arguido pelos membros da banca que atribuíram as seguintes notas:

Professora	Nota	Assinatura
JOSÉ CARLOS FERNANDES	100	José Carlos Fernandes
MYRIAN REGINA DEL VECCHIO DE LIMA	100	Myrian RG Del Vecchio
ROSANE KAMINSKI	100	Rosane Kaminski

Sendo assim, a média aritmética atribuída ao aluno na defesa de seu Trabalho de Conclusão de Curso, foi _____, nota que será lançada no SIGA pela Professora Orientadora somente após realizadas as considerações sugeridas pela banca. O aluno foi considerado aprovado na disciplina e deverá entregar o trabalho com alterações sugeridas pela banca em até 10 dias.


MYRIAN REGINA DEL VECCHIO DE LIMA
Professora Orientadora

Agradecimentos

Quando eu nasci nasceram também várias coisas outras: o vigésimo nono sol em libra do meu pai e a cicatriz da cesária da minha mãe. Morreu um cachorrinho atropelado e perto de mim na sala ao lado nasceu outro bebê:
anjo gabriel.

RESUMO

A partir da *Raposa Magazine*, revista de ideias, humor e rumor publicada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) nos anos 1980, este ensaio tem como proposta relacionar a história do jornalismo, publicidade e design gráfico curitibano ao processo de modernização urbana que a cidade viveu nos anos 1970. Partimos da seguinte premissa: com a insuficiência das reformas estruturais dos anos 1940 e 1960, o Estado aposta suas fichas no jornalismo de arte e cultura para inserir Curitiba no circuito das cidades brasileiras modernas. Durante a pesquisa, olho com atenção para os elementos do arcaico e moderno presentes nos textos publicados na revista. Ao final do trabalho, que reconhece sua própria insaciabilidade, atravessamos uma série de discursos e enredos fantasmagóricos que construíram a cidade no imaginário urbano local e nacional, como as tendências contra-tropicais e higienistas da história de formação do Paraná; a fauna local; e as mudanças na estrutura física e propostas urbanas curitibanas nos anos 1970, como as estações tubo e o calçadão da rua XV. Todas essas questões se chocam nas páginas e na história da *Raposa*.

Palavras-chave: Raposa magazine; História da imprensa; Cidade.

ABSTRACT

Based on *Raposa Magazine*, a magazine of ideas, humour and rumour published by the Curitiba Cultural Foundation (FCC) in the 1980s, this essay aims to relate the history of journalism, advertising and graphic design in Curitiba to the process of urban modernization that the city experienced in the 1970s. We start from the following premise: with the failure of the structural reforms of the 1940s and 1960s, the state bets its chips on art and culture journalism to insert Curitiba into the circuit of modern Brazilian cities. During the research, I looked closely at the elements of the archaic and the modern present in the texts published in the magazine. At the end of the work, which recognizes its own insatiability, we go through a series of discourses and phantasmagorical plots that have constructed the city in the local and national urban imaginary, such as the counter-tropical and hygienist tendencies of Paraná's formative history, the local fauna and the changes in Curitiba's physical structure and urban proposals in the 1970s, such as the tube stations and the Rua XV promenade. All these issues collide in the pages and history of *Raposa*.

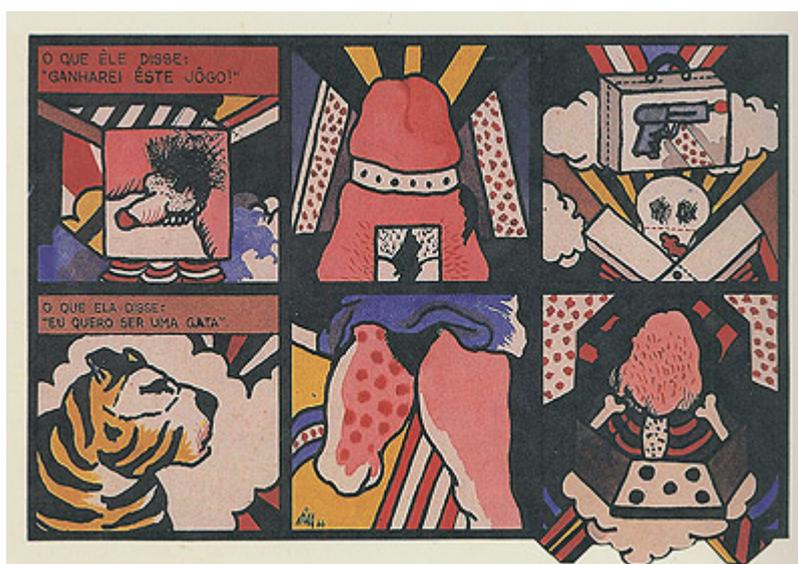
Keywords: Raposa magazine; Printing history; City.

INTRODUÇÃO OU A REVISTA COMO ESPECTRO	8
1.0 CIDADES IMAGINÁRIAS	16
1.1 AQUI TEM MUITO PORCO DO MATO	24
1.1.1 Fazer progredir a arte nesta província	26
1.1.2 Pinhão às beiras da metrópole	30
1.1.3 Urbanismo ou capitalismo de contenção dos desastres inevitáveis: aspectos do moderno no desgaste ambiental, migração forçada e periferização da cidade	33
1.2 LUTA DE CLASSES E OS MODERNOS EM TRÊS MOMENTOS: PARIS, AMÉRICA LATINA E NOVA IORQUE	35
2.0 AS REVISTAS E AS CIDADES MODERNAS	42
2.1 ARTE EM REVISTAS: EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS PARA UM PROJETO DE BRASIL MODERNO	53
3.0 A RAPOSA, DO PONTA DO RABO AO BICO DO NARIZ	57
3.1 PROCEDIMENTOS PARA A ANATOMIA DE PÁGINAS EM TINTA E PAPEL	60
3.1.1 As cartas	62
3.1.2 Os textos literários e crônicas	68
3.1.3 Os textos editoriais	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CURITIBA, UMA ROÇA: ENSAIO SOBRE O QUE FAZ A CIDADE MODERNA	77
REFERÊNCIAS	82

“No tumulto de vozes e barulhos, slogans, casas de disco, invisíveis circuitos elétricos, a cidade simultânea se cria e se decifra. Sua realidade é um alarido. A fala da cidade, unânime e fragmentária, se faz ouvir por toda a parte. Dentro desse tumulto, a pintura, um homem que pinta, fala. Os espelhos da infância, a máscara da violência, as caixas da solidão. Mercadoria que a cidade consome, disfarçada em refrigerantes. Notícias de guerra, baterias de cozinha. A pintura fala, e o mesmo alarido que lhe sufoca a voz, a faz gritar, com slogans, o sonho, o amor, a solidão; a linguagem

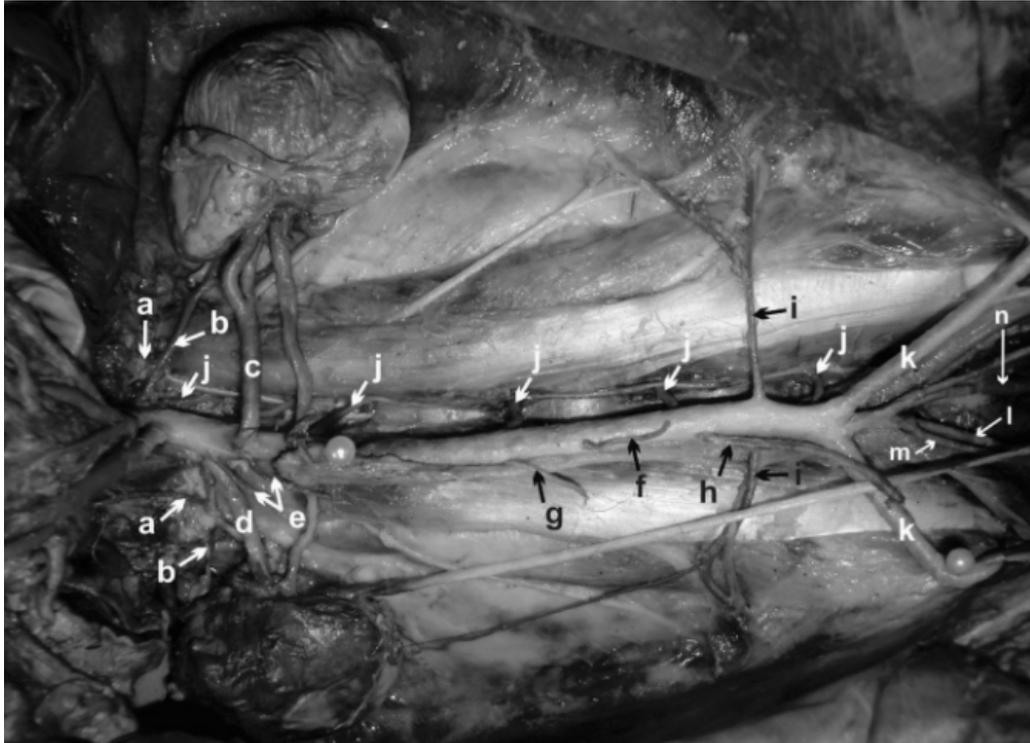
se rompe”.

— Ferreira Gullar



A história errada (1966), de Antonio Dias. Guache e nanquim sobre papel. Reprodução fotográfica de Paulo Scheuenstuhl

INTRODUÇÃO OU A REVISTA COMO ESPECTRO



Ventral view of the abdominal cavity of the hoary fox [raposa-do-campo]¹. Fonte: Assunção; Chacur et alii (2018).

O estudo da anatomia é, talvez, o que há de mais científico na grande fábrica da produção do conhecimento. Como um organismo vivo existe em forma física e opera de maneira mais ou menos estruturada, investigar suas partes e seus funcionamentos de maneira empírica é, por que não?, simples. Vejamos, por exemplo, a anatomia da parte abdominal da artéria aorta de uma raposa-do-campo (Assunção; Chacur *et alii*, 2018): ela fica entre os músculos da face ventral na região da lombar — ou seja, se vista de frente, localiza-se na parte mais exposta do organismo, algo entre a pele e o corpo-de-dentro — e é levemente alinhada à esquerda, com diversas ramificações arteriais. Aqui, chama atenção a semelhança anatômica da raposa-do-campo com um cachorro doméstico, apesar de se tratar de um animal silvestre. Além desta última observação sobre a relação entre o corpo da raposa e do cachorro que, na verdade, pouco surpreende, a análise da anatomia da raposa-do-campo é puramente descritiva. Por isso, não me interessa a raposa como corpo-respirante, com órgãos, tecidos, veias, artérias, rizomas e funções bem definidas. Me interessa a raposa como espectro, como

¹ “Ventral view of the abdominal cavity of the hoary fox. (a) caudal phrenic artery, (b) adrenal arteries, (c) left renal artery, (d) right renal artery, (e) small mesenteric arteries, (f) left testicular artery, (g) right testicular artery, (h) caudal mesenteric artery, (i) deep iliac circumflex arteries, (j) lumbar arteries, (k) external iliac arteries, (l) right internal iliac artery, (m) right obturator artery, (n) sacral median artery. Scale bar: 3 cm” (Assunção, Chacur et alii, 2018, p. 4).

um fantasma, um bicho morto. Objeto histórico que, visto hoje, com suas propriedades fantasmagóricas expandidas, é capaz de produzir discursos, recriar o passado e assombrar o presente.

Em outras palavras: o objeto desta anatomia não é a raposa visceral, das artérias e entranhas. Trata-se, na verdade, de uma revista, um amontoado de palavras impressas em papel. É a *Raposa*, de Oswaldo Miran, editada pela primeira vez em 1978 como suplemento cultural no *Diário do Paraná* e, mais tarde, entre 1980 e 1983, como revista, sob o pomposo nome de *Raposa Magazine*, financiada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Neste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Jornalismo, me interessa especialmente a segunda fase da revista. Com projeto gráfico assinado pelo próprio Miran e textos de Paulo Leminski, Ernani Buchmann e Miguel Terra, logo na primeira edição da *Raposa Magazine*, a revista brinca com a cidade. Debocha do movimento paranista, tratado de forma caricata, dos medalhões da literatura local — Emiliano Pernetá e Dario Vellozo —, e convida um paulista para escrever sobre a capital paranaense. Ao se considerar a escolha das cartas dos leitores na primeira edição da revista, em 1980, publicadas na sessão *Prós&Contras*, a revista aponta posicionamentos antagônicos, divididos entre vivas e vaias:

A *Raposa* tira da gente aquela ideia de que Curitiba é província. Estamos diante de um jornal maduro e metropolitano. (Renato José Costa Pacheco, 1980, p. 4).

Curitiba passa a agir de forma a fortalecer nossa condição de colonizados boquiabertos. Tanto assim que (re)lança o tablóide *Raposa*, para mostrar para os curitibanos o talento do Jaguar, do Fraga etc. [...]. Isso é apenas uma crítica. Insulto é a Fundação Cultural desconsiderar o trabalho que vinha sendo feito por Wilson Cordeiro na editoria da revista Fundação. Tudo isso em nome de uma modernidade bastante discutível, de quem encontrou no propagandismo do supérfluo uma maneira de fazer um jornal bonitinho (mas ordinário, diria o Otávio Duarte). (Cesar Bond, 1980, p. 5).

Para o leitor, a *Raposa* representa um respiro moderno em meio à “arcaica província de Curitiba”. A dicotomia arcaico-moderno, sequestrada dos estudos da Sociologia (Ianni, 1992) e Literários (Cândido, 1993), assombra Curitiba até hoje, terceira década do século XXI. No entanto, toma outro formato, o de *província-metrópole*, sendo, evidentemente, metrópole a representação do moderno e província, por sua vez, do arcaico. Essa renovação modernista incendiária é apontada por Canclini (2000) como uma característica comum das artes na América Latina. Porém, para o autor — e Hall (1997) —, naturezas dualísticas

“estáticas” representadas pelo moderno e arcaico, ou província e metrópole, por exemplo, não dão conta das dinâmicas sociais de um universo acelerado, híbrido e sincretista. Discordo. Poderia, aqui, optar pelo uso da barra [/] para separar as categorias ‘arcaico’ e ‘moderno’, como faz, por exemplo, Rocha (2010), em referência ao texto de Antonio Candido. No entanto, uso o hífen. Acredito que há uma dimensão *dialética*, logo, não hierárquica ou antagônica, mas histórica na relação entre esses elementos. Nada é mais híbrido do que uma cidade que é metrópole e província ao mesmo tempo. É a forma que as chácaras urbanas no bairro italiano, rico, pobre, limítrofe e contraditório que é o Santa Felicidade convivem com e na *smart, tech* e inovadora cidade de Curitiba, e vice-versa. O hífen, enquanto símbolo, dado seu formato aberto, contínuo e não opositivo, representa a dicotomia de forma mais adequada. Não se separam, se continuam. Essa relação que a revista estabelece com a cidade, durante seus anos de publicação, e agora revista pelo viés da memória, justifica o tom que atribuo à revista: um *corpo-fantasma*.: um *corpo-fantasma*.

A noção de *corpo-fantasma*, referida como *assombrologia* pela tradução brasileira [*hantologie* (do francês, ‘*hanter*’, de assombrar, somado a ‘*ontologie*’)], deve sua popularização aos recentes esforços de localização dos textos de Mark Fisher no Brasil pela editora Autonomia Literária. Fisher, por sua vez, toma o conceito do texto *Espectros de Marx* (1994), de Jacques Derrida, um compilado de transcrições de palestras ministradas pelo filósofo no simpósio “*Whither marxism?*”, na Califórnia, em abril de 1993. A ideia da *assombrologia* reverbera nos campos da estética e crítica cultural, desde a dramaturgia de Shakespeare até a música, como nos álbuns *The Noise Made By People* (2000), da banda *Broadcast*, e no *Sound-dust* (2001), de *Stereolab*; mas também na política, para se referir a elementos do passado que ajustam, desajustam, arranjam e rearranjam o presente. Por isso os *Espectros de Marx*, um sinal aos assombros marxistas após a queda do muro de Berlim, seja pelas massas conservadoras que os evocam em tom conspiratório ou como motor de organização política por movimentos de esquerda (Derrida, 1994).

Para Derrida (1994), o fantasma trabalha a partir de uma “política da memória, da herança e das gerações” (p. 11). É um outro ausente, sem substância, sem essência e sequer existência. Não presentemente-vivo, não-objeto. É um paradoxo existencial: o espectro só existe a partir de sua não-existência. Por isso *Anatomia da raposa fantasma*. A revista *Raposa*, assim seus discursos sobre a cidade, opera como um espectro. Ela não materializa a modernização da província — não como um prédio em concreto armado, linhas retas, aço e vidro —, e não é ela a responsável pelos planos de reestruturação urbana da cidade, mas, hoje, revisitada por essa pesquisa, é a revista que, em sua não-existência, gera discursos sobre a

Curitiba metrópole e assombra os seus leitores com a ideia de que a cidade é um campo de batalha entre o arcaico e o moderno. A revista, enquanto documento histórico que diz algo sobre um lugar e uma comunidade, é um fantasma. Pesquisar história da mídia é caçar fantasmas.

Quanto à anatomia, é claro: a pesquisa só é possível porque a revista, assim como um corpo, funciona de forma mais ou menos estruturada. Textos de opinião e editoriais, de literatura e conteúdos jornalísticos, por mais que dispersos entre as páginas, operam com razões mais ou menos definidas, seja por parte da edição do material ou do ponto de vista do leitor. No entanto, ao dissecá-la, não usaremos *facas*. Lacan, na abertura do primeiro seminário, compara a *Interpretação dos sonhos*, de Freud, com o trabalho de corte de um açougueiro.

O mesmo se dá [...] para a arte do bom cozinheiro, que sabe cortar bem o animal, destacar a articulação com a menor resistência. Sabemos que há, para cada estrutura, um modo de conceptualização que lhe é próprio. [...]. Temos de perceber que não é com a faca que dissecamos, mas com conceitos.” (Lacan, 1979, p. 10)

Para o psicanalista francês, “a situação analítica é uma estrutura [...]. (e) só através dela, certos fenômenos são isoláveis, separáveis” (Idem, p. 11). Ora, o mesmo vale para uma publicação jornalístico-literária como a *Raposa*, localizada historicamente em meio a um projeto de institucionalização de uma elite intelectual em Curitiba (Perbiche, 2021). Assim como o analista, o investigador da história de uma determinada mídia precisa, a partir das pistas deixadas pela publicação, construir significados e apalpar esfinges — não é um enigma, é um poema, lembra a tirinha de Laerte². E essas coisas só são possíveis dissecando-a, a *Raposa*, por meio de uma cirurgia anatômica imaginária.

Quanto ao contexto histórico em que a *Raposa* está inserida, é sabido que a imprensa cultural como conhecemos toma forma no Brasil durante a década de 1950 enquanto parte de um projeto de civilização do país por meio da arte e cultura (Ferreira, 1996). O *Quarto Caderno*, do *Correio da Manhã*; o *Caderno B*, no *Jornal do Brasil*, após a reforma de 1956; a *Ilustrada*, na *Folha de S. Paulo*, em 1956, o *Arte e Letra*, no *Diário do Paraná* e, mais tarde, nos anos 1960, o *Suplemento Literário* d’*O Estado de S. Paulo*. E é justamente no formato de suplemento que a *Raposa* dá as caras pela primeira vez, no *Diário do Paraná*. Curitiba vinha de uma sequência de políticas de modernização urbana por meio de reformas físicas na

² “Eu não consigo adivinhar o enigma, desisto”, pergunta a mulher. E a esfinge responde: “Não é um enigma, é um poema”

cidade, representadas pelo Plano Agache (Carmo, 2012), na década de 1940, o Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba, de 1965 (Souza, 2001), e, inclusive, a importação da arquitetura modernista no contexto do aniversário de 100 anos da emancipação política do Paraná (Cestaro, 2023, Leitão, 2014; Rechia, 2005), a fim de atribuir uma identidade à cidade, algo que fizesse sentido para a população curitibana, que se encontrava em um intenso processo de urbanização e periferação com a migração de boias-frias e proprietários de pequenas terras expropriados do interior pela concentração fundiária que, chegando aqui, precisaram recorrer à bairros de baixa-infraestrutura, pouco impactados pela especulação imobiliária. Separado da política institucional, o campo da arte e cultura curitibana passa por intensas transformações, como veremos no primeiro capítulo.

Essas pulsões modernizantes seguem, na década de 1970, com as gestões de Jaime Lerner na Prefeitura Municipal de Curitiba (PMC). Arquiteto de traços modernistas — vide sua casa no Juvevê, em madeira, vidro e concreto não revestidos, janelões, móveis assinados e obras de Poty Lazzarotto espalhadas por diversos cômodos —, Lerner trouxe novas concepções para e sobre a cidade. Defendia a circulação e a experimentação da população por Curitiba. Criou a primeira via pública exclusiva para pedestres no Brasil, a XV de Novembro, no Centro, implantou o Sistema Integrado de Transporte Coletivo e transformou o antigo arsenal de pólvora e munições do Exército no hoje charmoso Teatro Paiol (Instituto Jaime Lerner, 2024). Foi na segunda gestão de Lerner, entre 1979 e 1983, que a *Raposa Magazine* é revivida, ex-suplemento cultural do *Diário do Paraná*, enquanto uma revista financiada pela PMC e publicada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC), que estava sob direção de Lúcia Camargo. É para esse contexto que se volta a presente investigação: os discursos sobre a cidade na *Raposa Magazine* (1980-1983), uma revista financiada e publicada pelo poder público em pleno contexto de metropolização de Curitiba.

Está dado o cenário que nos leva à primeira Premissa de pesquisa: P1) O Estado percebe que as alterações na distribuição da estrutura física da cidade não são o suficiente para tornar Curitiba uma cidade moderna. Então, para dar lugar a uma elite ilustrada de traços modernos, investe na imprensa cultural. Essa era a próxima aposta do Estado para modernizar — e colonizar, talvez — uma massa que, apesar das mudanças estruturais na cidade, ainda guardava resquícios da província em comportamento e pensamento, estéticas e instituições.

Na mesma toada, somos diretamente guiados à segunda premissa. P2) A *Raposa* e demais publicações modernistas da época — a serem investigadas — que receberam incentivos públicos fazem parte de um projeto político de civilização e modernização do pensamento na província “arcaica”. Essa inteligência local, que ganhava casa em um projeto gráfico

moderno, seria responsável, por meio do debate de arte, cultura e literatura, por ilustrar a cidade.

As justificativas para minha dedicação sobre a *Raposa* são várias. Primeiro porque perguntei às cartas e as arcanas me responderam que, se eu fosse por aqui, me daria bem. Quanto aos motivos pessoais, durante a graduação, me encantei com as ditas revistas de invenção brasileiras — revistas que pautaram e reivindicaram invenções estéticas experimentais, das vanguardas, etc.. — e, justamente por não ser considerada por Sergio Cohn no livro *Revistas de Invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI* (2011), vejo bastante sentido em estudar a *Raposa* a fundo. Agora, por que, dentre tantas outras que Cohn esqueceu, a *Raposa*? Apesar de nascido e criado em Jaciara, Mato Grosso, toda minha formação enquanto Jornalista e jovem adulto se deu em Curitiba, portanto, me considero um jornalista curitibano e, de quebra, me vejo intimamente envolvido com a história das publicações locais de arte e cultura — trabalho, no instante em que escrevo esse texto, no *Cândido*, o jornal de literatura da Biblioteca Pública do Paraná. Além disso, gosto de largar as vistas na arte moderna e sempre tive vontade de estudar o modernismo brasileiro como movimento a partir da Literatura e do Jornalismo. Penso que as últimas quatro décadas do século XX guardam o que há de mais interessante nas artes plásticas das vanguardas brasileiras, e a *Raposa* dialoga diretamente com essa estética.

Por último, entre as justificativas pessoais, desde que me mudei para Curitiba escuto terceiros comentarem o quanto a cidade, apesar de enorme e populosa, guarda os resquícios dos seus dias de província. Frequentemente me pego pensando nos episódios curitibanos que me lembram a pequena Jaciara, de vinte e seis mil habitantes, especialmente em relação ao personalismo e um certo receio às diferenças, praticados por determinadas classes. A *Raposa* é um indício de que esse discurso acompanha a cidade há tempos.

Quanto às motivações acadêmicas, entrego de cara: foi a melhor oportunidade que encontrei de centralizar em um tema as leituras que me interessam. O interesse pela ‘*assombrologia*’ me acompanha desde o início da graduação, e sempre tive a impressão que estudar a história da mídia era como conjurar fantasmas. As publicações jornalísticas não existem no vácuo e dizem algo sobre seu contexto espacial e temporal, como os fantasmas de Derrida. Acredito que a ótica da *assombrologia* seja inédita nos estudos de História da Imprensa, e sua incorporação pode ser extremamente promissora. Além disso, a *Raposa* tende a ser ignorada pela historiografia das revistas de arte e cultura brasileiras e paranaenses. Além do livro de Cohn, o texto de Miguel Sanches Neto, *Brevíssima história das publicações literárias do Paraná* (2011), publicado no *Cândido*, a *Raposa*, de novo, não é mencionada.

Em termos de trabalhos monográficos, dissertações e teses, o único texto encontrado — utilizando os termos de busca “raposa magazine” OR “revista raposa” OR “magazine raposa” no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, Portal de Periódicos da Capes (CAFe), *SciELO Google Acadêmico* — foi a dissertação de mestrado de Matheus Perbiche (2021), *A Raposa e a astúcia: redes intelectuais na imprensa alternativa curitibana (1978-1983)*. O trabalho se detém mais à discussão deontológica do conceito de “Imprensa Alternativa” a partir da *Raposa* do que nas relações da revista com a cidade e seus discursos. Para Perbiche, mesmo financiada por dinheiro público que, em última análise, vinha da própria Ditadura Militar Brasileira, a existência da *Raposa* força uma readequação da ideia de imprensa alternativa, visto que a revista mantém diálogos visuais, discursivos e históricos com jornais como *O Pasquim* e companhia. Quanto aos demais trabalhos encontrados a partir desses termos de busca, tratam-se de artigos que frequentemente buscam estudar a poesia de Leminski e sua relação com a produção paranaense da época ou textos que citam a revista de passagem, sem compromissos com uma análise aprofundada. Nesse sentido, me parece razoável afirmar que a *Raposa Magazine* só foi objeto de estudo em profundidade em apenas um trabalho acadêmico publicado no Brasil, a dissertação de Mateus Perbiche (2021).

Quanto aos objetivos da pesquisa, foram levantados quatro, entre específicos e geral. Começamos pela Pergunta de Pesquisa: quais são as relações que a *Raposa* estabelece com a cidade de Curitiba? Sobre o Objetivo Geral (OG): relacionar, histórica e teoricamente, o surgimento da *Raposa* com os projetos de modernização urbana e arquitetônica da cidade. Quanto aos Objetivos Específicos (OE), (OE1) identificar os personagens por trás das publicações das revistas de invenção no Paraná e suas relações com as elites financeiras, políticas e intelectuais do estado e (OE2) conceituar a *Raposa* em termos históricos, estéticos, sociais e políticos, tendo em vista a história da imprensa paranaense e brasileira, a Imprensa Alternativa e as revistas modernistas de invenção (Cohn, 2011).

A pesquisa se divide em três capítulos. Primeiro, um estudo sobre a história da cidade e dos discursos e estruturas culturais e urbanas em Curitiba, as mudanças arquitetônicas, as manifestações das dicotomias arcaico-moderno, província-metrópole, os movimentos de vanguarda, etc. No segundo capítulo, uma revista aos estudos da história do Jornalismo Cultural no Brasil moderno, que apontam para os suplementos culturais da imprensa como ferramentas de metropolização do país. Por fim, com base em aspectos qualitativos da Análise de Conteúdo (Bardin, 1977), apresenta-se uma análise documental da *Raposa Magazine*, cujas edições podem ser encontradas nos acervos da Casa da Memória de Curitiba e Biblioteca Pública do Paraná; também são analisados os conteúdos de entrevistas em profundidade

(Duarte, 2005) realizadas com Paulo Vítola, ex-presidente da Academia Paranaense de Letras, editor da Raposa na fase dos anos 1970 e leitor na fase dos anos 1980 a fim de recriar o imaginário e o cenário que levaram à publicação da revista. Sobre o texto, que tem como primeiro assunto a estética, sigo a forma fragmentada do ensaio adorniano em reconhecimento do contraditório e negação à completude do objeto, almejada pela ciência da inteligência cartesiana dominante (ADORNO, 2003).

Este trabalho é iluminado pela bússola norteadora de Ítalo Calvino, que abre em epígrafe “*O Discurso e a Cidade*” (1993), de Antonio Candido: “Nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. No entanto, há uma relação direta entre ambos”.

1.0 CIDADES IMAGINÁRIAS

Eu lembro de, criança, imaginar cidades. O primeiro livro que mexeu comigo foi um Atlas da *National Geographic*, publicado pela editora Abril, que me fez acordar para o fato de que existia algo além de Jaciara, onde nasci e vivi por 16 anos, e Cuiabá, cento e vinte quilômetros para o norte, capital do Mato Grosso e minha principal referência de cidade grande. No Atlas, me recordo de um particular interesse nos mapas e fotografias de Tóquio e Nova Iorque, grandes metrópoles ditas ‘modernas’. É engraçado que, pra mim, a modernidade virou sinônimo de luzes e prédios, o que fazia de Jaciara uma grande frustração — o único prédio era um esqueleto enorme e abandonado. Das paisagens marcantes da infância, nas viagens noturnas: as luzes das residências e postes vistas do banco de trás do carro dos meus pais quando nos aproximávamos de alguma cidade. Cuiabá era gigante, parecia um oceano em tons amarelados. Melhor: um céu de estrelas movidas a vapor de sódio. Na volta, Jaciara. Broxante, mas, pelo que sei, a prefeitura mudou as lâmpadas dos postes da avenida principal para luzes de LED, de cor azul. Também lembro dos almoços de família na Figueira, o sítio em que morava um casal de tios-avós, na área rural de Jaciara, quando, pequeno, brincava de construir cidades de barro com meus primos. Feita a pavimentação, antes mesmo das praças, parques, museus, bibliotecas, escolas, qualquer coisa, eu queria construir prédios. Queria uma cidade grande.

Ainda pequeno, em 2010, minha mãe viajou a trabalho para Brasília. Eu devia ter uns nove anos de idade e fiquei encafifado quando ela contou que, 1) a cidade tinha formato de avião, 2) não havia calçadas e 3) o presidente Lula teria aplaudido de pé sua argumentação. Minha mãe, Mônica, era assistente social concursada na prefeitura e estava lá pleiteando recursos do Plano de Aceleração do Crescimento (PAC 2) para Jaciara. Claro que, pra mim, uma criança ainda não inteirada no debate do urbanismo modernista brasileiro, a conta não fecha. Vendo as imagens de satélite, a cidade não parecia ter formato de avião porque cresceu para além dos contornos das asas. “Tá vendo aqui? É a asa norte, que aponta para o norte. Do outro lado, asa sul. Aqui é a cabine do piloto, e, ali atrás, a rabeta”. Eu demorei a aceitar porque, seguindo a mesma lógica, qualquer cidade pode ter formato de avião, inclusive Jaciara. Bastava desenhá-lo pelas ruas que eu quisesse. É claro, batalha perdida. Depois de um tempo, precisei aceitar que Brasília tinha, sim, formato de avião, coisa que me foi martelada por anos, por todas as pessoas, de todos os lados, em todas as instituições da vida. Quanto às calçadas, parecia absurdo, mas não era exatamente incrível. Senti medo, claro. Na minha

cabeça, era inevitável que, em algum momento, eu seria atropelado em Brasília. Mas o tempo passou, só visitei Brasília mais tarde, aos dezoito anos, para um evento de *coaching* — isso mesmo que você leu — e essas ruas descalças acabaram não se tornando o problema que achei que viria a ser.

Todo esse rodeio para chegar em Barthes (1971), que amava as cidades e os signos. Para o francês, havia uma relação destrutiva na ciência urbana dos anos 1960, imposta pela objetividade — representada, aqui, pelo utilitarismo dos zoneamentos funcionais — à semântica. Ele retorna a Heródoto, precursor da historiografia e cartografia grega, cujos mapas foram construídos a partir de uma poética de oposições: “países quentes e países frios, países conhecidos e países desconhecidos [...] homens de um lado, monstros e quimeras de outro”. Retorna à Atenas isonômica de Clístenes, no século VI antes de Cristo, para defender que pensar uma cidade era, invariavelmente, pensar um “espaço significante”. Para Barthes, com o desenvolvimento do urbanismo científico na primeira metade do século XX, a noção simbólica da cidade se dissipou. Venceu o contraditório racionalismo funcional, que ignora “o ritmo fundamental da significação que é a oposição, a alternância e a justaposição de elementos marcados e de elementos não marcados” pelo homem nas cidades.

Quem já foi à Brasília provavelmente se deparou com uma paisagem que, me parece, ilustra bem a questão. Não existem, de fato, calçadas. O que há, nos canteiros de grama que contornam as largas pavimentações, são finas listras em terra de chão batido pelas solas dos sapatos dos brasilienses, as chamadas “linhas do desejo”. Uau. *Voilà !*, diria Barthes. Aliás, deve ter dito. A expressão foi cunhada por Gaston Bachelard, seu conterrâneo, em *Poéticas do Espaço* (1967). É nesse contexto, da cidade enquanto discurso, que Barthes propõe uma semiologia do urbanismo, um campo de estudo científico da “linguagem da cidade”. Para tal, diz, é preciso reconhecer a não-suficiência da metáfora e transitar em direção à análise descritiva dos processos de significação. Não é o bastante dizer que a Lapa é um bairro boêmio ou que a Santa Cecília é a terra da homossexualidade liberal, é preciso identificar os processos de significação que transformam bairros em bandeiras. Para tal, está rifada a noção saussuriana de que o símbolo consiste na soma entre significado e significante. Pós-descoberta do inconsciente, pós-vinte e quatro frames por segundo, pós-vanguardas estéticas, pós-segunda guerra mundial, pós-abstracionismo informal, o símbolo deixa de ser semântico para se fazer sintagmático: vivemos a era da dimensão *mítica-erótica* dos significados. É claro que, aqui, Barthes se refere à cidade e seus espaços físicos, como bairros, praças e parques. No caso da *Raposa Magazine*, objeto da pesquisa, a relação se mantém. Apesar da mudança do espaço geográfico para um material virtual-tipográfico em dimensões

absurdamente reduzidas que é a revista, como veremos adiante, ela não apenas é parte do projeto urbanístico da cidade como bastante explícita em suas intenções discursivas e encontra, na literatura e nas artes plásticas, sintomas de significação comum.



As linhas do desejo em Brasília. Foto: Diego Bresani/Reprodução.

No total, são três os obstáculos enunciados por Barthes para superar a semiologia das metáforas em direção à análise científica, sintetizados acima. Confesso, não tenho apego à noção científica como conhecemos hoje e, acredito, também não tem ela a Barthes. Porém, é justamente por conta do meu desapego à ciência pragmática-quantitativa que procuro me esquivar da crítica culturalista ao passo que me interesso no estudo do urbanismo curitibano enquanto relação amálgama entre a metáfora, que indica minhas premissas, e o material-plástico, as bases econômicas, estruturas e dados brutos que guiam o desenvolvimento da pesquisa. Aqui reside o ‘significado mítico’. Um emaranhado de coisas que, a princípio, não existem, de relações que não fazem sentido, mas que são constantemente exaltadas nos rituais da sociabilidade para explicar a ontologia das coisas e, numa dessas,

tornar-se real. Lembra *Desenredo*, conto de João Guimarães Rosa, quando Jó Joaquim, traído, convence toda a cidade de que nunca foi corno. Em Rosa, “O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima”, a subversão do dito popular: “pau que nasce torto nunca se endireita”. Endireita, sim. “E pôs-se a fábula em ata”.

É possível que a dimensão *erótica* do significado barthesiano pareça um tanto nebulosa. Ela se refere à insuficiência de um “significado definitivo”, universal, total. Grosso-modo, é possível que a Brasília que assustava eu criança encantasse meu pai, que gosta de dirigir. Imaginamos que, em Curitiba, a pequena escadaria da igreja do Rosário represente, para os fiéis, um ambiente sagrado. Para os *punks*, parece o lugar ideal para beber cachaça. O bairro do Batel, para os moradores, é charmoso e limpo. Para quem trabalha lá, é, sim, charmoso e limpo, mas também pouco acessível pelo transporte público. É claro que não há rigor algum nessas descrições. São puramente metafóricas, imaginárias, exemplificativas e, em algum nível, mentiras. Mas explicam a semiologia mítica-erótica do urbanismo barthesiano no seguinte sentido: há uma clara intersecção entre a metáfora e o concreto na construção de um conhecimento espacial sinestésico que precisa considerar as diferentes dimensões que constroem um algo ou alguém.

Acredito que o erotismo apareça melhor encorpado no texto de Susan Sontag, em *Contra a interpretação* (2020). Cansada das grandes explicações fálicas e sociológicas das obras de arte, Sontag apela para a interpretação *erótica*, que valoriza a forma antes do conteúdo, ou seja, a sensação frente ao discurso. Me parece claro que a maneira da cidade de apreciar a arte ou, pelo menos, a proposta estética das coisas, é bastante erótica. Recordo, aqui, dois exemplos palpáveis. Primeiro, a terceira parte do documentário *Ver, ouvir* (1967), contemporâneo ao ensaio de Sontag, de Antonio Carlos da Fontoura. O diretor leva para as ruas do centro do Rio de Janeiro as pinturas da série “Os desaparecidos”, de Rubens Gerchman, e transforma o momento em um interessantíssimo quadro fala-povo de crítica de arte. Os entrevistados, ao invés de relacionarem a obra com qualquer discurso maior, como a morte do sujeito frente à ascensão da sociedade de massas ou os opositores perseguidos pelo Estado no contexto da Ditadura Militar, voltam suas leituras para a fisionomia dos retratos e, claro, as sensações provocadas. “É um quadro muito simpático e moderno”; “Aquele quadro? Muito bom. Ah, aquele é você mesmo?”; “A cara dela é de melancolia [...]. Está decepcionada. Enquanto que esse aqui está com um olho mais atento, exaltado” e “Aquele cruz ali me deixou *sentindo* alguma coisa. Aquele cruz, nos seios da moça”, são algumas das interpretações dos populares. Podem parecer análises meramente descritivas, no entanto, é a descrição como uma sensação. Existem, nas pinturas de Gerchman, olhos atentos? O que

pensa aquele que vê, na figura de formas desconstruídas, a simpatia e o rosto de Antônio Carlos da Fontoura? Não há uma resposta possível aqui e agora, claro, porque estamos falando de sensações *eróticas*.

O segundo exemplo, contemporâneo ao momento que escrevo o presente texto, é o vídeo do Porquinho da Paulista cantando *Liability*³, da cantora neozelandesa de pop-triste, Lorde. Se por um lado *Liability* é uma música bastante melancólica, por outro, o Porquinho é estranho e, geralmente, risível. Trata-se de um homem vestido com uma roupa inflável de porco, munido de um microfone e caixa-de-som, que canta para os transeuntes da Avenida Paulista, em São Paulo. No vídeo, em seu entorno, uma multidão de pessoas suavemente tristes, desoladas, parecem tocadas demais pela voz do Porquinho, melodia e letra da música para reparar na grande ironia que é o timbre angelical de um rapaz vestido de porco em um calor de vinte e oito graus no meio da principal avenida do país. O porco poderia assumir, por exemplo, uma representação libidinal. Um fetiche dissidente, como é frequentemente associado em subnichos sexuais, as *pigs*. O rapaz pode representar a crueldade e seletividade da indústria fonográfica, mas, não; ele canta uma música triste e faz meu olho marejar.

O significado *erótico*, para Barthes, é a cidade enquanto discurso construído tanto por sujeitos comuns, nós, que atribuímos significados de formas fragmentadas, difusas, quanto pelo Estado, o poder. A cidade é uma promessa que se dá no diálogo entre duas esferas: estética e política. Essas duas palavras quando lado-a-lado nos direcionam quase que naturalmente a Walter Benjamin e a “estetização da política” (2018). No entanto, não há relação, lembra Rancière (2009). Falamos, aqui, da estética enquanto “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2009, p. 16). A política, por sua vez, media a função de controle e agenciamento, da manutenção das hierarquias de acesso e partilha. Vejamos, por exemplo, um livro como *O Grande Gatsby* (2011), de F. Scott Fitzgerald. É uma análise crítica e, de certa forma, paródica, das formas de ascensão e da elite financeira nos Estados Unidos da América na primeira metade do século XX. Pensando nas formas contínuas de ficção em prosa de Northrop Frye (1991), Fitzgerald propõe uma intersecção entre romance — por se tratar de uma história ficcional e meramente realista, das sociedades estáveis e homens comuns, e não deuses, monstros e quimeras, vide os mapas de Heródoto —, e anatomia, partindo de *Gatsby* e seus vizinhos como uma sátira

³ “They say, ‘You’re a little much for me. You’re a liability. You’re a little much for me’. So they pull back, make other plans, I understand, I’m a liability. Get you wild, make you leave”, canta o Porquinho.

menipeia do americano *nouveau-riche, self-made*. Eis a dialética da tipografia romântica: não existe, em *O Grande Gatsby*, Estados Unidos da América que não a leitura que Fitzgerald faz do país. A América de Fitzgerald, no entanto, não flutua sozinha no vácuo. Na medida que os Estados Unidos dos anos 1920 que eu-leitor conheço é a América *jazzística* de Fitzgerald, há algo de real ali. A política opera enquanto mediação porque ela, por si só, não produz. É o espaço específico onde sujeitos reconhecidos capazes determinam o acesso ao livro, seja pela distribuição desigual da leitura, assunto de Antonio Candido em *Direito à Literatura* (1995), ou a prosaica censura, como no recente banimento de *Gatsby* em uma escola pública no distrito de Palmer, no Alaska (Taylor, 2020). Na verdade, para o próprio Frye (p. 308), “o mundo de experiência do romance não deve ser separado do mundo inteligível da anatomia”. Então, em suma: a política controla o acesso à obra e a obra, mesmo que ambientada em um cenário não-virtual, constroi sentido. Cidades e nações não existem da forma que conhecemos, mas da forma que nos contaram.

É essa relação entre texto ficcional, espaço e verdade que Candido (1995) chama de “redução estrutural”. Toma de exemplo, no primeiro ensaio de *Discurso e a cidade*, o livro “Memórias de um sargento de milícias”, de Manuel Antônio de Almeida. Está impresso, no romance, um conjunto de dados particulares do real e da ficção que, entrelaçados, sugerem a realidade total do espaço. Para Cândido, *Memórias* é um livro ímpar. Não se enquadra em nenhuma outra tendência narrativa da época e é o único romance brasileiro do século XIX que “não exprime uma visão de classe dominante” (p. 50). Em termos estéticos, o texto assume um ritmo descomprometido com o beletismo da época, ao passo que replica termos do universo comum, popular, de um suposto Rio de Janeiro joanino onde a lei é a transgressão da moral. A ideia da anatomia espectral vem daqui: um arquétipo lendário do carioca malandro que assombra um imaginário imensurável. Prova disso é o Zé Carioca.

Na terra dos *hermanos*, que deram a sorte de contar com as proeminentes leituras de Beatriz Sarlo (2010), o texto, e especialmente o texto dos anos 1920 e 1930, parece cumprir semelhante magia. Para Sarlo, “a ‘realidade’ de um acontecimento reside em sua possibilidade de ser narrado” (p. 373). O que a crítica literária chama de imaginação histórica — ou seja, a narração do real —, estrutura-se de forma próxima do texto literário. São personagens em uma distribuição narrativa ‘ideológica, retórica e experimental’ dos seus contextos, que levantam explicações para os tempos passados, presentes, futuros, e que podem tomar posturas “trágicas, irônicas, moralizadoras” (p. 375) ou políticas e partidárias. Daqui, Sarlo parte para um diálogo geracional entre as correntes estéticas argentinas que, no

modernismo de Jorge Luis Borges, expande e repete detalhes para construir o passado como uma invenção.

Vimos, acima, três formas em diferentes geografias pelas quais o texto ficcional opera como agente de um conhecimento imaginário. Logicamente, essas referências parecem fazer sentido para o estudo de uma revista como a *Raposa Magazine*, que publica literatura, no entanto, prefiro vê-la como parte de um outro universo, o Jornalismo. São, Jornalismo e Literatura, duas diferentes linguagens que se chocam, convergem, traçam diferentes alianças com o mundo externo ao texto e ocupam quase que opostas intensidades ao explicar a cultura, a ciência e a técnica (Sarlo, 2002). No entanto, por mínimas que fossem suas interfaces, a proposta da análise não muda. Nos parágrafos a seguir, me aventuro na tentativa de superar o campo tipográfico a partir da comparação entre a *Raposa*, enquanto um suplemento cultural de traços irônicos, e arte contemporânea em seu sentido mais vulgar, ou seja, a imagem deformada na era da ‘crise estética’, a instalação e a performance.

Voltamos à Rancière, em “Mal-estar na estética” (2023). Aqui, o discurso da arte contemporânea trilha um percurso bastante claro: é na digestão da morte da radicalidade estética e da sua capacidade de nos propor imaginar transformações revolucionárias que a forma se desconstrói. Há, para os filósofos, conservadores de museus, diretores de galerias, curadores e críticos, uma substituição simbólica das propostas estéticas. No lugar de transformar o mundo, a arte contemporânea é tomada por “micro-situações dificilmente destacadas daquelas de nossa vida cotidiana e apresentadas em um modo mais irônico e lúdico do que crítico e denunciador” (Rancière, 2023, p. 35). No entanto, as coisas parecem mudar menos desmanchadas em relação à “modernidade” do que acreditava Lyotard (1998).

Me recordo de uma *vernissage* que visitei em meados de 2023, na inauguração do novo prédio da Escola de Música e Belas-Artes do Paraná (Embap), rua Saldanha Marinho. Era uma exposição universitária e, num geral, tudo pregado nas paredes daquele novo prédio que já caía aos pedaços era sem graça. Não me lembro bem, mas, acho, a ideia era discutir a relação entre arte e trabalho, trabalho de artista, coisa assim. Estava saindo do prédio quando uma amiga me interrompeu: “Daqui a pouco uma colega vai comer um quilo de bolo de aniversário em uma hora”. É claro, voltei para a galeria. No canto, uma mesa de plástico e panos cor-de-rosa. Foi só quando a moça deu a sexta ou sétima colherada que tomei tento do problema. O bolo era grande demais. Me lembro de ficar agoniado porque o tempo passava e o bolo, não. A moça, que não me recordo o nome, usava um quipá e vestido preto. Ao meu redor, pelo menos outras trinta pessoas de olhos bem atentos. Quando me dei conta, a instalação era eu e os outros trinta sadistas ao redor. É naquela fração de tempo, da sexta ou

sétima colherada até o momento que a moça destrói o bolo com as mãos e corre, aos prantos, para abraçar sua professora — também aos prantos — que Rancière subverte a confusão pós-utópica da morte da política e estética radicais na arte pós-irônica contemporânea. A arte não se faz política porque comunica ou pela forma que representa o real, as estruturas, o conflito, a identidade e o poder. Ela é política porque toma distância do político, opera espaço, tempo e imaginário: o político não é a mensagem, mas a construção do espaço da experiência e decisão. Lembramos desse singelo sincretismo que quase passa despercebido na performance, o quipá. Na cultura judaica, o quipá representa o “temor a Deus” (Neto, 2022). É uma lembrança de que, aqui, na vida terrana, somos menores que alguém que está acima e nada mais nada menos que nossos iguais, que pisam o mesmo chão. Porém, vejamos, quando Deus confiou a Torá a Moisés, pediu que, primeiro, passasse à palavra as mulheres. E mulher nenhuma cedeu suas joias para a construção do Bezerro de Ouro, o falso profeta. Tudo isso porque, segundo o esoterismo judaico, a alma feminina é mais ligada à fé e à espiritualidade, logo, não precisa do quipá. A menina que comeu o bolo, no entanto, usava um. A obra desenha o léxico político da arte contemporânea em Rancière pela maneira a “qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e na sua reconfiguração, recortando espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular” (2023, p. 39), somada, claro, a seu pretensioso desinteresse e ironia.

Não quero parecer deslocado do assunto. Na verdade, um suplemento cultural publicado pela Fundação Cultural de Curitiba nos anos de 1980 tem sim bastante a ver com os dilemas da arte contemporânea em Rancière (2023). A revista não é uma obra, claro, porque, como adianta o francês, a obra nem sempre será arte. O que necessariamente existe é uma espécie de meio: do teatro à pintura, da tipografia à tela, da revista ao livro (Rancière, 2023, p. 39). A ideia é que a instalação performática da mulher profana que come bolo nos confunde a história milenar da categoria ‘feminino’ na Cabala judaica, um espaço político. Essa máxima me parece plenamente alinhada com uma das frentes da comunicação urbana em Máximo Canevacci (1993), onde “narrar uma cidade, ou seja, descrevê-la e interpretá-la, não pode significar realizar sua réplica, mas sim produzir uma desorientação” (p. 101). Nesse sentido, o desafio é mapear a forma com que a *Raposa* confunde a ideia de uma Curitiba arcaica em contexto de modernização. Pretendo, nos próximos itens, reconstruir de forma mais ou menos objetiva a história da cidade de Curitiba até os anos 1980 e seus enlaces com o imaginário urbano por meio do cruzamento de produções bibliográficas.

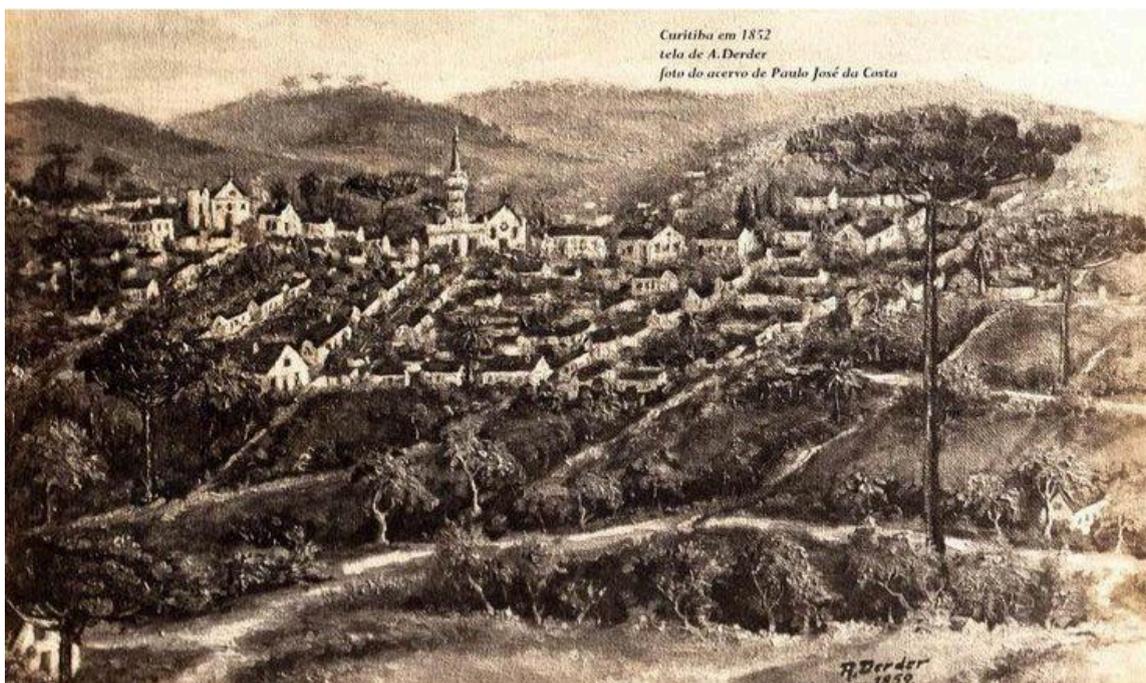
1.1 AQUI TEM MUITO PORCO DO MATO

É possível que as primeiras ocupações humanas no planalto de Curitiba remontem a, pelo menos, o início dos anos positivos no calendário cristão (Pitz, 2020). A região era marcada pelo trânsito de povos indígenas itinerantes, como os Tupi Guarani, que ocupavam o litoral e serra do mar, e os Kaingang, descendentes dos grupos Jê Meridionais, em regiões de maior altitude. A etimologia do nome, inclusive, não corresponde àquela contada pelo mito fundador de Curitiba, onde, no ponto onde hoje é a Praça Tiradentes, centro da cidade o cacique Tindiquera, Tingui, teria apresentado a região aos colonizadores como “*Core Tiba*”, ou, do Guarani, “muitos pinheiros”. Na verdade, no Guarani, apesar da raiz “*tiba*” remeter à abundância, “*core*” é o porco-do-mato, caça ou comida (Sutil, 2018), que, com o tempo, passou a representar o pinhão (Pitz, 2020). Intrincado no imaginário urbano, hoje o mito fundador da cidade de Curitiba é revisto em termos críticos (Fortes, 2020, 2014) porque, além de não possuir qualquer indício de veracidade, vende a ideia de que a colonização na região se deu de forma pacífica. Fato é que, com o esgotamento das minas de ouro, Mateus Leme, Balthasar Carrasco dos Reis e outros primeiros bandeirantes da Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, fundada no ano de 1693 e hoje Curitiba, só tiveram suas sesmarias cedidas pela corte por serem considerados detentores de um grande número de mão de obra escrava, “evidentemente indígena” (Fortes, 2014, p. 55).

Com o estabelecimento dessas primeiras colônias fundiárias, a virada do século XVIII marca a chegada de um novo ciclo de desenvolvimento: a pecuária (Menezes, 1996). A Vila passa a fazer parte da rota de comércio dos tropeiros, que ia de Viamão, no Rio Grande do Sul, até Sorocaba, em São Paulo, e torna-se ponto de referência para as invernadas, um esquema de aluguel de terras para engorda de gado. É por conta das invernadas que a Vila Nossa Senhora da Luz dos Pinhais vivencia suas primeiras expansões, vez que, com o aluguel das terras, os fazendeiros migram para o centro e começam a montar pequenos comércios voltados aos tropeiros, como lojas, armazéns e salões. Somado ao contexto, a Coroa Portuguesa instala um posto de arrecadação de impostos na cidade. Em 1721, passa a ser chamada de Vila de Curitiba. No final do século, a Vila de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais já era o segundo maior núcleo urbano da província de São Paulo, chegando a dez mil habitantes em 1817, sendo 200 deles escravizados. Curitiba nasce em 1842, com a decisão da Assembleia Legislativa paulista de transformar a sede da comarca em cidade.

As primeiras medidas institucionais de uso do solo urbano do solo urbano em Curitiba surgem no contexto da emancipação política do Paraná, a última do período imperial, em

1853 (Menezes, 1996). Para se tornar a capital da mais nova província, título disputado também por Paranaguá e Guarapuava (Dilay, 2023), Curitiba precisava tomar cara de cidade. Além da infra-estrutura de serviços, as elites do gado e erva-mate que começavam a se formar passaram a introduzir “novos hábitos de consumo e novas demandas sociais: escolas, teatros, áreas de lazer e outros” (Menezes, 1996, p. 57). Em 1855, o engenheiro francês e *inspector* geral de terras da província, Pierre Taulois apresenta a primeira tentativa de organizar a cidade em um sentido urbano⁴, o “Plano Taulois”. Com ruas em linha reta e cruzamentos em ângulos de noventa graus, o plano foi considerado avançado por programar formas de escoamento do tráfego na região central (Menezes, 1996). É nessa mesma época que surge a imprensa paranaense. Com a inauguração do governo provincial, Zacarias de Góis e Vasconcelos, primeiro presidente da Província do Paraná, traz para cá a prensa, utilizada para imprimir os atos oficiais que seriam pregados nas portas da Câmara e da Igreja para leitura dos cidadãos e *O Dezenove de Dezembro*, primeiro jornal paranaense (Pilotto, 1976).



Curitiba em 1850. Tela de A. Derder. Reprodução/ Acervo Paulo José da Costa

Consumida por nativos desde pelo menos 1536, é com a chegada da terceira fase do ciclo da erva-mate no Paraná nos anos 1870, marcados pela industrialização e modernização

⁴ Essa cautela com a descrição se dá porque, apesar de institucionalizado nos Estados Unidos e Europa desde a Revolução Industrial, na época, o urbanismo sequer havia se constituído como um campo de conhecimento no Brasil. Apesar de Belo Horizonte (1894), primeira cidade brasileira planejada, e das políticas de Pereira Passos e Oswaldo Cruz no Rio de Janeiro, é só no segundo pós-guerra que os programas de planejamento urbano enquanto medidas permanentes de intervenção no público surgem por aqui (Oliveira, 2000).

das técnicas de colheita, que a produção ervateira curitibana começa a se consolidar como o grande motor da economia paranaense (Vanali, 2013). Em paralelo, a cidade enfrentava uma intensa crise alimentícia. Para enfrentá-la, o governo provincial investe na migração pelo incentivo de terras, formando pequenas colônias hortifrutigranjeiras nos arredores do núcleo urbano, que ficou conhecido como “Cinturão Verde”. Estima-se que, entre 1872 e 1900, cerca de trinta mil pessoas migraram para Curitiba, especialmente alemães, poloneses, italianos e, mais tarde, ucranianos, franceses, ingleses e austríacos (Menezes, 1996). Embora habitassem os arredores e dependessem de precárias vias de acesso ao “centro”, esse primeiro *boom* habitacional agravou os já existentes problemas de infraestrutura. Em resposta, é elaborado o primeiro Código de Posturas de Curitiba, em 1895, que estabelece etiquetas urbanas e culturais inspiradas nas metrópoles progressistas da época a fim de ordenar o “crescimento que se desejava para a cidade” (p. 59). O código previa a aplicação de multa para quem o descumprisse.

1.1.1 Fazer progredir a arte nesta província

Com a virada do século, a elite local passa a enfrentar novos desafios para alcançar sua hegemonia, entre eles a derrota na disputa por território com Santa Catarina em 1902 (Voltoni, 2009), Revolução Federalista, a Guerra do Contestado, dos anos 1912 até 1916 e dois surtos epidêmicos fatais, em 1889 e 1891, motivados pela ausência de condições básicas de saneamento. Por outro lado, seguindo estratégias adotadas em outros cantos do país, como os Theatros Municipais de Rio de Janeiro (1909) e São Paulo (1911), o Estado passa a se preocupar com a fundação de espaços que pudessem forjar a ideia de uma burguesia ilustrada pelo acesso à cultura — o que fica à mostra desde, pelo menos, a revista Club Curitibano (1890-1900), do Clube Curitibano —, além das tentativas de “modificar os espaços da cidade, onde introduzem novos códigos e símbolos de distinção” (Menezes, 1996). Em 1912, por exemplo, é fundada a Universidade do Paraná, hoje Universidade Federal do Paraná, com os cursos de Ciências Jurídicas e Sociais; Engenharia; Medicina e Cirurgia; Comércio; Odontologia; Farmácia e Obstetrícia, e o Centro de Letras do Paraná. Em 1916, é inaugurada a nova sede da prefeitura, o Paço da Liberdade, com detalhes barrocos, *art-nouveaux*, sereias, conchas e demais referências a um mar que não parece fazer muito sentido para a cidade.

Nas artes, desde 1886 Curitiba já contava com a Escola de Desenho em Pintura do português Antônio Mariano de Lima, que, em março de 1888, publica a primeira edição do jornal *A Arte*, cujas primeiras linhas dizem: “Procuramos por muito tempo um meio *facil* de

fazer progredir a arte nesta *provincia*”. Era um empreendimento de vanguarda em solo curitibano que, mesmo na época, chegou a representar o Paraná em exposições internacionais. Em 1897, na tentativa de corresponder simbolicamente ao momento artístico e desenvolvimentista que se encontrava a vizinha São Paulo, bem como remeter às tendências da industrialização da erva-mate no estado, a academia altera seu nome para Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná (Santana, 2004). A escola, que é precursora enquanto ponto de encontro da arte, educação, modernização e Indústria no Paraná, encontrou no progresso do ciclo econômico, o extrativismo da erva-mate, defesa e capital financeiro para a manutenção da própria existência — estava preocupada em formar não apenas artistas, mas trabalhadores de ofícios qualificados para o trabalho na indústria, partindo do desenho como base de qualquer atividade complexa. Logo, a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná era fundamental para o progresso da elite, fosse pela formação da mão de obra fabril ou dos pintores, músicos e arquitetos que iriam modernizar a cidade. O surgimento da escola é um ponto fora da curva na história da cidade e, pensando nas características da cena cultural curitibana contemporânea, acredito que pode estar relacionada às tendências do desenho industrial, o *design gráfico*, e gravura.

Por volta de 1902, o jogo de luz dos retratos e os traços suavemente impressionistas das paisagens de Alfredo Andersen desembarcam em Curitiba. Quanto às publicações, é interessante que, dos 425 títulos registrados na imprensa paranaense até 1907, 60 deles eram literários, 14% do total (COSTA, 2020). Entre eles estão *O Jasmim* (1857), mãe de todas, *Galeria Ilustrada* (1888-1889), *A Arte* (1888), *O Sapo* (1890), *Galáxia* (1897), *Pallium* (1898), *Turris Eburnea* (1900), *Breviário* (1900), *Victrix* (1902) e *Stellario* (1905). No campo da literatura, o texto “Brevíssima história das publicações literárias do Paraná”, de Miguel Sanches Neto, publicado em novembro de 2011 no *Cândido*, tece interessantes relações entre as características físicas da Curitiba supracitadas, o imaginário urbano e o movimento literário simbolista, dos primeiros modernos, que, representado por Emiliano Perneta, começava a ganhar corpo nos anos 1890.

O Paraná moderno, com suas instituições e mitologias, nasce com o Simbolismo, na virada do século XIX para o XX. Corrente de natureza mística e abstracionista, o Simbolismo cria uma gramática estrangeira, fundando uma fachada urbana e metafórica que destoa de seu entorno rural. Enquanto literatura, Curitiba se quer, nestes anos, como uma vila europeia, com os dramas de alma velha, embora fôssemos uma região nova. (Neto, 2019, p. 28).

É nesse momento que o Urbanismo enquanto disciplina organizada começa a se estruturar na Europa e Estados Unidos, debaixo do lema “*changer la ville pour changer la vie*”, inspirado especialmente na Paris pós-Barão de Haussmann. Aqui, os efeitos não foram lá amistosos. Imperava a ideia da cidade como organismo, com zonas e funções específicas. Criou-se um sistema de distribuição e coleta de esgoto, largas avenidas, bonde elétrico, o Passeio Público foi reformado — com a instalação dos portais presentes até hoje, cópia *ipsis litteris* do cemitério de cães de Paris —, além da ampliação do quadro urbano da cidade, acolhendo as colônias hortifrutigranjeiras de algumas famílias de migrantes. Na prática, a primeira tentativa de zoneamento funcional de Curitiba se apresentou também como um marcante projeto de gentrificação na cidade. Em 1913, foram aplicadas estratégias de especulação imobiliária para afastar da região central tudo que considerado desviante, disfuncional e esteticamente desagradável pela elite curitibana, desde estabelecimentos, como “pensões, casas de jogos e bordeis”, até bêbados, mendigos, migrantes, prostitutas, etc. (Menezes, 1996). A partir daí, a estratificação social e espacial da cidade fica cada vez mais evidente, traçando paralelos entre urbanização e miséria.

Na década de 1920, o panorama econômico muda. Com o declínio do ciclo da erva-mate (Vanali, 2013; Menezes, 1996) motivado pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929 e diminuição da exportação, aliado à expansão dos cafezais paulistas para a região norte do Paraná a partir dos anos 1930, Curitiba vê seu protagonismo ameaçado pelo surgimento de novos pólos urbanos no estado, como Londrina, Maringá e Umuarama. Em virtude da crise, o período entre 1920 e 1940 é marcado por poucas mudanças físicas no cenário urbano, com exceção de uma assimetria de classes cada vez mais escancarada. Nasce um novo Código de Posturas, com melhorias no trânsito e incentivos fiscais para o embelezamento de edificações, especialmente na área central.

No campo da cultura, há uma certa efervescência. Em 1923, surge a Academia Paranaense de Letras, a resposta da província às tensões anti-acadêmicas das vanguardas paulistas e cariocas. O contraponto, ainda que de aspirações e posicionamentos fascistas e integralistas, é o Paranismo, um dos primeiros respiros modernistas na região, que ganha nome e lugar: a revista *Ilustração Paranaense*, do jornalista e fotógrafo João Baptista Groff (Camargo, 2007; Neto, 2019), em 1927. De acordo com Dudeque (p. 58, 2001), havia, na primeira metade dos anos 1920, um singelo movimento futurista na poesia paranaense. Revoltados com a “pacatez burguesa e comilona da província”, rimaram sobre bebedeiras e viagens intergalácticas mas, no decorrer da década, sofrem uma guinada discursiva inspirados na antropofagia de Oswald de Andrade e na anta de Plínio Salgado, da Ação Integralista

Brasileira (AIB), formando, mais tarde, o Paranismo. Para Geraldo Leão, na literatura, os paranistas assumiram explicitamente “a tarefa de construir uma ideia nova de nação e da Província” (p. 15). Representado por Romário Martins, primeiro secretário do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, diretor do Museu Paranaense e deputado estadual, que mantinha um certo diálogo com a classe de artistas plásticos migrantes, o movimento se expande, recorrendo a símbolos da flora regional — especificamente o pinheiro e o pinhão — em formatos *art-déco* para institucionalizar o projeto de distinção da estética paranaense em relação aos estados vizinhos. É interessante retomar que, apesar de fundamentalmente reacionário, o Paranismo se constitui como uma estética anti-acadêmica, onde “libertar-se da beleza tradicional significava libertar-se da vilã arquetípica dos anos 1920, a arte acadêmica” (Dudeque, 2001, p. 63), algo que aparentemente se perdeu na história da estética e pensamento conservador, tão resistente às tendências informais na arte moderna e contemporânea.

Entre 1920 e 1940, mesmo com os escassos investimentos em infra-estrutura, a população curitibana é praticamente dobrada, chegando a 140.656 habitantes. O reordenamento urbano é urgente e, pela primeira vez, um grande plano de intervenção é proposto à cidade, o Plano Agache, do francês Alfred de Agache. Seguindo os padrões da *Section d'Hygiene Urbaine et Rurale du Musée Social de Paris*, o plano insiste na noção de cidade como organismo. E o novo sempre vem. Acontece que, dessa vez, o organismo é absoluto e o tratamento das questões urbanas ganha uma perspectiva quase médica. É aqui que surgem as propostas do Centro Comercial — o centro da cidade, como conhecemos — Centro Cívico, Centro Politécnico e Universitário, Centro Militar do Bacacheri, Centro Industrial — Capanema e Rebouças —, e Centro de Abastecimento, onde hoje é o Mercado Municipal. Surgem, ainda, grandes avenidas para escoamento do tráfego, como a 7 de Setembro, Silva Jardim e Marechal Floriano. Além do zoneamento, o Plano Agache se notabilizou pelos parques e áreas verdes, privilégio do transporte motorizado, a integração das famílias migrantes hortifrutigranjeiras que viviam nos entornos da cidade ao centro urbano e o combate raivoso às favelas, com uma intensa regulamentação de loteamentos. Os resultados, no entanto, não foram exatamente positivos. Por conta do crescimento desordenado da cidade, o Plano, que elevou o custo das terras curitibanas e forçou a população pobre a migrar para cidades-satélites (Cestaro, 2023), tornou-se obsoleto (Oliveira, 2000; Menezes, 1996).

Dentre os problemas mais prementes destacavam-se o caso dos loteamentos clandestinos, construídos à margem da delimitação de usos possíveis do solo para

cada região; as inundações frequentes a que se submetia o centro da cidade; o déficit de unidades habitacionais; o mau estado da rede viária, continuamente danificada por tráfego pesado e, finalmente, um centro da cidade medíocre e em deterioração, com a circulação atravancada por vias estreitas cercadas por prédios em decadência (Oliveira, 2000, p. 75)

Em 1931, Curitiba assiste a edificação de sua primeira casa modernista, do arquiteto Frederico Kirchgassner. Com cobertura plana, janelas de canto e salas cilíndricas, a casa fica no bairro do São Francisco, esquina da rua Portugal com a Treze de Maio, e segue por lá até hoje. Mais tarde, Vilanova Artigas, Rubens Meister, David Azambuja, Olavo Redig de Campos, Flávio Amílcar Régis do Nascimento, Sérgio Rodrigues, Romeu Paulo da Costa, Lolo Cornelsen e Mário de Mari viriam somar à paisagem urbana, das casas, prédios e palácios.

1.1.2 Pinhão às beiras da metrópole

No decorrer dos 1940, o campo das artes plásticas curitibanas ganha corpo. Em 1944 acontece o primeiro Salão Paranaense de Belas Artes, que teve Guido Viaro como parte da comissão organizadora e júri. Quatro anos depois, em 1948, é fundada a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), com sede na rua Emiliano Perneta 50. Passados três anos, a Embap migra para sua primeira sede oficial, um charmoso prédio barroco localizado na mesma rua, mas 129 números acima — ou 179, porque acho que não há ninguém bom de conta por aqui — e segue por lá até 2011, quando o prédio é tristemente abandonado. Hoje, parece, passa por reformas estruturais. Desde sua fundação, figuravam no corpo docente Guido Viaro, Arthur Nísio, Raul Menssing, Bianca Bianchi, Charlotte Frank, Benedito Nicolau dos Santos, Osvaldo Pilotto, entre outros.

Na mesma rua, dois anos antes e 297 números acima — em 1946 e na rua Emiliano Perneta, número 476 —, as letras paranaenses fizeram a própria revolução. Era ali a redação da revista Joaquim, fundada e editada por Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto e Antonio Walger. Com ilustrações de Poty Lazzarotto, projeto gráfico ousado, textos de medalhões do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, e uma certa irreverência à inteligência local, vide “Emiliano, um poeta medíocre”, a revista, que circulou até 1948, é não só o porta-voz dos jovens paranaenses no movimento de renovação da geografia literária brasileira no pós-guerra, motivado pelo esgotamento dos filões modernistas e do romance social da década de 1930, mas uma de suas principais expressões (Neto, 1998). Sobre a revista, Miguel Sanches Neto a localiza em uma espécie de paradoxo: ao mesmo tempo que busca redefinir a

província em termos modernos e lançar Curitiba no bojo das cidades contemporâneas, precisa superá-la (p. 77, 1998).

É claro, o Paraná moderno se dá em fases. Foi e continua sendo assim em todos os lugares do mundo. No presente texto, arriscamos um percurso que destaca desde as formas do poema simbolista, passando pelos traços menos figurativos das pinturas de Alfredo Andersen, os futuristas revoltados com a província comilona, até os paranistas e *joaquins*. Mas é na década de 1950 que as coisas pegam fogo. Com o fracasso do Plano Agache e a iminência do centenário da emancipação, Curitiba precisa, desesperadamente, modernizar-se. Era esse o imaginário da classe política, representado pela gestão do governador Bento Munhoz da Rocha Neto (1951-1955) e marcado por uma série de obras públicas de feições modernistas (Cestaro, 2023). Vejamos, por exemplo, a escultura do homem nu, de Erbo Stenzel, na Praça 19 de Dezembro, um monumento do centenário. À época, nada mais moderno que um homem pelado. Com exceção, claro, dos homens vestidos de Le Corbusier, os arquitetos modernistas que foram convidados por Munhoz da Rocha Neto para projetar o Centro Cívico da cidade, já previsto por Agache. Foram eles David Azambuja, arquiteto do Palácio Iguazu; Olavo Redig de Campos, na Assembleia Legislativa; Flávio Amílcar Régis do Nascimento, dos edifícios do Poder Judiciário e Sérgio Rodrigues, nos palácios das secretarias. Eram próximos do núcleo da “escola carioca” de arquitetura, da qual faziam parte Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Reidy.



Os prédios da Universidade vistos da rua XV de Novembro. Acervo Casa da Memória

Na região central de Curitiba, foram projetados os prédios da Biblioteca Pública do Paraná, por Romeu Paulo da Costa, e do Teatro Guaíra, por Rubens Meister, ambos engenheiros. A estética do concreto armado, pilotis, brises, marquises, linhas ousadas e fachadas em aço e vidro contagia a cidade, que vê surgir os prédios da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná, hoje reitoria da UFPR, projetada por Azambuja, a sinagoga Francisco Frischmann, hoje um batalhão da polícia militar, a Federação das Indústrias do Estado do Paraná (Fiep) e a nova sede do banco Bamerindus na rua XV de Novembro (Cestaro, 2023). Quem anda pelos arredores da reitoria percebe as evidentes influências da arquitetura do prédio na região, desde as janelas, pilotis, brises, até aos vãos. É o caso, por exemplo, dos Edifícios Ana Leão, Costa Rodrigues e Leôncio Farago.

É em 1953 que são projetadas duas das pioneiras e mais importantes casas do modernismo curitibano, a Residência Medoro Belotti, por Lolo Cornelsen; e a Residência João Luiz Bettega, de Vilanova Artigas. Mais tarde, em 1957, na rua Ébano Pereira 52, ao lado da Biblioteca Pública, Ennio Marques Ferreira funda a mais nova molduraria e galeria curitibana, a *Cocaco*, com exposição de Loio-Pérsio, cujas pinturas eram obscenas demais para a província. Por consequência, Ennio funda de vez a arte moderna no Paraná (Fernandes, 2022), até então carente de um ponto de encontro que não embrionário, como foram a El Greco, em 1949, Mimi Frank e a perfumaria “Lá no Luhm”. A *Cocaco* foi casa de Miguel Bakun, Fernando Velloso, Juarez Machado, Ida Hannemann de Campos, e, claro, como um “movimento de renovação” das artes na cidade, não passou sem polêmica: em dezembro de 1947, no 14º Salão de Arte Paranaense, mediante o não equilíbrio entre acadêmicos e modernos no júri, os frequentadores da *Cocaco*, Alcy Xavier, Fernando Velloso, Jair Mendes e Paul Garfunkel, que chega à rasgar sua menção honrosa, revoltam-se com o certame conservador, retirando seus trabalhos da mostra e montando uma exposição paralela na Biblioteca Pública, o “Salão dos Pré-Julgados”. Em 1958, Adalice Araújo, mais importante crítica de arte do estado, funda, no subsolo da Biblioteca, o “Círculo de Artes Plásticas do Paraná”.

A partir dos anos 1960, quem ganhou a cena cultural da cidade foram as agências de propaganda (ABREU, 2015; BUCHMANN, 2024). A *Múltipla*, na Praça Osório, *Lema* e *Umuarama*, do Banco Bamerindus, na esquina da rua XV com a Marechal Floriano. Passaram por essas agências nomes que mais tarde vieram se encontraram na *Raposa*, como Miran, Leminski, Solda e Ernani Buchmann. Na época, não havia um curso profissionalizante para publicidade e propaganda nas universidades da região, então, escritores, artistas plásticos e gráficos encontraram na indústria da criatividade uma boa oportunidade para vender a mão de

obra e financiar suas produções num ritmo e estabilidade que a cultura não conseguia, fazendo desses ambientes um reduto da intelectualidade curitibana. Em entrevista ao Cândido, Solda conta que Leminski costumava brincar dizendo que, nas agências, os gestores “nos pagavam para que nós nos divertíssemos”. Mais tarde, em 1970, é fundado o Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Vale lembrar que a *Raposa* surge na P.A.Z, que, ao lado da Múltipla, era uma das principais agências da cidade. Para Kaminski (2003), além das transformações físicas e da fisionomia moderna do urbanismo curitibano, os anos 1970 também marcam a consolidação das agências de publicidade na cidade. “Havia um incentivo econômico real à indústria e ao comércio, ampliando muito a importância e o espaço para o investimento nos meios de comunicação e na publicidade” (p. 45), defende Kaminski.

1.1.3 Urbanismo ou capitalismo de contenção dos desastres inevitáveis: aspectos do moderno no desgaste ambiental, migração forçada e periferização da cidade

Nos palácios dos governos paranaense e curitibano, começava a se articular a escola de pensamento que inspirou as políticas públicas locais a partir dos anos 1960: o movimento mundial Economia e Humanismo, do padre francês Louis-Joseph Lebreton. Aqui, o urbanismo era visto como uma tentativa de mitigar os horrores do sistema capitalista e “afastar o perigo do comunismo” (Oliveira, 2000, p. 69). É o padre do qual Cândido empresta as noções de direitos compressíveis e incompressíveis em *Direito à Literatura*.

Lebreton é identificado por Sylvia Ramos Leitão na "Gênese do discurso do planejamento urbano em Curitiba: bases políticas, filosóficas e técnicas" (2014), que busca mapear a história e os discursos que levaram Curitiba até o seu último Programa de Planejamento Urbano (PPU) antes da *Raposa Magazine*, o Plano Wilhelm-Ippuc, de 1965. Dentre as sementes dos anos 1960 que germinaram no PPU, ao lado de Lebreton, Leitão recorda 1) o entendimento comum às três esferas de poder — municipal, estadual e federal — de que o desenvolvimento do país poderia ser alavancado pela industrialização nas décadas de 1950 e 1960, em substituição às importações, com a criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC), 2) a reconstrução das imagens do Brasil, Paraná e Curitiba em um sentido moderno e urbanizado a partir do desenvolvimentismo, representado pelo Plano de Metas de Juscelino Kubitschek, o Plano de Desenvolvimento do Paraná e o Plano Diretor de Curitiba, ansiando por "uma nova imagem vinculada à modernidade, ancorada na infraestrutura urbana, no crescimento e no desenvolvimento em um estilo de vida mais condizente com a sua condição

de "capital", 3) a criação de órgãos para a institucionalização do processo de planejamento urbano como o Serviço Federal de Habitação e Urbanismo (SERFHAU), a Companhia de Desenvolvimento do Paraná (CODEPAR) e o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) e, por fim, 4) a profissionalização do trabalho urbanista com o surgimento do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Paraná, que formou Jaime Lerner em sua primeira turma. Acrescento, aqui, uma outra camada, relacionada aos fluxos migratórios intra-estaduais. Com os investimentos em novas técnicas e tecnologias visando a dinamização da agricultura, o Estado acaba, na verdade, promovendo a concentração fundiária no interior do Paraná e intensificando o êxodo rural (Menezes, 1996). Na região norte do Paraná, o desgaste ambiental deu início ao declínio do ciclo do café a partir dos anos 1960. Nas regiões oeste e sudeste do estado, a construção da Usina de Itaipu gerou a expropriação em massa de pequenos agricultores. Essas famílias encontraram duas opções: tornarem-se boias-frias, ou seja, trabalhadores rurais sem vínculo empregatício, ou migrar para os grandes centros urbanos, no caso, Curitiba. O resultado é o seguinte: a população curitibana aumentou de 361.309 em 1960 para 1.024.975 em 1980, um aumento em cerca de 283,6%. Esses migrantes ocuparam bairros periféricos, mal considerados pelo PPU, de baixa infraestrutura e conseqüentemente pouco afetados pela especulação imobiliária, gerando preços palpáveis para migrantes rurais, como o Boqueirão, Alto-boqueirão, Xaxim, Capão Raso, Pinheirinho, Sítio Cercado, etc.. Esse contexto se reflete no depoimento do fotógrafo João Urban, que fotografou trabalhadores boias-frias no norte e sudoeste do Paraná entre 1976 e 1981:

Nos anos que antecederam esse período, foi registrado um grande êxodo rural, cerca de três milhões de pessoas deixaram o campo. Eram trabalhadores rurais e pequenos proprietários com suas famílias, que perderam suas terras e seus empregos na fazenda. Era o avanço da monocultura, da soja, da pecuária, do "agronegócio". Muitos foram morar em favelas nas periferias das cidades próximas das lavouras. Outras, partiram para grandes cidades. Nessa época, Curitiba quase dobrou de população (Urban, 2024).

Os migrantes que chegavam à Curitiba dos anos 1950 e 1960 encontraram uma cidade pálida, segregada, com poucas áreas verdes — menos de 1m² por habitante —, sem opções de lazer público, saúde ou educação (Menezes, 1996). O imaginário da época era de Curitiba como uma cidade despersonalizada. E são essas as questões que o PPU de 1965 pretende dar conta. Com suas bases na escola de pensamento do padre Le Bret, já citado, o projeto era humanizar a cidade, fazê-la um espaço de partilha voltado para o cidadão, que deveria se

identificar e se orgulhar, desenvolver uma relação de territorialidade e, assim, cuidá-la. Curitiba, que viria a criar a primeira rua exclusiva para pedestres no Brasil, a rua XV de novembro, no centro, seria uma espécie de antítese da modernista Brasília, cidade sem calçadas. Era a cidade do transporte coletivo e eixos-estruturais, no lugar das longas e largas avenidas projetadas para automóveis. Mais moderna que a capital modernista. No entanto, apesar de elaborado e apresentado na primeira metade dos anos 1960, a gestão seguinte a Ivo Arzua Pereira, do engenheiro Omar Sabbag, entre 1967 e 1970, assumiu uma postura conservadora em relação ao PPU, e o projeto só foi aplicado de fato a partir dos anos 1970, com a primeira gestão Lerner, indicado para a prefeitura de Curitiba em 1971 como uma figura apolítica, racional e técnica. Os arquitetos do IPPUC invadiram a prefeitura.

É claro que, passada a experiência do Plano Agache, parecia óbvio para o poder público que alterar a superfície física da planta urbana não era o suficiente, logo, para moldar a representação da cidade no imaginário curitibano, investiu-se em cultura. A primeira gestão Lerner fundou a Fundação Cultural de Curitiba (FCC), primeira fundação cultural municipal do Brasil, que ficava responsável pelo projeto de ocupação de todos os prédios e parques projetados pela prefeitura, investiu na revitalização do centro histórico e, num ato simbólico, transformou um paiol de pólvoras no que hoje conhecemos como Teatro Paiol, um dos mais charmosos da cidade. Na síntese do PPU estava a institucionalização da ideia da cidade como causa partilhada, da identidade, pertencimento e resgate da memória por meio da cultura (Menezes, 1996). Na segunda gestão Lerner, de 1979 a 1983, o pensamento é o mesmo. É aqui, num contexto de efervescência política e desgaste da Ditadura Militar, com a volta de lideranças políticas exiladas, reivindicações populares e a ascensão de um novo sindicalismo, bem como a inversão da taxa de urbanização do Paraná — de 36% em 1970 para 59% em 1980 —, que surge a *Raposa Magazine*, em meio a um projeto de institucionalização da elite intelectual curitibana (Perbiche, 2021).

1.2 LUTA DE CLASSES E OS MODERNOS EM TRÊS MOMENTOS: PARIS, AMÉRICA LATINA E NOVA IORQUE

Em Curitiba, o moderno nunca ‘simplesmente acontece’. Primeiro, demarca inimigos. Dá-se sempre em um diálogo de opostos: o velho e o novo, sendo ‘velho’ os ultrapassados que vieram antes — a ‘província’ — e o novo, os ‘modernos’, a metrópole. Foi assim no Paranismo, na *Joaquim*, na *Cocaco* e, como veremos, na *Raposa*. Outra: há, por trás do jogo província-metrópole, uma tentativa de arrombar as portas do imaginário urbano e reinventar a

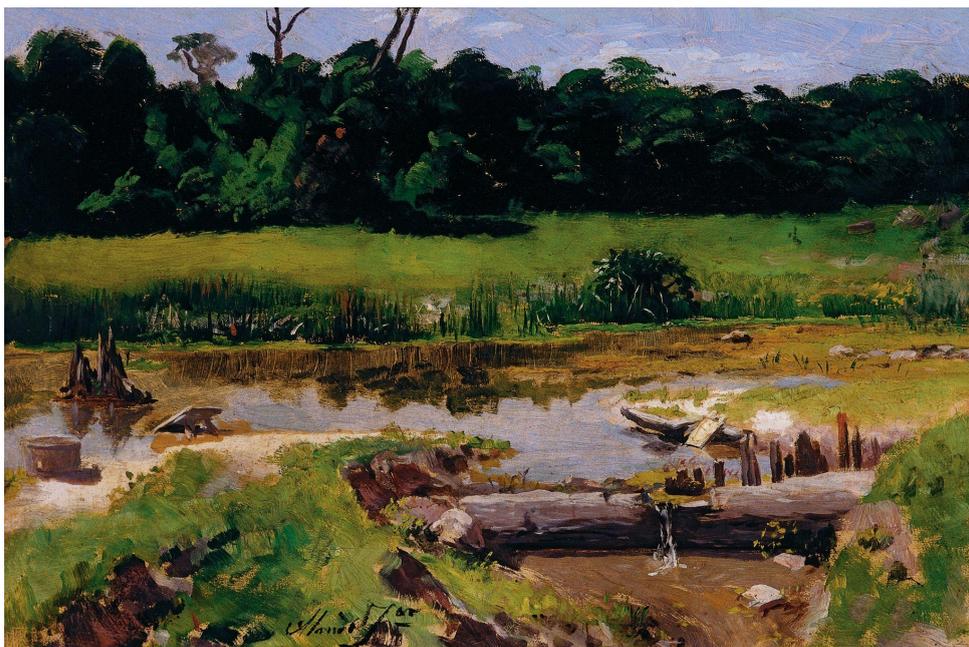
cidade em direção a algo moderno, característica amplamente explorada nas pesquisas sobre movimentos e momentos estéticos curitibanos (Camargo, 2007; Neto, 1998, 2019; Fernandes, 2022).

Encontramos algumas primeiras concepções do que seria o espectro da cidade moderna em Walter Benjamin (2009) sobre Balzac e a Paris do século XIX, que observa as passagens para um lugar que não mais o *ancien monde* nas construções de ferro, vidro, e nos avanços da indústria têxtil, suas galerias e vitrines. Benjamin é categórico ao identificar o sintoma do jogo de oposições entre o moderno e o arcaico, mas o faz em um sentido que não nos referimos até aqui. Para o filósofo, assim como na substituição dos meios de produção no “velho Marx”, as categorias ‘novo’ e ‘velho’ se interpenetram no imaginário em “imagens do desejo [...] de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado” (p. 41) por meio do regresso a um valor puro, e não avanço para o futuro. É o caso dos falanstérios, espaços de trabalho e vivência comunitária propostos por Charles Fourier, socialista francês, em resposta ao desgaste da Revolução Industrial na sociedade de classes. Se o homem é naturalmente bom e quem o faz ruim é a forma de organização social que gira em torno do acúmulo de capital e expropriação do trabalhador, retornamos, então, para o que havia antes das elites políticas e econômicas: uma sociedade sem classes. Para Benjamin, a pintura passa por um processo parecido. Anos depois de Fourier, a comercialização do Daguerreótipo divide o monopólio da informação imagética e convida a pintura a um lugar que não o realismo, não só porque mais interessante do que competir com a fidelidade fotográfica é subvertê-la, mas por conta de uma reinvenção do imaginário estético frente ao mundo explicado pelo clique da fotografia, que joga com as ideias de movimento, luz e instante em maneiras quase opostas à pintura. É nesse contexto que surge o impressionismo. Pessoalmente, acrescento ao texto de Benjamin a produção industrial da tinta a óleo em tubo (Chaimovich, 2017) que, a partir dos anos 1870, permitiu a pintura ao ar livre. No Brasil, com a quintuplicação da venda de materiais de pintura nos anos 1980 e em paralelo ao processo de institucionalização da arte no País, quem importa a técnica é George Grimm.

Por isso, há uma diferença substancial entre os fundamentos da proposta de Benjamin — os falanstérios de Fourier e a fotografia — e o modernismo das vanguardas. Em Benjamin, o resultado da superação do velho pelo novo é o retorno a algo anterior, a sociedade sem classes em Fourier e as pinturas paleocristãs e renascentistas, não corrompidas pelo moralismo da forma. Se as máquinas superaram a força de trabalho dos homens, o contra-ataque é o retorno ao momento histórico em que não precisávamos de nada disso, éramos livres das amarras que nos impedem de apreciar as passagens das cidades e o trabalho

não-alienado. Na fotografia, se o daguerreótipo é a epítome do realismo, a história da pintura retorna, então, para seus elementos constituintes: o pincel, as cores e as formas, em um percurso que passará pelo impressionismo e, mais tarde, no cubismo. É por isso que, em Curitiba, o modernismo é incendiário e progressivo. Não há resposta regressiva possível à inteligência local da virada do século XX — que aqui pode ser representada pelo ócio dos poetas e a forma da poesia simbolista — porque, antes dela, não havia sociedade sem classes. Pelo contrário, a história aponta para um doloroso processo de colonização indígena e escravocrata. Digamos então que, além de necessariamente um espaço de aparência arquitetônica inventiva e culturas em oposição, a cidade moderna latino-americana e europeia tem sua gênese nas questões do colonialismo e classe.

É nesse sentido que, na América Latina, lembramos Canclini (2000), o moderno surge geralmente vinculado ao conflito. Em Buenos Aires, para Sarlo (2010), o expressionismo informal e o esoterismo arcano de Xul Solar é a cidade moderna do amanhã, e não do antontem. Me parece que, se no submundo *terceiromundista* a institucionalização da pintura se dá pelo diálogo com a escola europeia e em contexto concomitante ao daguerreótipo e os tubos de tinta, ela faz da arte acadêmica latina, ainda que de lavra realista e naturalista, um espaço maleável em relação às pinturas que buscam a imagem em pinceladas de toques suaves e linhas desconstruídas, vide Almeida Júnior, Antônio Rafael Bandeira, Alfredo Andersen, Arthur Nísio e, no caso argentino, Alfredo Lazzari, Ernesto de la Cárcova e Cândido López.



Paisagem Fluvial (1899), de Almeida Júnior.

Almeida Júnior, o pintor acadêmico brasileiro do século XIX por excelência, e Antônio Rafael Bandeira não são, claro, impressionistas. Há uma infinidade de elementos que os separam de Monet e John Singer Sargent — cores naturais, composição tradicional em terços, tinta diluída, por exemplo. No entanto, há, em menor quantidade, claro, traços que os aproximam, como a pincelada gestual e cenas do cotidiano, instantâneas, a exemplo de *Amolação Interrompida* (1894) e *Paisagem Fluvial* (1899), pintada no último ano de vida de Almeida Júnior. Ainda, lembro que o impressionismo não rompe por absoluto com algumas noções caras à academia, como a deformação do espaço. Quem comete tal vulgaridade é expressionista.

Grosseiramente, o ponto é o seguinte: se houvesse um espectro de polos realista de um lado e impressionista de outro, Almeida Júnior estaria em algum lugar entre Courbet e Manet — apesar de medonhamente inclinado à direita. No Paraná, Andersen e Nísio, cujos trabalhos estão histórica e esteticamente mais próximos de Monet, não demandam explicações ousadas. O mesmo vale para as pinturas de João Turin que, apesar de menos expostas que suas esculturas, beiram o expressionismo.

Há pelo menos outros dois interessantes trabalhos sobre o modernismo no Brasil que merecem um sobrevoos. São eles *Metrópole à beira-mar* (2019), de Ruy Castro, e *O Orfeu extático na metrópole*, de Nicolau Sevcenko (1992), contraditórios em proposta e discurso. Em ambos, o Brasil moderno só existe a partir das mudanças que a cidade assiste entre os anos 1910 e 1930 nos campos do texto, música, teatro, artes plásticas, cinema, ilustração, arquitetura, política e, claro, nos costumes. O Rio de Janeiro de Ruy Castro é a cidade de João do Rio, o primeiro dândi brasileiro; das melindrosas de J. Carlos e das Colette's, as marias-rapaz de franjas pretas cerradas. É também palco da guerra que Graça Aranha trava contra à Academia Brasileira de Letras (ABL), em plenária, na proclamação do discurso intitulado “O espírito moderno”, de 1924. Entre os espectadores: Mario de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme Almeida, Candido Motta Filho e Cassiano Ricardo, todos desembarcados de São Paulo. Graça Aranha ocupava a cadeira de número 38 da Academia desde sua fundação, em 1897. Para Ruy, enquanto a cena moderna carioca já havia superado as “múmias” da ABL, “a destruição da Academia era uma das obsessões dos modernistas de São Paulo, juntamente com a chacina dos poetas parnasianos” (p. 257).

É engraçado como, para Nicolau Sevcenko, que foi professor da Universidade de São Paulo, o cenário parece quase que oposto. Nos anos 1920, apesar de menos populosa, o triunfo da capital paulista sobre as rivais Rio de Janeiro e Buenos Aires parecia “inevitável”

(1992, p. 37). É a fusão entre o “instrumental simbólico da História, da cultura popular e do modernismo”, aliados à expansão da fronteira agrícola — que viria para varrer o norte do Paraná — e da economia urbana frente uma elite decadentista que conferem ao modernismo paulistano um poderoso potencial inclusivo. Enquanto o Theatro Municipal de São Paulo recebia uma temporada de concertos sinfônicos de Washington Luís e demais compositores brasileiros modernos a preços populares, a burguesia carioca penava para escutar as explicações de Jean de Lubecki sobre a estética moderna no salão da Biblioteca Nacional. Fora isso, as dinâmicas se repetem. Se os outros são Babel, São Paulo é a Babel invertida. Moderna, híbrida, miscigenada. Entre analogias da mitologia grega que vão do título até o método da obra, Sevcenko procura nos cronistas, os diabretes de Cronos, Deus do tempo, as manifestações do moderno na capital paulista.

A virada no jogo acontece na Nova Iorque de Marshall Berman (2017), onde modernizar a cidade passa por incendiar — literalmente — seus prédios. Nos anos 1950, Nova Iorque, Curitiba e, imagino, todas as cidades do mundo enfrentaram parecido processo de agravamento da estratificação social. No entanto, lá, nas terras ianques, as coisas escalaram em níveis absurdos, e bairros de baixa infra-estrutura nos arredores da ilha de Manhattan viveram um verdadeiro inferno. Isso porque o *New Deal* adotou uma política de crédito cuja concessão era baseada em critérios étnicos, de classe e geográficos. Habitantes de determinadas regiões, as chamadas *redline areas*, bairros periféricos, pobres, habitados majoritariamente por pessoas negras e migrantes latinos, não poderiam receber empréstimos, inviabilizando as manutenções que seus apartamentos, geralmente alugados, precisavam para continuar de pé. Com isso, o valor dos imóveis despencou. Para a Senhoria, donos desses prédios e que provavelmente viviam nas partes centrais de Manhattan, vale mais a pena contratar gangues para atear fogo em suas próprias casas, assassinar famílias e acionar o seguro do que continuar recebendo o valor do aluguel. Foi o que aconteceu. Na década de 1970, Nova Iorque perdeu cerca de 2.000 prédios por ano em incêndios, número que despencou com o fim da cessão de seguros. A região mais afetada foi o *South Bronx*, que chegou a perder 1.300 prédios em um ano. Das chamas que queimaram o bairro irradiaram as principais referências da arte moderna dos anos 1980 e 1990: Basquiat e Keith Haring. Para Marshall Berman (2017),

The kids of those neighborhoods in those days created because they had to; they couldn't help themselves, they couldn't stop. The Bronx above all became more culturally creative than it had ever been in its life. In the midst of dying, it went through rebirth.

Nos anos 1980 da Nova Iorque de Berman, para além da sua estrutura e distribuição urbanística iluminista, inspirada em Londres e Paris, o moderno é uma resposta às formas de organização que privilegiam uma parcela mínima da cidade: luta de classes. O movimento muda a feição da *big apple*. As cavernosas estações de metrô e as paredes acinzentadas ganham cores e traços simpáticos. É a partir daí que Nova Iorque, capital da arte contemporânea e síntese da cidade moderna, assiste uma mudança significativa em termos de segurança pública, diversidade sexual e étnica. Surgem novas experimentações, como o *hip-hop* e o *rap*, o *ballroom*, *drag queens* e *club kids*. É nessa toada que ‘cosmopolita’, cidadão do mundo, torna-se sinônimo de moderno. O próprio Berman refere-se ao centro de Nova Iorque como um “microcosmo do mundo” (2017, tradução própria)⁵. Em Curitiba, no Clube Operário, tivemos na década de 1960 o Baile dos Enxutos, famoso Gala Gay (Dignidade, 2011), uma competição de *drag queens*, mulheres trans e travestis no melhor estilo *pageant*. Em 1998, na inauguração da Casa Andrade Muricy, recebemos a exposição “*American Graffiti*”, com obras de Basquiat, Keith Haring, James Brown, Kenny Scharf e Ronnie Cutrone (Viegas, 1995). A galeria segue fechada para reformas desde 2014.



As excêntricas club kids, angels and ecstasy ou the kids who burned New York

⁵ “Downtown is more crowded, also more multinational and multicultural, more a real *microcosm of the world*”, disse Berman (2017).

Se a pintura moderna da França do século XIX surge em resposta à fotografia e comercialização da tinta em tubos metálicos; à cidade segmentada na Nova Iorque de 1980 e à vontade de demolir o formalismo acadêmico nas metrópoles brasileiras dos anos 1920 — e até mesmo no Paraná, como vimos com a revista *Ilustração Paranaense* —, o cenário em Curitiba é, por enquanto, nebuloso. Porém, acredito, a *Raposa Magazine* nos entregará as pistas. No próximo capítulo, além de explorar os conceitos e diferentes vertentes de estudos do imaginário, pretendo centralizar a discussão historiográfica nos impulsos civilizatórios e modernizantes que o Jornalismo projetou nesse monte de terra entre a bacia amazônica e a Lagoa Mirim, depois, nos planaltos a leste do rio Paraná e, por fim, na terra dos porcos-do-mato.

2.0 AS REVISTAS E AS CIDADES MODERNAS

A ideia da revista como um objeto capaz de reinventar um determinado espaço vem de uma das boas leituras das quais me deparei durante a graduação, o “Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI” (2011), de Sérgio Cohn. O livro, como expõe o título, parte de sua própria limitação. Não são “As revistas de invenção brasileiras”, são “Cem revistas de invenção brasileiras”. É claro, qualquer pesquisa que tente localizar um número xis de revistas de invenção precisa, primeiro, reconhecer a própria inviabilidade e, segundo, convocar pesquisadores para apontarem as ausências. É o que fez Sérgio Cohn, e é a interlocução que procuro corresponder neste trabalho. Na linha do tempo das revistas de invenção, a *Raposas Magazine*, talvez pela dificuldade de acesso e limitada produção acadêmica, acabou não passando o corte. Não foi o caso de outras revistas paranaenses, como *Joaquim* e *Medusa*, que ganharam um tópico cada, e dos jornais *Nicolau* e *Rascunho*, citados de raspão como partes de um rico projeto de investimento em periódicos culturais por parte dos governos e prefeitura locais no Paraná (p. 232). Apesar de não ser categórico na definição do que faz da revista uma revista de invenção, Cohn atribui a essas publicações algumas características, como “a reflexão crítica e/ou criação artística com o desejo de intervenção na sociedade”, além de apontá-las como “instrumentos fundamentais para a renovação geracional na cultura” (p. 11).

O livro divide a história das revistas de invenção modernas brasileiras do século XX em cinco momentos. Primeiro, a 1) *modernidade*, dos anos 1922 a 1928, com a Semana de Arte Moderna e o surgimento da *Klaxon*; 2) *reflexão*⁶, período de agenciamento do pensamento político e estético dos modernistas, que vai de 1928 a 1950; partir dos anos 1950, a fase de 3) *invenção*. É como se o calor do cenário cultural e econômico que o Brasil vivenciava inspirasse grandes experimentações no texto e no desenho das revistas. Cohn destaca como parte desse momento a *Habitat*, parceria de Lina Bo e Piero Maria Bardi com o Museu de Arte de São Paulo (MASP), *Módulo*, de Oscar Niemeyer e *Noigandes*, de Décio Pignatari e dos irmãos da poesia-cartaz Augusto e Haroldo de Campos, além dos primeiros suplementos culturais dos grandes jornais como o Suplemento Literário, do *Estadão*, e o Suplemento Dominical, do *Jornal do Brasil*. A partir de 1969, com a instauração do AI-5 e agrave da repressão da Ditadura Militar Brasileira, dá-se início à era das revistas 4) *alternativas*, que duram até a anistia, em 1979, e os primeiros anos da abertura política. Com

⁶ Aqui está a *Joaquim*, que Cohn chama de um “um aparecimento tardio das posturas modernistas naquela cidade”

a absorção da linguagem irreverente da imprensa pelos jornalões, os anos 1980 e 1990 foram marcados pelas revistas de 5) *independência*. Agora que a irreverência contracultural não estava mais limitada ao mimeógrafo, as revistas alternativas precisaram se reinventar, resgatando autores “à margem da grande imprensa” (194). É nesse contexto de oficialização da imprensa alternativa que está inserida a *Raposa Magazine*.

No entanto, a história das revistas de invenção é anterior à linha do tempo de Cohn, que data de 1922, com a *Klaxon*. Poderia evocar, por exemplo, o já citado jornal curitibano *A Arte*, de 1888. Não é modernista, mas tinha claras pretensões de jogar com as estruturas da arte e do discurso local. Talvez o moderno apareça no *A Arte* não como código, mas ideia: fazer progredir, do “fazer progredir a arte nesta província”, é fazer da ex-quinta comarca de São Paulo e recém Província do Paraná um estado esteticamente autônomo. De certa forma, o livro de Cohn nunca se propôs a cobrir as revistas não modernistas e, claro, *A Arte* não é uma delas. Aqui, o deslize do pesquisador é considerar o surgimento da literatura moderna brasileira como produto dos anos 1920, com obras como *Pauliceia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, e *João Miramar* (1925), de Oswald de Andrade. São, de fato, textos precursores do modernismo. E não porque são contemporâneos à Semana de 22, mas por conta das suas invenções e subversões estilísticas. Lima Barreto, João do Rio e o próprio Monteiro Lobato são autores modernos. Não modernistas. Modernos. Lembremos dos simbolistas que, inclusive, se tornariam os modernistas no futuro, como Álvaro Moreyra e Manuel Bandeira. Para Vera Lins (2010), “mais do que fundar algo novo, [esses escritores] contestam uma tradição nacionalista e positivista que marca a cultura brasileira” (p. 16). A pesquisadora acredita que, no Rio, o modernismo tem início com os simbolistas, “mais dissidentes do que revolucionários, críticos da razão moderna, da razão técnica da ciência” que trabalham na busca de uma razão guiada pela “estética da sugestão e imaginação extravagante”. Já eu, concordo — e mais, acredito que o mesmo vale para o Paraná. Um dos mais nefastos sintomas da história da literatura de ensino médio que frequentemente importamos pro debate é essa ideia de que existe algo como escritores “pré-modernos”. A divisão funciona melhor entre modernos e modernistas.

Pensando no que disse Vera Lins, retomamos as primeiras notas sobre o moderno: uma das mais basilares explicações do que faz de algo uma coisa-moderna foi muito bem sintetizada por Richard Sheppard em um pequeno texto intitulado “A crise da linguagem” (1989). Para Sheppard, os precursores da poesia moderna da virada do século XX, T.S. Eliot, Ezra Pound, Yeats, Rimbaud e Rilke, partem de diagnósticos semelhantes que, em geral, concluem a morte da imaginação, da última sociedade a ver os “deuses domésticos”; no fazer

morrer a cidade iluminada-humanista para fazer nascer a cidade máquina-burocrata. Nesse balanço, parecia não sobrar leitores do texto poético. A linguagem da poesia contemporânea estava deslocada do projeto de transformação da forma de organização da nova sociedade. A substituição da aristocracia por qualquer coisa que se formava no horizonte, fosse a democracia de massas ou o estabelecimento da burguesia industrial, parecia anunciar o fim do legado milenar dos poetas. Como vimos em Walter Benjamin, aqui reside o sintoma-gênese do moderno: a volta no tempo. Com a vitória do cartesianismo enquanto modelo base do pensamento ocidental, os escritores precisavam trazer de volta os precedentes do ponto da história em que as coisas começaram a desandar. Era o retorno à sociedade sem classes que fez desses poetas simbolistas melancólicos carentes da atenção de leitores⁷. No Brasil, alguns escritores viveram ressentimentos parecidos, como Lima Barreto. Lembramos de Clara dos Anjos, do manifesto do escritor Leonardo Flores, lido como uma inserção da angústia de Lima Barreto na obra:

“— O que? — Fez indignado Flores, erguendo-se, num só e rápido movimento, da cadeira, e deixando a xícara sobre a mesa. — Pois tu não sabes quem sou eu, quem é Leonardo Flores? Pois tu não sabes que a poesia para mim é a minha dor e é a minha alegria, é a minha própria vida? Pois tu não sabes que tenho sofrido tudo, dores, humilhações, vexames, para atingir o meu ideal? Pois tu não sabes que abandonei todas as honrarias da vida, não dei o conforto que minha mulher merecia, não eduquei convenientemente meus filhos, unicamente para não desviar dos meus propósitos artísticos? Nasci pobre, nasci mulato, tive uma instrução rudimentar, sozinho completei-a conforme pude; dia e noite lia e relia versos e autores; dia e noite procurava na rudeza aparente das coisas achar a ordem oculta que as ligava, o pensamento que as unia; o perfume à cor, o som aos anseios de mudez de minha alma; a luz à alegoria dos pássaros pela manhã; o crepúsculo ao ciclo melancólico das cigarras — tudo isto e eu fiz com sacrifício de coisas mais proveitosas, não pensando em fortuna, em posição, em respeitabilidade. Humilharam-me, ridicularizaram-me, e eu, que sou homem de combate, tudo sofri resignadamente. Meu nome afinal soou, correu todo este Brasil ingrato e mesquinho; e eu fiquei cada vez mais pobre, a viver de uma aposentadoria miserável, com a cabeça cheia de imagens de ouro e a alma iluminada pela luz imaterial dos espaços celestes. O fulgor do meu ideal me cegou; a vida, quando não me fosse traduzida em poesia, aborrecia-me. Parei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreender certos atos desarticulados da minha existência; entretanto, elevou-me aos meus próprios, perante a minha consciência, porque cumpri o meu dever, executei a minha missão: fui poeta! Para isto, fiz todo o sacrifício. A Arte só ama a quem a ama inteiramente, só e unicamente; e eu precisava amá-la, porque ela representava não só a minha Redenção, mas toda a dos meus irmãos, na mesma dor. Louco?! Haverá cabeça cujo maquinismo impunemente possa resistir a tão inesperados embates, a tão fortes conflitos, a colisões com o meio tão bruscas e imprevisas? Haverá? [...] Pois eu não vendo, passe por que passar. Sofram, sonhem e bebam cachaça, se os

⁷ Curiosamente, Eliot, Pound e Yeats encontraram a resposta no discurso fascista e Rimbaud no tráfico de armas etíope.

quiserem fazer. Isto não será bastante — disse ele com melancolia — é preciso ter nascido como eu, ter perdido todos os seus irmãos na pobreza e ter um, há vinte anos, atacado da mais estúpida forma de loucura, para os poder fazer. Isto, porém, ninguém pode obter por sua própria vontade. Bendito seja Deus! (BARRETO, 2012, p. 211)

Em vida, Lima Barreto foi institucionalizado. Passou bastante tempo em hospitais psiquiátricos e produziu sobre. Enfrentou, como vimos, dilemas parecidos com os simbolistas europeus. Mas isso não é o suficiente para fazer do escritor um moderno. De acordo com Lilia Schwarcz, sua biógrafa, e Pedro Galdino (2012, p. 49), Lima Barreto se definia como um escritor "de lavra realista e militante". Como apontado por Beatriz Resende (2012, p. 9) no texto que abre a mais recente edição de *Clara dos Anjos* pela Companhia das Letras, Clara é seduzida por Cassi no dia 13 de maio, data que marca também a abolição da escravatura no Brasil. Não nos faltam indícios de que as categorias de raça e gênero são partes fundamentais do romance, assim como a condição do subúrbio e dos suburbanos, ou seja, de classe. Na verdade, a racialidade e a desigualdade social são temas centrais não apenas para *Clara dos Anjos*, mas para Lima Barreto, que flertava com partidos operários (Bezerra, 2010, p. 23). Ainda, a linguagem do texto barretiano é objetiva e popular. O texto é marcado por uma abordagem fortemente etnográfica e sociológica, seja na descrição do espaço e de suas figuras ou no uso da linguagem do subúrbio carioca por parte de seus personagens, condizente à realidade representada pelo romance. As marcas da relação descritiva e minuciosa das observações da cidade comum são extremamente perceptíveis em *Clara dos Anjos*. Em síntese, somados à carência simbolista, a vertente militante de Lima Barreto e seu interesse no cotidiano suburbano provocam invenções narrativas que fazem do escritor um legítimo autor moderno. O jornalismo de João do Rio, voltado para as transformações culturais e tecnológicas que o Rio de Janeiro enfrentou nos anos 1910 — como o feminismo, as *modern girls* e o automóvel —, e os modelos de negócios e logística dos livros de Monteiro Lobato, colocam esses dois na mesma situação de autores modernos, ainda que anteriores à institucionalização do modernismo.

Entre as revistas, um dos primeiros expoentes do modernismo é a *Fon-fon!*, revista carioca lançada 15 anos antes da *Klaxon*, em 1907. Com humor, ironia, fotografia, ilustrações, crítica política e um nome que remete ao barulho da buzina de um carro, tecnologia que ganhava as ruas da capital, *Fon-fon!* é uma prévia dos parâmetros culturais dos anos seguintes. Ela incorpora os signos do moderno, disse Vera Lins. Antes, a *Folha Popular*, de 1890, foi a primeira carioca a publicar escritores simbolistas, como Cruz e Sousa e Emiliano

Perneta. O que fazia dos simbolistas brasileiros um grupo era essa já citada motivação de busca por uma razão e estética impressionista e menos positivista que vinha tomando conta do que esses poetas conheciam por sociedade. É bem parecido com o drama dos simbolistas europeus. De certa forma, estavam buscando algo que a literatura viria a encontrar nos anos 1920. Olhando para a história do texto literário, essa é uma constante. Só lembrar da conferência “Da função moderna da poesia”, de João Cabral de Melo Neto, tese apresentada ao Congresso da Poesia de São Paulo, 1954, em que o autor diagnostica o cenário de crise e propõe soluções para a reinvenção da linguagem poética no contexto da poesia moderna. A história da literatura é a história das crises por trás da história da literatura.

FON-FON!

SEMANARIO ALEGRE, POLITICO, CRITICO E ESFUSIANTE.
Noticiario Avariado, Telegraphia sem Arame, Chronica Epidemica

Tiragem: 100.000 Kilometros, por ora.
 Collaboração de graça, isto é, de Espirito.

AVULSO	ASSIGNATURA ANNUAL
Capital rs. 400	Capital 20\$000
Estados rs. 500	Estados 22\$000

FREGUEZIA:

gaiata dos velhos habitos e dos velhos costumes, com o commentario leve ás cousas de actualidade.

Em todo o caso, isto já é um programma, felizmente, facil de cumprir, muito mais facil do que qualquer outro, com considerações a attender e preconceitos a respeitar.

Para os graves problemas da vida, para a mascarada Politica, para a sisudez conselheiral das Finanças e da intrincada complicação dos Principios Sociaes, cá temos a resposta propria; aperta-se a "sirène" e... "Fon-Fon!", "Fon-Fon!".

Se a cousa for grave de mais, com feições de Philosophia, com dogmas de ensinamentos, aperta-se demoradamente a "sirène", e ella responderá por nós, profunda e lamentosamente; "Fô... ôñ. Fô... ôñ. Fô... ôñ."

E prompto. Não haverá assumpto mais sobrecasca preta, mais cartola, mais Insitituto Historico, que resista á ferina expressão desta "sirène" bohemia.

Assim, leitor amigo, cá estamos nós promptos para o successo e... para a gloria.

POUCAS
 palavras apenas, á guiza de apresentação.

Uma pequena... "corrida", sem grandes dispendios de "gázolina", nem excessos de velocidade.

Para um jornal agil e leve como o FON-FON!, não pôde haver programma determinado (deviamos dizer distancia marcada).

Queremos fazer rir, alegrar a tua boa alma carinhosa, amado povo brasileiro, com a pilheria fina e a troça educada, com a gloza inoffensiva e

Editorial que abre a primeira edição da Fon-fon!

Bom, essa ideia de relacionar moderno, revista e cidade não é coisa nova. É um campo bem estabelecido e que contou com as ricas contribuições de um astuto núcleo de pesquisadoras. No Rio de Janeiro, onde iremos nos ater pelos próximos parágrafos, foram Vera Lins, Mônica Veloso e Cláudia de Oliveira. Começamos pelo texto de Vera Lins — retomamos, na verdade —, que abre “O moderno em revistas (2010)”, livro organizado pelas pesquisadoras. Lá, Vera faz um sobrevoo pela historiografia de algumas revistas modernas da então capital brasileira entre os anos 1880 e 1910, relacionando as transformações da cena literária com as transformações urbanísticas da cidade. Como já adiantado, Vera atribui o início do moderno no Rio de Janeiro aos simbolistas, e trata da *Fon-fon!* como uma espécie de modernismo pré-*Klaxon* pelo humor irônico, brincadeiras de linguagem, visuais ousados e incorporação das transformações que a cidade passava no material editorial e gráfico da revista. A questão é que, antes da revista modernista, vieram as revistas modernas.

Já falamos da *Folha Popular* e *Fon-fon!* e, agora, pretendo trazer algumas das revistas apresentadas por Vera que considero relevantes para o argumento da autora, que será apresentado adiante, e para a expansão da ideia de revistas de invenção brasileiras. A *Atheneida*, do jovem jornalista Trajano Chacon, foi publicada nos anos 1900. Contava com um projeto gráfico arrojado, com “desenhos de artistas de vanguarda da época” (p. 21). Era, para Vera Lins, uma revista de “arte e imaginação”, voltada para fazer circular o texto moderno e a crítica literária, bem como lançar um olhar para as questões da cidade e cultura. Quem ganhava as páginas da *Mercúrio* era a caricatura. Com capas coloridas, textos satíricos de crítica às instituições e folhetins, a maior parte da revista era desenho de humor.

De vida esparsa, publicada em 1901 e 1904, a *Rosa-Cruz* foi uma espécie de tributo à Cruz e Sousa, um dos principais poetas simbolistas do Brasil. A revista chegou a publicar Rimbaud e Baudelaire, no entanto, não se propôs a seguir uma cartilha ou propor intervenções programáticas. Estava mais voltada para a circulação do texto literário, por isso, não entra no bojo das revistas de invenção. Quem também entra nessa cota de revistas modernas e despreziosas é a *Pierrot*, de 1890. A revista, de acordo com Vera Lins, dizia não ter programa, mas, não abria mão da crônica e da caricatura. É aqui que a expressão *zut*, que remete ao “desprezo e indiferença”, dá as caras pela primeira vez. É o *blasé* no contexto da poesia simbolista boêmia. O *zutisme*, na França, é o movimento que reuniu os poetas simbolistas que fundaram a lógica dos cafés e cabarés como pontos de encontro literários. A moda, claro, pegou no Rio.

A boêmia é um aspecto central do argumento de Vera Lins. É ela que dá o nó entre revista e cidade. Essas revistas, de inspirações francesas e *art-nouveau*, foram casa para os

simbolistas cariocas da virada do século XX que, considerados boêmios e fofarrões, foram expulsos da ABL por Machado de Assis (p. 28). Reside aqui o segredo dos primórdios do moderno carioca. Além das desavenças com a conjuntura política da recém formada república, entregue de bandeja ao empresariado e oligarquias conservadoras — esses poetas eram majoritariamente socialistas utópicos e anarquistas —, as transformações modernistas projetadas pelo liberalismo burguês internacional (p. 27) que a cidade enfrentava na virada do século XX envolvia o alargamento de ruas que, para serem construídas, precisaram passar por cima dos logradouros dos cafés e demais inferninhos em que se encontravam os poetas. A república impõe uma ordem autoritária, onde a imprensa romântica é substituída por empresas de comunicação. Daqui, floresce a “crítica ao progresso e à imprensa que marca os simbolistas e outros escritores do início do século, como Lima Barreto” (p. 32). O drama, como já disse, é bem parecido com o dos simbolistas europeus. Deslocados, os simbolistas dos cafés e cabarés vão na contramão da órbita terrestre.

Com a crise delimitada, o terreno é fértil para fazer nascer os modernistas, e o nome da vez é Álvaro Moreyra. É dele a célebre citação, ressuscitada por Vera Lins, que sintetiza a insatisfação da cena cultural com as transformações que passavam a cidade em uma analogia com rapé e o fumo.

Ando meio desconfiado de que se fuma demais. Não será tanto fumo que perturba a tranquilidade do mundo? No tempo em que se tomava rapé, o mundo seria assim? O rapé faz espirrar, o espirro espanta os maus espíritos.

Ora, se não é a exata mesma angústia e vontade de voltar no tempo que fez dos simbolistas os modernos. Álvaro Moreyra, que foi parte da *Fon-fon!*, dirigiu *O Malho*, *Para todos...* e *Selecta*, revistas, todas elas, precursoras do modernismo de 1922. Não à toa, foi um dos principais nomes do movimento modernista carioca.

De acordo com Vera Lins, além da vertente política crítica e estética de vanguarda, essas revistas

imprimem imagens da cidade que enfatizam a energia, a velocidade, o nacional e o internacional, na tentativa de construir um universo simbólico dentro do que entendem como “espírito do tempo”. Mas guardam uma certa distância de tudo isso. Tratam com ironia as transformações que substituem “couro por papelão”, como uma certa nostalgia de um passado não definido, um tempo em que “se tomava rapé e se espantava os maus espíritos com espirros” (Lins, 2010, p. 34)

O leitor atento, espero, deve ter lembrado Rancière. O encontro da estética política com o desinteresse irônico não é tão novidade assim. Então, mesmo com as aparentes exceções *zutistas*, publicar uma revista literária era, invariavelmente, um ato romântico, um programa político: fazer circular literatura, especificamente àquela associada a um movimento boêmio, nas trincheiras da guerra contra o progresso positivista e à vida utilitária. É como se ser ou não revista de invenção fosse não uma variável. É apenas consequência.

Entre moderno e modernismo, não há uma ruptura bem delimitada. Pensando na historiografia das revistas cariocas, há uma cisão pós *Fon-fon!*, que deglutina a iconografia da cidade. Não é a primeira revista a estampar literatura, imagens, ilustrações e caricaturas. Ela é a precursora da *Klaxon* porque trata a cidade não apenas como objeto, mas devora suas mutações e as transforma em parte. E, lembramos, a revista não surge no vácuo. É fruto de um cenário de crise, de descontentamento com os mesmos objetos que a constroem.

Agora, por que revistas? Não é por nada que Mônica Pimenta Velloso as chama de “um lugar estratégico na comunicação” (2010, p. 43). Vejamos a história. Para Marialva Barbosa (2013), o embrião da esfera pública brasileira remonta aos anos 1820. Em 2 de março de 1821, passada a descentralização provocada pela Imprensa Régia e as revoluções constitucionalistas na Espanha e Portugal no contexto da independência brasileira, consolidação da monarquia e formação do Estado Nacional, D. João VI assina um decreto suspendendo a censura prévia no país. Na época, regiões mais urbanizadas, como Rio, Pernambuco e Bahia, foram uma crescente fértil para os jornais. Só em 1821, no Rio de Janeiro, surgiram dez novos periódicos. Na época, não haviam claras distinções entre revista e jornal, no entanto, essas publicações ganham espaço na história contada por Marialva Barbosa a partir da segunda metade do século XIX, com o surgimento das revistas ilustradas, momento em que se lia “também vendo imagens” (p. 152). As revistas ilustradas eram a coqueluche do segundo *boom* no registro de periódicos no Brasil, em 1888, e chamavam atenção pelos desenhos de bico de pena que, em sua maioria, retratavam as cenas urbanas de uma sociedade escravocrata e cada vez mais desigual.

A perspectiva de Marialva Barbosa dialoga com o posicionamento de Mônica Pimenta Velloso, que aloca o início do “processo da moderna comunicação de massa no Brasil” no período da Primeira República (p. 43), ou seja, final do século XIX e primeira metade do século XX. Velloso defende que, além da educação para a leitura da imagem, as revistas pareciam plenamente adequadas à vida cotidiana, de intervenção “rápida e eficaz”, não-definitiva, em contraponto ao livro, dono de uma temporalidade pouco volátil. Era como se a revista ocupasse algum lugar entre a efemeridade do jornal e a eternidade do livro:

exatamente o lugar que pedia o pensamento na cidade moderna. Com as rápidas transformações que viviam os centros urbanos, o leitor carecia de um espaço de agenciamento que não fosse instantâneo, como o jornal, e muito menos único, como o livro. Era preciso uma publicação dinâmica que desse fôlego para a reflexão contínua. Nesse sentido, a revista é a grande aposta da cidade moderna. Segundo Mônica Velloso, “é a imagem de uma escrita provisória, marcada pelo caráter inacabado, que diferencia a revista dos demais suportes de informação”. Essa questão foi percebida pelos intelectuais da época que, como vimos acima, correram para se tornarem proprietários e gerir as revistas, como Raul Pederneiras na *Tagarela*, Álvaro Moreyra e J. Carlos na *Para todos...* e Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda na *Revista do Brasil* (1926). Agora, articuladas com as redes de sociabilidade da elite intelectual, as revistas se tornam um verdadeiro campo minado. Fazer ou não fazer parte do corpo editorial de uma revista, além de uma questão financeira, era filiar-se político e teoricamente a um projeto de país.



Desenho de J. Carlos para a capa da revista *Careta*, de abril de 1942.

Como lembra Velloso, além da materialidade dos avanços técnicos-científicos do processo urbano-industrial, o modernismo também se dá na “esfera das representações” (p. 49), ligado à procura de um “modo de ser nacional capaz de traduzir o pensamento brasileiro e o seu lugar na ordem civilizatória mundial”. É por isso que é nas revistas que surge o fazer modernista do texto e das artes. É por isso que as novas formas de inversão e experimentação da linguagem e expressão, caricaturas, publicidade, fotografia, formas e cores ousadas são impressas nas páginas de publicações como a *Para todos...* e *Fon-fon!*, revistas semanais voltadas para a difusão do modernismo cotidiano para um público amplo; e *Revista do Brasil* e *Estética* (1924) revistas literárias, sofisticadas e vinculadas às vanguardas artístico-intelectuais europeias. A elite ilustrada percebeu em ambos os campos o lugar ideal para dar vazão às invenções que a arte precisava para sobreviver à cidade destituída de humanidade. Lembramos, mais uma vez, o drama dos simbolistas. E a *Raposa Magazine*, como veremos no próximo capítulo, viveu coisa parecida.

Poucos trabalhos brasileiros se propuseram a escrever a história do Jornalismo Cultural e entre eles está um pequeno livro de Daniel Piza, intitulado “Jornalismo Cultural”, publicado em 2004. Daniel não era exatamente um acadêmico. Era jornalista, defensor de um jornalismo de arte e cultura mais provocativo e menos serviço, e passou por importantes suplementos culturais brasileiros, como a *Ilustrada*, na *Folha de São Paulo*, *Fim de Semana*, na *Gazeta Mercantil*, e o *Caderno 2*, no *Estadão*. No livro, Daniel compartilha das mesmas questões levantadas por Mônica Velloso. Para o jornalista, “em toda cidade que vivia efervescência cultural, a presença de diversas revistas – com ensaios, resenhas, críticas, reportagens, perfis, entrevistas, além da publicação de contos e poemas – era ostensiva” (p. 19). Piza explica que a expansão das artes de vanguarda acompanhava a expansão da imprensa e da experimentação de recursos gráficos. Foi assim no surrealismo francês, futurismo russo e imagismo americano, cita. O manifesto do futurismo francês, por exemplo, foi publicado pela primeira vez no *Le Figaro*, jornal parisiense. Lembramos também o periódico *dada*, de 1917, publicado pelo dadaísta Tristan Tzara. Na União Soviética, numa tentativa do governo de dar publicidade à nova arte russa, foi editada e publicada a revista internacional e trilingue intitulada *Veshch*, *Gegenstand* e *Objet*, tradução de *objeto* em russo, alemão e francês, respectivamente (Meggs, Purvis; 2010; p. 377).

Ainda, com a ascensão das revistas no contexto da explosão de novos movimentos estéticos e das transformações radicais nas formas das mais diversas linguagens artísticas, da dança à escultura, quem também ganha palanque é o crítico. Nos Estados Unidos, dois dos grandes nomes da crítica do século XX, H. L. Mencken e Edmund Wilson fizeram história em

revistas como *Smart Set*, *American Mercury*, *Vanity Fair* e *The New Yorker*. Essas revistas, donas de um humor refinado, revelaram nomes como o da crítica e contista Dorothy Parker, maior humorista americana de todos os tempos. Tinha sacadas ácidas, e ótimas. Quando o presidente Truman morreu, ficou espantada. “Como é que eles sabem?”, perguntou-se. Ou quando disse que determinada socialite americana, apesar de fluente em 24 línguas, não conseguia dizer não em nenhuma delas. É a síntese do humor despojado das revistas modernas. No Brasil, o cronista também ganha força, como João do Rio. Aqueles com um olhar sensível para a cidade eram escolhidos pelos leitores para traduzir os novos ares modernos que ganhavam as ruas, peças de teatro, galerias, política, arquitetura, urbanismo e qualquer outra coisa que existisse.

Agora, além de um espaço de divulgação e reflexão do moderno e do modernismo, as revistas também cumpriram o papel de retratar as transformações não só culturais, mas físicas que as cidades enfrentavam. Foi assim no Rio de Janeiro, como mostra Cláudia de Oliveira no último ensaio do livro “O moderno em revistas” (2010). Na segunda metade do século XIX, o Rio, então capital federal, era alvo de críticas por conta de sua topografia. Os morros impediam a circulação do vento na cidade, de clima quente e úmido. Nos anos 1860, se não fosse por um decreto assinado por Dom Pedro II que determinava o início do projeto de reflorestamento da floresta da Tijuca, a expansão do ciclo do café teria transformado o Rio em uma cidade inabitável. O terreno da cidade era pantanoso, o que fazia com que as ruas fossem lamacentas, além de estreitas. Setores higienistas acusavam o Rio de desordenado, provinciano e atrasado. Uma “barbárie”. Nesse sentido, a cidade enfrentou transformações muito parecidas com aquelas descritas anteriormente em Curitiba, a fim de ordenar o caos que era a capital. Uma das estratégias para a modernização da cidade, carro chefe dos governos da virada do século, como os de Pereira Passos e Gustavo Sampaio, era a pavimentação de grandes avenidas e distribuição da cidade em zonas funcionais. É mais um caso de modernismo francês que marcava o fim do “Rio antigo” e construção do “Rio moderno”, conta Cláudia Oliveira (p. 114), e as revistas, com o auxílio de recursos gráficos como a fotografia e o desenho, foram palco dessa epopeia.

Como já mencionado, essas transformações urbanas que o Rio de Janeiro enfrentou varreram da cidade importantes cafés e pontos de encontro dos modernos da boêmia romântica. Foram 641 casas de comércio e de aluguel demolidas para a construção da nova Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco. Eram casarões de arquitetura colonial que deram espaço para casas comerciais modernas, com “vitrinas e interiores elegantes” (Oliveira, p. 121), que desde uma reformulação da fachada do centro histórico da cidade até novas

etiquetas de vestimenta. No final da Avenida, foi construído o edifício do jornal *A Noite*, primeiro arranha-céu do Rio de Janeiro.

Revistas como a *Fon-fon!* e *Para todos...* compraram essa nova concepção de cidade e passaram a publicar em suas páginas artigos e fotografias do interior charmoso e “encantado” dos novos comércios, chamados de “stores”. Em 1907, a *Fon-fon!* publica uma série de textos sobre os “melhoramentos urbanos” e “novos trechos edificadas da avenida” em “imagens que se utilizavam de um contraste exagerado na escala, de grandes profundidades e intensos jogos de tons claros e escuros para realçar os grandes edifícios, criando uma estética monumental” (Oliveira, p. 122). Em paralelo às mudanças urbanas, a representação dos cidadãos nessas revistas também passa por tremendas alterações. Antes frequentada pela casta menos quista da população e agora produto dos desejos modernizantes de uma elite burguesa, as pessoas que circulam pela Avenida Central passam a ser delimitadas pelas suas classes sociais, e não mais ocupações. Um novo léxico, produto de uma consciência política que aflorava no país, é introduzido: de um lado, havia a burguesia dominante, do outro, os não burgueses dominantes.

2.1 ARTE EM REVISTAS: EXPERIMENTAÇÕES GRÁFICAS PARA UM PROJETO DE BRASIL MODERNO

Quem visitar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) entre agosto de 2024 e fevereiro de 2025 e se dirigir até os andares superiores daquela maravilha da arquitetura brasileira irá se deparar com a exposição “Experimentações gráficas”. A curadoria é assinada por Renata Rocco, Francis Melvin Lee e Mariana Motta e a exposição é parte dos esforços que o grupo de pesquisa *Narrativas da arte do século XX* vem desprendendo nos últimos anos no campo daquilo que se convencionou chamar de “artes aplicadas”, um contraponto às belas-artes, sendo essas a pintura e escultura. A exposição reúne 89 revistas, jornais e publicações editoriais ilustradas por artistas consagrados, como Regina Silveira, Emiliano Di Cavalcanti, Poty Lazzarotto e Tarsila Amaral.

Em paralelo à exposição dessas revistas, vemos obras dos mesmos artistas que as ilustraram em outras linguagens, como pintura e desenho. A ideia da exposição, subentende-se, é propor à fruição uma espécie de comparativo entre o traço desses artistas nas belas artes e nas ilustrações de reprodução gráfica. Ao lado de um desenho de Tarsila para o livro *Onde o proletariado dirige...*, de Osório César, vemos um dos seus estudos de suas típicas paisagens em nanquim sobre papel. Essa leitura é confirmada pelo texto curatorial, que

defende dois principais objetivos da exposição: “1) demonstrar a colaboração e o trânsito de artistas modernos e contemporâneos entre as ditas ‘belas artes’ e ‘artes gráficas’ e 2) revisitar publicações e autores das décadas de 1920 a 2000, não circunscritas ao eixo Rio-São Paulo e nem sempre acessíveis ao público”. O curioso é que, entre livros e periódicos, das 33 publicações expostas, apenas 7 não são do eixo Rio-São Paulo. Dessas, duas são de Lisboa e três da região Nordeste do Brasil. O que chama atenção, pelo menos para quem se relaciona de alguma forma com a história da imprensa cultural no Paraná, é que ali estão à mostra duas revistas curitibanas, sendo elas a décima segunda edição da *Joaquim*, com ilustrações por Renina Katz e Poty Lazarotto, e a primeira edição da revista *Forma*, de 1966, editada por Cleto de Assis e Philomena Gebran. A *Forma* só existiu por duas edições. Em contradição ao segundo objetivo do texto curatorial, a expografia pouco se preocupa em contextualizar as publicações forasteiras. A etiqueta da capa da *Joaquim*, inclusive, dá a entender que a publicação é carioca.

Agora, sobre o primeiro objetivo. Segundo a curadoria, as criações desses artistas “evidenciam que qualquer hierarquia entre tipos de produção deve ser superada, já que a potência dos traços extravasa classificações”. Primeiro, tenho em mente que se há uma hierarquia motivada pela cisão entre belas artes e outras coisas, conseqüentemente, ela tende a valorizar a pintura e a escultura. Bom, há motivo para isso. Podemos pensar, por exemplo, na disposição dos suportes. Enquanto o jornal é, em sua raiz, efêmero e descartável, livros e revistas são banais, impressos em escala industrial e num processo quase que destituído de qualquer artifício artesanal. A explicação ressoa com a aura de Walter Benjamin (2018), mas, penso, nem é preciso ir tão longe. A subserviência da imagem ao texto ou a produção de imagem por encomenda não é um problema. No *Cândido*, frequentemente convidamos artistas a produzir pinturas para ilustrar nossas capas. Essas pinturas são, sim, obras. A sua reprodução digital, não. O mesmo vale para as artes gráficas. O meu ponto é que a curadoria de “Experimentações gráficas” aposta no desafio a uma hierarquia que já nasce superada: não precisamos subverter a dinâmica entre pintura e suas reproduções gráficas porque elas não possuem a mesma finalidade e, a princípio, não dividem os mesmos espaços. São universos muito mais distantes do que parecem. Há um diálogo estético no traço, mas o processo é tão outra coisa que coloca em xeque a plausibilidade de uma hierarquia. Em última análise, museus vão passar a expor versões impressas da *Monalisa and call it a day*. Coisa parecida já acontece nessas exposições superfaturadas com projeções de obras de pintores impressionistas em movimento.

Bom, não era esse o assunto que pretendia me debruçar aqui. Mas, vale registrar a desconversa que tive com os objetivos da exposição. Agora, o que “Experimentações gráficas” registra de interessante é como esses artistas que vêm das belas artes são transpostos para as artes gráficas como parte de um projeto de modernização do país. É o caso da *Joaquim*, como já falado, mas é também o caso da primeira edição de *Grande Sertão: Veredas*, com ilustrações de Poty Lazzarotto, e de todos os outros projetos apresentados ali. É como se fosse uma extensão da primeira exposição do grupo sobre artes aplicadas no MAC, “Projetos para um cotidiano moderno no Brasil, 1920-1960” (2021). Claro. O que os artistas em exposição ali têm em comum é que, para a historiografia, todos seriam considerados modernistas ou contemporâneos.

É interessante pensar como os modernistas ganharam as páginas de tudo que era projeto editorial publicado no Brasil a partir dos anos 1940. De certa forma, essa exposição expande e reafirma de maneira bastante visual tudo que falamos até aqui. Em síntese: as revistas cumprem um papel importante na institucionalização dos traços estriados da forma modernista no Brasil. Por outro lado, o que “Experimentações gráficas” coloca no horizonte é que, primeiro, tem bastante coisa perdida nesse campo de estudos da história da imprensa de arte e cultura brasileira. Tanto é que a exposição não consegue mapear um número satisfatório de publicações fora do eixo Rio-São Paulo. Não há representação de nenhuma revista, jornal ou livro publicado nas regiões centro-oeste ou norte do país. A explicação mais plausível é que a exposição foi organizada a partir de obras doadas pelo acervo da coleção Ivane e Jorge Yunes, no entanto, a contradição é que, mesmo tendo ciência da limitação geográfica dessas publicações, a curadoria opta por trazer para o discurso uma diversidade regional que simplesmente não existe. Uma segunda contribuição da exposição em relação aos assuntos abordados até então nesse ensaio é que não foram só as revistas e demais publicações periódicas que, enquanto redes de sociabilidade e condução do Brasil moderno, abriram suas portas para a arte contemporânea ou de vanguarda. O mercado editorial também. Mas, aí, é caso para outra pesquisa.

Então, pensamos a *Raposa* como mais uma dessas revistas inseridas na lógica das publicações editoriais das artes aplicadas que figuram como parte de um projeto de fazer da província uma metrópole. O diferencial da revista é que ela não se submete a supostas hierarquias entre pintura e artes gráficas. Na verdade, com ilustrações de Poty, Oswaldo Miran, Herb Lubalin e Solda, é uma publicação totalmente voltada para as artes aplicadas. Faria muito bem para o Museu de Arte Contemporânea uma edição da revista.

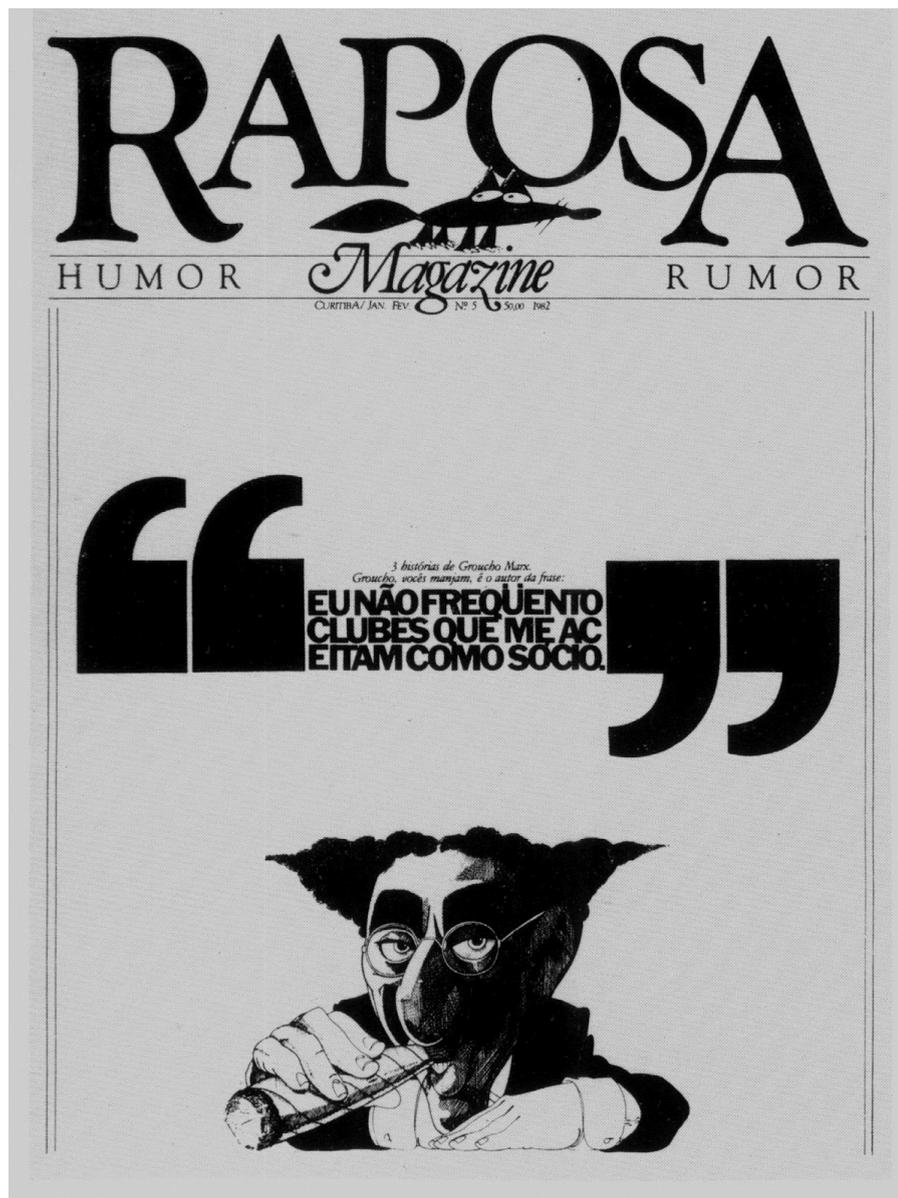
No capítulo seguinte, iremos explorar as pistas deixadas pela *Raposa Magazine* que nos indiquem as intenções que a revista estabelece com a cidade. Iremos encontrar essas expressões em textos editoriais, literários e cartas do leitor, algumas já anunciadas na introdução deste trabalho. A ideia é que, com a análise documental, possamos inserir a *Raposa* no rol de revistas de invenção modernistas que foram casa de artistas, escritores e jornalistas que se dedicaram a fazer de Curitiba não só uma cidade esteticamente independente e moderna, mas lançá-la no circuito internacional das artes gráficas. E deu certo, parece. Dizem que, no exterior, quando você comenta que é de Curitiba, os gringos ilustrados costumam lembrar de três pessoas: Lerner, pelo urbanismo, Leminski, pela poesia, e Miran, pelo design. Na edição número 35 da *Gráfica*, revista de artes gráfica que o Miran tocou depois da experiência com a *Raposa*, é publicada uma coletânea de depoimentos de críticos nacionais e internacionais sobre Miran, que é sempre relacionado à “pequena”, ora “interiorana”, ora não-São Paulo ou não-Rio de Janeiro mas sempre exótica Curitiba. Logo nas três primeiras linhas da sessão de depoimentos lemos que “falar no Miran, artista gráfico, calígrafo, ilustrador e diretor de arte é lembrar de Curitiba”. Na mesma edição, um anúncio diz que Curitiba, cidade ecológica, “agora é capital das artes gráficas”, e “isso tem muito a ver com o Miran”.

3.0 A RAPOSA, DO PONTA DO RABO AO BICO DO NARIZ

Antes de finalmente partirmos para a crítica dos textos da *Raposa Magazine*, é preciso tomar alguns tentos. Primeiro, lembramos que a vida dessa publicação é dividida em duas fases. Foi, entre fevereiro e setembro de 1978, um suplemento dominical quinzenal do *Diário do Paraná*, um dos principais jornais que já circularam por Curitiba. Nessa fase, o *Raposa* era editado por Paulo Vítola, Paulo Leminski e Miran. No total, foram publicadas pelo menos vinte e oito edições. Esse momento da revista não será profundamente abordado pela pesquisa porque o que me interessa é a relação que a *Raposa* estabelece com a cidade enquanto publicação editada e financiada pela Prefeitura através da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). Na sua segunda fase, famigerada *Raposa Magazine*, que é de onde vêm todos os textos que serão analisados aqui, a revista foi publicada entre o final de 1980 — a data é incerta — e janeiro de 1983. Agora, a revista ganha corpo. São entre 24 e 36 páginas contando com cadernos fixos que variam entre as edições, como *Chulé*, dedicado ao futebol, *Batom*, editado por Alice Ruiz com textos escritos por militantes na luta pela libertação feminina, além de poemas, prosas e materiais de artes plásticas produzidos por mulheres paranaenses, e *Photoshot/Photoxote*, que publicava ensaios fotográficos. Segundo Miran (2023), suas publicações sempre contaram com suplementos paralelos porque esse “é um apelo que sempre utilizei para fazer outra aventura editorial”, conta, em uma publicação em seu *blogspot*.

Uma curiosidade é que essas duas fases da *Raposa* guardam uma semelhança: alguém precisou morrer para que o jornal pudesse nascer. No *Diário*, *Raposa* do antigo testamento, foi o *Jornal de Humor* — nome autoexplicativo —, um semanal editado também pelo Miran. No novo testamento, foi a revista *Fundação*. Sobre os visuais, tanto no antigo quanto no novo testamento da *Raposa*, apesar de constituir uma proposta gráfica esteticamente autêntica, é brutalmente inspirada em publicações norte-americanas, como a *U&lc* e demais projetos de Herb Lubalin (Caldi et al, 2015). As principais evidências são o uso do preto e branco, jogos de simetria, disposição do texto em largos espaços em branco e a repetição das tipografias, além de uma página inteira dedicada ao anúncio da morte do designer no segundo número da revista, seguida por uma seção especial obituária na terceira edição. Foram essas questões, junto das ilustrações, elementos de humor, ironia e textos inventivos, que renderam à *Raposa* a alcunha de moderna e fizeram com que ela figurasse em importantes historiografias, nacionais e internacionais, do design gráfico brasileiro. É o caso da *Linha do tempo do design gráfico no Brasil* (2011), de Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, e a antologia da revista

Tupigrafia (2021), organizada por Tony De Marco e Claudio Rocha e publicada pela *Lazy dog press*, editora ítalo-inglesa especializada em cultura visual. Para Chico Homem de Melo e Elaine Ramos, se, antes, enquanto suplemento do Diário, a *Raposa* já era arrojada, agora, a *Raposa Magazine* “vai ainda mais longe na radicalidade da linguagem gráfica” (p. 507). Os historiadores lembram que é das páginas da *Raposa Magazine*, com seus desenhos gestuais, generosos espaços em branco e contraste no uso de figuras, que saem as principais obras de Miran.



Capa da quinta edição da *Raposa Magazine*.

Em *Tupigrafia*, os autores defendem que, apesar de pouco nos lembrarmos do quão disruptiva foi a *Raposa Magazine* para a cena das publicações brasileiras da época, o seu projeto gráfico não apresenta “sinais de envelhecimento”⁸.

No Brasil, o único trabalho acadêmico que encontrei a partir de pesquisas em bancos de dados que se dedica de forma aprofundada à *Raposa*, como já mencionado na introdução, é a dissertação de mestrado de Matheus Perbiche (2021), apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Na ocasião, Perbiche se esforça em localizar a revista no bojo das publicações alternativas curitibanas — a chamada imprensa nanica —, espaços jornalísticos de resistência à ditadura militar brasileira, ao lado de periódicos como *Scaps*, editado por Luiz Rettamozo, que também participou da *Raposa*, *Jornal de Humor*, *Anexo*, também suplemento do *Diário do Paraná*, *Pólo cultural* e *Boca no trombone*. Até então, não tenho notícia de trabalho que tenha procurado entender a *Raposa Magazine* como parte de um projeto de modernização da cidade. É possível que, ao estudar a história das revistas e do jornalismo cultural, essa questão que é tão bem articulada por grandes pesquisadores da imprensa, como apresentado no último capítulo, apareça quase que como uma premissa, mas, creio, não é o suficiente. Mesmo entre os jornais analisados por Perbiche, a ideia de reformular a cultura e o espaço da cidade já se fazia presente. É o caso do *Anexo*, suplemento cultural do *Diário do Paraná* editado por Marilú Silveira. Como aponta Selma Suely Teixeira, “Reynaldo Jardim e a jornalista Marilú Silveira passaram a anunciar no [...] *Anexo* [...] a ideia de transformar Curitiba em um centro nacional de cultura” (2007). Em editorial assinado pela editora Marilú Silveira e Reynaldo Jardim, é possível identificar os espíritos do tempo: os jornalistas não parecem reconhecer um público sedento por publicações de arte e cultura, mas se veem na missão de educar a população e fazer da capital paranaense um “polo cultural”.

“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 gradual e efetiva de um público potencialmente interessado (da classe universitária à operária) mas não participante, cuja mobilização está a exigir um trabalho de científica

⁸ Traduções próprias. Na íntegra, o livro diz que “*Almost 50 years after its first issue, Raposa showed no signs of aging: its typographic discoveries, high-quality illustrations, and uncluttered appearance are striking even today. Yet we may have completely lost sight of how advanced its design was for that time; Miran kept in touch with international graphic and editorial production*”.

motivação através de eficiente campanha de penetração publicitária; enfim, uma quantidade tal de iniciativas, cuja otimização total vai se tornando exaustiva, precisam ser tomadas, se efetivamente os poderes públicos e os empresários do Paraná estiverem mesmo dispostos a implementar em sua capital o Polo Cultural brasileiro.” (SILVEIRA, JARDIM, apud TEIXEIRA, 2007).

Cerca de um ano depois do editorial, em março de 1978, Reynaldo Jardim funda o *Pólo cultural*. A ideia de publicar textos impressos em papel distribuídos de forma periódica e que pudessem transformar a cidade por meio da arte pairava no ar. No presente trabalho, a fim de estender os estudos das intenções de publicações culturais curitibanas da segunda metade do século passado, vamos nos debruçar sobre alguns textos publicados na *Raposa Magazine* a partir do exercício de crítica, além de uma entrevistas realizada com Paulo Vítola, ex-presidente da Academia Paranaense de Letras, jornalista e publicitário que participou dos processos de edição, produção e leitura da revista.

3.1 PROCEDIMENTOS PARA A ANATOMIA DE PÁGINAS EM TINTA E PAPEL

Seguindo a proposta da análise de conteúdo de Bardin (1977), o primeiro contato de finalidades críticas com as doze edições da *Raposa Magazine* se deu por meio da “leitura flutuante” que, interseccionada ao meu recorte de pesquisa — textos publicados na revista e que discutem a cidade e o moderno —, me fez concluir três categorias de análise onde esses textos serão alocados e agenciados: C1) as cartas do leitor, C2) textos literários e crônicas, C3) os editoriais. Para evitar entrar na sinuca de bico que é dizer o que é e o que não é literatura, foram considerados “textos literários” aqueles publicados e tagueados pelo jornal como excertos de romance ou conto. A ideia é a mesma de Terry Eagleton (1983): não está bem definida uma norma deontológica que faz do texto uma obra literária, quem atua nesse campo é a ideologia, determinante na leitura social do texto. Ou seja, literatura é tudo aquilo que um núcleo especializado de leitores e críticos, no caso, os editores do jornal, chamam de literatura. O interessante não é recortar o que é e o que não é texto literário, mas o que a *Raposa* escolheu expor por meio dos textos que a própria considerou literatura.

Durante a leitura flutuante, foram identificados como parte do recorte de pesquisa 43 textos ou seções que se encaixam no recorte de pesquisa, no entanto, não há interesse algum em quantificar a frequência com que essas propostas aparecem na revista. O meu uso de Bardin é puramente para fins de organização da análise. Nesse sentido, o presente trabalho propõe a leitura e discussão de apenas três textos por categoria. O número três é escolhido, primeiro, por questões funcionais. Me parece que não há sentido em discorrer sobre todos os

43 textos do recorte se o produto é, a rigor, o mesmo que a análise de apenas 9: um ensaio sobre as formas que a revista encontrou de transformar o espaço urbano por meio do debate de arte e cultura. Não há um elemento quantitativo que qualifique a pesquisa. Segundo, parto de uma afinidade mística entre o Universo e o número três. É sabido, pelo menos desde os estudos do *Cybernetic Culture Research Unit* (CCRU), que o número 3 detém propriedades ‘semi-icônicas’ fundamentais para grupos populacionais de todas as partes do planeta. A hipótese é que, além do três demonstrar uma afinidade ímpar com a triangularidade numérica, sendo a soma dos três números naturais anteriores ($0 + 1 + 2 = 3$), e a Terra ela mesma o terceiro planeta do sistema solar, uma série de culturas se viu intimamente influenciada por uma estrutura do pensamento, imaginação, totem e tabu que antecede qualquer tendência linguística, econômica ou geográfica: a lógica triplícida.

As triplicidades prevalentes incluem (entre muitas outras) as três dimensões do tempo (passado, presente, futuro) e do espaço (altura, comprimento, profundidade), o jogo das tríades (a exemplo do papel, tesoura, pedra), a tridentidade atlante (Nunnil-Ixor, Domu-Loguhn, Hummpa-Taddum), a trimensura hindu (Brahma, Vishnu, Shiva) e os gunas (rajas, tamas e sattva), os elementos alquímicos (sal, enxofre e mercúrio), a trindade cristã (Pai, Filho, Espírito Santo), as etapas da dialética formalizada (tese, antítese, síntese), o triângulo edípico (papai, mamãe, eu) e os três macacos virtuosos (que não vê, não escuta e não fala o mal). A história apresenta fortes tendências para uma ordem triádica do mundo, tanto no domínio da mitologia (céu, inferno, limbo), como no da geopolítica (primeiro, segundo e terceiro mundo). O extraordinário numinoso do número três é também indicado por etnônimos como o tribalismo, os tributários, os truques e as provações, o problema dos três corpos, os três desejos, os três destinos, as três graças, o terceiro olho e o arquimago (Hermes) Trismegisto⁹.

A exceção é que, na primeira categoria, serão analisadas apenas duas seções de cartas dos leitores, já que as mesmas tiveram suas publicações interrompidas a partir da quinta edição da revista. Pessoalmente, dois é o número da sorte meu e da minha mãe.

⁹ Tradução própria da aba sobre a terceira-zona no site do CCRU. No original, sem autoria atribuída: *Prevalent triplicities include (amongst many others) the three dimensions of manifest time (past, present, future) and space (height, length, depth), the triad game (paper, scissors, stone), the Atlantean Tridentity (Nunnil-Ixor, Domu-Loguhn, Hummpa-Taddum), the Hindu trimurty (Brahma, Vishnu, Shiva) and gunas (rajas, tamas, and sattva), the alchemical elements (salt, sulphur, and mercury), the Christian trinity (Father, Son, Holy ghost), the stages of formalized dialectic (thesis, antithesis, synthesis), the oedipal triangle (daddy, mummy, me), and the three virtuous monkeys (blind, deaf, and mute to evil). History exhibits strong tendencies towards a triadic order of the world, both in the realm of mythology (heaven, hell, limbo), and in that of geopolitics (first-, second-, and third-world). The extraordinary numinousness of the number three is also indicated by ethnomes such as tribalism, tributaries, trickery, and trials, the three body problem, three wishes, three fates, three graces, the third-eye, and the arch-magician (Hermes) Trismegistus.* A tradução “três destinos”, que pode parecer pouco explicada, refere-se às moiras, as três tecelãs da mitologia grega responsáveis por fabricar o fio da vida de cada sujeito. Eram elas Cloto, Láquesis e Átropos.

Além das categorias de análise, é também na leitura flutuante que surgem possíveis abordagens — coisas para pesquisas futuras — que podem ser ampliadas em outros exercícios de agenciamento dos textos da *Raposa*. Um bom exemplo é o seguinte: mesmo com o financiamento de um dinheiro que, em última análise, vinha da própria ditadura militar, a revista não poupava palavras para sua inconfidência com os demais horrores da época, muito menos propagar ideias que, quinze anos antes, renderiam no mínimo um fichamento no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Aliás, é possível que isso se aconteça porque, como mostra Perbiche (2021, p. 113), muitas das pessoas que publicaram e editaram a *Raposa* já haviam sido fichadas, como Paulo Leminski, Ernani Buchmann, Luiz Rettamozo, João Urban e Domingos Pellegrini Jr.

Além da análise de conteúdo para leitura e organização das publicações e seus elementos, me apoio na metodologia da História Oral (Ferreira, 2006; Thompson, 2012), para acessar o imaginário dos leitores e trabalhadores da *Raposa* por meio de entrevistas em profundidade (Duarte, 2005). A entrevista será desenvolvida no próximo e último capítulo do trabalho, nas considerações finais, onde, além de discorrer sobre meu percurso durante o ano de trabalho que durou essa pesquisa, espero amarrar possíveis pontas soltas que ficaram por aqui. Proponho uma forma dialética de construção do conhecimento, calcada na crítica do texto em paralelo à conversa com os fazedores da revista porque, me parece, é o único caminho possível para acessar qualquer resquício de imaginário urbano, que é, também, objeto da minha pesquisa, além da própria *Raposa*, claro. O que interessa é o diálogo que esses dois elementos estabelecem. A análise de conteúdo e a História Oral, somadas à imaginação que é pensar o que significaram as coisas que serão exploradas no próximo tópico, são minhas ferramentas de acesso aos objetos de pesquisa e imaginário urbano.

3.1.1 As cartas

As seções de cartas do leitor da *Raposa Magazine* eram publicadas, geralmente, nas primeiras páginas da revista — com exceção das cartas publicadas no *Batom* da quarta edição, quando Marília Gabriela divulgou o suplemento na TV Mulher, na *Globo*. Misteriosamente, o serviço é encerrado na quinta edição. Aqui, serão analisadas duas seções, totalizando 11 cartas: o Prós&Con, da primeira edição e segundo volume, que reagem ao número zero da revista, e as cartas à segunda edição, publicadas na terceira edição da *Raposa*. Algumas cartas do Prós&Con já foram precocemente apresentadas na introdução deste trabalho, por isso, começaremos por ela.

Primeiro, é interessante olhar para a diagramação. Em página dupla, a seção é dividida em PRÓ., dos prós, na quarta página; e CON., do contra, na quinta página. Na quarta página, das cartas que saúdam a raposa, foram publicadas seis correspondências, sem resposta do editor. Assinam as cartas alguns figurões do jornalismo, como Aramis Millarch, professor da Universidade Federal do Paraná, colunista e um dos principais críticos musicais do país, Benedito Pires, repórter do *Voz do Paraná*, e o capixaba Marien Calixte, diretor do *A Tribuna*, em Vitória. Outras três cartas foram assinadas por nomes da área da cultura, como o escritor Renato José Costa Pacheco e os designers Antonio Henrique Nietzsche e Ken Massey, um nova-iorquino, e a última, por um sujeito não identificado, Luis Alberto Martins, de Lucélia, interior de São Paulo.

A dicotomia província-metrópole aparece logo na segunda carta pública na seção, e, de novo, já apresentada na introdução deste trabalho, do escritor Renato José Costa Pacheco, que diz:

A Raposa tira da gente aquela ideia de que Curitiba é província. Estamos diante de um jornal maduro e metropolitano. (Renato José Costa Pacheco, 1981, p. 4).

É justamente a dicotomia arcaico-moderno que nos trouxe aqui. Historicamente, o Paraná é a última província formada no Brasil, em 1953, com a dissolução da quinta comarca de São Paulo. Por outro lado, a essência do que faz determinado espaço uma província parece pairar pelos anos 1980, como mostra a carta. Agora, o que é que faz de Curitiba uma província que, com a *Raposa*, passa a ser metrópole? Ao que me parece, a província é, primeiro, algo que parou no tempo. Coisa que não acompanhou a transformação do Brasil República em 1889 e, conseqüentemente, não atravessou os portais da modernidade. Então, para o estrangeiro, Curitiba é isso: um lugar vazio em que os espaços de sociabilidade não deram conta de ilustrar o moderno. A *Raposa*, no entanto, ao ultrapassar as barreiras impostas por essas linhas imaginárias que dividem os estados, surge como um contraponto. Com um desenho ousado, inspirado em publicações ianques, textos experimentais assinados por representantes da poesia moderna desde a primeira linha da edição zero, vide o editorial de Leminski, a *Raposa* lança Curitiba no rol de cidades modernas aos olhos de quem não acompanhava de perto as coisas que aconteciam por aqui.

Claro, sabemos que, pelo menos desde os simbolistas, o moderno já ensaiava terreno por aqui. Ganha força com a *Joaquim* e, nos anos 1950, com a Galeria Cocaco, se estabelece de vez, pelo menos entre as artes plásticas. A *Joaquim* chega a uma tiragem de 1000

exemplares e a Cocaco lotava vernissages, mas as transformações urbanas intensas que outras cidades brasileiras já enfrentavam desde a virada do século, como é o caso do Rio, tardaram a chegar. Faltava algo que colocasse a cidade no radar das demais. Algo que transformasse a cidade em metrópole, e a *Raposa*, em partes, cumpria esse papel. É coisa que a Semana de Arte Moderna, os festivais de Música Popular Brasileira, grandes conglomerados de mídia, as revistas das vanguardas estéticas, arranha-céu, metrô, monumentos, museus, parques e demais pontos urbanos já haviam feito por São Paulo e Rio de Janeiro. O Paraná, como sugere a carta de Luis Alberto Martins, era mais conhecido pela sua fauna estranha.

Que as araucárias desses campos sejam substituídas por videiras devoradas pela Raposa “voadora”. Aquela que atravessa os campos de norte a sul. E, por falar nisso, o jornal está uma uva (Luis Alberto Martins, 1981, p. 4)

O moderno é sempre um corpo estranho. Um certo desconforto. Se o estranho paranaense é a araucária, uma criação divina que existe desde os seis primeiros dias do universo — diferente do metrô, arranha-céu e paisagismo modernista —, o Paraná não pode ser, então, moderno. Por isso precisamos substituir as araucárias por videiras devoradas por uma raposa voadora. Para fazer a província virar metrópole. A videira não é só um arbusto trepador que dá os frutos que a raposa, o bichinho, gosta de beliscar. Uma plantação de videiras é também o triunfo do homem diante da natureza, que organiza o ambiente de maneira racional.

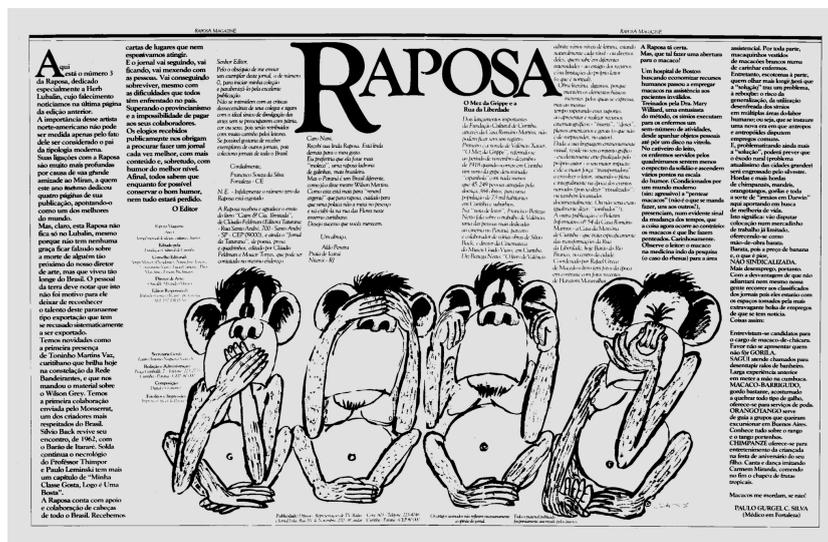
A araucária volta a aparecer na carta de Benedito Pires. Lá, somos informados que parte da imprensa local chiou com a publicação do número zero da revista, que “não tem raízes araucária”. Há, aqui, dois sentidos: o primeiro, e mais evidente, é que a revista acumulou críticas por publicar poucos escritores e cartunistas paranaenses. O segundo é que, sendo a araucária o símbolo da província, a *Raposa* implica um moderno-estranho contra arcaico. Outras cartas sustentam esse posicionamento, como a de Marien Calixte, onde a revista parece associada à palavras como “novo” e “jovem”.

Quero manifestar meu entusiasmo pelo projeto e experiência fascinante. Vocês foram capazes de conciliar jornalismo com cultura no melhor nível. [...] No mais, também acredito na força do talento, no poder da inteligência, na existência no novo. Contem com quem também permanece jovem (ou novo) neste país (Marien Calixte, 1981, p. 4)

Entre as cartas contrárias à novidade que era a *Raposa*, são três longos textos escritos por curitibanos, dois jornalistas e um publicitário, sendo eles, respectivamente: Otávio Duarte,

César Bond e Reinoldo Atem. As palavras se repetem, no entanto, evidentemente, em cenário inverso. Chamam o Leminski de “dadaísta atrasado”, e o editor, Rubinho Gomes, um “curitibano de fraldas”, em referência ao fato de que o jornalista era recém-chegado na cidade¹⁰. Aqui, a *Raposa* é lida como um não-jornal, uma brincadeira de publicitários, sendo todo o corpo editorial, de formação, publicitários. Leminski, Ernani Buchmann, Miran, de fato, circulavam pelas agências publicitárias. De fato, a *Raposa* nasce na P.A.Z, uma agência de publicidade, e isso é assunto para o próximo capítulo.

A carta de Cesar Bond dá letra a um ruído interessante. Chama o jornal de um “culto ao descartável”, sintoma comum “desses tempos modernos”, e brinca com a iniciativa da Fundação Cultural de Curitiba, que legitima o lugar de colonizado do curitibano ao mostrar para o cidadão o “talento do Jaguar, do Fraga, etc”. No próximo número, diz, “talvez sejamos contemplados talvez sejamos contemplados com mais uma dose de bondade e passamos a conhecer o talento do Zivaldo, Millor, Henfil, etc”. O jornalista ainda acrescenta que, além de ser um periódico feito por publicitários, é um periódico feito por publicitários para uma publicação que está exausta do “tom imperativo” da classe, que cheira a “raposice”.



Seção de cartas do leitor da terceira edição da *Raposa Magazine*.

O último elemento da primeira seção de cartas do leitor que quero discutir aqui é a revista *Fundação*, que aparece nas duas páginas da seção, vivas e vaías. A situação é esclarecida na carta de Cesar Bond:

¹⁰ Essa carta traça um interessante percurso da boemia da época na cidade, citando os bares “Cometa” e “bar do Luis”.

Insulto é a Fundação Cultural desconsiderar o trabalho que vinha sendo feito por Wilson Cordeiro na editoria da revista *Fundação*. Tudo isso em nome de uma modernidade bastante discutível, de quem encontrou no propagandismo do supérfluo uma maneira de fazer um jornal bonitinho (mas ordinário, diria o Otávio Duarte). Ordinário por mostrar uma realidade totalmente aparente de Curitiba, uma Curitiba descartável. Aliás, o editorial (?) do Raposa já sugere que Curitiba deve se “ipanemizar” — virar badalação, antro de frasistas com bandinha ao fundo, etc, quando Curitiba não precisa [...] Moral da história: está aberta a temporada de caça. (Cesar Bond, 1981, p. 5).

Bom, essa ideia de que a revista sugere que Curitiba deve se “ipanemizar” é um prato cheio para a pesquisa. Acho que não são necessárias grandes articulações, mas, essa comparação entre Ipanema, à época epítome do moderno, e Curitiba, terra das araucárias esculpidas pelas mãos de Deus em Gênesis 1:3–2:3, é a síntese do que venho falando até aqui. Sobre a revista *Fundação*, as demais cartas nos dão melhores pistas da situação. Na crítica de Reinoldo Atem, a revista *Fundação* é caracterizada como de “diagramação pesada”. Em Aramis Millarch, citando Rubinho Gomes, editor da *Raposa Magazine*, lemos que

“Em boa hora a diretoria da Fundação Cultural de Curitiba houve por bem liquidar com a catastrófica revista ‘Fundação’, que em mais de dois anos teve apenas três números lançados. E lamentáveis em seu hermetismo e (falso) intelectualismo, com textos pesados que nada em relação à cultura paranaense — apenas demonstrando erudição de seus autores. Em substituição, o conselho da FCC aprovou a ideia deoficializar o suplemento humorístico Raposa, que há alguns anos circulou junto ao Diário do Paraná [...]”, como diz o editor Rubinho Gomes, capixaba, há apenas dois anos radicado em Curitiba. (Aramis Millarch, 1981, p. 4)

Além do icônico deboche de Aramis Millarch, claro, a opinião de Rubinho Gomes, jornalista que assume a editoria da Raposa, é totalmente enviesada. No entanto, atribui ao surgimento da *Raposa Magazine*, somado às declarações da carta de Cesar Bond, um efeito simbólico: a cidade, enquanto poder público, escolhe acabar com a revista *Fundação*, aparentemente de estética não-moderna, digamos, para fazer nascer a *Raposa*, a revista da nova metrópole. Da cidade que quer ser Ipanema. Voltando às revistas de invenção, de Sergio Cohn (2011), a *Fundação* poderia se assemelhar às revistas de reflexão, período compreendido entre 1928 e 1950, quando as publicações “apresentavam o formato livro, com poucas ilustrações e textos ensaísticos de largo fôlego — o que evidencia uma preocupação muito maior com o conteúdo do que com as inovações formais” (p. 37). A *Raposa* era também uma tentativa de atualizar o meio editorial curitibano rumo às tendências da época: a absorção da imprensa nanica pela imprensa hegemônica. Lembramos o Folhetim, na folha,

editado por Tarso de Castro, um dos fundadores do Pasquim, que surge em 1977, e o próprio *Raposa*, suplemento do *Diário*, em 1978.

A segunda e última seção de cartas do leitor que quero abordar aqui é a da terceira edição. Na verdade, há uma única carta publicada na edição — com exceção à do médico Paulo Gurgel, de Fortaleza, que é quase um texto por si só, chegando a ditar a ilustração que acompanha a página. A carta é de Aldo Pereira, de Niterói, e parece direcionada a Ernani Buchmann. Diz:

Caro Nani. Recebi a sua linda Raposa. Está linda demais para o meu gosto. Eu preferia que ela fosse mais “moleca”, uma raposa ladrona de galinhas, mais brasileira. Mas o Paraná é um Brasil diferente, como já disse o mestre Wilson Martins. Como esta está mais para um “renard argenté” que para raposa, cuidado para que uma polaca não a meta no pescoço e vá exibi-la na rua das flores neste inverno curitibano. Desejo sucesso que vocês merecem (Aldo Pereira, 1981, p. 2).

Apesar de um tanto enigmático, o problema de Aldo é muito bem delimitado. Não parecia existir publicação no Brasil que partilhasse das mesmas inspirações que *Miran*: Herb Lubalin, Saul Bass, Alan Fletcher e Milton Glaser. Essa observação faz da revista mais um *renard argenté* que uma raposa. Por revista “moleca”, e tipicamente brasileira, é possível que Aldo se referisse às ilustríssimas *Navilouca*, *Pólem*, *Pasquim* e cia. Ou, talvez, às revistonas: *Manchete*, *Cruzeiro* e *Realidade*, que nem eram tão brasileiras assim. Vai saber. Curioso é a *Raposa* ser tão peixe fora d’água que parece plenamente plausível para o “Brasil diferente” que é o Paraná. A luz, aqui, é a referência ao livro de Wilson Martins, *Um Brasil Diferente: Ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná* (1951). Trata-se de uma peça central nesse argumento tão cansado e tosco de que o Paraná é uma exceção temperada em terras tropicais. A Europa brasileira. Para Wilson Martins, por conta da ausência da escravidão, da população negra, portuguesa e indígena, o Paraná se formou enquanto um estado a parte da nação. É claro, se você leu o trabalho até aqui, sabe que a teoria está redondamente enganada, mas, no momento, refutá-la é pouco importante. Na verdade, apesar de errado, Wilson é a ótica pela qual Curitiba é lida pelo debate público e literatura há muito tempo, como veremos no decorrer da análise da revista. Para Aldo, o Paraná é um Brasil diferente como é para Wilson Martins, então, faz sentido que esse jornal todo pomposo vá nascer por aqui. É claro, parece uma contradição em relação às cartas que lemos até então. E é mesmo. A ideia é essa. Explorar as diversas leituras possíveis à *Raposa*, mesmo em suas contradições. Para Aldo Pereira, a *Raposa* faz carão. É, grosso modo, elitista, digna de figurar no pescoço de uma polaca na rua das flores. Fosse mais brasileira, popular, chinelona, estaria melhor. Se o Paraná

é a província das araucárias intocadas, ao contrário do Rio e São Paulo, que já refletiram sobre e exportaram suas leituras do que é se transformar em uma cidade metrópole, ser menos brasileiro é renunciar à modernidade. Da mesma forma, se moderna é a Nova Iorque em chamas ou a Paris das vitrines, ser *renard argenté* é escolher as vanguardas. A modernidade é, em sua gênese, contradição. Talvez a carta procure lembrar que a revista falha em tentar fazer moderno o lugar que, em sua gênese, é província. Enfim, lemos o que escreveu, mas jamais saberemos ao certo o que disse Aldo Pereira. A minha aposta, porém, é a seguinte: a revista é moderna, sim, mas o Paraná, não. É contra-tropical, logo, uma renúncia às transformações modernas que o Brasil vivia. E, não podemos esquecer, a Europa é o antigo mundo.

Um extra: a resposta à carta veio dois anos depois, na penúltima edição da *Raposa*, da virada de 1982 para 1983, no texto de aniversário de seis anos da revista. Assinado por Miran, o texto assume que a *Raposa* não é um sucesso comercial porque, para chegar lá, precisaria se enfeiar. E continua:

Por isso mesmo, alguns ainda folheiam a *Raposa* achando que é sofisticada demais. E continuam a acreditar que tantas coisas ruins que estão acostumados a ver, representam o real estilo editorial brasileiro. E, já viu, tudo que não tenha aquele “visual tropicalista” é comportadinho demais. Ora, gente, entrem nas bancas e comparem os jornais e revistas feitos aqui com os de outros países. Vocês verão quanta pobreza gráfica por um preço tão alto. Estilos editoriais calcados dos estrangeiros e pouco texto de qualidade.

O texto ainda finaliza dizendo que a *Raposa* é uma das poucas coisas boas produzidas no terceiro mundo.

3.1.2 Os textos literários e crônicas

Os dois primeiros textos que pretendo analisar aqui estão publicados na primeira edição da revista e são desdobramentos diretos do rame-rame que a *Raposa* causou após a publicação do número zero, como vimos nas cartas. O primeiro, tagueado pela revista como “excerto de um romance”, é escrito por Ernani Buchmann, da equipe editorial, e intitulado “Memórias de um intelectual paranista”. O texto abre com o seguinte:

Querido diário, hoje todos aqui estão muito exaltados. Tudo porque Tia Luiza apresentou a Vovô o número zero de um jornal que estão fazendo aqui. Você nem imagina a indignação, querido diário. Vovô ficou possesso, chamou papai e disse: “veja esta vergonha, meu filho”. Vovô sempre chama papai nessas horas, porque os dois sempre tiveram muita identidade, assim como eu. Também, temos todos o

mesmo nome. (Se Deus quiser, meu filho também terá, espero. Pausa para bater três vezes na madeira). A indignação, diário meu, é justificada, como comentaram Vovó, Mamãe e as Titias. Imagina você que o tal pasquim foi lançado sem a inclusão de nenhum grande nome das nossas letras. Vovô não se cansou de repetir: — Onde estão Emiliano, Dario, os grandes? Ou mesmo os meninos, como Vasco, Marcial? Onde, me digam, onde? (Buchmann, 1981, p. 22).

Engraçado que nem disfarçam. Agora, que a *Raposa* provocou desgosto em certo círculo da literatura paranaense não é novidade. O interessante, aqui, é a resposta da revista. O texto é uma paródia e caçoa da caretice paranista. A palavra “identidade”, como usada, reforça o efeito de ruptura da *Raposa* na cidade. Se a publicação do número zero de um jornal que ausenta grandes escritores paranistas fere a identidade da classe ao reescrever a história da literatura local, então, o jornal repete o mesmo argumento da *Joaquim*: de um lado, eles, os paranistas, velhos, arcaicos, província; e de outro, nós, os novos, modernos, metrópole. Chama atenção, também, os papéis de gênero. Além de velhos, arcaicos e provincianos, os paranistas são também paternalistas. A literatura paranista, diz Ernani Buchmann, é coisa dessa machórdia dos hormônios à flor da pele. Vejamos, trata-se de uma família com três gerações de homens com o mesmo nome. O avô, revoltado, não chama a vó, mãe ou tia. Chama o pai que, junto do filho — e do neto hipotético — compartilham de forte “identidade”. A identidade aqui é, lógico, um pinto e um saco. O paranismo é falocêntrico e às mulheres resta observar de longe. A *Raposa* quer ser diferente. Supostamente atendida às questões da libertação feminina, publica na mesma edição o *Batom*, suplemento editado e produzido por mulheres. Bom, o texto continua. Se restam dúvidas que se trata de uma alfinetada ao episódio de publicação do número zero da *Raposa*, Ernani faz referência direta à carta de Otávio Duarte, que chama Rubinho Gomes de “curitibano de fraldas”. Brinca: “Dói no fundo da gente, Papai, saber que quem já teve Rocha [Pombo] hoje vive de alguém chamado Rubinho”. O texto se revolta com a naturalidade de alguns dos nomes expostos na *Raposa*. Chama o Fraga, cartunista, de “gaúcho maluco”, Solda, um “paulista de Itararé”, e Jaguar, um “carioca”. O próprio Ernani é um “alemão de Joinville”. Miran, “menos mal”, é paranaguense — apesar de “filho de radialista”. Leminski, o único curitibano, “que pena, um polaco”. Recursos do humor que ressaltam uma desprezível desterritorialização da revista em relação à cidade. Por fim:

Puxa, querido diário, não sei se estou amolando, mas tudo isso acabou me deixando tenso e me fez subir para ter com você. E não é para menos, porque eles não aceitam intervenções de quem já se sente em condições de participar, apesar da pouca idade. Falei que não era preciso que fossem jornalistas — são publicitários, diário, e isso foi outra coisa que todos acharam horrível — mas que pelo menos

tivesse uma coluna daquele rapaz que escreve frases com lindos apostos em todos os nossos periódicos. Fiquei furo porque não me levaram a sério, imagine! Isso me doeu fundo. Lá no salão continua o exame desta heresia. Estão em silêncio. Meu deus, só faltava essa. Deixe-me ouvir melhor. Credo, todos estão gritando juntos, não posso acreditar, o coro é uníssono:
— Comunistas! (Buchmann, 1981, p. 22).

É interessante notar a digressão etária do discurso. O vô, velho, é desde o começo apresentado como o grande símbolo patriarcal e reacionário do paranismo. No decorrer do texto, o pai dá umas cambaleadas, e o filho, mais novo, é quem sofre com todo esse conservadorismo regionalista ironizado por Ernani. Na família, quanto mais jovem, mais pendente à *Raposa*. No texto, a revista representa isso: uma nova geração de jovens escritores “já se sente em condições de participar, apesar da pouca idade”, e que rompe com o provincianismo retrógrado paranista — aqueles que, não sabendo lidar com o moderno, o acusam de comunista.

O próximo texto é uma crônica sobre Curitiba, assinada por Miguel Terra, publicitário paulista que morou durante cinco semanas na cidade por conta de um *freela* para a Umuarama, agência de publicidade. Intitulado “Curitiba, rapidamente antes que ela desista” e publicado na terceira página da primeira edição da revista, o texto consiste em uma série de impressões de Terra sobre a cidade no curto período de tempo que esteve por aqui. O curioso é o afronte de, depois de todo o alvoroço que foi o número zero da *Raposa*, a revista convidar um paulista para escrever sobre a cidade. Para Terra, Curitiba é uma cidade extremamente bem calculada. É “uma sinfonia com todas as notas, todos os acordes, todas as variações em seu devido lugar”. Aqui, Stravinsky estaria em casa e Niccolò Paganini sairia fugido. Miles Davis, que tinha a mania de rabiscar, amassar e jogar fora “todas as notas possíveis e impossíveis que tira de seu trompete”, ficaria inconformado, já que, em Curitiba, é “por princípio, [...] proibido amassar e jogar fora”. Curioso é que, Curitiba, terra de Waltel Branco e Gebran Sabbag, viveu, financiada pela elite cafeeira, os anos de ouro da *jazzband* entre 1950 e 1970 (SÁ JÚNIOR, 2017), em uma das primeiras tentativas registradas e agenciadas de modernizar o Paraná por meio de aparelhos culturais. Em outro momento, quando pergunta se Curitiba “dá samba”, ela “é a única cidade brasileira vestida para uma grande festa. Mas quando é a festa? Que festa?”. Curitiba guarda um suposto mistério. É personificada em uma garota loira, dos olhos verdes, virgem, que deve ser conquistada com paciência e estratégia. Erro crasso: convidá-la para um samba, porque prefere Mendelsohn, maestro alemão. É ingrata e não gosta dos forasteiros:

Outra coisa: sou o milionésimo forasteiro a me intrigar com Curitiba. É que ela não dá nem desde. Por trás de cada janela, na menor fresta possível, a gente tem a impressão de que um olhar sussurra em silêncio: se manda. Alguns, chegaram a beliscar Curitiba. Muito poucos. Parece que foram expulsos logo em seguida. O bota-fora, como convém às mais recatadas virgens, jamais foi escandaloso. Apenas todas as portas se fecharam à passagem dos impostores que, em dolorosa solidão, arrumam as malas e caminham abandonados pelas ruas até a estação de embarque mais próxima. O vento, os sabiás de doces ameixeiras, tudo se imobiliza à passagem dos condenados e nenhuma réstia sequer de sol sai de trás das nuvens.

O texto parece reverberar a teoria de Paraná de Wilson Cordeiro. A impressão faz sentido à medida que relata a estratificação racial em Curitiba. Pensamos por quais pontos da cidade circulou Miguel Terra durante seu ano de *freelancer* na Umuarama... arrisco que não nas periferias formadas pela expansão do perímetro urbano da cidade. Enfim, o interessante aqui é a escolha editorial de publicar na edição um texto que, caçoando da falta de representatividade paranaense no número zero, é escrito por um paulistano que narra suas impressões sobre Curitiba e, ainda, relata o estranhamento do curitibano em relação ao que vem de fora. Curitiba morre de medo do novo, do diferente. E a *Raposa* é um pouco disso. Ela assusta.



Capa da edição número zero da Raposa Magazine, com editorial de capa assinado por Paulo Leminski

O próximo texto, também uma crônica, é assinado por Fernando Sabino, renomado escritor mineiro, e foi publicado na quinta edição da revista. O texto — ilustrado por uma gravura de Poty retirada do livro “Curitiba, de nós”, assim como a crônica de Miguel Terra — descreve um passeio a pé pelo centro da cidade e reflete exatamente o assunto do segundo capítulo: a transformação que as reformas urbanísticas do Plano Preliminar de Urbanismo de 1965 e a Gestão Lerner promoveram em Curitiba. É quase que engraçado como todos os elementos que discutimos até então se encontram no texto de Sabino. Primeiro, depois de reparar na aparência europeia da cidade, as araucárias:

Tudo me traz uma sensação de estar numa cidade europeia. Somente o verde de dois imponentes pinheiros se destacando em meio às árvores dá um toque brasileiro à paisagem. Não resisto e exclamo para mim mesmo um dito antigo que me ficou na lembrança, de um amigo manifestando para a mulher sua admiração pela natureza no Paraná: as araucárias, *darling!* Estou em Curitiba, para mim a cidade mais civilizada do Brasil. Pelo menos, é a impressão que me dão estas ruas de tráfego relativamente calmo e disciplinado, em comparação com as do Rio ou São Paulo (Sabino, 1982, p. 3).

Na primeira parte do texto, Curitiba vive uma espécie de dilema: é uma cidade europeia, perdida em meio ao Brasil tropical, e só demonstra ser parte da nação a partir da fauna, com a presença dos pinheiros e araucárias. Diferente das metrópoles, Rio e São Paulo, preserva uma pacatez. O trânsito é calmo e a cidade, civilizada. Pensando na leitura de Wilson Martins que, inclusive, é citado no texto, talvez pela miscigenação e convivência das várias culturas, São Paulo e Rio despontam como parte de um Brasil em que Curitiba é exceção. Curitiba, que é estranha por conta das coisas que são contrárias às metrópoles, só pode ser, então, província.

É na segunda parte do texto que as coisas passam a mudar, quando o narrador, Sabino, é atendido por um educado guarda de trânsito, que usa um daqueles “capacetes modernos”; depois, encontra uma fileira de cabines telefônicas, onde todos os telefones, “aparelhos modernos, de teclas”, funcionam. É num desses telefones modernos que o narrador tenta ligar para Dalton, mas, não consegue. Mais tarde, porém, encontra o contista, junto de Wilson Martins, numa confeitaria. Diz: “você são mesmo civilizados [...] frequentam até confeitarias”. Dalton responde que “o mesmo se dá em toda parte” e, no Rio, costuma frequentar a Colombo. No que Sabino responde: “você e o Emílio de Menezes, ambos curitibanos”. De novo, Curitiba em contraponto às cidades tipicamente brasileiras, o Rio de Janeiro, terra de gente que só vai à confeitaria se nascido em Curitiba. Na segunda parte do

texto, o passeio de Sabino pela cidade que ficou famosa pelo seu “centro urbano humanizado”, com ruas floridas, que lembram uma pintura impressionista; as crianças brincando no bondinho “transformado em jardim de infância”; o quiosque, que serve como “ponto de encontro dos jovens”, e a Boca Maldita, também ponto de encontro, só que das multidões politizadas. É a quarta parte do texto que entrega o babado:

Hoje à noite vou estar com o responsável por tudo isso — iremos juntos à casa de nosso amigo Eduardo Virmond, para ouvir com Aramis Millarch um pouco de jazz. Conheço Jaime Lerner desde a sua primeira gestão, quando iniciava esta renovadora experiência urbana. Agora venho reencontrá-lo novamente prefeito, a consolidar a obra então realizada. Como se sabe, foi ele quem deu à cidade esta conotação de lazer, despreocupação e alegria. Baseou-se simplesmente no princípio segundo o qual o homem deve ser a medida de todas as coisas. O bem-estar do cidadão, com seus hábitos e distrações prediletas, deve ser-lhe assegurado na medida do possível não somente aos domingos, mas em todos os dias da semana e em todas as horas do dia. O que tornava necessário encontrar uma solução praticamente inédita para cada problema.

Na continuação, Sabino cita os ônibus expressos e as linhas rápidas, chamando-os de “metrô dos pobres”. Todos os jargões já utilizados por especialistas para descrever a política urbana das gestões Lerner em Curitiba aparecem repetidos, palavra por palavra, aqui. Centro humanizado, ponto de encontro, sistema de transporte de superfície, etc.. Soluções criativas para o problema da Curitiba pré-Lerner: uma cidade pálida, província, transformar-se em flores, metrópole. Era o pacote de coisas que poderiam fazer Curitiba finalmente ascender ao rol das cidades modernas, agora expostas por um dos principais escritores brasileiros vivos à época e publicada pela *Raposa*, revista esteticamente moderna e financiada pela própria prefeitura. Sabino ainda cita o Restaurante Geraes, de comida mineira, comandado pela neta de Afonso Pena. Afinal, toda cidade moderna precisa de uma culinária diversa. Lembro bem quando o primeiro *sushiman* chegou à pequena Jaciara.

O texto, que dividi em quatro partes, faz um percurso não só pela cidade-espço, mas cidade-história. A escrita de Sabino, aqui, é um exercício de reflexão sobre a Curitiba moderna, olhando para como se transformaram as coisas que estranham o forasteiro. Primeiro, as araucárias. São elas, intocadas desde a gênese, que dão à Curitiba seu caráter provinciano. Depois, precisamos lembrar que, no caso dos capacetes e telefones modernos, ambos são produtos de importação. Curitiba não fabrica nada moderno e o moderno são sempre os outros. Na terceira parte, a cidade, diferente das metrópoles brasileiras, é pacata. Mas, tudo bem, não é isso que a faz moderna. São as flores, os bondes, os ônibus, o “centro

humanizado” e o restaurante de comida mineira. É o projeto Lerner. O texto, que é quase uma matéria de serviço da prefeitura, é uma boa síntese do que venho falando até aqui.

3.1.3 Os textos editoriais

Entre editoriais, foram considerados textos publicados na *Raposa*, assinados por alguém da redação e que representem ou pelo menos soem como um posicionamento da revista. Entre os três textos escolhidos, dois são, de fato, editoriais: primeira página e assinados pelo editor. O terceiro, porém, parece assinado por Leminski, e aparece nas últimas páginas do jornal.

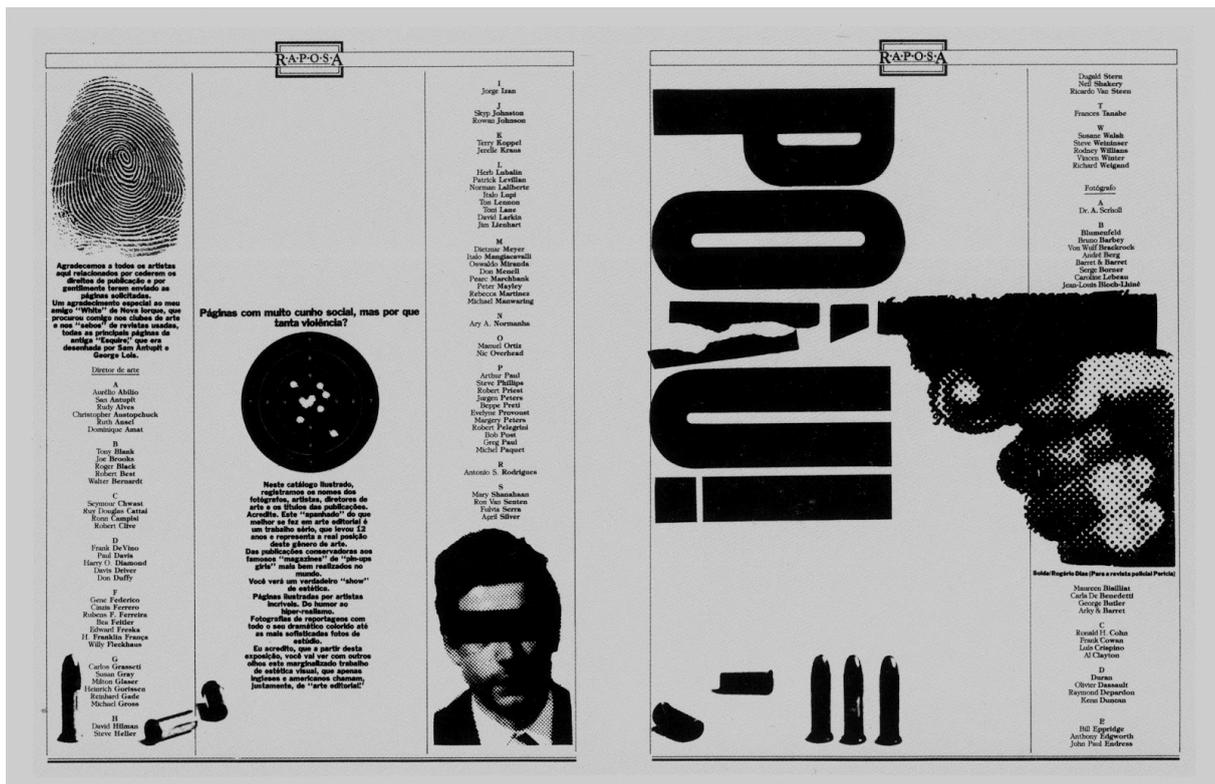
No editorial da terceira edição, a revista é sutil ao expor o que pensa da cidade. Diz que, “apesar das dificuldades que todos têm enfrentado no país” — a edição é de setembro de 1981, ano em que a ditadura militar procurava por meios extremos de atrasar a abertura política, como o atentado do Riocentro —, a revista segue superando o “provincianismo”. Até aqui, nenhuma novidade. A guerra contra a província estava declarada desde a edição número zero. O curioso é que, aos olhos do editor da *Raposa*, a revista está vencendo a batalha.

Em outro momento, descrevem Miran como um “paranaense tipo exportação”, que, apesar da influência no circuito internacional das artes gráficas, resiste à exportação. A expressão, “paranaense tipo exportação”, é uma constante na *Raposa*, usada para se referir a pessoas da cultura paranaense que ultrapassaram barreiras geográficas e se nacionalizaram. Chegou a virar uma seção no jornal e, pelo que me parece, vem de um texto de Paulo Vítola, publicado na primeira edição. Lá, Vítola diz que, no Paraná, há uma rica tradição de exportar o melhor de suas melhores riquezas. É o caso do café, soja, madeira e, “nada mais natural do que exportar, também, os melhores talentos”. Aqui, refere-se à Emílio Nunes Correia de Menezes, exportado para o rio de janeiro no ano de 1887.

Na edição seguinte, o editorial traz novas mensagens de guerra. Começa citando a menção à *Raposa* por Marília Gabriela na TV Mulher, da Globo, que fez chover cartas na redação. No entanto, apesar do reconhecimento, a revista admite que “aqui nos píncaros curitibanos continuamos sobrevivendo por obra e graça desse prefeito que nos proporciona uma cidade tão legal para se viver”, Jaime Lerner. E continua: “Pois é. Ele que finge não ouvir as intrigas provincianas, os ataques histéricos de prima-donas que só querem destruir”. Aqui, a continuidade da *Raposa* é em “desprezo dos cultores do paranismo, em detrimento da visão universal das coisas”.

E se conseguimos, mesmo assim, exercitar nossa liberdade, é porque nossa cidade onde se respira tão bem, continua vigorando um compromisso como o novo e um profundo respeito aos direitos individuais. Aqui, por enquanto, ainda prevalece a certeza 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 participação no jornal à toda “*intelligentzia*” local. E continuamos esperando suas contribuições.

Basta um par de olhos e alfabetização básica para entender que a alfinetada reafirma a *Raposa*, revista de vanguarda, em contradição à uma *intelligentsia* local paranista, regionalista e provinciana. O texto ainda se estende para uma crítica à ditadura, lembrando que “a fechadura política em que estivemos mergulhados gerou um grande número de intelectuais de obras trancadas”, agora ávidos pela publicação. Acho incrível porque, naquela época, o Lerner era indicado ao cargo de prefeito pelo governador Ney Braga que, por sua vez, foi nomeado pelo ditador Ernesto Geisel. A *Raposa* é icônica também porque usava do dinheiro da ditadura para expor críticas explícitas ao regime.



Uma página dupla de Miran na *Raposa Magazine*

Por fim, o último editorial e último texto da *Raposa* que pretendo analisar aqui é o “Para Paraná”, aparentemente assinado por Leminski, e publicado na última página da edição

número um da revista. Começa assim: “está aberta a temporada de caça à raposa”. A avaliação de Leminski é a seguinte: os deslizes da edição número zero foram a oportunidade perfeita para fazer surgir uma “substância estranha”, um “certo chovinismo patriótico paranista” reacionário e xenofóbico, que fez público um certo rancor aos forasteiros publicados pela revista. Em resposta, Leminski defende que a história da cidade é prova do contrário. Curitiba é “o pior lugar do mundo para frenesis patrioteiros exclusivista”.

De acordo com Leminski, a cultura local começa com a migração de médicos baianos que acompanhavam o primeiro presidente da província, Zacarias de Goés. Dario Vellozo, maior poeta curitibano, é carioca. Nas artes plásticas: João Zako, polonês, Bakun, ucraniano, Guido Viaro, italiano, Andersen, norueguês. Miran é paranaguaense, Rettamozo, gaúcho, Sylvio Back e Juarez Machado, catarinenses. Reynaldo Jardim, paulistano, é herói. Revolucionou o jornalismo cultural local com *Anexo* e *Pólo Cultural* e, por conta disso, “sofreu na pele e na barba, todos esses anos”.

A grande força do Paraná (e de Curitiba) é que ele não existe ainda. É uma coisa que se faz, que está se fazendo, somando, alquimizando. Por isso, em verdade, vos digo, a única modalidade de patriotismo paranaense e curitibano que me permite é perspectivo, projetivo. Para a frente. Curitiba é uma porta. Para o mundo. Para o Brasil. Para Marte. Ou Eldorado. Os menos atentos podem pensar que uma porta é apenas um enfeite na parede. Ledo ivo engano. Uma porta, qualquer criança sabe, é uma porta. E por ela uma raposa passa, brincando.

Para Leminski, a migração é um movimento central no processo de formação do Paraná e de Curitiba, que se encaminharam para a modernização. Reside aqui um elemento central na argumentação deste trabalho. No próximo capítulo, de considerações finais, pretendo, além de explorar as coisas que fizeram a Raposa existir, arriscar alguns palpites em relação às cidades e ao moderno que concluo após um ano pesquisando a revista e estabelecendo intensas relações com todos os diferentes centros urbanos que visitei: tudo vira referência

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU CURITIBA, UMA ROÇA: ENSAIO SOBRE O QUE FAZ A CIDADE MODERNA

*Sleepyhead 'cause all the fucking
Foxes kept me awake last night*

— Caroline Polachek na letra de *Everything is romantic*

Chegados os momentos finais do trabalho, o leitor mais atento deve se perguntar: onde é que foi parar o tal fantasma? De fato, depois da introdução, a palavra não volta a aparecer em nenhum dos capítulos de desenvolvimento da pesquisa. Explico: nem eu, nem você, nem olho biônico algum nesse mundo é capaz de enxergar um espectro com tanta clareza. E é essa a ideia do trabalho. Trata-se de uma espécie de dialética negativa que, em sua gênese, está a própria inviabilidade. Não significa que o trabalho é desnecessário, não. Apenas que, entre “acessar um imaginário urbano”, objetivo que estabelecido a fim de atribuir um aspecto científico à monografia, qualquer conclusão é balela. É uma pesquisa exploratória, e por isso o texto aposta no formato do ensaio. Assim como esses vultos que vez ou outra a gente vê pelo canto do olho, analiso fragmentos deixados pela história e memória da *Raposa* para me aventurar pelas razões por trás do surgimento da revista, da sua expectativa vanguardista em terra de araucária e desses embates regionais travados entre raposeiros e “paranistas”. A premissa, no entanto, segue. Há, sim, um fantasma, um corpo-estranho, um espectro que ronda a cena cultural curitibana e que faz a *Joaquim*, quarenta anos antes, batalhar contra os mesmos inimigos que a *Raposa*. Outra: há também um fantasma, dos mais escabrosos, que sai do texto de Wilson Martins e parece infectar toda uma cadeia de pensamento não calcada na história da formação do estado que assombra as impressões dos escritores, mesmo os que residem aqui, e acreditam que Curitiba é uma cidade europeia. Isso porque há um terceiro fantasma que faz esses sujeitos acreditarem que a Europa é assim: chuvosa, nublada, quieta, civilizada, branca, arborizada e com largas calçadas em pedras portuguesas. Coisa que nem Curitiba é. O nosso imaginário urbano é inundado por um sistema de produção em massa de fantasmas que nos fazem acreditar que determinada cidade é tal coisa quando, na verdade, toda cidade é uma cidade como qualquer outra.

Agora, sobre as conclusões. Quero começar contando sobre a entrevista que fiz com Paulo Vítola, que foi leitor e, na fase dos anos 1970, trabalhador da *Raposa*. De acordo com o ex-presidente da Academia Paranaense de Letras, a *Raposa* surge no contexto das agências de publicidade curitibanas (Vítola, 2024), mais especificamente na P.A.Z. Mas, diz, é importante lembrar que a *estória* da revista e de tudo que é impresso no Paraná começa antes, em 1853,

com a comarca de Curitiba elevada à província do Paraná. O primeiro presidente foi Zacarias de Góes e Vasconcellos que, agora, enfrentava a missão de criar um projeto de *branding* para a marca recém-criada (Vítola, 2021, p. 25). No ano seguinte, Zacarias autoriza o fluminense Cândido Lopes a criar o primeiro jornal da história da imprensa paranaense, *O Dezenove de Dezembro*¹¹. O nome, claro, é uma referência à data que marca a emancipação política do estado. De Niterói, Cândido Lopes chega a Curitiba em 1854 e instala aqui a Typographia Paranaense, na rua XV de Novembro, e dá seguimento ao semanário. Mais tarde, depois que morre Cândido Lopes, sob direção de seu filho, Jesuíno, o jornal ganha tamanho e vira um diário. Com a República no horizonte, o *Dezenove* perde força, e, em 1889, o equipamento é comprado pelo Barão do Serro Azul, Ildelfonso Pereira Correia, ervateiro interessado em utilizar do maquinário para a produção de rótulos para a indústria do mate. Assim, A Typographia vira Impressora Paranaense. De acordo com Vítola (2024), a impressora paranaense foi, por muitos anos, a maior gráfica da América Latina, fazendo do Paraná um parque gráfico de dar inveja em qualquer metrópole. Com a morte do Barão, considerado traidor pela revolução federalista, a gráfica passou a contar com o protagonismo de outra figura: o catalão Francisco Folch. Na mesma época surge a Escola de Desenho em Pintura do português Antônio Mariano de Lima e tudo aquilo já contado no primeiro capítulo. Enfim, um conjunto de fatores que levaram a cidade a se desenvolver enquanto solo propício do desenho gráfico e publicidade, exatamente os dois universos que vão parir a *Raposa*.



Apesar de importada a erva, o rótulo era produzido no Paraná. Era uma exigência que a vasilha de produtos importados acompanhassem o rótulo da marca da sua região

¹¹ Conjunção planetária, cosmologia do alinhamento terrestre: a banca de defesa deste trabalho está marcada para o dia 19 de dezembro, e o jornal que eu trabalho, o *Cândido*, tem esse nome por conta de Cândido Lopes, rua da Biblioteca Pública do Paraná.

Nos anos 1950, Curitiba enfrenta mudanças drásticas. Primeiro, etnográficas. Com o êxodo rural motivado pelo desgaste ambiental no norte cafeeiro e a concentração fundiária no interior, a população explode e chega a dobrar de tamanho entre 1950, 1960 e 1970. O perímetro urbano se expande e a periferia começa a tomar a forma que conhecemos hoje, um subúrbio com bairros enormes e difícil acesso ao centro. Em paralelo, mudanças na política e solo urbano também assustam. Transformar a principal rua da cidade em um calçadão e criar algo como um “metrô de superfície” eram coisas estranhas à população não só recém-chegada à cidade, mas também às que moravam aqui antes, acostumadas com uma cidade tediosa. A população precisava de alguém que traduzisse o que era e o que viria a ser Curitiba, e Curitiba precisava de alguém que comunicasse sua modernização para o resto do país, que passaria a, finalmente, reconhecê-la como metrópole. Quem faz esse meio de campo é, ao lado do jornalismo, a publicidade.

A nova Rua XV vai ficar linda de viver.

Alegre, colorida, tranquila.
É a nova Rua XV que está nascendo.
Com suas flores, suas árvores,
suas mesas na calçada,
sua iluminação diferente.
E ainda torres de informações,
onde você pode escolher o filme, o teatro,
a conferência a que você quer assistir.
Uma Rua XV bem mais humana.
Sem congestionamento,
ruído de automóveis, poluição.
Você estaciona seu carro no Propar.
E fica pertinho do lugar ideal
para um bom papo,
para se informar, para fazer compras,
tomar um lanche, descontar um cheque.
É o ponto de encontro da cidade.
É o centro comercial mais agradável
e completo de Curitiba,
em plena selva urbana.
Finalmente nenhum outro oferece tanto: bancas,
restaurantes, lanchonetes, livrarias, joalherias,
as mais variadas lojas a seu dispor.
Vamos, amigo,
a Rua XV agora é toda sua.
Tome conta dela.

CIDADE DE CURITIBA

MAR 1954

Publicidade sobre a nova Rua XV, que se transformava na primeira via exclusiva de pedestres do Brasil

O processo é bastante parecido com aqueles que passaram as revistas cariocas, como a *Fon-fon!*. Há, de um lado, uma cidade em constante mutação. Do outro, uma população ansiosa, carente de um veículo para agenciar o espaço que se metropolizava. E é nas agências, onde se encontravam Miran, Leminski, Ernani Buchmann, Rettamozo, Solda e o próprio

Paulo Vítola, que esses jovens modernos faziam a festa. Nesse jogo de interesses entre poder público e cena literária local, ambos viam aqui uma oportunidade de promover sua gestão, no caso de Lerner, ou a nova vanguarda contra-paranista curitibana, no caso dos raposeiros. Ainda, institucionalizar essa faceta moderna do desenho gráfico e literatura curitibana era também parte da estratégia — aqui representada pela substituição da revista *Fundação* pela *Raposa*.

Afinal, o que é esse tão falado Ônibus Expresso?

O Ônibus Expresso não é nenhum veículo do futuro ou um milagre sobre rodas, capaz de resolver todos os problemas de condução.

Mas ele é o elemento principal de todo um sistema de transporte que está sendo implantado em Curitiba.

E que constitui, mais uma vez, uma iniciativa pioneira no País.

Construído pela Marcepolo S.A., com tecnologia nacional e de acordo com as especificações técnicas do IPPUC, o Ônibus Expresso é mais baixo do que o convencional, projetando maior segurança nas descidas e subidas de passageiros.

Com potência de 200HP, alcança 60Km/h em menor tempo e percurso: é um ônibus mais rápido.

A carroceria é mais ampla do que a convencional e os bancos, de "theroplas" e de modelagem anatômica, estão colocados do costas para as laterais, o que assegura maior espaço interno.

A capacidade de lotação é de 35 passageiros sentados e 60 em pé, permitindo, mesmo na hora do "rush", o usuário ir e vir mais depressa.

O seu desenho moderno reduzirá as áreas de visão para do motorista, em benefício da segurança de todos.

E graças a um dispositivo automático, o veículo só começa a andar depois que as portas estiverem fechadas.

Em resumo: é um ônibus mais veloz, mais bonito, mais confortável e mais seguro para servir você. Pelo mesmo preço dos ônibus comuns.

Um ônibus tão diferente

O Ônibus Expresso vai atender as duas centrais das vias principais Norte e Sul e as áreas centrais, em uma faixa elevada sobre o nível das ruas. Isso significa que a linha ficará reservada para os Ônibus Expressos, mantendo-se as áreas centrais, sob a Linha Sul, para os ônibus comuns. A linha de ônibus comuns será mantida sob a Linha Sul.

Devido ao fato de ser mais baixo, o Ônibus Expresso terá uma visão mais ampla do que o convencional, permitindo maior segurança nas descidas e subidas de passageiros.

Com potência de 200HP, alcança 60Km/h em menor tempo e percurso: é um ônibus mais rápido.

A carroceria é mais ampla do que a convencional e os bancos, de "theroplas" e de modelagem anatômica, estão colocados do costas para as laterais, o que assegura maior espaço interno.

A capacidade de lotação é de 35 passageiros sentados e 60 em pé, permitindo, mesmo na hora do "rush", o usuário ir e vir mais depressa.

O seu desenho moderno reduzirá as áreas de visão para do motorista, em benefício da segurança de todos.

E graças a um dispositivo automático, o veículo só começa a andar depois que as portas estiverem fechadas.

Em resumo: é um ônibus mais veloz, mais bonito, mais confortável e mais seguro para servir você. Pelo mesmo preço dos ônibus comuns.



Publicidade que ensinava como usar o novo ônibus expresso que ganhava as vias rápidas da cidade.

Agora, o que é que faz da cidade um espaço moderno? Na Paris de Benjamin, as vitrines; na Nova Iorque de Marshall Berman, dos anos 1970 e 1980, a resposta à estratificação e, no Brasil, em geral, fosse no Rio dos anos 1920 ou na Curitiba dos anos 1970, as mudanças físicas da cidade. Há, porém, um elemento comum. A cidade moderna é a cidade que cria espaços de encontro para suas multidões. Lerner percebeu isso e fez da proposta o cerne do seu projeto. Vejamos, por exemplo, o surgimento da galeria *Cocaco* em Curitiba, que marca o início da arte modernista na cidade. É um ponto de encontro. E a revista, na impossibilidade de fazer surgir um prédio, também cumpre esse papel. Um outro

momento de inflexão nos rumos da literatura moderna paranaense é a própria *Joaquim*. Foi também a *Raposa*, ao incomodar os paranistas e se intitular vanguarda. Foi assim na *Fon-fon!* e foi assim, entre os simbolistas europeus, que surgiram as primeiras noções de modernismo na literatura: vivo em um lugar que se transforma para além da minha compreensão, logo, preciso me abraçar aos outros. É esse o movimento de quem compra a *Raposa* pra ler, de quem escreve e edita a revista.

Retorno: o moderno é o estranho, e o arcaico, também. É por isso que, quando citadas as araucárias destacadas na paisagem curitibana — símbolo formal do Paraná desde o paranismo —, a cidade é província, e não metrópole. Porque a araucária é produto das mãos de Deus, e não do homem. E, se é das mãos de Deus, da gênese bíblica de criação da terra, remete à sociedade sem classes, refúgio dos simbolistas¹². No Rio e em São Paulo, um traço fundamental do moderno é o controle do homem diante da natureza. É o homem que faz descer o morro do castelo, em 1922, e transforma o Rio em Metrópole. A ideia era que o morro representava um espaço decadente, proletário e, no seu lugar, foi instalada a montagem da Exposição Internacional do Centenário da Independência (Castro, 2019). Lembramos da dicotomia videira-araucária, na carta de Luis Alberto Martins. Claro, a história não registra Curitiba em convivência pacífica com a natureza. Passa por sucessivos projetos de transformação do ambiente, como a canalização dos rios, desde a virada do século XX. No entanto, há uma falha em fazer essas transformações visíveis para o estrangeiro por meio da comunicação — ou, visto que o rio canalizado fica escondido embaixo da terra, pela lógica das aparências.

É também no paranismo-simbolista, patrono da araucária como símbolo, que surge o discurso da Curitiba Europa brasileira (Neto, 2019), mais tarde reverberado por Wilson Martins. Na minha leitura, fazer da cidade uma espécie de *petit comité*, uma extensão do mundo antigo em meio a um Brasil que se modernizava pela miscigenação e tropicalismo nos anos 1970 torna a cidade refém da sua interpretação provinciana pela literatura, crítica e todos os demais setores da vida comum. É por isso que Curitiba enfrenta tanta dificuldade em superar esses constantes lembretes do seu próprio provincianismo. Nesse sentido, essa mutação apoteótica que são os processos de migração cumpre um papel fundamental no contraponto à Curitiba província. Na crônica de Fernando Sabino, um dos elementos

¹² Por mais que fundador do moderno, o drama simbolista é uma digressão. Temiam as transformações da modernidade e queriam retornar à sociedade anterior à divisão racional das coisas, como o Capital, a natureza, instituições e formas de produção e organização da cidade em geral.

abordados para ilustrar a Curitiba moderna é um restaurante de comida mineira. É verdade: pra ser moderno, tem que ser cosmopolita. Ensino básico da Nova Iorque de Berman.

A arte e a cultura curitibana, assim como as de qualquer outra cidade, são construídas pelas mãos de gente de todos os cantos do globo. Miran, Reynaldo Jardim, Dario Vellozo, Alfredo Andersen, Guido Viaro, Ernani Buchmann, Solda, Sylvio Back, Juarez Machado. É bem o que disse Leminski: “Curitiba é uma porta [...], e por ela passa uma raposa, brincando”. Esse é o negócio: a força do Paraná é que ele não existe. Ainda. E, talvez, jamais existirá. Ele será o que fizermos dele por meio da construção de espaços de troca, arte, lero-lero, revista.

REFERÊNCIAS

ABREU, Kaype. **Arte aplicada**. Jornal Cândido. 2015.

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34. 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1967.

BARBOSA, Marialva. **História da comunicação no Brasil**. Editora Vozes Limitada, 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, Lima. **Clara dos anjos**. Companhia das Letras, 2012.

BARTHES, Roland. **Sémiologie et urbanisme**. L'architecture d'aujourd'hui. n. 153, 1971.

BERMAN, Marshall. **Modernism in the streets: A life and times in essays**. Verso Books, 2017.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, 2018.

_____. **Paris, capital do séc. XIX. Passagens**. São Paulo: Editora UFMG. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BEZERRA, Jane Mary Cunha. **Lima Barreto: Anarquismo, Antipatriotismo, Forma Literária**. 2010.

BUCHMANN, Ernani. **Alto nível publicitário**. Jornal HojePR. 2024.

CALDI, Leonardo et al. **A Raposa: influências de Herb Lubalin no trabalho de Miran**. In: Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação. São Paulo: Blucher. 2015.

CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná: 1853-1953**. 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**, 3ª. Ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Duas cidades: São Paulo. 1993.

_____. **O direito à literatura**. Vários escritos, v. 3, p. 235-263, 1995.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. Studio Nobel, 1993.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20**. Companhia das Letras, 2019.

- CESTARO, Lucas Ricardo. **O centenário paranaense e a indução do processo de metropolização em Curitiba**. 2022.
- CHAIMOVICH, Felipe. **O impressionismo e o Brasil**. Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2017.
- COHN, Sergio. **Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI**. Beco do Azougue, Rio de Janeiro. 2011.
- DE MARCO, Tony; ROCHA, Claudio. **Tupigrafia. The 2000-2020 Anthology**. Milão: Lazy dog press. 2021.
- DE MELO, Chico Homem; RAMOS, Elaine (Ed.). **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. Cosac Naify, 2011.
- DE OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Garamond, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DIGNIDADE, Grupo. **Resgatando o Gala Gay do Clube Operário**. Curitiba. 2011.
- DILAY, Antônio. **Estado do Paraná completa 170 anos de criação com a emancipação da Província de São Paulo**. 2023. Disponível em: <https://shorturl.at/14KZv>.
- DUARTE, Jorge. **Entrevista em profundidade**. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Atlas, v. 1, p. 62-83, 2005.
- DUDEQUE, Irã Taborda. **Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. Studio Nobel, 2001.
- FERNANDES, José Carlos. **Um lugar chamado Cocaco**. Curitiba: Insight, 2022.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. **A reforma do Jornal do Brasil. A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50**, v. 50, p. 141-155, 1996.
- FORTES, Pedro Henrique Ribas. **Indígenas na cidade: Uma análise histórica e etnográfica da presença Kaingang em Curitiba**. 2020. Tese de Doutorado. Doctoral dissertation. Universidade Federal do Paraná. 2020. Available from: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69422>.
- _____. **Entre a política indígena e a política indigenista: um estudo sobre as relações políticas entre índios e não índios em Curitiba no século XIX**. 2014.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. 1991.
- HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº 2, p. 15-46, jul./dez.1997, p.15.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1992

Jaime Lerner prefeito de Curitiba. **Instituto Jaime Lerner**. Disponível em: <https://www.institutojaimelearner.org/prefeitura>. Acesso em: 19 de maio de 2024.

KAMINSKI, ROSANE. **Imagens de revistas curitibanas: análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta**. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Curitiba: UTFPR, 2003.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, v. 1958, p. 749-775, 1986.

LEITÃO, Sylvia Ramos. **Gênese do discurso do planejamento urbano em Curitiba: bases políticas, filosóficas e técnicas**. Paranoá: cadernos de arquitetura e urbanismo, n. 13, p. 129-136, 2014.

MARTINS, Wilson. **Um Brasil diferente: ensaio sobre fenômenos de aculturação no Paraná**, 1951.

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Cosac Naify, 2009.

MENEZES, Claudino Luiz. **Desenvolvimento urbano e meio ambiente: a experiência de Curitiba**. 1996. p. 198-198.

MIRANDA, Oswaldo. **Capas e uma página dupla do "Batom", suplemento do meu jornal "Raposa", da 2ª fase anos 80**. Curitiba, 23 de março de 2023. Disponível em: <https://miranraposajournal.blogspot.com/2023/03/capas-e-uma-pagina-dupla-do-batom.html>. Acesso 03 de dezembro de 2024.

NETO, Eduardo Rueda. **Memoriais de Javé: Uma Descrição Resumida de Símbolos e Festividades do Judaísmo**. Epitaya E-books, v. 1, n. 20, p. 100-114, 2022.

NETO, Miguel Sanches. **A reinvenção da província: a Revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan**. 1998. Tese de Doutorado. [sn].

_____. **Brevíssima história das publicações literárias do Paraná**. Jornal Cândido, Curitiba, 21 de novembro, 2019.

OLIVEIRA, Dennison. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Editora UFPR, 2000.

PERBICHE, Matheus. **A Raposa e a astúcia: redes intelectuais na imprensa alternativa curitibana (1978-1983)**. 2021. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná.

PILOTTO, Osvaldo. **Cem anos da imprensa paranaense**. Curitiba: Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense. 1976.

PITZ, Gustavo. **Curitiba antes da fundação: uma história indígena**. Turistória. Disponível em: <https://www.turistoria.com.br/curitiba-antes-da-fundacao-uma-historia-indigena>. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do sensível**. 2009.

____. **Mal-estar na estética.** Rio de Janeiro: Editora 34. 2023.

RECHIA, Simone. **Espaço e planejamento urbano na sociedade contemporânea: políticas públicas e a busca por uma marca identitária na cidade de Curitiba.** Movimento, v. 11, n. 3, p. 49-66, 2005.

ROCHA, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira. **Cidade de Deus: o arcaico e o moderno no romance contemporâneo.** 2010.

SÁ JÚNIOR, Adherbal Fortes de. **Curitiba no tempo do jazzband.** 1.^a ed. Curitiba: Artes & Textos, 2017.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930.** São Paulo: Cosac & Naify. 2010.

____. **A literatura na esfera pública.** MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena. Valores: arte, mercado, política. Belo Horizonte: UFMG/Abralic, p. 37-55, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** 1992.

SILVA, Dara Rúbia Souza et al. **Anatomia da aorta abdominal em raposa-do-campo (Lycalopex vetulus, Lund, 1842).** Brazilian Journal of Veterinary Research and Animal Science, v. 55, 2018.

SHEPARD, Richard. **A crise da linguagem.** In: Modernismo: guia geral 1890-1930. Companhia das Letras, 1989.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação: e outros ensaios.** Companhia das Letras, 2020.

SOUZA, Nelson Rosário. **Planejamento urbano em Curitiba: saber técnico, classificação dos cidadãos e partilha da cidade.** Rev. Sociol. Polít, v. 16, p. 107-122, 2001.

SUTIL, Marcelo Saldanha. **Pesquisa histórica.** In: Sultaque - Identidade Cultural - Sotaque Curitibano. Curitiba. 2018.

TAYLOR, Jeff. **Alaska School District Votes Out ‘Catch-22,’ ‘Gatsby’ and Other Classics.** Disponível em:
<https://www.nytimes.com/2020/04/29/books/palmer-alaska-school-board-books.html>.

URBAN, João. **Entrevista à equipe de pesquisa.** Curitiba, 2024.

VANALI, Ana Crhistina. **A Erva-mate e a política paranaense: análise da legislação provincial para a economia ervateira (1854-1889).** Curitiba: Instituto Memória, 2013.

VIEGAS, Camila. **Casa Andrade Muricy abre em Curitiba.** São Paulo: Folha de São Paulo. 1995.

VÍTOLA, Paulo. **Entrevista à equipe de pesquisa.** Curitiba, 2024.

VOLTOLINI, Anderson Francisco Floriani. **A questão de limites de terras entre Santa Catarina e Paraná: uma análise das mensagens de governadores de 1900 a 1916.** Revista Santa Catarina em História, v. 3, n. 2, p. 31-38, 2009.