

ENTRE EL MOSAICO Y EL CALEIDOSCOPIO: LAS REVISTAS VANGUARDISTAS DE LOS AÑOS 1920

GÊNESE ANDRADE, CENTRO UNIVERSITARIO FAAP, BRASIL

Entre o mosaico e o caleidoscópio: as revistas modernistas dos anos 1920

Between Mosaic and Kaleidoscope: the Modernist Magazines of the 1920

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.03>

GÊNESE ANDRADE

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la USP, con un postdoctorado en Literatura Comparada por la Unicamp. Profesora titular del Centro Universitario Faap, investigadora y traductora, es autora de *Pagu/ Oswald/ Segall* (2009), *Vicente do Rego Monteiro* (2013) y "Artistic Vanguard in Brazil", 1917-1967 (Oxford Research Encyclopedia of Latin American History, 2019) y editora de Oswald de Andrade, *Feira das Sextas* (2004) y *Correspondência Mário de Andrade & Oswald de Andrade* (en prensa). Es coordinadora editorial, junto con Jorge Schwartz, de la actual edición de las obras de Oswald de Andrade (Companhia das Letras).

RESUMEN:

Este ensayo aborda seis revistas vanguardistas brasileñas de la década de 1920: *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde* y *Revista de Antropofagia*. Inicialmente presenta un panorama de la formación de los grupos y sus ideas, la producción, circulación y recepción de las revistas, sus polémicas y su desarticulación. Luego, analiza más de cerca el diseño gráfico y las ilustraciones de tres de ellas: *Klaxon*, *Verde* y *Revista de Antropofagia*, centrándose en la idea de fragmento, en los diálogos entre los artistas y en las relaciones entre las imágenes que componen las revistas.

PALABRAS CLAVE:

revistas vanguardistas; artes visuales; antropofagia; vanguardias artísticas; modernismo brasileño.

Cómo citar:

Andrade, Gênese "Entre el mosaico y el caleidoscopio: las revistas vanguardistas de los años 1920". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*. n.º 14 (2023). 29-58. <https://doi.org/10.25025/hart14.2023.03>

RESUMO:

Este ensaio aborda seis revistas modernistas brasileiras dos anos 1920: *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*. Apresenta inicialmente um panorama da formação dos grupos e de seu ideário, a produção, circulação e recepção das revistas, as polêmicas e a desarticulação subsequente. Depois, analisa mais detidamente o design gráfico e as ilustrações de três delas: *Klaxon*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*, com o foco na ideia de fragmento, nos diálogos entre os artistas e nas relações entre as imagens que constituem as revistas.

PALAVRAS-CHAVE:

revistas modernistas; artes visuais; antropofagia; vanguardas artísticas; modernismo brasileiro.

ABSTRACT:

This essay presents six Brazilian modernist magazines from the 1920s: *Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Verde* and *Revista de Antropofagia*. It initially presents an overview of the formation of groups and their ideas, the magazines production, circulation and reception, their polemics and their disarticulation. Then, it analyzes more closely the graphic design and illustrations of three of them: *Klaxon*, *Verde* and *Revista de Antropofagia*, focusing on the idea of fragment, the dialogues among the artists and the relationships among the images that constitute the magazines.

KEYWORDS:

modernist magazines; visual arts; anthropophagy; artistic vanguards; Brazilian modernism.

PAPELES PEGADOS

Un panorama de las revistas culturales publicadas en Brasil en las décadas de 1910 y 1920 revela diversos grupos, temas y proyectos visuales. Algunas figuras pasan con frecuencia de una publicación a otra, ya sea como autores o porque su producción artística es analizada, al mismo tiempo que ocupan no solo las páginas sino también los bastidores de la producción de las revistas.

Las revistas de variedades o las revistas culturales permiten percibir la coexistencia de diversas tendencias artísticas e informarse sobre libros nuevos, exposiciones, homenajes, ponencias y conferencias que tenían lugar en librerías, redacciones de periódicos y revistas, y espacios comerciales que hoy serían vistos como no convencionales. La gran cantidad de noticias de los acontecimientos políticos y sociales a veces eclipsa las referidas a la escena cultural, pero no las apaga. Vastamente ilustradas con fotografías, dibujos, grabados y caricaturas, a menudo a color, también incluyen diversos anuncios, que las sostienen económicamente, lo que explica su sofisticación, en algunos casos, y su longevidad, en otros.

A su vez, las revistas de vanguardia explicitan la formación y dispersión de grupos, promueven la divulgación de nuevas tendencias, incluyen las polémicas y discusiones estéticas, los manifiestos artísticos y la noticia anticipada de las novedades literarias.

Al presentar seis revistas vanguardistas brasileñas —*Klaxon*, *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras* [*Tierra roja y otras tierras*], *Verde* y *Revista de Antropofagia*—, se puede percibir la circulación de los principales escritores y artistas de los años veinte: la producción y recepción de sus obras, la acción entre bastidores de las revistas, la amistad y rivalidad entre ellos, la convergencia y divergencia de ideas, los diálogos nacionales e internacionales.

Estas revistas se abordan aquí, en un primer momento, de forma panorámica, concentrándose en su aspecto general y en el actuar de los grupos. Llama la atención la movilidad de los escritores y artistas que trabajan en estas publicaciones, con mayor o menor protagonismo en cada una de ellas, pero siempre presentes, ya sea ocupando puestos de responsabilidad en su circulación o como meros colaboradores. Así, es posible hablar más de continuidad que de ruptura entre ellas, y esto también se evidencia por el hecho de que algunas tuvieron una corta duración y los respectivos fundadores ocuparon papeles similares en publicaciones posteriores, aunque, en algunos casos, su núcleo está localizado en diferentes estados de Brasil.

En un segundo momento, tres de ellas —*Klaxon*, *Verde* y *Revista de Antropofagia*— se abordan con más detalle, con énfasis en su aspecto visual. El análisis de la “apariencia” de estas publicaciones permite constatar lo ingenioso

del diseño gráfico, el formato entre revista y periódico, el papel de las ilustraciones, el contexto de producción y circulación, el impacto que causaron en su época y sus repercusiones.

Con el tiempo, la recepción de estas revistas estuvo marcada por las ediciones facsimilares realizadas a partir de los años setenta, que permitieron el acceso a un público más amplio y estimularon los estudios sobre ellas, mencionados a lo largo de este ensayo. En 2013, la publicación de *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920* [*Modernismo brasileiro em revistas: estética e ideologia em los periódicos de los años 1920*], de Ivan Marques, proporcionó un análisis comparativo y amplio de estas páginas en su conjunto, incluyendo también la revista carioca *Festa* [*Fiesta*], no abordada aquí. En 2014, *Revistas do modernismo, 1922-1929* [*Revistas del modernismo brasileiro, 1922-1929*], una caja con seis revistas en formato facsimilar permitió el acceso simultáneo a las publicaciones vanguardistas, poniéndolas de nuevo en circulación ante el hecho de que las ediciones anteriores estaban absolutamente agotadas. Finalmente, en 2022, tres ensayos, publicados en el libro *Modernismos 1922-2022* [*Modernismos brasileiros 1922-2022*], buscaron llenar lagunas en el estudio de este tema, priorizando el análisis del diseño gráfico; el vanguardismo en el Nordeste y su circulación en las revistas de la región; los diálogos y oposiciones entre las publicaciones de Rio de Janeiro, Minas Gerais y el Sur de Brasil¹.

Ante esta recepción crítica, el enfoque que aquí se presenta de la visualidad de las publicaciones amplía y complementa las reflexiones sobre el papel de las revistas en el modernismo brasileño y en la historia de las artes del siglo xx en Brasil.

MOSAICO: REVISTAS LADO A LADO

Tan solo tres meses después de la Semana del 22 se publicó la revista paulista *Klaxon: Mensário de Arte Moderna* [*Klaxon: mensuario de arte moderno*]². Fueron responsables por su concepción Mário de Andrade —uno de los principales organizadores y participantes en el evento—, Couto de Barros, Rubens Borba de Moraes y Sérgio Milliet. En sus páginas circularon fragmentos y reseñas de obras presentadas en la Semana de Arte Moderno —*Os condenados* [*Los condenados*], de Oswald de Andrade; *O homem e a morte* [*El hombre y la muerte*] de Menotti Del Picchia—, así como textos e ilustraciones de sus diversos miembros —Luiz Aranha, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Zina Aita, Villa-Lobos, entre otros—. También se incluyeron contribuciones de brasileños y extranjeros que se unieron al grupo, se convirtieron en sus representantes y divulgadores —Sérgio Buarque de Holanda, de Rio de Janeiro; António Ferro, de Portugal, pero de paso por Brasil; Henri Mugnier, de Francia; Guillermo de Torre, de España.

1. La referencia completa de las ediciones facsimilares de las revistas está en las notas sobre cada revista y en la bibliografía, al final del ensayo; Ivan Marques, *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013; los ensayos mencionados, publicados en *Modernismos 1922-2022* (Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022), son, respectivamente: Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, pp. 405-427; Humberto Hermenegildo de Araújo, “Vislumbres modernistas no Nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações”, pp. 380-404; Luiz Ruffato, “No meio do caminho”, pp. 348-379.

2. La revista está digitalizada en el site de la Brasileira Digital, BBM-USP, disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=klaxon>>. Las reflexiones aquí presentadas sobre la revista retoman Gênese Andrade, “*Klaxon: uma revista gritante*”. *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-37.

De formato pequeño y con tan solo dieciséis páginas, se publicó mensualmente entre mayo y noviembre de 1922, publicando su último número, doble, en enero de 1923. Esta revista mostró, en sus nueve números, un grupo integrado que presentaba su propuesta estética en el texto de apertura del primer número, una especie de manifiesto. Pero la polémica marcó los últimos números, caracterizada por una dura crítica de Lima Barreto en la revista carioca *A Careta* [*La mueca*], y una respuesta no menos dura, no firmada, pero asumida por Mário de Andrade³.

El título *Klaxon*, nombre francés de la bocina de los automóviles, a la vez que una onomatopeya, concordaba con el proyecto vanguardista vinculado al cosmopolitismo y a la idea de progreso que marcó las ciudades en las dos primeras décadas del siglo xx. Había sido sugerido por Oswald de Andrade⁴. Menotti Del Picchia explicó, de manera irreverente, cuando apareció por primera vez: “Es una bocina literaria, bocinando, por las ruidosas avenidas del Arte Nuevo, el advenimiento de la falange gallarda de los ‘avanguardistas’”⁵. Según Aracy Amaral: “*Klaxon*, como sabemos, era el nombre de la bocina situada en el exterior de los automóviles, y tenía un sonido muy peculiar. Era el símbolo exacto de una época. *Klaxon*: la palabra se repite en poemas de Cendrars, como en los versos de *Pauliceia desvairada*, sinónimo de dinamismo y progreso”⁶. La recepción, sin embargo, no fue tan favorable, como registró Lima Barreto en *A Careta*, el 22 de julio: “Pensé que era una revista publicitaria de alguna marca de automóviles americana. No había razón para dudarlo, porque un nombre tan estrambótico solo podían inventarlo los mercaderes estadounidenses para vender su producto”⁷.

Multartística, como el evento que la precedió, contempló la literatura, las artes visuales, la música y el cine. Organizada en torno a secciones, tituladas “Crônicas”, “Livros e Revistas”, “Luzes & Refrações”, “Música”, “Cinema” [“Crónicas”, “Libros y revistas”, “Luzes y refracciones”, “Música”, “Cine”], o sin título, reunía textos de diversos géneros: artículos, notas, crítica literaria, reseñas, crónicas, poemas, cuentos y fragmentos de novelas.

Hay varios textos sobre artes visuales en la trayectoria de *Klaxon*. El texto de apertura del número 1, que se sitúa entre el editorial y el manifiesto, firmado por la redacción, se refiere al arte en general, con la única mención más específica del cine. Al afirmar que sabe que “el impulso lírico, productor de la obra de arte, es un lente transformador e incluso deformador de la naturaleza”, critica el arte realista y académico, que había sido el principal blanco de los vanguardistas desde 1917, cuando Anita Malfatti realizó una exposición de obras expresionistas en São Paulo, que desencadenó una polémica y unió al grupo en defensa del arte nuevo. En el mismo número, los textos sobre pintura están escritos por extranjeros: Henri Mugnier, en “Les tendances actuelles de la peinture”, aborda el estado

3. Fue él mismo quien indicó, en los ejemplares de su colección y de la colección que le obsequió a Carlos Drummond de Andrade, los textos de su autoría sin firmar o acompañados de iniciales o pseudónimos. Cf. Mário da Silva Brito, “O alegre combate de Klaxon”. En: *Klaxon. Mensário de Arte Moderna*. Ed. fac-similar. São Paulo: Martins; Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo/Conselho Estadual de Cultura, 1972, s/p. Los ejemplares de *Klaxon* que pertenecieron a Mário de Andrade integran la Biblioteca del IEB-USP. La polémica con Lima Barreto en las páginas de *Klaxon* fue abordada en tres ensayos incluidos en *Modernismos 1922-2022*, op. cit.: Lilia Moritz Schwarcz, “O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência”, pp. 314-317; Paulo Roberto Pires, “O século modernista que ia ser futurista: sobre manchetes, vanguardas e o consenso de 22”, pp. 342-345; Luiz Ruffato, “No meio do caminho”, pp. 356-357.

4. Rubens Borba de Moraes, *Testemunha ocular (Recordações)*. Org. de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos/ Livros, 2011, p. 144.

5. Menotti Del Picchia, “Klaxon!”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 maio 1922.

6. Aracy A. Amaral, “A propósito de Klaxon”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1968.

7. Lima Barreto, “Futurismo”. *A Careta*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1922.

del arte de forma panorámica, nombra a algunos vanguardistas como Picasso y Kandinsky, y comenta el arte abstracto. Roger Avermaete, en “Exposição Hermann”, hace una dura crítica de las esculturas de este artista.

En el número 2, una nota en la columna “Luzes e Refrações” desaprueba una crítica de Raul Polillo a Leopoldo e Silva, y termina exaltando a Brecheret. Rubens Borba de Moraes, en “Balanço de fim de século” [Balance de fin de siglo], en el número 4, defiende la producción vanguardista, pero sus consideraciones sobre las artes visuales son superficiales. También en el número 4, Couto de Barros firma una nota sobre una exposición de Viani, un artista hoy olvidado. Por último, en el número 5, una breve nota sobre el primer salón paulista, entonces recién inaugurado, destaca la participación de Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

La portada de *Klaxon* es la más atrevida de todas las revistas de los años veinte, causando también impacto con el uso de la contraportada para anuncios igualmente ingeniosos. Junto con el diseño gráfico y las ilustraciones, todos estos elementos la convierten en la publicación más emblemática del modernismo brasileño. La visualidad en su conjunto será abordada más adelante.

Más de un año después, *Estética* fue publicada en Rio de Janeiro —tuvo tres números— de septiembre de 1924 a junio de 1925⁸. Concebida y dirigida por Sérgio Buarque de Holanda y Prudente de Moraes Neto —que se conocieron en la Facultad de Derecho de Rio de Janeiro—, su título fue sugerido por Graça Aranha, quien también escribió el texto introductorio del primer número. El título no es vanguardista ni innovador, destaca su tendencia y anuncia una delimitación, pero no deja de ser genérico.

La más extensa en número de páginas (cada número tenía más de cien) de las revistas aquí analizadas, se inspiró en la británica *The Criterion*, publicada en 1922, que contaba entre sus directores a T.S. Eliot. Sin embargo, no publicó textos de autores extranjeros, aunque sí textos sobre obras extranjeras. Con un formato pequeño y un diseño gráfico discreto, sin ilustraciones, se destacan, en mayor tamaño, los títulos de los textos y los nombres de los autores, con total regularidad en la caja y disposición de los textos. Estaba dedicada únicamente a la literatura, y entre sus colaboradores figuraban Mário de Andrade, Couto de Barros, Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet, Manuel Bandeira, todos parte de *Klaxon*. En el número 1 hay textos sobre publicaciones extranjeras de otras disciplinas, como las artes y la música, pero no sobre producciones de vanguardia. Tan solo tuvo anuncios del chocolate Lacta y de Guaraná Espumante, juntos en la misma página, creados por el escritor Pedro Nava, y también un anuncio de cigarros Dannemann, siendo éstas las únicas ilustraciones que la componen⁹.

Poco después, *A Revista*, en Belo Horizonte —con tres números— circuló de julio de 1925 a enero de 1926¹⁰. Concebida por el Grupo do Estrela

8. La revista está digitalizada en el *site* de la Brasileira Digital, BBM-USP disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2075>>.

9. Para más información sobre la revista, cf. Eduardo Coelho, “*Estética*: uma afirmação construtiva do modernismo”. *Estética*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*, op. cit., pp. 11-21.

10. La revista está digitalizada en el *site* de la Brasileira Digital, BBM-USP, disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7054>>.

[Grupo del Estrella], que se reunía desde 1921, llamado así porque se reunía en la Confeitaria Estrela [Confitería Estrella], sus fundadores fueron Martins de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura y Gregoriano Canedo. Cuando Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Dona Olivia Penteadó y Blaise Cendrars —que habían pasado la Semana Santa en las ciudades históricas de Minas Gerais— llegaron a Belo Horizonte en abril de 1924 y se reunieron con Pedro Nava, Drummond y otros, que ya conocían la producción de los paulistas, su entusiasmo resultó en la concepción de la revista. El viaje motivó el poema de Mário “Noturno de Belo Horizonte” [Nocturno de Belo Horizonte], publicado en el número 3 de *Estética*, y también dio origen al inicio de su amistad y correspondencia con Drummond, quien consideraría éste como el acontecimiento más importante de su vida.

Su título no es ingenioso, pero por eso mismo, por su objetividad y literalidad, ya llama la atención. Sin calificativos ni especificaciones, refleja su carácter comedido: sin extremos, buscaba la expresión moderna y el alcance nacional, y estaba abierta a la producción extranjera. Contó con la colaboración de Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida y Ronald de Carvalho, entre otros, y también con la de autores pasadistas, como Abguar Renault, Bernardo Guimarães y Alphonsus de Guimaraens, a pesar del deseo de renovación. Solo tenía dos secciones fijas: “Marginália” [Anotaciones al margen], bastante ecléctica, y “Os Livros e as Ideias” [Los libros y las ideas], que reunía reseñas de libros. Su agenda se situaba entre la cultura y la política, pero el proyecto estético no trascendía el ámbito literario. El único texto centrado en el universo del arte se incluyó en el número 1, sin firma, con el título “Os nossos tesouros artísticos” [Nuestros tesoros artísticos], y trataba más precisamente de cuestiones de patrimonio cultural en las ciudades históricas de Minas Gerais.

De formato pequeño, tenía entre 58 y 64 páginas. Sin ilustraciones, contaba solo con diferentes tipos de letras en el título de los artículos y vehiculizó muchos anuncios, de los más diversos productos, aunque convencionales, sin atributos artísticos relevantes. Su suspensión no se debió a la falta de dinero, sino a que el grupo se dispersó cuando sus miembros abandonaron Belo Horizonte y regresaron a su ciudad natal tras terminar sus estudios superiores¹¹.

Terra Roxa e Outras Terras, la segunda publicación vanguardista de São Paulo —con siete números— circuló de enero a septiembre de 1926¹². Aunque se presentaba como una publicación quincenal, los últimos números se publicaron con un intervalo superior a los dos meses.

Dirigida por Couto de Barros y Alcântara Machado, tenía a Sérgio Milliet como secretario y a Prudente de Moraes Neto, como representante en Rio de Janeiro. En sus páginas es frecuente la participación de los mismos miembros de

11. Para más información sobre la revista, cf. Ivan Marques, “Modernismo à mineira”. *A Revista*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*, op. cit., pp. 11-28.

12. La revista está digitalizada en el *site* de la Hemeroteca Digital, de la Biblioteca Nacional, disponible en: <<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=387274&pesq=&pagfis=1>>.

Klaxon, pero se amplía la colaboración a otros estados de Brasil. El uso de pseudónimos, frecuente en *Klaxon*, reaparece en textos firmados como Pau d'Alho (Mário de Andrade) y Clodomiro Santarém (Couto de Barros). La revista *Nossa Terra e Outras Terras* [*Nuestra tierra y otras tierras*], de Natal, parece inspirarse en su título, pero difiere en su orientación. No hay colaboradores internacionales, salvo Blaise Cendrars —que se encontraba en Brasil en el momento de la colaboración—, y las noticias sobre obras extranjeras son escasas —se menciona, con retraso e ironía, el paso de Marinetti por São Paulo; Mário de Andrade hace una breve nota sobre la visita de los argentinos Luis Emilio Soto y Pedro Juan Vignale a São Paulo y firma una reseña de *La ruta del miraje*, del también argentino Salas Subirat¹³—. El aspecto combativo y la defensa del arte nuevo, que ya habían empezado a disminuir en las dos revistas anteriores, se entibieron por completo en esta publicación, destinada a “todo lector culto”. Las críticas que sufrió la publicación fueron recibidas con buen humor, evitando la polémica, al contrario de lo que había hecho *Klaxon* en su tiempo.

Paulo Prado encabezó una campaña para traer de Londres a São Paulo una carta de José de Anchieta, al precio de treinta sacos de café — un acontecimiento con una amplia difusión en sus páginas, en todos los números, incluyendo los discursos pronunciados cuando el documento fue recibido y enviado al Museo Paulista. Ésta nunca sería la agenda de una revista vanguardista *avant la lettre*. Además, la publicación incluía la transcripción de textos de cronistas de la época colonial.

El título de la revista alude a la tierra fértil, propicia al cultivo del café, la mayor riqueza paulista y nacional, y principal producto de exportación en los años veinte, fuente de ingresos de la familia de los mecenas Paulo Prado y Dona Olívia Penteado, y de la artista Tarsila do Amaral. Pero también incluyó “otras tierras”, evocando la idea del enraizamiento. Se dirigió así hacia el interior, y no hacia el cosmopolitismo que caracterizaba a su predecesora paulista.

Hay que señalar que en esta época el modernismo brasileño ya estaba consolidado de cierta manera, con algunas de sus principales obras publicadas, lo que quizás hizo que sus autores no se sintieran incitados a posicionarse o a combatir al pasadismo o a sus opositores, como habían hecho cuatro años antes.

Estructurada en secciones fijas, *Terra Roxa* se dedica a abordar diversas expresiones artísticas: poesía, pintura, música, teatro, circo y novela; aun en el último número está el artículo “Arquitetura brasileira” [Arquitectura brasileña]. También incluía la sección “Manifestações espontâneas de Pau Brasil” [Manifestaciones espontáneas de Pau Brasil], de contenido variado. Los textos sobre pintura, firmados por Mário de Andrade o por el seudónimo Teobaldo Vieira o Teobaldo Fagundes, tratan de exposiciones o artistas no vanguardistas: Gustavo Worms, Navarro da Costa y Monteiro França. La excepción es la nota,

13. Sobre las relaciones de Mário de Andrade con los argentinos, cf. Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.

en el número 6, sobre el catálogo de la exposición de Tarsila do Amaral, entonces recién inaugurada en la Galerie Percier, en París.

De gran tamaño, se extendía por entre cuatro y seis páginas. Con la apariencia y el formato de un periódico, un poco más pequeño que los periódicos convencionales de la época, en el número 5 se anunció la intención de transformarla en una revista literaria, lo que no se llevó a cabo. La distribución de los textos en columnas solo innovó en el uso de anuncios de gran tamaño, ocupando la mitad de la página en algunos casos, casi todos ellos publicitando las obras de los colaboradores o la propia revista —a excepción de la propaganda del carro Ajax, en los números 4 y 5—. Sin ilustraciones, algunos textos contaban con marcos similares a los de los anuncios y tamaño diferenciado¹⁴.

Otra revista minera, esta vez de Cataguases, *Verde* tuvo dos fases: la primera, con cinco números, y la segunda, con uno, de septiembre de 1927 a mayo de 1929¹⁵. Se inspiró en *A Revista* y tuvo como directores a Rosário Fusco, Henrique de Resende y Martins Mendes, añadiéndose Guilhermino César, en la segunda fase. Entre sus colaboradores estaban los mineros Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto, Drummond y los paulistas Mário, Oswald y Alcântara Machado, entre otros. Mário participó en todas las ediciones, excepto en la primera. Alcântara Machado y Mário fueron sus principales promotores, ayudando incluso con la difusión.

Fusco, el más joven del grupo, fue su principal articulador y divulgador, manteniendo correspondencia con escritores de todo Brasil, de Argentina y Uruguay. Como nos informa Mário de Andrade, era un “chico extraordinario”: “Una especie de argentino, con una ingenua seguridad en sí mismo, en sus verdades, y una ambiciosa confianza en la vida. Fue sin duda el agente de las colaboraciones brasileñas y extranjeras de Verde”¹⁶. Se publicaron textos de Blaise Cendrars, de los uruguayos Ildefonso Pereda Valdés y Nicolás Fusco Sansone, y también notas sobre ellos¹⁷, así como un texto del argentino Marcos Fingerit y notas sobre publicaciones argentinas¹⁸.

Fusco también fue responsable por las ilustraciones de la revista, tanto las suyas como las de María Clemencia y Norah Borges, en cuyas colaboraciones medió, como se verá más adelante.

Con un formato pequeño y entre 24 y 32 páginas, era la revista de vanguardia que más anuncios tenía, de diecisiete a veinte, ocupando alrededor de diez páginas en cada número —excepto en el último, en el que solo apareció un anuncio—, todos convencionales, pero de gran tamaño, ocupando casi siempre toda la página.

Hay controversia sobre quién tuvo la idea del título de la revista, pero prevalece la atribución a Rosário Fusco, que incluso tuvo un libro, aunque no publicado, con el mismo título¹⁹. La explicación, literal, se refiere a la juventud

14. Para más información sobre la revista, cf. Antonio Arnoni Prado, “Terra Roxa e Outras Terras”. *Terra Roxa e Outras Terras*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*, op. cit., pp. 9-14.

15. La revista está digitalizada en el *site* de la Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6935>.

16. Mário de Andrade, “Cataguases”, *Diário Nacional*, São Paulo, 10 jul. 1932. Reproducida en *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Org. de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 550.

17. Sobre la presencia de los escritores y artistas uruguayos en las revistas modernistas brasileñas, cf. Gênese Andrade, “Epílogo. Encontros e desencontros de letras”. En: *Un diálogo americano: modernismo brasileiro y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Org. de Pablo Rocca y Gênese Andrade. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 283-312.

18. Sobre la presencia de los argentinos en las revistas modernistas brasileñas, cf. Patricia M. Artundo, *Mário de Andrade e a Argentina*, op. cit.

19. Cf. Luiz Ruffato, *A revista Verde de Cataguases*, op. cit., p. 100.

de los miembros del grupo —“verde significa juventud, y la juventud es insurrección”²⁰—, al aspecto inicial de la propuesta estética, pero también alude al aspecto nacional, color predominante en la bandera brasileña, a la cuestión de la identidad y la naturaleza —la ciudad de Cataguases está en la Zona da Mata [zona selvática] de Minas Gerais, marcando así su lugar de origen—. Como afirma Drummond, en un texto publicado en el *Diário de Minas* [*Diario de Minas*], el 20 de agosto de 1927, sin firma, pero atribuido a él: “el nombre ya es una feliz indicación de brasilidad — Verde es el sentimiento de la tierra, de nuestro entorno, es todo el ideal vanguardista. Un nombre feliz, fundamentalmente sugestivo”²¹. La palabra “verde” era frecuente en títulos de libros y textos de la época, e incluso aparecía en el nombre del movimiento nacionalista conservador “verde-amarelo” [verde-amarillo], al que el grupo nunca quiso vincularse.

Esta fue la primera revista en tener un manifiesto así denominado e incluso explícitamente destacado, cuando circuló en una hoja aparte, en papel verde, insertada en el número 3, de noviembre de 1927. El “Manifiesto do Grupo Verde de Cataguases” [Manifiesto del Grupo Verde de Cataguases] fue redactado por Henrique de Resende, pero firmado por todos los del grupo. Destaca su aspecto programático, pero se define poco en términos estéticos, solo marca una posición de independencia frente a otros grupos y busca reconocimiento. Retoma la defensa de la originalidad, de la libertad de expresión y del elemento nacional, que habían marcado las publicaciones anteriores y que ya aparecía en textos publicados anteriormente en la propia revista.

El manifiesto menciona el conocimiento de la producción de Rio y São Paulo “en todas sus innovaciones y renovaciones estéticas, tanto en literatura como en todas las artes bellas”. Sin embargo, en la síntesis que lo constituye solo se reitera el aspecto literario, no se contemplan los otros lenguajes artísticos, aunque estén implícitos en el subtítulo —que solo no aparece en el último número— “revista mensal de arte e cultura” [revista mensual de arte y cultura].

En el texto citado, Drummond se refiere a la revista como “exclusivamente literaria” o “puramente literaria”²². Además de poemas y textos en prosa, la mayoría de los textos críticos publicados se centraron en la literatura, y solo unos pocos en el cine y la música. Como se verá, había pequeñas notas sobre las ilustraciones.

Aunque llena de anuncios, las empresas que apoyaban la revista eran solamente de la ciudad de Cataguases, es decir, no había apoyo de comerciantes de la capital de Minas Gerais y empezaba a haber dificultades para mantener el patrocinio. A esto se sumó la muerte de Ascânio Lopes, la dispersión del grupo y las desavenencias, que culminaron con el fin de la revista, en mayo de 1929²³.

La *Revista de Antropofagia*, que circuló de mayo de 1928 a agosto de 1929²⁴, es la última publicación periódica vanguardista de los años veinte. Fundada en São Paulo por Oswald de Andrade, tuvo dos fases, llamadas “denticiones”, la

20. Idem, *ibid.*

21. *Apud* Ana Lúcia Guimarães de Menezes, *Amizade “carteadeira”: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o grupo Verde de Cataguases*. Tesis de doctorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2013, pp. 372.

22. Idem, *ibid.*

23. Para más información sobre la revista, cf. Luiz Ruffato, *A revista Verde de Cataguases: contribuição à história do modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022; Guilhermino César, “Os verdes de Verde” y Cecília de Lara, “A ‘alegre e paradoxal’ revista Verde de Cataguases”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p; Júlio Castañón Guimarães, “Verde: uma revista e arredores”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. In: *Revistas do modernismo, 1922-1929*, op. cit., pp. 11-27.

24. La revista está digitalizada en el *site* de la Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>>.

primera —con diez números— marcada por el “Manifiesto Antropófago”, y la segunda —con dieciséis números— marcada por críticas agresivas, polémicas y rupturas.

Las contribuciones de Alcântara Machado, Yan de Almeida Prado y Mário de Andrade en la primera fase, Oswaldo Costa, Geraldo Ferraz y Pagu en la segunda, y Raul Bopp en ambas dejan constancia de su importante labor en este momento del modernismo brasileño y llaman la atención sobre su legado. Contó con colaboradores o reseñas de publicaciones de norte a sur de Brasil y del extranjero, y con una fuerte presencia de quienes participaron en *Klaxon*, *A Revista y Verde*. El elemento visual más importante de ambas fases es la inclusión de ilustraciones, con énfasis en la colaboración de mujeres artistas: Tarsila do Amaral y Pagu, del modernismo brasileño, y María Clemencia, de la vanguardia argentina. También incluyó obras de Rosário Fusco, Antonio Gomide, Di Cavalcanti y Cícero Dias. Se analizará más adelante el papel de estas ilustraciones en la revista.

En su primera fase, llamada “dentición”, se publicaba mensualmente. Con ocho páginas, en formato tabloide, la ausencia de portada y la sencilla maquetación recuerdan a un periódico. Ya en la segunda fase, con periodicidad semanal, consistía de una sola página incluida en el *Diário de S. Paulo* [*Diario de São Paulo*]. La distribución de los textos era apretada, como en *Terra Roxa...*, siguiendo de cerca la maquetación del periódico que la albergaba. En esta época se titulaba “órgão do clube de antropofagia” [órgano del club de antropofagia] y, a partir del número 5, “órgão da Academia Brasileira de Antropofagia”, [órgano de la Academia Brasileña de Antropofagia], y tenía representantes en otros estados. Esta hoja que se “inmiscuía” en el periódico, con una agenda amplia y provocadora y un tono a veces agresivo, causó irritación entre los lectores del diario, quienes comenzaron a devolver la publicación, lo que obligó al propietario a suspender la circulación de la revista. Este formato discrepante, desechable, perjudicó su memoria, y hoy existen muy pocos ejemplares en colecciones, tanto públicas como privadas.

El manifiesto, que ocupa las páginas 3 y 5 del número 1 de la primera fase, no trata de cuestiones estéticas, sino ideológicas y filosóficas. El título *Revista de Antropofagia* particulariza la tendencia de la publicación, al incluir el sustantivo del que deriva el título del manifiesto y del movimiento: “Antropófago”. La divulgación del manifiesto en el número 1, ilustrado por el boceto del lienzo *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, que lo originó todo, anunció y oficializó la Antropofagia, que repercutió en reflexiones en la revista, que determinaron su orientación. El acto de devorar ritualmente al enemigo vencido con más atributos positivos, ritual presente en la cultura indígena, inspiró el bautismo del lienzo de Tarsila y repercutió en discusiones y producciones en torno al elemento nacional, la identidad brasileña, la cuestión del mestizaje y el diálogo con la cultura extranjera. Presentada

inicialmente en la revista y en publicaciones de la época, la Antropofagia pasó a constituirse como teoría y elemento principal de la producción artística y cultural brasileña del siglo xx.

En la segunda fase, la revista se caracterizó más por reflexiones vinculadas al tema indígena que por reseñas de libros o noticias sobre obras publicadas, pero incluyó poemas de Oswald, Jorge de Lima, Murilo Mendes y Raul Bopp, y fragmentos del libro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Los textos provocativos, irónicos y jocosos, ya mencionados, compartieron espacio con los más serios. Había secciones, como “Moquém”, “De Antropofagia”, “Os clássicos da Antropofagia”, “A pedidos”, “Serviço Telegráfico” [“*Moquém*”, “De Antropofagia”, “Los clásicos de la Antropofagia”, “Por pedidos”, “Servicio telegráfico”], algunas sin continuidad, algunos títulos que constitúan pura ironía, otros típicos de las revistas de variedades. El uso de pseudónimos, algunos de los cuales no se han descifrado hasta hoy, era bastante frecuente, como Tamandaré, Cunhambebe, Cunhambebinho, Japy-Mirim, algunos marcados por juegos de palabras al estilo oswaldiano, como Jacó Pum-Pum, Marxilar y Freuderico. El Primer Congreso Brasileño de Antropofagia se anunció en sus páginas, pero no llegó a celebrarse. Cabe destacar, en el número 10, del 12 de junio de 1929, la crítica al manifiesto del verde-amarelismo [verde-amarillismo], que había sido publicado poco antes en el *Correio Paulistano* [*Correo paulistano*].

Además de ocuparse de diversos ámbitos, la revista también comprende los distintos lenguajes artísticos. La música se aborda en la primera fase, con textos de Mário de Andrade, incluso acompañados de partituras, en los números 4 y 5. En la segunda fase, se da a conocer la exposición de Tarsila do Amaral, inaugurada en Rio de Janeiro en julio de 1929, anunciada en los números 13 a 16²⁵.

* * *

Cabe destacar la breve vida de *Estética*, *A Revista* y *Terra Roxa*, así como la “longevidad” de *Verde*, que fue la que más duró entre las seis revistas citadas, mientras que *Revista de Antropofagia* fue la que más números tuvo, 26 en total.

Por su carácter colectivo y efímero, estas revistas reflejan la dinámica del modernismo brasileño, las conjunciones, disyunciones y reorganización de los grupos. Aunque *Estética*, *A Revista* y *Terra Roxa* parezcan las menos polémicas, en sus páginas coexisten tendencias discrepantes y se asoman las oposiciones literarias.

Podemos decir que la Semana del 22 dio un impulso a *Klaxon*, si es que el proyecto no era concomitante. En todas las demás se nota la colaboración de los protagonistas de *Klaxon*. Mário de Andrade estuvo presente en las seis revistas vanguardistas aquí comentadas. Oswald también es una constante en sus páginas,

25. Para más información sobre la revista, cf. Augusto de Campos, “Revistas revistas: os antropófagos”. *Revista de Antropofagia*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976, s/p; Eucanaã Ferraz, “Notícia (quase) filológica”. *Revista de Antropofagia*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*, op. cit., pp. 11-21.

aunque pocas veces como autor, casi siempre viendo su obra analizada por sus compañeros.

El grupo que estructuró *Estética* fue prácticamente el mismo que concibió la Semana del 22 y *Klaxon*, por lo que, inevitablemente, parece una continuidad de la revista paulista. Graça Aranha, figura central de la Semana del 22, en la que pronunció la conferencia inaugural, y homenajeado en el último número de *Klaxon*, fue quien bautizó *Estética* y escribió el texto de apertura de su número 1. Sérgio Buarque, que había representado a *Klaxon* en Rio de Janeiro, fue uno de los creadores de *Estética*. Y Pedro Nava, que había representado a *Estética* en Belo Horizonte e ilustrado sus anuncios, formaba parte del grupo fundador de *A Revista*. Prudente de Moraes Neto que había sido director de *Estética*, fue el representante de *Terra Roxa* en Río; Alcântara Machado, quien había estado en la dirección de *Terra Roxa*, también dirigió la primera fase de la *Revista de Antropofagia*. El grupo de *Verde* conocía todas las revistas anteriores y se puso en contacto con sus principales participantes para pedirles colaboración, así como colaboró en la *Revista de Antropofagia*.

La admiración mutua que marcó la formación del núcleo inicial de vanguardistas reunidos en São Paulo resultó con el tiempo en rivalidades y generó polémicas y conflictos que quedaron registrados en las páginas de las revistas. La primera escisión fue el distanciamiento del grupo de *Klaxon* de Graça Aranha. En el número 3 de *Estética*, Mário de Andrade publica un texto —“Carta aberta a Alberto de Oliveira” [Carta abierta a Alberto de Oliveira]— en el que lo critica; Oswald, que ya lo había criticado en 1923, lo atacó tras su ruptura con la Academia Brasileira de Letras, en 1924.

Menotti Del Picchia y Oswald empezaron a distanciarse tras la publicación del último número de *Klaxon* y, cuando en 1924 se publicó el “Manifesto da Poesia Pau Brasil” [Manifesto de la poesía Pau Brasil], Menotti inició las críticas que culminarían en el verde-amarelismo, movimiento nacionalista de corte conservador, lo que aumentó el distanciamiento entre ambos. En *Terra Roxa*, la ruptura entre Mário y Menotti se hizo patente, debido a las duras críticas de éste al libro de poemas del primero, *Losango cáqui* [*Rombo caqui*]. En la *Revista de Antropofagia*, es posible seguir las causas y el desarrollo de las rupturas ocurridas en 1929: Oswald y Paulo Prado; Oswald y Mário; Oswald y Tarsila.

En general, las diferencias y oposiciones entre los colaboradores de las revistas van surgiendo y agudizándose poco a poco, haciéndose más explícitas en *Terra Roxa*, *Verde* y *Revista de Antropofagia*, siendo más virulentas en la segunda fase de esta última, cuando los antropófagos, además de criticar y ridiculizar a Mário de Andrade en cuanto a temas variados, lo acusaron de querer ser “jefe” por su influencia sobre el grupo de *Verde*. Los ataques a estos y a Mário llevaron a Drummond a romper con el grupo de la *Revista de Antropofagia*.

Si algunas relaciones se hicieron añicos, otras se construyeron en las páginas de las revistas. Acogieron polémicas, pero también fueron importantes lugares de encuentro. Revelaron la expansión de la vanguardia por Brasil y la difusión del modernismo brasileño en el extranjero, con diálogos que surgieron en *Klaxon* y se ampliaron especialmente en la *Revista de Antropofagia* y en *Verde*, incluyendo la colaboración de artistas y escritores hispanoamericanos y europeos.

Los fragmentos se dispersan y recomponen en su propia y variable dinámica, pero también pueden reorganizarse según el tema o el punto de vista desde el que se desee contemplar el conjunto.

CALEIDOSCOPIO: IMÁGENES (IMPRESAS) EN MOVIMIENTO

Klaxon se destaca por tener la portada más creativa y atrevida entre las revistas de vanguardia. La enorme “A” que se extiende a lo largo de toda su longitud, en torno a la cual se estructuran el título y el subtítulo, así como la información sobre la ciudad en la que se publica, datos acompañados del número de edición, evoca la Torre Eiffel²⁶. Rojo en el número 1, su color cambió en los números posteriores. Su tamaño y su carácter imponente se reflejaban también en la numeración de las páginas, centrada en la parte superior de cada una, responsable del choque interno.

Sin firmar, la autoría de Guilherme de Almeida solo fue revelada en 1952, cuando declaró que la había concebido en la imprenta, jugando con las fuentes²⁷, los tipos móviles de plomo con los que se imprimían las publicaciones. Sérgio Buarque de Holanda dijo que su *design* se inspiró en la portada, realizada por Fernand Léger, del libro *La Fin du Monde Filmé par l'Ange Notre Dame*, de Blaise Cendrars, publicado en 1919, que había adquirido poco antes en Rio de Janeiro y mostrado a Guilherme²⁸. Sin embargo, Almeida respondió afirmando que lo había concebido él mismo²⁹.

Las reacciones a este impacto visual fueron variadas, polémicas y burlescas, entre los propios colaboradores, en consonancia con el espíritu de la revista. Menotti Del Picchia la clasificó como “una feliz sorpresa”, “amarilla, negra y roja”, que causó impacto: “Vi, para mi asombro, aquella maraña de letras gordas, una ‘K’ catedralicia, rodeada de un zarabando espernancado de letricas, todas bailando, como funambulistas desgonzados, sobre un fondo desesperadamente amarillo”³⁰.

Por su lado, Rubens Borba de Moraes, en una larga carta a Mário de Andrade³¹, fechada el “20 y algo de mayo”, reaccionó negativamente:

Flaco, muy flaco, fino y ligero como el polvo del camino, hoy recibí *Klaxon*.

26. Para un análisis exhaustivo de esa portada desde el punto de vista del diseño gráfico, cf. Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, op. cit., pp. 407-412.

27. Guilherme de Almeida, “Klaxon”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1952.

28. *Apud* Aracy A. Amaral, “A propósito de *Klaxon*”, op. cit.

29. Guilherme de Almeida, “O nosso *Klaxon*”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 feb. 1968.

30. Menotti Del Picchia, “Klaxon!”, op. cit.

31. Las cartas de Rubens Borba de Moraes a Mário de Andrade integran el Archivo Mário de Andrade, IEB-USP. Las cartas enviadas por Mário, en los años 1920, se extraviaron.

Pleurez, pleurez, mes yeux fondez nous en eau... Pero ¿por qué esa cubierta belga: negra, amarilla y roja? ¿Es un homenaje al rey Alberto? ¿O a *Lumière*?

¿Y esa “tilde” en la A de São Paulo hecha con S mayúscula denunciando la pobreza de la tipografía? La idea no era mala, pero ¡qué triste, querido Mário!

Tras apreciar el número 2, Bandeira escribió a Mário, proponiendo ampliar el alcance de la letra “A” y, por tanto, la “amodernidad” de la revista: “Crítica a la portada: la letra ‘A’ debería incluirse como parte de todas las líneas, de modo que se lea: *Klaxon*, mensuario de arte amoderno, São Paulo. Pero esta es una crítica que hago muy entre nos...”³². No cabe duda de su carácter innovador, reflejo o prenuncio de su contenido.

Klaxon también innovó en materia de publicidad. La contraportada se utilizó para anuncios en casi todos los números, excepto en los números 5 y 6, en los que fue ocupada por el logotipo de la publicación. En el primero, el anuncio de los bombones Lacta, construido con solo dos palabras, en letras rojas: el verbo comer, en imperativo, repetido en el contorno del papel, como un marco; la marca Lacta, en el centro, repetida cuatro veces, en distintos tamaños, con fuentes diferentes para cada letra. Imitaba un anuncio luminoso, anticipando la poesía concreta de los años cincuenta. En el segundo, el anuncio de Guaraná Espumante se construye en torno a la figura de un hombre serio, con gafas, barba y sombrero, cuya imagen está cubierta por los nombres de las bebidas, en varios sentidos, escritos con letra cursiva y tachados: vino, agua mineral, cerveza, alcohol, licor, agua; solo “guaraná espumante” no está tachado, revelando la opción elegida, reforzada por la inscripción “La obsesión del sabio”. Anticipaba el lenguaje de los cómics. Absolutamente innovadores, también fueron creados por Guilherme de Almeida, y contrastan con el carácter figurativo y sencillo de los anuncios de los mismos productos, ilustrados por Pedro Nava en *Estética*.

Como era de esperar, la reacción fue tumultuosa, y los clientes suspendieron los anuncios en *Klaxon*, lo que generó una reacción irónica y sarcástica, una protesta de buen humor en una nota en la propia revista (número 4), sin firma, cuya autoría asumieron tanto Mário³³ como Guilherme³⁴. Advirtiendo que los productos, antes recomendados por la revista, se habían vuelto detestables, aconsejaba a los lectores: “mientras la casa productora no nos dé más anuncios [...] es cierto que tanto Lacta como Guaraná tienen un sabor terrible y son malos para la salud. [...] NO COMAN LACTA NI BEBAN GUARANÁ, mientras estas marcas no nos den publicidad”.

El espacio de la cuarta portada (números 3 y 4) y de la tercera (números 2, 3, 5 y 6) también estaba ocupado por anuncios de libros de los propios colaboradores de la revista. Caracterizados por su generoso tamaño, por la exploración del

32. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB-USP; Edusp, 2000, p. 64.

33. Cf. Mário da Silva Brito, “O alegre combate de *Klaxon*”, op. cit.

34. Guilherme de Almeida, “O nosso *Klaxon*”, op. cit.

espacio de la página y la variedad de tipos de letra, pero textualmente sintéticos, sin detalles sobre las obras, la autopromoción del grupo no queda excluida de esta estrategia. Aunque mencionaron la Edição Klaxon [Edición Klaxon], no crearon una editorial.

También ocupaban la cuarta portada (números 7 y 8/9) los anuncios paródicos, jocosos o antianuncios. Consistían en anuncios de “Pantosopho, Pateromnium & Cia., Grande Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigais, Baladas e Quadrinhas” [Pantosopho, Pateromnium & Cia., Gran Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigales, Baladas y Cuadras], cuyos servicios se ofrecían con rapidez y discreción, acompañados de una lista de precios, cuando de su primera publicación. Trivializaron las formas fijas y gastadas y atacaron a los parnasianos y pasadistas, anticipando las palabras de Oswald de Andrade en el “Manifesto da Poesia Pau Brasil” de 1924: “Lo único que no se ha inventado es una máquina de hacer versos — el poeta parnasiano ya existía”.

Al igual que la portada y el proyecto gráfico, los anuncios, con su evidente aspecto lúdico, ratificaban la propuesta de la publicación de utilizar un nuevo lenguaje visual, coherente con el propio proyecto estético.

El diseño gráfico es igualmente llamativo: el título de la revista en minúscula en la cabecera inferior hace contrapunto con los enormes números de la cabecera superior, ambos en negro, que indican la numeración de las páginas, algo muy atrevido incluso para nuestros días. Rubens Borba, en la carta citada anteriormente, fue de igual manera implacable al observarlo: “[...] la idea de repetir en cada página el ‘klaxon’ y la numeración en ‘lettres grasses’ es estupenda. Pero para el lector lo importante no es el título, sino el artículo. ¡Caramba!, la atención del lector se ve constantemente distraída por las formidables letras de ‘klaxon’”. También criticó la distribución del texto en la página, en algunos casos, y otros detalles. Sin embargo, el estilo se mantuvo en todos los números publicados.

La imagen de la bocina, en negro, constituye una viñeta en la apertura de la publicación a partir del número 5, y aparece también en la cuarta portada de los números 5 y 6. También hay un dibujo como viñeta final en los números 2 y 5, de autoría de Yan de Almeida Prado, que consiste en figuras que se mezclan con elementos geométricos y no destacan sobre el fondo.

Se completa visualmente con las ilustraciones fuera de texto, en todos los números, nueve en total, de artistas que participaron en la Semana del 22 —Victor Brecheret, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, John Graz, Zina Aita, Yan de Almeida Prado— y de los que no participaron —Tarsila do Amaral, que llegó de Europa en junio y se unió al grupo, y Alberto Cavalcanti. Este último, pariente de Di Cavalcanti, se hizo cineasta y abandonó la pintura, al igual que Yan de Almeida Prado, que se convirtió en bibliófilo e historiador. De este modo, se presentó un panorama de la producción del momento en las artes visuales.

Es curioso que haya un dibujo del escultor Brecheret en el número 1, una figura masculina de aspecto científico y con poco volumen —un fauno saturnino, desdibujando los límites entre *art nouveau* y *art déco*, en la interpretación de Daniel Trench³⁵— que se puede abordar en comparación con el de Yan de Almeida Prado, en el número 6, que tiene más volumen; las obras de Di Cavalcanti, Alberto Cavalcanti y Zina Aita, en los números 2, 3 y 4 respectivamente, son o imitan ser grabados. Resalta el bodegón de Di Cavalcanti, género poco practicado por los vanguardistas en ese momento, que innova incluyendo una figura femenina prácticamente camuflada, con rasgos cubistas.

El dibujo de tema religioso de Anita Malfatti en el número 5 fue criticado más tarde por Mário de Andrade en una carta fechada el 13 de noviembre de 1924: “No me gustan cierto tipo de dibujos que haces, los que tienen una línea desnuda sin un revestimiento de sombras o color. El de *Klaxon*, por ejemplo”³⁶. La obra de John Graz, incluida en el número 7, también tiene un tema religioso, más concretamente un San Francisco de Asís, en blanco y negro, sin matices en el tono.

El número 8/9, que sería el último, fechado en diciembre de 1922 y enero de 1923, estaba dedicado a Graça Aranha. Según Rubens Borba³⁷, fue el propio Graça Aranha quien determinó que habría una edición en su honor y definió cómo debería ser, además de enviar la foto de su retrato hecho por Tarsila y la partitura del primer movimiento del *Sexteto místico* de Villa-Lobos, dedicado a él — ambas incluidas como fuera de texto, en el mismo formato que las anteriores. Llama la atención que se resalte la partitura en su visualidad, más allá de su funcionalidad o carácter documental³⁸. En el caso de la obra de Tarsila, que realizó notables retratos al óleo de Mário y Oswald en 1922, la “pincelada acuosa”³⁹ con la que retrata a Graça Aranha enriquece la publicación, aunque no hay que olvidar que no fue concebida especialmente para la publicación periódica.

Con la esperanza de dar continuidad a la revista, Yan de Almeida Prado transmitió a Mário, en carta del 27 de junio de 1923, una propuesta de Di Cavalcanti para un nuevo número: “Cuando Di se enteró de la partida de Anita, me habló de la suya propia y tuvo la siguiente idea, que me parece excelente: publicar en *Klaxon* un número de dibujos en el que colaboren Barradas, Malfatti, Di, etc.”. — Él se encargaría de hacer los clichés gratis. ¿Qué te parece? Si es factible, contéstame pronto”⁴⁰. Pero esto no se materializó.

Verde también está marcada por la impactante portada en términos de diseño gráfico. El tipo de letra utilizado para el título, en la primera fase, mayúsculas, sin serifa, ahuecadas, recordando motivos indígenas, constituye una identidad visual

35. Cf. Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, op. cit., pp. 412-413.

36. Mário de Andrade, *Cartas a Anita Malfatti*. Org. de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, pp. 91-92.

37. Rubens Borba de Moraes, “Lembranças da revista *Klaxon*”. En: *Testemunha ocular (Recordações)*. Org. de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos/ Livros, 2011, pp. 195 y ss.

38. Cf. Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, op. cit., pp. 413-414.

39. Idem, p. 413

40. Las cartas de Yan de Almeida Prado a Mário de Andrade pertenecen al Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP.

que sigue causando sorpresa. La elección literal del color verde refuerza el título, pero se sustituye por el rojo en el número 5. Su aspecto es sencillo, con el título en la parte superior de la portada, que se completa con el índice. Rodeada de un estrecho marco, en verde —o rojo, en el número 5—, su marca es la discreción. El cambio de color se comenta en el propio suplemento de la revista, asociado al retraso en la publicación —fecha en enero, pero publicada en junio—: “debido a la gran prisa que teníamos por sacar la *Verde* número 5, que por cierto ya está enrojecida de vergüenza”. A esto se añade el hecho de que no se imprimió en la tipografía A Brasileira, responsable de los otros números, sino en el taller del periódico *Cataguases*. El índice está rodeado de dos marcos, el exterior simplificado a partir del número 3. La información referente a los créditos del número también aparece enmarcada, en dos bloques laterales, pero las letras tienen color negro.

No hay información explícita sobre la autoría del diseño gráfico de esta portada, sin duda de Rosário Fusco. En una carta que le dirige, Alcântara Machado comenta la portada y hace sugerencias:

El aspecto material ha prosperado. Yo en tu lugar todavía lo simplificaría un poco. Mucho adorno tipográfico lo afea. En la portada, además del margen verde, bastaría con un cuadrado negro rodeando el índice. No dos como ahora. En los paralelepípedos que flanquean el título, arranca los puntos ::::: Las letras son suficientes⁴¹.

En el primer número de la segunda fase, desapareció la orla, colocándose solo una línea gruesa en la parte superior y dos finas en la inferior; también se cambió la tipografía del título, utilizándose solo minúsculas con serifa.

La diagramación interna es libre, con variaciones tipográficas en los títulos y en los nombres de los autores y diversas ubicaciones; la distribución de los textos también varía, en una o dos columnas; solo hay grandes bloques en las reseñas y notas. Los marcos son constantes y variados, en los anuncios o resaltando algunos textos. Hay viñetas y pestañas que dialogan con motivos indígenas, así como las letras del título de la revista y el marco del índice en la portada.

En la carta a Fusco, citada anteriormente, Alcântara Machado da sugerencias sobre el diseño gráfico:

Quita también las líneas trazadas que separaban los artículos [...] ¿Por qué esta separación? Para ello basta con los títulos. Pero si quieres separar, pon un guion y nada más. Una línea, como decimos en lenguaje tipográfico. Perdón por la intromisión en algo con lo que no tengo nada, absolutamente nada que ver. Pero *Verde* es un intento tan delicioso que dan ganas de ser uno de sus colaboradores⁴².

41. *Apud* Ana Lúcia Guimarães de Menezes, *Amizade “carteadeira”*, op. cit., p. 369.

42. *Idem*, *ibid.*

En la contraportada, a partir del número 3, hay sugerencias de libros —de autores de *Verde* y de otros vanguardistas— que consisten en la divulgación de obras recibidas.

Rosário Fusco ilustró los números 1 y 3 con dibujos de su autoría, de dudoso valor estético. El primero presenta a un hombre de perfil, junto a una ventana, realista y poco innovador. Es una lectura casi literal del poema “Ternura”, de Francisco Inácio Peixoto, que lo acompaña. El segundo retrata un rostro femenino inclinado, con pocos rasgos, ojos hundidos, y está situado en la apertura de la revista. En una carta fechada el 23 de diciembre de 1927, Mário de Andrade lo desaprueba

No me gustó para nada el dibujo que publicaste en *Verde* y realmente creo que, como dices, estás queriendo abarcar el mundo con tus manos.... Y si el dibujo que publicaste en *Verde* no es bueno, eso no significa que no puedas seguir dibujando⁴³.

A pesar de estas críticas, Mário conservó dos dibujos de Fusco, fechados en 1928, de estilo bastante diferente, pero no estéticamente mejores, hoy pertenecientes a su Colección de Artes Visuales, parte de la colección del IEB-USP. El titulado *Paisagem* [*Paisaje*] es similar a los dibujos de Tarsila do Amaral, de la llamada fase Pau Brasil.

En la revista *Verde*, número 5, de enero de 1928, tenemos un dibujo de la artista argentina María Clemencia, acompañado de su presentación:

gente, es la pintora del sol, la pampa y las palmeras, por excelencia. Dueña de uno de los lápices más bellos de la ferviente Argentina actual. Para nosotros, *verdes*, es una tremenda felicidad iniciar con este interesantísimo *dibujo* una serie de colaboraciones de los diminutos motivos de María Clemencia, fijados y marcados con su *geitinho* [*sic*] de admirable sencillez.

Próximamente publicaremos dos evocaciones bíblicas de su autoría: *Los Reyes Magos* y *Moysés salvado* [*sic*] *de las aguas*. Magníficos dibujos de una encantadora y profunda penetración psicológica del motivo impreso.

Este dibujo, que abre la publicación, muestra edificios rodeados de palmeras, iluminados por el sol, arriba a la izquierda. Sencillo y preciso, está fechado en 1927 y dedicado: “Para los poetas de Verde”.

A finales de 1927, en una carta a Mário, Fusco le informó de que había recibido dibujos de la artista y que estaba en contacto con el escritor uruguayo Ildefonso Pereda-Valdés. En enero de 1928, el grupo de *Verde* (Inácio Peixoto, Fusco y Enrique de Resende) envió una carta colectiva a Mário, escrita en la prueba tipográfica de una ilustración de María Clemencia⁴⁴.

43. Apud Plinio Doyle, “Verde”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p.

44. Las cartas enviadas entre Mário y Fusco aquí mencionadas integran Ana Lúcia Guimarães de Menezes, *Amizade “carteadeira”*, op. cit.

Mário acusó recepción en una carta de febrero de 1928: “Gente/ Recibí la carta colectiva y la prueba dibujo María Clemencia. Excelente. Mejor que el otro recibido y agradecido”. En su Colección de Artes Visuales hay dos dibujos de la artista: una acuarela sobre papel, *Paisagem com balão* [*Paisaje con globo*], con la dedicatoria: “Para los poetas Rosario Fusco — Ascanio Lopes e Camilo Soares. María Clemencia 1927”; un dibujo a tinta china sobre papel, *Deserto* [*Desierto*], fechado en 1928.

Es Marques Rebelo quien nos informa de que María Clemencia era novia de Fusco y le enviaba linóleos y dibujos⁴⁵. Pero no se ha localizado más información al respecto.

Como se ha dicho, según Mário de Andrade, Fusco era el responsable de los contactos con extranjeros y pedidos de colaboraciones a ellos⁴⁶. También dice: “me enviaba como regalo acuarelas de la porteña Norah Borges y dibujos de la uruguaya [sic] María Clemencia”.⁴⁷

El suplemento incluido en el citado número 5 anunciaba la publicación de un dibujo de Norah Borges en el número siguiente. Sin embargo, *Verde* solo volvió a la circulación en mayo de 1929, con el número 1, y único, de la segunda fase, en el que se incluyó el dibujo mencionado en la presentación de María Clemencia, más concretamente el linóleo *Moysés salvado* [sic] *de las aguas*, que acompaña al texto de Mário de Andrade, “Vitória-régia” [*Victoria regia*], publicado posteriormente en *O turista aprendiz* [*El turista aprendiz*]. En la escena bíblica, las figuras religiosas constan de pocos trazos, con más incisiones en el paisaje en el que son incluidas.

Esta publicación también incluía el retrato de María Clemencia realizado por Norah Borges, fechado en 1924. Con pocos trazos, se puede ver su rostro, su busto y la mano que sostiene una flor. Probablemente se trate del dibujo mencionado en la nota incluida en el suplemento. Pero Norah también envió otro dibujo al grupo, como informa en una carta fechada el 16 de abril de 1928:

Con estas líneas, les envío algunos números de la revista *Proa* — mi hermano, Jorge Luis Borges, era uno de los directores — ahora, *Proa* no sale más — mi hermano admira mucho sus poemas y les envía un entusiasta saludo — a mí me encanta pensar que en el medio del Brazil hay jóvenes llenos de entusiasmo por la poesía nueva, les envío junto con *Proa* un dibujo para *Verde*.⁴⁸

Es probable que el dibujo mencionado sea *Paisagem de Montevideu* [*Paisaje de Montevideo*], fechado en 1926, realizado en lápiz y acuarela sobre papel, que está dedicado al grupo y forma parte de la Colección de Artes Visuales de Mário de Andrade. En una carta fechada el 30 de abril de 1928, Fusco mencionaba el envío de un dibujo de Norah a Mário y le pedía que enviase *Clã do jabuti* [*Clan del morrocoyo*] a Jorge Luis Borges y Norah Borges, y al crítico Zum Felde.

45. Cf. Marques Rebelo, “Quadros e costumes do Centro e do Sul II (Cataguases)”. *Cultura e Política*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, mar. 1941. *Apud* Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatã. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 112.

46. Mário de Andrade, “Cataguases”, op. cit., pp. 550.

47. Mário de Andrade, “Persistência da asa”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1940. Reproducido en Mário de Andrade, *Vida literária*. Org. de Sonia Sachs. São Paulo, Hucitec; Edusp, 1993, p. 166.

48. *Apud* Ana Lúcia Guimarães de Menezes, *Amizade “carteadeira”*, op. cit., p. 234.

También le ofreció revistas, probablemente ejemplares que Norah había regalado al grupo:

Envía *Clá* a Jorge Luis Borges y Norah Borges, amigos míos. Esta última es una pintora argentina y hará una exposición vigorosa con María Clemencia y Xul Solar en Montevideo. Jorge Luis Borges es uno de los antiguos directores de *Proa* que debes conocer más que yo. Te enviaré después dibujo de Norah para tu colección.

Tengo más de seis [revistas] conmigo. Si no tienes *Proa*, dime que me sobran algunas y para ti no me molesta mandártelas.

Hoy le escribo a Borges y hablaré de tus artículos. He enviado el dibujo de Norah, si no lo has recibido, te enviaré otro. Lo voy a mandar también — de una vez⁴⁹.

La exposición que Fusco menciona en la carta también había sido anunciada en una nota incluida en el número 5 de la revista. En el suplemento que la integraba, una nota acusaba también el recibido de una colección de la revista *Proa*, con 24 números, ofrecida por Norah. Así, el envío que menciona en su carta de abril de 1928 constituye probablemente los duplicados que Fusco regaló a Mário.

Tanto en los dibujos de María Clemencia que se publicaron en la revista —y también en el que se incluyó en la *Revista de Antropofagia*, como veremos— como en los que permanecieron en la colección de Mário, la presencia de palmeras es llamativa y resulta inevitable la comparación con los dibujos y pinturas de Tarsila do Amaral, aproximación aún por hacer, quedando abierta su pertinencia o no. En cualquier caso, es de considerable importancia que, de las cinco ilustraciones que componen la revista, tres son de mujeres artistas argentinas. El retrato de María Clemencia también es significativo porque hay poca información sobre esta artista. Las obras de su autoría constituyen una rareza en el universo brasileño, tanto en el ámbito de las publicaciones como en el del coleccionismo.

* * *

El proyecto gráfico de la *Revista de Antropofagia* en su primera fase es aireado y diverso. Sin portada, el título es el encabezado de la primera página, acompañado —en un tamaño más pequeño— por los créditos, el número, la fecha, el precio y la dirección. Con mayúsculas iniciales, el título se separa del resto de la información por hilos.

Los textos se distribuyen en dos o tres columnas desiguales. Los poemas ocupan una columna, están centrados y así ganan protagonismo. Los textos

49. *Apud* Ana Lúcia Guimarães de Menezes, *Amizade “carteadeira”*, op. cit., p. 346.

comparten espacio con anuncios separados por hilos, lo que da ligereza al conjunto. Las fuentes tipográficas utilizadas en los títulos son variadas, así como su tamaño y estilo.

Al pie de algunas páginas, se destacan frases, con tipografía variada, vinculadas a la ideología de la revista, algunas tomadas de textos de los cronistas del período colonial, constituyendo otro rasgo de la irreverencia de la publicación.

En los números 1 a 4, las imágenes ocupan el centro de la página, enmarcadas por el texto que ilustran. Porque no hay ilustraciones en los demás números de esta etapa, se destacan las dedicatorias manuscritas a la revista, de Max Jacob y Krishnamurti, reproducidas en los números 6 y 8 respectivamente.

En la segunda fase, el diseño gráfico se diferencia, en algunos casos, con el atrevido gesto de colocar el título, los créditos y la fecha en el centro de la página en horizontal, o a veces escrito en vertical, a la izquierda o en el centro⁵⁰. También hay casos en los que los créditos, por separado, ocupan discretamente la esquina inferior izquierda o derecha.

La diagramación es apretada, los textos se estructuran en columnas desiguales, con pocas variaciones en las fuentes, letras pequeñas, que no se diferencia del periódico en el que se incluye la revista. Las ilustraciones, aunque son el elemento visual más importante, no siempre se destacan. Integran los números 1 a 3, 8, 11, 13 a 16, siendo diez en total, entre dibujos y reproducciones.

Las ilustraciones que aparecen en la primera fase son de Tarsila do Amaral, María Clemencia, Rosário Fusco y Antônio Gomide.

El dibujo de María Clemencia en el número 2 puede haber sido enviado por Rosário Fusco, considerando las relaciones entre ellos, ya señaladas, pero también puede haber sido remitido por Mário de Andrade, después de haberlo recibido del joven de Cataguases, considerando los envíos mencionados y también el hecho de que la imagen acompaña el texto “Entrada de ‘Macunaíma’”, del escritor paulista. Es el fragmento inicial —el nacimiento del héroe— de la rap-sodia *Macunaíma*, que saldría de la imprenta ese mismo año, 1928, pero que aún estaba inédita cuando circuló en la revista. La escena de la ilustración es festiva, una pareja baila bajo palmeras y estandartes, espiada por el sol —el mismo sol y las mismas palmeras que aparecen en la ilustración incluida en la revista *Verde*, antes mencionada.

En el número 3, el dibujo de Rosário Fusco registra, con pocos trazos, un grupo de niños y se parece ligeramente a *Paisagem antropofágica* [*Paisaje antropofágico*], de 1928, que forma parte de la Colección de Artes Visuales de Mário de Andrade. La imagen, con poco talento, acompaña “Convite aos antropófagos” [Invitación a los antropófagos], de Manuel Bandeira, una carta dirigida al grupo, que comenta los textos y hace la presentación de un crítico musical.

50. Daniel Trench se refiere a esas osadías en la disposición del título como “apiñamiento letra a letra”. Cf. Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, op. cit., pp. 417-418.

El texto de Câmara Cascudo, “Cidade do Natal do Rio Grande” [Ciudad del Natal de Río Grande], en el número 4, está ilustrado por un dibujo de Antônio Gomide que consiste en una familia de nativos, en medio de la naturaleza. La mujer, de rostro anguloso y expresivo, sostiene a un niño, mientras que el hombre sostiene un *tacape*. El contorno de una *oca* y las hojas de la vegetación constituyen el fondo, con predominio de las formas curvas, que contrastan con las líneas rectas de la parte inferior y la construcción de los cuerpos, en un conjunto armonioso.

Las siete obras de Tarsila do Amaral que recorren el conjunto de la revista —solo una en la primera fase y las demás en la segunda— son bastante significativas, se trata de cinco dibujos y dos reproducciones de lienzos.

El boceto de *Abaporu*, en el número 1, que acompaña al “Manifiesto Antropófago”, forma parte de la historia de una obra emblemática del modernismo brasileño. Tarsila pintó el lienzo en 1928, como regalo para Oswald de Andrade, su marido por aquel entonces, por su cumpleaños 38, el 11 de enero. El impacto causado por la figura de cabeza diminuta y pies enormes, con un cactus detrás y una figura circular, que podría ser la flor del cactus o el fuerte sol tropical, fue enorme. Al bautizarla como “Abaporu”, que en tupí significa “antropófago”, u “hombre que come gente”, sus repercusiones fueron el “Manifiesto Antropófago” y la *Revista de Antropofagia*, ya mencionados, y diversas reflexiones sobre la Antropofagia como teoría estética, filosofía y cosmovisión, a cargo de Oswald y otros. Se retomó en los años sesenta, en la música, por el Tropicalismo, y por José Celso Martinez Corrêa, en el teatro, en la puesta en escena de la obra de Oswald *O Rei da Vela* [*El Rey de la Vela*], con repercusiones también en el Cinema Novo y en las artes visuales de la época.

Le sucedió en el número 1 de la segunda fase el boceto del lienzo *Antropofagia*, aún incompleto, mostrando solo la figura de *Abaporu* de perfil, inacabada, así como la vegetación del fondo, tal vez aún en estudio. En el número 6, aparecía más completo, con todos los elementos: las dos figuras —siendo añadida *A Negra* [*La Negra*], lienzo de 1923—, los cactus, la hoja de plátano y el sol. En el número 15, se reproducía una foto del lienzo con la inscripción “*Antropofagia*, cuadro n° 1 del catálogo de la exposición de Tarsila”, una referencia a la muestra de la artista, que acababa de inaugurarse en Rio de Janeiro, en el Palace Hotel. El mismo número incluía la noticia de la llegada de la pintora a la ciudad, acompañada por Oswald de Andrade, Pagu y Anita Malfatti, para la *vernissage*. En diálogo con esta obra, pero no con los dibujos anteriores, está la reproducción en el número 16 de otro cuadro que formaba parte de la exposición, *Floresta* [*Selva*], también de 1929.

El dibujo que está en el número 13 de la revista acompaña al índice del catálogo de la exposición, en el que también se publicó, en la misma posición. Se

compone de vegetación, en medio de la cual hay un animal en movimiento. El dibujo publicado en el número 14, que también formaba parte de la exposición de 1929, contiene los mismos elementos. Pero si en el anterior destacaba la vegetación, con el animal en tamaño reducido, en éste, por el contrario, sobresale el animal, en grandes dimensiones, y ocupa el primer plano. En este número de la revista, la inauguración de la primera exposición de la artista en Brasil se anuncia en grandes letras en la parte superior de la página.

Al observar el primer conjunto, resulta curiosa la posibilidad de seguir los bastidores de los lienzos consagrados en los tres esbozos mencionados, su proceso, como en un cuaderno de bocetos, que culmina con la foto del lienzo *Antropofagia*, que contiene al propio *Abaporu*. Aunque la calidad de la reproducción no es encomiable, hay que tener en cuenta que, para quienes no pudieron ir a ver la exposición de 1929, fue una oportunidad de tener acceso al lienzo, relevante por varias razones, entre ellas porque está directamente relacionado con la ideología de la revista.

Los dibujos de Pagu, incluidos en los números 2, 8 y 11 de la segunda fase, también pueden analizarse como constituyendo un conjunto. En los tres, la protagonista es una figura femenina en movimiento: en el primero, sostiene un tridente, en una escena que incluye un indio, una *oca*, una hoguera, palmeras y el sol; en el segundo, sostiene un anzuelo y se encuentra en medio a la naturaleza, rodeada de serpientes; en el tercero, parece intentar controlar a un animal de rasgos inacabados. Pagu fue presentada a Tarsila y Oswald por Raul Bopp y pasó a formar parte del grupo de la Antropofagia. Oswald se enamoró de ella, se separó de Tarsila y se casaron en enero de 1930. Realizó otros dibujos, como los del *Álbum de Pagu*, dedicado a Tarsila, y tres de la Colección de Artes Visuales de Mário de Andrade, sin fecha, pero probablemente de la misma época.

En el dibujo “en negativo, tal vez una xilografía”⁵¹, de Di Cavalcanti, incluido en el número 3 de la segunda fase, vemos una figura negra de perfil, arrodillada, mirando una estrella duplicada. Su aspecto es escultural y los rasgos faciales lo vinculan al linaje africano.

De Cícero Dias, un artista de Recife que se fue a vivir a Rio de Janeiro, se reproduce un cuadro en el número 13, acompañado de una nota que registra su paso por São Paulo.

Al interrumpirse bruscamente la publicación, el conjunto de ilustraciones de la *Revista de Antropofagia* comienza y termina con obras de Tarsila: el dibujo *Abaporu* y el lienzo *Floresta*. La secuencia de imágenes se cierra de forma circular, el ciclo de la *Revista* se concluye y la década más fértil de las publicaciones periódicas vanguardistas llega a su fin.

51. Daniel Trench, “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”, op. cit., p. 418.

* * *

Al analizar la visualidad en estas tres revistas, también es posible observar la misma dinámica de continuidad y ruptura señalada anteriormente, al abordarlas de manera panorámica. Destacamos la presencia de Di Cavalcanti y Tarsila do Amaral en *Klaxon* y *Revista de Antropofagia*, y la colaboración de Rosário Fusco y María Clemencia en *Revista de Antropofagia* y *Verde*. En el caso de Tarsila y Di, las colaboraciones son bastante diversas en una y otra revista, lo que se debe principalmente al tiempo transcurrido entre ellas, 1922 y 1929. En cuanto a Fusco y Clemencia, existen similitudes y la participación en ambas revistas se produce de forma casi concomitante, aunque la fecha de las obras de la artista argentina es anterior.

Aunque las imágenes de las revistas se mencionan a menudo como dibujos, también se tiene la presencia de grabados, como el linóleo de María Clemencia, y probablemente otros, como los de *Klaxon*. En casi todos los casos fueron concebidos desvinculados de los textos, salvo quizá el de Rosário Fusco, que acompaña al poema en *Verde*, y el vínculo explícito entre el “Manifiesto Antropófago” y el boceto de *Abaporu*. En el caso de *Klaxon*, la independencia es más evidente, con la opción de que circularan en formato suelto.

Si el retrato de Graça Aranha, de autoría de Tarsila, incluido en *Klaxon*, era previsible y refuerza el homenaje, el retrato de María Clemencia, de autoría de Norah Borges, en *Verde*, es sorprendente, pero gana relevancia por tratarse de una doble presencia femenina, en un universo predominantemente masculino, no solo en lo que se refiere al grupo inicial de *Verde*, sino en el grupo de colaboradores de la revista.

Anita Malfatti, que había sido una figura central en la exposición de la Semana de Arte Moderno, con veinte obras de un total de cien que componen el listado del catálogo, tuvo una discreta colaboración en *Klaxon*, con una obra que no era emblemática de su producción. Tarsila do Amaral, por su parte, tiene en *Revista de Antropofagia* la inclusión de dos de sus obras más significativas —*Abaporu* y *Antropofagia*—, no solo del período, sino de toda su carrera, y la publicación culmina con su primera exposición individual en Brasil.

La participación de Pagu en tres números de la *Revista de Antropofagia* llama la atención por el hecho de que era una artista principiante, que además no continuó su trabajo como dibujante. Esto es relevante porque representa una faceta de su obra que ha sido poco explorada.

Las imágenes de *Klaxon* y *Verde* están marcadas por la diversidad estética, pero las de la *Revista de Antropofagia* están unidas por el hecho de abarcar temas indígenas y negros y la naturaleza, es decir, la diversidad étnica y la cuestión de la nacionalidad. Esto refleja los dos momentos del modernismo brasileño, el debate

52. Esta portada le es atribuida a Guilherme de Almeida por Telê Ancona Lopez, concediendo el origen de la información a Rubens Borba de Moraes. Cf. "Arlequim e modernidade". En: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 24. La versión inicial de ese texto fue publicada en la *Revista do IEB*, en 1979.

estético de 1922 y el debate sobre el nacionalismo y la brasilidad, que había comenzado a mediados de la década de 1920 y se amplió hacia su final.

Al igual que los grupos se unen y se dispersan, también es posible aglutinar y reordenar los elementos que componen las revistas y reconstruir diálogos u oposiciones entre texto e imagen, o solo entre imágenes, constituyendo posibles núcleos o recorridos, como se hace al concebir una exposición.

Recorrer las páginas, fragmentándolas o uniéndolas, reconstruir el mosaico o descubrir nuevas imágenes en el caleidoscopio es una invitación a releer las revistas vanguardistas y el modernismo brasileño en su conjunto.

En las tres revistas se constata que las ilustraciones son obra de catorce artistas, a los que se junta Guilherme de Almeida, autor de la portada y de los anuncios de *Klaxon*. Este último, al igual que Alberto Cavalcanti, Yan de Almeida Prado, Pagu y Rosário Fusco, tuvo una producción prácticamente aislada en este campo, pero su otra incursión fue en la concepción de la llamativa portada del libro de poemas *Pauliceia desvaivada*, de Mário de Andrade, publicado en 1922⁵². Así, estas revistas contaron con la colaboración de diez artistas que tuvieron una actuación destacada en las artes visuales brasileñas a partir de la década de 1920. El estudio acerca del lugar de estas ilustraciones en la trayectoria de cada uno de ellos, así como su participación en otras revistas — especialmente las de variedades— de la época y posteriores, en enfoques más profundos y comparativos, está aún por hacer.

Si las revistas pueden ser un espacio para dar visibilidad a la producción inaugural a principios de los años veinte, como en *Klaxon*, también pueden ser, al final de la década, un espacio para la consagración de la producción ya consolidada, como en el caso de Tarsila en la *Revista de Antropofagia*. De este modo, sus páginas son fundamentales para acompañar estas trayectorias. Se confirman a la vez como piezas de un mosaico y como un caleidoscopio, al incluir varios artistas, varios lenguajes artísticos y puntuar diferentes momentos de estas trayectorias y de los modernismos brasileños.



BIBLIOGRAFÍA

Revistas

Estética: Revista Trimensal (Rio de Janeiro, 1924-1925). Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm-ext/2075>>.

Klaxon: Mensário de Arte Moderna (São Paulo, 1922-1923). Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/simple-search?query=klaxon>>.

A Revista (Belo Horizonte, 1925-1926). Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7054>>.

Revista de Antropofagia (São Paulo, 1928-1929). Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>>.

Terra Roxa e Outras Terras (São Paulo, 1926). Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional. Disponible en: <<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=387274&pesq=&pagfis=1>>.

Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura (Cataguases, 1927-1929). Brasileira Digital, BBM-USP. Disponible en: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6935>>.

Revistas do modernismo, 1922-1929. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014.

Artículos y libros

Almeida, Guilherme de. “Klaxon”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1952.

Almeida, Guilherme de. “O nosso *Klaxon*”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 fev. 1968.

Amaral, Aracy A. “A propósito de *Klaxon*”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 fev. 1968.

Andrade, Gênese. “Epílogo. Encontros e desencontros de letras”. En: *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Org. de Pablo Rocca y Gênese Andrade. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 283-312.

Andrade, Gênese. “*Klaxon*: uma revista gritante”. *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*.

- Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-37.
- Andrade, Mário de. *Cartas a Anita Malfatti*. Org. de Marta Rossetti Batista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- Andrade, Mário de. “Cataguases”, *Diário Nacional*, São Paulo, 10 jul. 1932. Reproducida en *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Org. de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, pp. 549-550.
- Andrade, Mário de. “Persistência da asa”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1940. Reproducido en Mário de Andrade, *Vida literária*. Org. de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993, pp. 166-169.
- Araújo, Humberto Hermenegildo de. “Vislumbres modernistas no Nordeste dos anos 1920: dos eventos às publicações”. En: *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 380-404.
- Artundo, Patricia M. *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. Trad. de Gênese Andrade. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2004.
- Barreto, Lima. “Futurismo”. *A Careta*, Rio de Janeiro, 22 jul. 1922.
- Brito, Mário da Silva. “O alegre combate de *Klaxon*”. En: *Klaxon. Mensário de Arte Moderna*. Ed. fac-similar. São Paulo: Martins; Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo/Conselho Estadual de Cultura, 1972, s/p.
- Campos, Augusto de. “Revistas revistas: os antropófagos”. *Revista de Antropofagia*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1976, s/p.
- Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Org. de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: IEB-USP; Edusp, 2000, p. 64.
- César, Guilhermino. “Os verdes de *Verde*”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p.
- Coelho, Eduardo. “*Estética*: uma afirmação construtiva do modernismo”. *Estética*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-21.
- Del Picchia, Menotti. “*Klaxon!*”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 maio 1922.
- Doyle, Plinio. “Verde”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p.
- Ferraz, Eucanaã. “Notícia (quase) filológica”. *Revista de Antropofagia*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro

- Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-21.
- Guimarães, Júlio Castañon. “Verde: uma revista e arredores”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-27.
- Lara, Cecília de. “A ‘alegre e paradoxal’ revista Verde de Cataguases”. *Verde: Revista Mensal de Arte e Cultura*. Ed. fac-similar. São Paulo: Metal Leve, 1978, s/p.
- Lopez, Telê Ancona. “Arlequim e modernidade”. En: *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 17-35.
- Marques, Ivan. “Modernismo à mineira”. *A Revista*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 11-28.
- Marques, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- Menezes, Ana Lúcia Guimarães de. *Amizade “carteadeira”: o diálogo epistolar de Mário de Andrade com o grupo Verde de Cataguases*. Tesis de doctorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2013.
- Moraes, Rubens Borba de. “Lembranças da revista Klaxon”. En: *Testemunha ocular (Recordações)*. Org. de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos/ Livros, 2011, pp. 193-202.
- Moraes, Rubens Borba de. *Testemunha ocular (Recordações)*. Org. de Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília: Briquet de Lemos/ Livros, 2011.
- Pires, Paulo Roberto. “O século modernista que ia ser futurista: sobre manchetes, vanguardas e o consenso de 22”. En: *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 323-347.
- Prado, Antonio Arnoni. “Terra Roxa e Outras Terras”. *Terra Roxa e Outras Terras*. Ed. fac-similar. En: *Revistas do modernismo, 1922-1929*. Org. de Pedro Puntoni y Samuel Titan Jr. São Paulo: Imprensa Oficial; Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014, pp. 9-14.
- Rebello, Marques. “Quadros e costumes do Centro e do Sul II (Cataguases)”. *Cultura e Política*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, mar. 1941. *Apud* Raúl Antelo, *Na ilha de Marapatá. Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 112.

Ruffato, Luiz. “No meio do caminho”. En: *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 348-379.

Ruffato, Luiz. *A revista Verde de Cataguases: contribuição à história do modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

Schwarcz, Lilia Moritz. “O negrismo e as vanguardas nos modernismos brasileiros: presença e ausência”. En: *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 297-322.

Trench, Daniel. “A forma inquieta: da *Klaxon* ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*”. En: *Modernismos 1922-2022*. Org. de Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 405-427.