

ANHEMBI: REVIS(I)TAR E/OU ANTOLOGIZAR?

Mestrando George Luiz França¹ (UFSC)

RESUMO: *Parto de um lugar de articulação: uma revista, veículo moderno por excelência, inexoravelmente ligado ao instante, mas apreendido com a distância temporal que leva um olho a devassá-la horizontal, vertical e transversalmente. No caso em questão, remeto a **A-nhembi**, publicada mensalmente entre dezembro de 1950 e novembro de 1962 em São Paulo por Paulo Duarte (amigo pessoal de Mário de Andrade, que com ele colaborou, por exemplo, na construção do Departamento Municipal de Cultura). O periódico se propunha a ser, como o rio Tietê, cujo nome primordial retoma, um roteiro de penetração cultural para o Brasil. Neste trabalho, procuro ler, entre fragmentos denunciadores de um projeto homogeneizador de perpetração de uma cultura que se julga alta, os lugares da literatura, sua convivência e diálogo com outros textos, no que se pode chamar de uma antologia tardia do Modernismo, parte de seu processo de canonização.*

Palavras-chave: Periodismo cultural, Década de 50, São Paulo, Modernismo, Paulo Duarte.

Plus élire que lire.
(Paul Valéry)

Aliás, de 1962 para cá, os sucessos da vida me tiraram muito escrúpulo, muita falta de liberdade, muita precaução, muita reserva que tinha para falar de vultos contemporâneos, porque eram “meus amigos” ou parentes chegados de “amigos meus” que eu não queria melindrar.
(Paulo Duarte)

Revis(i)ta da revista

As revistas literárias e culturais, bem como os cadernos de jornal dedicados à cultura, consistem em uma via privilegiada de circulação da crítica e da criação literárias, bem como de afirmação e divulgação de preferências e valores no terreno cultural. Além disso, contribuem para a construção de um lugar de poder para aqueles que com eles colaboram e marcam uma posição dentro do campo da cultura em um determinado momento. Ao demarcarem posições, estabelecem-se, também, como lugares de conflito: documentos de cultura, documentos de barbárie. Para que algo possa ser afirmado, muita coisa deve deixar de ser dita, apagada, suprimida, ignorada ou mesmo combatida. Estudar o periódico como texto, procurando armar uma rede entre ele e outras publicações e rastros da cena de uma época (e não só dela, uma vez que é ingênuo entender o tempo como algo linear, progressivo, evolutivo e homogêneo) revela-se importante para reconstruir, a partir de seus ditos e de seus espectros, retrospectivamente, uma ficção dela e de nós, uma vez que algo dela ecoa na formação dos olhares contemporâneos. A partir de um periódico, podemos refletir sobre a construção e a desconstrução dos cânones, as mudanças culturais, o estatuto do objeto artístico e o lugar da arte.

É preciso ter ciência de que não há possibilidades de exaurir o objeto, por si só um texto, portanto, de antemão, fruto de uma deliberação e de uma perda (BARTHES, 1987). O que pretendo, portanto, é traçar uma cartografia de um território que não pode ser “representado”, pois, na obsessão de um discurso próximo demais da verdade, poderia cair, tal qual personagens borgianas, no erro de gerar um mapa que, em sua pretensão de fidelidade, acabaria por se tornar tão grande quanto o território e seria abandonado por inutilidade¹, quedando habitado simplesmente por mendigos e animais². O que se

¹ E como fazer considerações sobre utilidade em se tratando da abordagem da arte, da cultura? Subordiná-la ao viés de uma utilidade certamente é reduzir aquilo em que reside sua mais irredutível singularidade e potência: resistir a se tornar mercadoria e entrar no mercado de trocas, resistir a se fazer representar, resistir à evidência. Pô-las sob o crivo do utilitário pode redundar em aberrações doutrinárias, fascismo, religiosidade ortodoxa ou dogmatismo. Entretanto, não

procurará fazer advém da deliberação de um anacronismo, de uma remissão a um passado que se pretende cristalizar em uma ficção dentro de um agora: é necessário desnaturalizá-lo, não entendê-lo como dado, linear e homogêneo, mas, pelas vias da montagem cinemática, da justaposição, da acumulação e da simulação, construir outras narrativas, encontrar as fissuras dos “edifícios” construídos e apontar, justamente onde eles parecem falhar, as vias que permitem a geração e a proliferação de novas ficções. Trata-se, como diria Benjamin, de uma construção bífida de movimento e imobilização, na qual “Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele [o princípio construtivo da historiografia que Benjamin chama “materialista”] confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada.” (BENJAMIN, 2005, p.130) Instaura-se também um paradoxo no trabalho, antinomia irresolúvel: ao tratar de uma revista que, como veremos, propõe-se a ser antologia, e ao criticar a idéia de antologia, porto-me como antologizador: delibero, escolho, rasuro, esqueço. Passo as tropas em revista, revisito através de páginas amareladas uma versão de um passado. Entro, pois, no labirinto, sem fio de Ariadne e com alguma possibilidade eterna de retorno.

Se o objeto é uma revista, e se há de se dizer algo dele (e não dizê-lo, uma vez que é indizível), talvez seja próprio começar falando justamente dessa sua condição. O que é uma revista? A caracterização dada pelos dicionários é dúplice: por um lado, o sentido que advém da junção do prefixo “re-” ao nome (ou participio) “vista”, ou seja, revistar, passar novamente as vistas, olhar retrospectivamente; por outro, por tradução do inglês *review*, a

publicação periódica, destinada a grande público ou a público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, conselhos de beleza, moda, decoração etc. (Algumas revistas destinam-se a um público especializado, assumindo, portanto, um determinado formato: jornalístico, científico, literário, esportivo etc.) (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2454)

Logo se vê que a definição se abre tanto, para poder comportar uma série de veículos de imprensa que reivindicam para si o nome de “revista”, que acaba por se tornar indefinida. Maria Lucia de Barros Camargo (2003, p.21-36), que tem dedicado ao assunto diversos estudos, em **Sobre revistas, periódicos e qualis tais**, aponta, primeiramente, para uma grande divisão de tipos de periódico: os “de leitura amena” e os “altamente especializados”, reconhecendo, claro, que uma dicotomia como essa é

há que se destituir o objeto (e a abordagem) de alguma potestade, ainda que (e justamente porque) passiva. Não se trata de entrar no jogo e adotar simplesmente uma posição contrária, tão perigosa quanto, mas de buscar, por vias transversais, maneiras de remover um texto, uma imagem, do estéril mundo de trocas em que está inserido, o qual dita que pode ele encontrar uma equivalência em algum outro. O que se pleiteia é, num procedimento de montagem e justaposição, encontrar as singularidades irredutíveis que permitem, como tem assinalado Raúl Antelo a partir da leitura de Giorgio Agamben, devolver ao objeto um valor de uso da ordem do impossível: profanar. Cabe mencionar, aqui, o *Elogio de la profanación*, capítulo de *Profanaciones* em que Agamben delinea reflexões precisas sobre o ato de profanar. Trata-se, pois, de restituir à esfera do uso, ao gozo, aquilo que dela foi apartado para destinar-se aos deuses (e aqui a relação entre religião e separação fica patente, de modo que toda separação, seja a para os deuses, seja a do cânone, seja a do poder, institui uma religião, antes releitura do que religação, para Agamben). As reflexões do italiano apontam para o fato de que se pode profanar tanto por contato (contágio) quanto por uso, por um jogo que seja capaz de tornar inativas as potências da economia, do direito e da política, convertendo-as na porta de uma nova felicidade. Seria, pois, uma forma de minar a religião sem dogma do capitalismo, de culto permanente e direcionado à culpa em si, que instituiu a esfera do consumo e tornou o uso impossível pela imposição do fetiche, pela separação entre valor de uso e valor de troca. Restamos, a nós, pesquisadores de uma “nova geração”, segundo Agamben, a tarefa de profanar o Improfanável, devolvendo possibilidades de uso àquilo que o espetáculo e o consumo transformaram em sagrado. (Cf. AGAMBEN, 2005, p.97-119)

² O texto de Borges que contém esta imagem, *Del rigor em la ciencia*, que integra *El hacedor*, encontra-se disponível, destacado do volume, em diversos locais da Internet, mas o interessante cruzamento da voz do próprio autor com as imagens do Google Earth, nossa cartografia de controle “ultra-realista” (mas sempre retardada) me faz apontar o seguinte sítio: <<http://www.poemas-del-alma.com/blog/especiales/poemas-de-borges-en-su-voz>>. Acesso em 23 de agosto de 2006. Tamanho rigor científico, tamanha fome de verdade e de representação talvez encaminhe, pura e simplesmente, a um método positivista que em muito pouco distaria das pretensões que por vezes se encontram em *Anhembí*, cuja leitura ora se propõe. E se o que se propõe é uma leitura, postula-se, também, uma distância, necessária para que se possa falar de algo sem subscrever totalmente o que diz.

reduzidora, que a palavra encerra em si uma indecidibilidade e que há gradações e gradações entre esses extremos. **Anhembi** parece propensa a ser enquadrada entre os especializados, em virtude de ter colaboradores acadêmicos, ser pouco ilustrada e contar com um considerável bloco de ensaios em sua constituição; por outro lado, publica calendários agrícolas e textos com feição de almanaque, mas que não abandonam certa matriz elitista de modernização, uma vez que seu projeto, que é, como veremos, de difusão de “alta cultura” pode ser encarado, também, como um projeto de “ilustração” (ou de “iluminação”; mas onde há luz, há sombras).

1 Bifidez: de roteiros de penetração, antologias, florilégios e ramalhetes afins

Borges dizia, como bem lembra Pablo Rocca (2004), que um periódico se lê para o esquecimento, e um livro para a memória. Todavia, a partir de um objeto como **Anhembi**, pode-se traçar uma discussão a respeito do caráter de objeto sagrado do livro, contrastante com o da revista ou o do jornal, aí julgados como puro “papel” para ser lido e depois embrulhar peixe ou ser jogado fora. Entretanto, não deixa Rocca de notar a interdependência entre revista e livro, uma vez que muito do que sai primeiro naquela chega, com alterações, a este. Pois bem, por aqui temos um viés para nos acercarmos de uma caracterização do objeto com que este projeto se propõe a trabalhar. **Anhembi**, revista que Paulo Duarte começa a publicar em dezembro de 1950, e dura até novembro de 1962, perfazendo um total de 144 números, tem cerca de 200 páginas por edição e o formato próximo ao de um livro, não só pelo tamanho das páginas e pela composição em brochura, mas também pelo fato de ter orelhas (em que anuncia, em geral, os colaboradores que figurarão em seus próximos números). Some-se a isso o fato de que, como acontecia com outras publicações da mesma época, a progressão da revista não é ordenada apenas por números, sucessivos algarismos indo-arábicos, mas também por volumes, em algarismos romanos, que compilam três números. Ao final de cada um deles, encontra-se um índice temático, autoral e de títulos, de organização um tanto caótica, cuja única sistematicidade reside no ordenamento alfabético. Duarte foi amigo pessoal de Mário de Andrade, e publicou sua correspondência com este (datada do exílio que Getúlio lhe impingiu durante o Estado Novo), bem como com Paul Rivet. Daí se depreendem três dados a respeito do diretor de **Anhembi** que a crivam do início ao fim: a matriz modernista institucional, a relação com a intelectualidade francesa e o debate contra o governo populista que reascendeu no Brasil nos anos 50, ainda que de forma democrática. Paulo era um detrator de todas as formas de ditadura: sua revista não demonstrava qualquer simpatia por Salazar, Stalin, Franco ou Getúlio, quão diferentes possam ser as matizes políticas desses líderes carismáticos. **Anhembi** chega mesmo a ter sua circulação proibida em território português, por publicar matéria não-simpática ao ditador, em especial um texto de Egas Moniz, Nobel de Medicina que estava na contramão do Estado lusitano.

A própria revista, depois de um ano circulando, anuncia a venda por subscrição prévia de volumes encadernados contendo suas doze primeiras edições. O texto do suplemento que contém um cupom para ser enviado por correio, através do qual se demanda o envio de duplicatas para pagamento, traz alguns pontos interessantes para uma discussão sobre o periódico, e a interface que guarda sua forma com a de outros tipos de publicação. Primeiramente, o texto afirma que a revista encontrava tão bom acolhimento do público em geral que já contava três números esgotados, além de três tiragens do primeiro número. Pouco abaixo, lemos o seguinte: “Por que cada homem inteligente do Brasil não concretiza a sua ajuda a uma iniciativa destas, inédita no país, mandando uma coleção de ANHEMBI como presente de natal para um amigo capaz de compreender também o que ANHEMBI principiou a fazer por nossa cultura?”³

³ Anverso de suplemento anexo ao número 14 de **Anhembi**, o primeiro do ano de 1952. O texto certamente faz lembrar (e não gratuitamente) o que ainda na década de 20 publicava **terra roxa e outras terras**: “Leiam terra roxa o melhor jornal literário do Brasil. Quinzenalmente crônicas de arte, musica, teatro, poesia e filosofia. Inéditos dos melhores escritores modernos. Todo brasileiro culto deve assinar terra roxa.” (apud CAMARGO, op. cit., p.31.) Se as revistas da primeira metade do século foram as responsáveis por paulatinamente ir demarcando as posições dos primeiros modernistas na intelectualidade brasileira, **Anhembi** pode ser lida, na travessia que representa para a segunda metade do século

Primeiramente, não deixa de ser interessante que a revista afirme seu valor (e sua grandeza) sempre grafando seu próprio nome em letras maiúsculas (uma letra também pode ser vista como imagem, ainda que dentro de uma configuração tão pouco imagética e tão centrada na letra como a revista em questão). **Anhembi** reforça essas considerações sobre a importância que julgava ter (talvez contrastante com a repercussão que o futuro lhe deu) e comenta os desdobramentos de sua publicação, falando de textos em que é saudada como uma iniciativa pela “alta cultura” no Brasil, como o que publicara Vivaldo Coaracy logo quando esta começara a circular (COARACY, 1951), ou a felicitação que Múcio Leão fizera do fato de que, para além dos “regionalismos”, muita matéria de colaboradores estrangeiros encontrava em **Anhembi** espaço para circular (LEÃO, 1951). Vale notar que ambos vieram a ser colaboradores da revista em momento posterior. Segundamente, não há que passar despercebida a exortação de uma iniciativa de “homens inteligentes”, em que o periódico reivindica para si um lugar de “ilustração”, de coisa que não deve recair na mera efemeridade, mas deve ser adquirido e compor a prateleira (em imponentes encadernações semelhantes a uma enciclopédia, valor cultural que acaba também operando na configuração antológica da revista) de uma elite culta, e tem valor suficiente para ser considerado um bom presente para se dar a um amigo.

A confluência entre essa afirmação de nível cultural e a idéia de revista que se quer livro pode ser lida logo abaixo no dito suplemento, em que se afirma que “ANHEMBI é uma antologia de cultura universal (Basta ver no verso os nomes dos seus principais colaboradores de 1951). Não pode estar ausente de uma casa onde viva pelo menos uma pessoa inteligente.”⁴ Com efeito, o verso da dita folha tem o formato igual ao de uma capa, mas contém uma procissão muito maior de nomes de colaboradores do que esta costuma ter, fazendo monta aos olhos do leitor, que ali pode encontrar, entre escritores, jornalistas e professores universitários, uma série de firmas perfiladas. Entretanto, há que se pensar, também, que esses nomes autenticam textos “antologizados”. Além disso, dizer que “basta ver” os nomes dos colaboradores que a revista teve até então implica admitir que há um público consumidor do produto-revista que os reconhece como autoridades, e que, pelo simples fato de vê-los associados ao periódico, o considerará “de alto nível”, “digno de ser comprado”, “lugar de intelectualidade”, “probo”, ou algo correlato. Não é desusado dizer que a revista afirma, sempre, em sua segunda capa, que “escolhe os seus colaboradores. Assim, não se responsabiliza por originais enviados sem convite. E não endossa as opiniões em artigos assinados. A sua própria é emitida em editoriais sem assinatura ou assinados ANHEMBI.”⁵ Eis, novamente, a afirmação do critério judicativo operante, do valor em circulação: de uma antologia, portanto.

Vale destacar o papel que as antologias tiveram no processo educativo, sendo durante muito tempo materiais didáticos obrigatórios (e não há por que excluir dos livros didáticos atuais, ainda que sob outro nome, um caráter que os mantém ainda próximos da antologia), bem como, no caso de **Anhembi**, a remissão à forma “enciclopédia” ou “cartilha” que a apresentação de suas compilações em volumes ou as grandes letras iluminadas por imagens acabam por fazer. Note-se que, em parte dos

lo, em direção à pós-modernidade, a coletora do espólio destrutivo-constructivo da vanguarda, em confluência com uma vertente analítico-funcional posterior. (Retomo, aqui, os termos em que Heloísa Pontes define a geração de 22 e a de **Clima** em **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)**.) Importante, em uma visita mais detida a **Anhembi**, é procurar ver que tipo de construção resulta dessa junção entre vanguarda exausta, formação da intelectualidade brasileira via modelo francês e defesa de uma modernização conservadora pelas vias da alta cultura e do “socialismo democrático”.

⁴ Anverso de suplemento anexo ao número 14 de **Anhembi**, o primeiro do ano de 1952.

⁵ O texto citado aparece na segunda capa (ou verso da capa) das edições da revista lidas até o presente momento, logo abaixo do aviso dos nomes dos colaboradores das edições futuras. Essa divulgação das presenças futuras funciona como uma espécie de estratégia de *marketing* para deixar os leitores de um número na espera do próximo e levá-los a adquiri-lo. Afinal, estamos sempre tratando, aqui, de um produto, que precisa vender para se sustentar e continuar a circular, e que acabou parando por conta da crise financeira de seu diretor, que culminou na venda de sua biblioteca para a Unicamp em 1970, conforme reportagem de Luiz Sugimoto para o **Jornal da Unicamp**. (SUGIMOTO, 2006) O texto cita, inclusive, fragmentos da carta ao então reitor da Universidade, Zeferino Vaz, em que Paulo Duarte faz a oferta de venda de seu acervo. Nesta, transparece, além da privação pela qual estava passando, sua preocupação com não dispersar uma coleção em que havia uma série de documentos raros de viajantes como Jean de Léry e Saint-Hilaire, bem como sua preocupação com as “misérias do Brasil” (nem só materiais, como também culturais).

casos, as letras iniciais de textos da revista sobrepõem-se a e compõem com figuras cuja letra inicial é a própria iluminada, como o “F” de farol, o “C” de cachoeira ou o “E” de estrada, o que não é constante, uma vez que o “A”, por exemplo, aparece junto a uma paisagem ribeirinha em que há uma palafita. É possível ver alguma predominância de temas agrários e coloniais nas ilustrações que se repetem até o número 19; deste em diante, as iluminuras passam a registrar mudanças de imagem. É digno de nota, ainda, que essas letras iluminadas, as quais só aparecem a partir do número 16 do periódico, não figuram na seção **Jornal de 30 dias**, ou seja, ficam reservadas ao que não é, de certa maneira, efêmero. Mesmo sendo **de 30 dias**, as seções de **Artes, Livros, Teatro, Música, Cinema e Esporte** trazem iluminuras. Isso se vincula, certamente, à idéia de Duarte de fazer um projeto de **ilustração**, de **iluminação**. Aliás, vale destacar que muito pequeno é o lugar da imagem dentro da revista: resume-se, basicamente (se tomarmos a idéia de imagem em sua concepção mais chã, sem contar, aqui, que poesia pode ser lida como imagem), à publicidade, às iluminuras iniciais dos ensaios e aos anjos barrocos que fecham as seções “de 30 dias” (as duas últimas apenas a partir do segundo ano de publicação do periódico). Por que exatamente estas imagens? Por que somente elas? Por que essas pequenas irrupções em um império cindido da letra? Estaria eu procurando propósito a algo que tão-somente visou a dar um visual menos pesado às páginas da revista? Ou negligenciando o lugar em que justamente as imagens fazem maior monta, quais sejam, os espaços de publicidade, em que se casam as empresas de Matarazzo, grandes organizações empresariais e industriais, o Jockey Club Brasileiro, bancos diversos e editoras como Melhoramentos e José Olympio?

Por ora, sigo falando sobre o caráter das antologias, e de **Anhembi** como antologia. Ao se afirmar como tal, a revista se inscreve em uma tradição que remonta, no Brasil, a Francisco Adolfo de Varnhagen, que publica, em 1850, o **Florilégio da poesia brasileira**, em três volumes, nos quais seleciona os poemas e poetas que poderiam compor um “ramalhete” que contivesse e que desse um discurso (logos) às mais belas flores, dignas de se ofertar e belas ao olhar; as melhores, enfim. Vê-se por aí que o periódico se entende como o seletor da mais fina flor da intelectualidade e da arte, para além dos “regionalismos”. Há que se impugnar essa afirmação com um questionamento: o que erige uma região? Até que ponto a cidade, o urbano, que se afirma como o centro, não é, ele também, regional? E qual a fronteira entre o ser nacional e o ser regional? Não seria a nação uma grande região? Ou seria ela justamente uma ficção que demanda a supressão da singularidade, que faz dos indivíduos região, das ilhas, forma arquipélago, dos particulares, compõe coletivos, buscando uma narrativa escatológica que conforma um futuro para o qual (se) faz projeto? É necessário não aceitar como dado que valores, modos de vida, culturas se afirmem como superiores ou melhores do que outros, e que reivindiquem para si o direito de incorporá-los, suprimi-los ou melhorá-los. Gestos como esses se associam à “busca dolorosa de unidade” que se afirma desde o primeiro editorial da revista, de onde podemos partir para pensar a antologia como um instrumento pedagógico de Estado, que pretende conformar uma narrativa de unidade, de identidade, de nação.

Vejamos, pois, os editoriais do primeiro e do décimo terceiro número da revista, significativos que são para circunscrever o que esta afirma como planos de partida e como balanço de um ano de percurso. Começemos pelo primeiro deles, que ora transcrevo na íntegra, respeitando as eventuais falhas tipográficas e ortografias da época:

ANHEMBI

Anhembi (‘quiere dezir Rio de unas aves añumas’, explica o mais antigo roteiro de penetração do Brasil) é o nome que os antigos selvagens e as velhas crônicas dão ao Tietê, num tempo em que não havia regionalismos no Brasil.

Muito antes dos portugueses, os índios faziam dele a sua estrada para o interior e numerosas eram as aldeias semeadas em ambas as margens, de Mogi das Cruzes à sua foz, no Paraná.

Esse famoso paulista foi não só a primeira grande estrada bandeirante sinão também o primeiro caminho internacional sul-americano. Por ele, D. Luis de Céspedes Xeria, capitão-general do Paraguai, foi de Porto Feliz à ‘ciudad real do Guaira’, em 1618.

Viu-o também Ulrich Schmidel, no século anterior, por ocasião de sua atrevida viagem do Paraguai a S. Vicente. As bandeiras, as monções tiveram nele, apesar dos tropeços das corredeiras e das carneiradas, a mais esplendida estrada que anda, para usar a expressão de Pascal.

Como as aldeias neolíticas das eras precolombianas, erguem-se hoje às suas margens as mais tradicionais cidades paulistas. O velho Anhembi, que nasce perto do mar, onde começa S. Paulo, afasta-se, distancia-se pelo sertão, para morrer muito longe do mar, onde S. Paulo acaba. Rio, sob o ponto de vista geográfico, lidimamente provinciano, reveste-se entretanto de um amplo espírito universal, mercê do característico de penetração funda pela selva a dentro, caminho de Cuiabá, caminho do Prata, caminho do Paraguai, caminho para o Potosi e para o Peru, ligando o Atlântico e o Pacífico, na teimosa caminhada de Raposo Tavares.

Tornou-se símbolo de dilatação territorial, de penetração geográfica já naqueles tempos em que não havia regionalismos no Brasil.

Aqui mesmo, em Piratininga, resurge hoje Anhembi, que quer continuar a ser um símbolo de penetração – penetração cultural – despido também, da maneira, a mais absoluta, de quaisquer regionalismos.

Revestida de um inconformismo total com o que aí está, tem a pretensão de vir ao dia para colaborar na obra aparentemente impossível da elevação do nível da cultura do Brasil, apesar de tudo, a nossa esplendida província na Patria terrestre comum, em busca dolorosa de sua unidade.

E nada mais é preciso acrescentar ao destino de ANHEMBI. (DUARTE, 1950, p. 1-2)

Algumas notas, talvez repetitivas, farei a respeito das linhas deste primeiro editorial. O caminho, o roteiro de penetração que a revista se propõe a ser, se for lido como espelho do rio cujo nome toma para si, é voltado para dentro do país, mas nasce “de fora”, ainda que esse fora, por mais exterior que pareça, ainda pertença ao território para dentro do qual flui. Podemos pensar aqui não só o fato de que a revista, através do crivo de um brasileiro, deu vazão a muita voz estrangeira para circular no Brasil, despidendo-se do nacionalismo mais exaltado, como também, se para ela olharmos em suas relações com o Modernismo marioandradino, de conformação institucional e forte contato com as culturas alemã e francesa, ler **Anhembi** como um caminho ideado por brasileiros com idéias de um nacionalismo universalista. Há um desejo velado de restauração de uma unidade primeva, que surge como missão, mas que se frustra ao mirar as aldeias pré-colombianas cujo espaço então já fora tomado por centros urbanos ascendentes, delas sucessores, a elas sobrepostos, muito mais do que sucessores, frutos da modernização, da barbárie da destruição da cultura local. Se aqueles “regionais” “silvícolas” já haviam sido superados pelos modelos modernizadores europeus, pela “civilização”, a hora agora, nos planos que se delineiam nesse primeiro número, era de superar outras tantas particularidades, na busca da unidade dolorosa de uma grande pátria terrestre comum, muito mais do que puramente brasileira, mas certamente, de aspirações culturais baseadas no modelo de civilização europeu. Mas há uma contraface dessa busca dolorosa, melancólica e saudosa de um tempo utópico, que busca um caminho de superação, por um lado, de aspirações universalistas, mas, por outro, anacrônico, justamente em sua afirmação idealizada do passado. O que se assemelha é que estamos diante de um plano de retorno para um tempo perfeito, sem nações, sem conflitos causados pelas ficções de nacionalidade e sem a demagogia dos nacionalismos tão detratados pelo periódico, mas que é elaborado pelas vias da cultura européia, pela iluminação de base racional, por uma via pedagógica de instrução que busca implantar o que “de melhor” há “na alta cultura”. É um projeto solar, iluminado, que vem “ao dia”; apolíneo, para usar um termo caro a Nietzsche; mas, ao mesmo tempo, é quixotesco, planeja uma supressão da singularidade que não alça fazer-se efetiva sequer em termos de “província” (demos a ela o nome de São Paulo ou de Brasil); entretanto, não estaríamos diante da criação, ao revés dos planos da revista, de uma outra forma de criação de unidade, muito mais perigosa e sutil do que a dos Estados, justamente por superar sua ação, qual seja, a da massificação?

O já referido editorial do número 13 retoma muitos pontos do de número 1, mas começa doutra maneira. Mantém o mesmo título, distinguindo-se apenas pela apresentação tipográfica, dessa vez

apenas com a inicial do nome da revista em maiúsculo. Nele, afirma o editor que a revista cumpriu integralmente, durante um ano, os objetivos que pleiteava cumprir, em termos de nível moral e intelectual. Debate-se contra a imprensa “de escândalo, cujos anseios intelectuais não vão além da novela policial, quando não permanece no romance escatológico ou nas revistas de futebol fartamente ilustradas de pernas nuas e corpos femininos mais ou menos despidos.” (DUARTE, 1951, p.1) Além disso, as contingências de manutenção do periódico passaram também pela crise do papel, por problemas com editoras e por polêmicas com outros grupos intelectuais, muitas deflagradas pelo próprio temperamento intempestivo de seu editor. Duarte ressalta, ainda, os percalços por que já passava o campo da cultura em um mundo no qual fazer dinheiro radicalizava-se como palavra de ordem. Agradece aos leitores e aos patrocinadores, estes últimos bastante destacados pelo texto, por serem “conscientes de que, ao autorizar a propaganda da sua indústria ou do seu comércio em nossas páginas, estavam, de início, dando muito mais proteção a uma iniciativa de alta cultura do que fazendo um negócio de publicidade.” (DUARTE, 1951, p.2)

A revista se afirma assim como um intransigente bastião de defesa de um alto padrão cultural, com aspirações de ilustração da população, que não faz concessões ao “popular” (a alguma forma de popular que não aquela reivindicada pelo Modernismo, quiçá associável ao populista, ou à produção direcionada às massas, nos primórdios de uma indústria cultural, se assim se pode chamá-la, em território brasileiro), ao “baixo”, aos governos ditatoriais ou às adversidades de uma crise do setor de imprensa decorrentes da conjuntura internacional dos anos 50, marcada pela Guerra Fria e pelo cerceamento de publicações promovido por países sob influências ditatoriais, como a Argentina, Portugal e a União Soviética, aos quais o periódico não deixou de se opor através de notas com duras condenações a Salazar, Perón e Stalin. **Anhembi** com suas entidades financiadoras configura um projeto de Estado que resiste duramente aos problemas que atravessam seus planos de implantação, e sobrevive por doze anos, sem no entanto ter alçado efetivamente implantar suas medidas de elevação do nível cultural. Vencida? Talvez, fundamentalmente, pelo informe.

2 Rapsódia literária

Com efeito, é forçoso reconhecer, pelo centramento que se estabelece em um indivíduo, em **Anhembi**, em confronto com uma idéia de grupo, que a revista de Duarte não participa de uma formação⁶, diferentemente de **Clima**. O grupo de Bloomsbury, analisado por Williams, assim como o de Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, conformaram-se não só como reuniões de amigos, mas também como grupos culturais, igualmente, cujas idéias e práticas travaram intensas relações com a “totalidade social”. Não há negar, claro, que uma trincheira como **Anhembi** trave relações (e não poucas, e não fracas) com o conjunto da sociedade, mas a idéia de criação coletiva que há nas revistas de grupo não se aplica ao periódico em análise. O conceito de formação vem a reboque da conformação de um grupo, mais ou menos homogêneo e constante, como no caso de uma publicação como **Clima**, em que a cada um dos componentes cabia uma seção da revista. Ainda que **Anhembi** tenha colaboradores cuja recorrência é mais ou menos

⁶ Uso, aqui, o conceito desenvolvido por Raymond Williams em diversas passagens de sua obra para analisar (tomando como caso emblemático a *Bloomsbury Fraction*, de que participavam Virginia e Leonard Woolf, Vanessa e Clive Bell e Maynard Keanes, entre outros artistas e intelectuais importantes da Inglaterra do início do século XX) grupos que se afirmam socialmente e conquistam lugares no campo da cultura através de meios não-institucionais. Muitas vezes, é uma revista que acaba organizando o grupo. Entretanto, a visibilidade desses mesmos fenômenos é sempre posterior, acusável quando se pode perceber algum impacto. Grupos sociais podem se reunir e tentar atuar de diversas formas e não encontrar qualquer repercussão para seu trabalho. Ou, por outro lado, seus meios de ação conjunta podem vir a se tornar maneiras de projetar tentáculos em direção a outras esferas, consolidando lugares de autoridade. No caso das revistas, é nesse momento que as ditas “revistas de formação” acabam por cumprir seu projeto e deixar de existir. (Cf. WILLIAMS, s/d, p.148-169) Nesse sentido, o termo é empregado por Heloísa Pontes em sua análise da revista **Clima**, fundamental para a difusão e a consolidação intelectual de Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado e Decio de Almeida Prado; os três últimos também foram colaboradores de **Anhembi**. Até o presente momento de contato com o objeto, Decio parece o mais presente deles.

notável, como Roger Bastide, Decio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Sérgio Milliet, Mário da Silva Brito e outros, não consiste em um projeto desenvolvido por eles em coletividade, mas em colaborações escolhidas por Paulo Duarte, que inclusive adverte nas segundas capas das revistas que não se responsabiliza por originais recebidos sem convite. Mas o que me parece fundamental, num confronto entre **Clima** e **Anhembi**, é que, ao passo que **Clima** constrói seus críticos e lhes serve de plataforma intelectual para se afirmarem na cena brasileira a partir da década de 40, justamente nas áreas de conhecimento que abrangiam suas seções no periódico, **Anhembi** seleciona os seus, e, se afirma só publicar textos inéditos, não quer dizer que só o faça com novos autores. Algum laço sempre se estabelece entre Duarte e os colaboradores: político, amistoso, intelectual. Sintomático, a respeito dos dois tipos de projeto, é que Duarte convida colaboradores de **Clima** a escreverem textos para **Anhembi**⁷, o que mostra que o projeto daquela revista da década de 40 efetivamente alçou a foros de reconhecimento intelectual seus colaboradores.

Anhembi nos permite pensar, a partir da fissura pela qual se assinala a presença dessa crise, a exaustão do Modernismo como transgressão e destruição, especialmente a partir do fato de que, além do próprio periódico, posições institucionais diversas passaram a ser ocupadas por modernistas, e a arte por eles produzida passou a ganhar um lugar de destaque canônico, em alguns casos, ainda durante a vida destes. Vejamos, por exemplo, a Bienal, como evento universalista ideado por Ciccilo Matarazzo, certame que foi da arte modernista produzida no mundo todo e, especialmente, no país que a sedia. A revista dedica ao evento, em seu número 11, um panorama prévio, em que a anuncia e exorta a equipe organizadora, do Museu de Arte Moderna. Depois, resenha largamente as obras lá expostas. O evento contemplaria, além da conhecida mostra de artes plásticas, uma competição musical, em que se elegeu como parâmetro a forma da sonata (o que nos mostra o contato da arte modernista com os padrões clássicos, ou seja, sua relação pós-destrutiva com os cânones), e um concurso de filmes para o qual se escolheu o dubio tema “filmes sobre arte”. Em termos das artes plásticas dos modernistas, é ainda interessante fazer notar a presença constante, na revista, de resenhas de exposições realizadas na Galeria Domus, fundada em 1946, e que foi o espaço principal de exposições individuais e coletivas de artistas modernistas até o surgimento dos museus, segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004, p.174).

Aqui, vale um parêntese em que se pode pôr a crítica de artes plásticas de **Anhembi** em contato muito íntimo com a de Sérgio Milliet, e, ainda que na revista essa matéria não seja, na maior parte do tempo, assinada, os princípios atuantes parecem ser os mesmos, inclusive, em termos de valor, a reivindicação de um caminho mais próximo do Expressionismo e mais distante do “abstracionismo” e de uma arte “cerebral”, o que leva ao verdadeiro horror da produção de uma Maria Martins, por exemplo, no texto não-assinado em que a revista resenha as artes plásticas em mostra na Bienal. Entretanto, há lugar para o caminho acefálico de Flávio de Carvalho, que incorpora no dionisismo a dimensão trágica da modernidade, e sobre quem se afirma “nunca ter sido moderno”: uma fissura no edifício que aponta para um para-além. Voltemos, entretanto, ao caminho expressionista, que pode nos remeter novamente a Mário de Andrade, que possuía em sua biblioteca volumes da revista *Der Sturm* e que teria encontrado justamente aí a matriz de **Amar, verbo intransitivo**, conforme Telê Porto Ancona Lopez (apud SCHWARTZ, 1995, p.375-380). A marca estaria também no trabalho de Lasar Segall, o primeiro a fazer uma exposição modernista no Brasil, segundo Vera Beccari (ibid.), ainda que a de Anita Malfatti tenha sido a primeira a ser **vista como** modernista e despertado o furor de Monteiro Lobato. Ora, por esse mesmo viés, é possível se aproximar de Cassiano Ricardo, que tem resenhada a publicação de seus **Poemas murais**, em que passava a fugir de “temas coloridos e folclóricos” e se tornava “um cantor perdido dentro de si mesmo”, podendo ser posto em contato com o muralismo mexicano, também reivindicado amplamente por Milliet em **Marginalidade da pintura moderna** (In: GONÇALVES, op. cit., p. 196-243). Esse texto, de 1942, liga-se intimamente ao estudo sobre a poesia moderna (ou modernista, uma vez que o autor usa ambos os termos) brasileira que o poeta e crítico

⁷ Antonio Candido, entre os participantes de **Clima**, é uma ausência notada em **Anhembi**. Através de correspondência, pude sanar a dúvida que tinha sobre sua ausência na revista. Segundo ele próprio, naquele momento, estava envolvido com outras publicações, e, apesar de um convite de Duarte, acabou não participando da publicação. Suas relações mais amistosas com o diretor de **Anhembi** datam dos anos 70, ou seja, são posteriores ao período da revista.

publica em *Anhembi* nos cinco primeiros números da revista, **Dados para uma (a) história da poesia moderna (modernista)**, depois transformados, sob auspícios do Ministério da Educação e Saúde, em **Panorama da moderna poesia brasileira**.

Falamos de Cassiano Ricardo (presença estranha, haja vista ter dedicado seu **Martim Cererê** a Plínio Salgado), poeta incorporado por Milliet a seu *tableau*⁸ da poesia modernista brasileira. O mesmo acontece com Manuel Bandeira. Este, no número 10 de *Anhembi*, publica, em primeira mão (pois, como vimos, a revista só aceita de colaboradores material inédito, ainda que ela própria colete material que julga pertinente em outras publicações), o poema **Cotovia**. O poema constrói uma interlocução entre o eu lírico e a ave, a que se pode somar o fato de que a própria revista toma um nome ligado às aves (“rio das emas pretas”) para estabelecer nessa cotovia uma alegoria do próprio periódico, que voa por muitos lugares “de um país que não existe”, mas que através dela se imagina, de quem ela dá notícia, pois a ela cabe trazer “os anos” ou “os dias”, ou, ainda, as memórias doutros tempos. Essas, em Bandeira, ganham figura no Recife, aqui incorporado à narrativa da poesia da nação “para além dos regionalismos”. Ora, aí está conformada uma poesia e um periodismo como interlocução, e uma missão comunicativa, memorial e histórica de construção que profetiza e traz uma “extinta esperança” ou uma “perdida alegria”. Traz?

Ribeiro Couto ainda marca outra presença dos modernistas em *Anhembi*, através da publicação de poemas que viriam a sair em Portugal, *a posteriori*, no volume **Entre mar e rio (Neto de imigrante, Retrato e Cais de Paquetá)**, bem como da notícia de que tivera alguns de seus versos traduzidos ao sueco. A seu lado, Carlos Drummond de Andrade tem resenhados seus **Contos de aprendiz**, lidos em termos de sua poeticidade e nos quais se busca afirmar a primazia da poesia sobre a prosa não só nesta obra, mas no trabalho do escritor; Drummond ainda publica **Os bens e o sangue e Cantiga de enganar**, ambos inéditos, na revista. Estes, depois, viriam a compor **Claro enigma**. Por sua vez, outra aparição elogiada em termos de contista na revista é João Guimarães Rosa, que lançara, à época, **Sagarana**, o que mostra que o reconhecimento do autor começa a se dar muito antes de **Grande sertão: veredas**, romance que marcaria de tal modo a Literatura no Brasil que aparentemente não teria encontrado par nos cinquenta anos que dele nos separam, ao menos para certa tradição dentro da crítica brasileira⁹. Na sucessão de poetas, não há esquecer de Murilo Mendes e seus **Motivos de Ouro Preto**, produção que se aproxima e se afasta da de Couto e Bandeira, mas que há que ser levada em conta justamente por isso; ou o alinhamento a eles de Tietê Borba/Raposo Denis/Paulo Duarte como forma de afirmação de si e participação em um referencial mais amplo. Os pseudônimos adotados por Duarte (o primeiro certo, já

⁸ A idéia de *tableau*, aqui empregada a respeito dos já mencionados textos de Milliet, remete às reflexões de Jacques Derrida quando da escritura do verbete **Mallarmé** para um *Tableau de la littérature française* [Quadro da literatura francesa]: “¿Hay un puesto para Mallarmé en una ‘historia de la literatura’? Dicho de otro modo, y ante todo: ¿su texto tiene lugar, su lugar, en algún cuadro de la literatura francesa? ¿en un cuadro? ¿de la literatura? ¿francesa?” [“Há lugar para Mallarmé em uma ‘história da literatura’? Dito de outro modo, e antes de mais nada: seu texto tem lugar, seu lugar, em algum quadro da literatura francesa? Em um quadro? Da literatura? Francesa?”]. (DERRIDA, 2006) Questionando, a um só tempo, as categorias do nacional, da literatura e do quadro, em termos de sua possibilidade e materialidade, o filósofo aponta para um pensar não-linear, que me reporta a perguntar ao texto da possibilidade de se encaixar um brasileiro nos “quadros” da Literatura suíça de Henri Mugnier, que publica diversos textos em *Anhembi* para que o Brasil tome **Conhecimento da Suíça**. Mugnier e Milliet se conheceram na Suíça, e consta na **Cronologia** que lhe constrói Lisbeth Rebollo Gonçalves que a colaboração do brasileiro com a Semana de Arte Moderna teria se dado através de um poema em francês lido pelo amigo durante o evento. Essa cronologia, entretanto, nada diz sobre a colaboração de Milliet em *Anhembi*, ignorando que o **Panorama da moderna poesia brasileira**, que o autor publica em 1952, teve sua primeira versão publicada no periódico dirigido pelo seu cunhado, Paulo Duarte.

⁹ A esse respeito, é digno de nota o trabalho que vem sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, em nível de doutorado, orientado por Maria Lucia de Barros Camargo, por Lucia de Oliveira Almeida, a partir da **Revista USP**. Suas reflexões apontam para o fato de que, para a conformação crítica que participa daquela revista, e que é de marcante importância na cena da crítica no país, uma vez que descende diretamente da emblemática figura de Antonio Candido, o romance brasileiro teria por marcos **Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Os sertões** e **Grande sertão: veredas**, não havendo lugar, para eles, por exemplo, para certa faceta de Clarice Lispector ou para produções dos últimos cinquenta anos em certo cânone do romance produzido no Brasil. Da mesma forma, *Anhembi* elege um cânone de romance brasileiro, em seus primeiros vinte números, bastante calcado no regionalismo, tomando como emblemas Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, José Lins do Rego e, como precursor, José Américo de Almeida.

catalogado, o segundo ainda incerto e sem registros) retomam a questão bandeirante que perpassa toda a idéia da revista, nas figuras do próprio Tietê, de Borba Gato, de Raposo Tavares e de Ferdinand Denis.

Se grande é o lugar espectral de Mário em **Anhembi**, Oswald, cuja produção poética o próprio Mário preterira em sua apreciação de **Pau-Brasil**, só toma lugar na revista com um texto de caráter mais revisionista, mas não como poeta. Torna-se interessante pensar o que Oswald potencializa, e que não está no lírico Mário antologizado pelo programático Milliet. O que se resgata aos lampejos na leitura dos poemas com e contra a revista é um dispositivo de potencialização do falso, de jogo, de batalha, de rearmação dos cacos, de consideração dos cacos da cultura como repertório disponível para recombinação, de transformar o arquivo pelo diferimento na repetição. Em termos da apreciação da poesia na revista, o Milliet revisionista, distanciado de 22, homem das instituições, se volta para um outro projeto construtivo: e explica os retornos à forma, ao cuidado estilístico, à metrificacão, a um âmbito em que o artístico acaba por se voltar para sua tradição (o que é sintoma de crise), mas no qual se preocupa com a possibilidade de que a forma se torne primazia, e se saia do que considera o vício do Modernismo, o paradoxo e a surpresa. Da mesma forma que era necessário que a arte saísse do dilema com a técnica e se voltasse à restauração de uma comunicação vedada com o público, para ele, a uma função que a ficção do crítico constrói como sendo a sua primordial. Comunicar, promover coesão social, unir, formar nação para um Estado (e fazer a nação se igualar ao Estado é a aspiração de todo fascismo): para tanto, a poesia teria de voltar a ser interlocução, e passado o momento de sepultar uma dicção que “já não expressava a sociedade”, construir outra, ou ainda, construir uma sociedade que suporte a sua dicção. O que Milliet e essa vertente do Modernismo que alimenta **Anhembi** (a qual se relaciona com o Departamento Municipal de Cultura da gestão Fábio Prado na prefeitura de São Paulo) não querem é que a arte (a arte moderna, e certa arte moderna) continue marginal.

Parece recorrente, ao longo do texto que construí, certo ressaibo em relação à pedagogia modernista que constrói o lugar de poder da antologia lida. Entretanto, para pensar ao revés, que projeto semelhante a **Anhembi** em termos de difusão cultural se encontra no mercado editorial hoje? As publicações contemporâneas que dão vazão à poesia ou se fecharam em um círculo próximo aos poetas e especialistas, ou se marginalizaram por vias outras. Em termos de revistas de cultura e cadernos de jornal, a adesão ao mercado parece ter se feito de maneira ainda mais forte, e, tirando colaborações a convite, muito do que se pode encontrar são *releases* ou interesses editoriais ou publicitários conformando o campo das publicações culturais. Não que se haja de ler **Anhembi** como uma desinteressada publicação ingênua aberta a toda a cultura. Mas certamente havia espaço para muita coisa que hoje tem lugar por se ter canonizado ao longo do percurso. Resta pensar como esses rastros repercutem sobre uma produção que, ao que parece, tem dificuldade, inclusive, de encontrar o que transgredir ou minar.

E daí a afirmação final de Milliet, que ficaria como programa, quase como manifesto pós-revisionista para os seus: “Se a nova poesia não se apega à mensagem, ela revela entretanto uma situação. Ela assinala, como já o disse a propósito de Cabral de Mello Neto, a amargura dos tempos e a insolubilidade do poeta no clima de nossa época. E isso é positivamente grave: para o poeta, para a poesia e para a época.” (MILLIET, 1951, p.324) Presságio, talvez, de que a vanguarda ruidaria. E de que, ainda que seus projetos viessem a fortemente se arraigar no âmbito das artes, restariam sempre os espectros singulares, a devassá-la, a miná-la, a procurar o ponto de fuga de sua narrativa, o oriente do oriente. Se não somos mais modernos, ainda que muitos de nós carreguem os ranços do modernismo e dele não desconfiem, é preciso buscar as correspondências entre poesia e imagem, desbordar disciplinas, procurar ficções, encarar a impossibilidade de encarcerar o real como necessidade de ficcionalizar, reler, desler. Não se trata mais de encontrar uma margem que se deva conclamar a se tornar centro, nem de buscar uma razão comunicativa impossível no labirinto das ficções. Mas, afirmando a vertigem das irredutíveis singularidades das imagens do mundo, das imagens que não se deixam reduzir nem banalizar, afirmar a profanamente sagrada necessidade do gozo, pulverizar o centro, delirar. E voltam os melancólicos olhos do retrato, mirando a margem. Para sempre mirando a margem. Páginas amarelas diferidas de si para consigo. Sem lágrimas, sem remorsos, revidas. Revistas. (Corte.)

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Elogio de la profanación. In: _____. **Profanaciones**. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

ANTELO, Raúl. As revistas literárias brasileiras. **Boletim de pesquisa NELIC**. n. 2. Florianópolis: UFSC, 1997, p.5-9.

BARTHES, Roland. Deliberação. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. (Coleção Signos.)

BENJAMIN, Walter, apud LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant; trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Sobre revistas, periódicos e qualis tais. **Outra travessia**: revista de literatura. N. 40/1. Florianópolis: UFSC, 2º semestre de 2003, p.21-36.

COARACY, Vivaldo, apud ANHEMBI. Anhembi. **Anhembi**. v. I, n. 2. São Paulo: Anhembi, janeiro de 1951, p.359-362.

DERRIDA, Jacques. Mallarmé. Trad. Francisco Torres Monreal. Disponível em: <<http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/mallarme.htm>>. Acesso em 30 jul. 2006.

DUARTE, Paulo. Anhembi. **Anhembi**. v. I, n. 1. São Paulo: Anhembi, dez. 1950, p.1-2.

_____. Anhembi. **Anhembi**. v. V, n. 13. São Paulo: Anhembi, dez. 1951, p.1-3.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). **Sérgio Milliet – 100 anos**: trajetória, crítica de arte e ação cultural. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado, 2004.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEÃO, Múcio, apud ANHEMBI. Uma revista de alta cultura. **Anhembi**. v. II, n.5. São Paulo: Anhembi, abril de 1951, p.375-377.

MILLIET, Sérgio. Dados para a história da poesia moderna (1922-1928). V. **Anhembi**. n. 5, v. II. São Paulo: Anhembi, abril de 1951.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ROCCA, Pablo. Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano). **Hispamerica**. Revista de literatura. Ano XXXIII, n. 99. Maryland: University of Maryland, dezembro de 2004.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Edusp, 1995.

SUGIMOTO, Luiz. **O Dom Quixote brasileiro**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/abril2003/ju209pg12.html>. Acesso em 19 abr. 2006.

WILLIAMS, Raymond. The Bloomsbury Fraction. In: _____. **Problems in Materialism and Culture**: Selected essays. London/New York: Verso, s/d, p.148-169.

¹ George FRANÇA, Bacharel e Licenciado em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas, UFSC). Mestrando em Teoria Literária na mesma instituição, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucia de Barros Camargo. Pesquisador do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC). Agradeço ao CNPq pela bolsa de Mestrado que vem propiciando o desenvolvimento dessa pesquisa, iniciada durante a graduação sob a forma de iniciação científica, que resultou em meu trabalho de conclusão de curso: “Penetrando uma antologia: *Anhembi* (ou: de poesia e de revistas com dois Paulos)”. (NELIC/CCE/UFSC)
cantignorethetrain@gmail.com