

## A Revista como Prática Artística nos anos 1970: um debate

Jorge Alberto Silva Bucksdricker<sup>1</sup>

### RESUMO

A década de 70 é marcada no âmbito da arte brasileira por diversas iniciativas de caráter editorial. Em um período relativamente breve, um grande número de revistas surge para, na maioria dos casos, logo desaparecer. Apesar da expressiva produção do momento, a reflexão teórica e o debate a respeito são consideravelmente tímidos. Este artigo busca compreender as características de parte desta produção a partir do caráter difuso e dos termos desse debate. Seu ponto de partida são dois textos publicados respectivamente em 1976 e 1981: *Revista de Arte – Uma Utopia?*, de Francisco Bittencourt, e *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira.

**Palavras chave:** revista; revista de artista; publicações; década de 70

The Magazine as an Artistic Practice in the 1970s: a debate

### ABSTRACT

The 70's is known for the emergence of several editorial initiatives related to Brazilian art. In a relatively brief period, a large number of magazines are born to, in most cases, soon disappear. Despite the expressive production of the moment, the theoretical reflection and the debate about it are considerably timid. This paper tries to understand the characteristics of part of this production from the diffuse character and the terms of this debate. His starting point are two texts published respectively in 1976 and 1981: Francisco Bittencourt's *Revista de Arte - Uma Utopia ?*, and *Retrato de Época: Poetry Marginal Anos 70*, by Carlos Alberto Messeder Pereira.

**Keywords:** magazine; artist's magazine; publications; seventy

---

<sup>1</sup> **Jorge Alberto Silva Bucksdricker** (Porto Alegre/RS - 1978) é graduado em filosofia (UFRGS), mestre em epistemologia (UFSC) e doutorando em artes visuais (Processo Artísticos Contemporâneos – CEART/UDESC). Atua como pesquisador e curador independente.



Alguns objetos de estudo são particularmente avessos a generalizações. Este parece ser o caso das revistas artísticas da década de 70. A sua notável pluralidade impõe ao pesquisador um conjunto de dilemas que não raras vezes o levam a repensar as premissas da sua própria pesquisa. Sob pena de inviabilizá-la, investigação histórica e reflexão teórica não podem prescindir uma da outra. É preciso fazer com que ambas caminhem juntas e se alimentem mutuamente.

A produção de revistas artísticas constitui o que poderíamos chamar de um objeto construído<sup>2</sup>. Não houve no Brasil – e creio que em outras partes – um movimento ou uma escola que vinculasse o sentido da sua atuação exclusivamente às características desse veículo<sup>3</sup> e, o que sem dúvida é mais relevante, a produção de revistas nitidamente não cabe nos limites de uma determinada tendência.

Investigar as revistas desse período significa, portanto, atravessar um conjunto de tendências, escolas e agrupamentos que nem sempre se reconheceram como tais e, quando o fizeram, a cordialidade nem sempre foi a tônica. Defini-las como ponto de partida [ou de

---

<sup>2</sup> Alguém poderia objetar que na verdade todos os objetos são construídos. A objeção é pertinente. De qualquer forma, persiste uma considerável diferença entre fazê-lo a partir de uma cronologia já instituída (de um movimento, uma escola, um grupo) e fazê-lo atravessando estas.

<sup>3</sup> Marjorie Perloff fala do manifesto como uma forma artística. “O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário” (1993, p.154) É possível pensar as revistas e os periódicos desse mesmo modo. Ainda que a impossibilidade de restringi-los ao âmbito literário e a diversidade de propósitos e a que servem torne o conceito de difícil definição.



chegada] é eleger uma prática que extrapola os limites dos gêneros, das disciplinas e, frequentemente, da própria arte. Uma prática complexa que exige do pesquisador um olhar atento aos seus diferentes aspectos e às suas sutis circunstâncias.

Por mais que se queira e se construa ferramentas conceituais para isso, é impossível não contaminar uma investigação com preocupações que lhe são estranhas. A opção por construir um objeto [ao invés de reconstruí-lo] tem aí a sua principal virtude. O caráter explicitamente artificial do primeiro impede que se tomem como típicas questões que não lhe concernem. Atravessar identidades construídas, relativizar as suas fronteiras declaradas, significa entre outras coisas reconhecer o lugar de onde se fala.

## Do Debate

Em um contexto no qual as publicações artísticas vêm sendo progressivamente redescobertas e reavaliadas, chama a atenção a ausência de uma investigação abrangente sobre a produção brasileira de revistas vinculadas à arte<sup>4</sup>. Não há, no panorama nacional, nada que se assemelhe às criteriosas pesquisas de Gwen Allen<sup>5</sup> e Marie Boivent<sup>6</sup>. O mesmo pode ser dito em relação ao debate que essa produção engendrou.

Uma característica significativa do cenário brasileiro é uma sintomática profusão e imprecisão conceitual. Largamente utilizadas nos seus países de origem, as expressões inglesa *artist's magazine* e francesa *revue d'artiste* não encontraram equivalente em língua portuguesa<sup>7</sup>. A expressão revista de artista<sup>8</sup> é pouco utilizada e ainda traz consigo um inegável estranhamento. Historicamente identificada com certa produção comercial, a expressão revista de arte é mais conhecida, mas mostra-se inadequada para abarcar uma

---

<sup>4</sup> Nos termos desse artigo, chama a atenção o fato deste objeto não ter sido construído anteriormente.

<sup>5</sup> (ALLEN, 2011)

<sup>6</sup> (BOIVENT, 2015).

<sup>7</sup> Equivalente no que diz respeito ao uso e, portanto, às conotações que elas assumiram e não em termos estritamente lexicais.

<sup>8</sup> A expressão revista de artista vem aos poucos ganhando espaço. Para a exposição que apresentou um apanhado da produção do período optamos pelo título *Revistas de Artistas no Brasil*.



produção caracterizada em grande parte pela independência editorial. Outras expressões, como revista de cultura, revista de invenção<sup>9</sup> e revista literária<sup>10</sup>, aparecem em diferentes contextos e caracterizam-se pela excessiva abrangência ou elevada especificidade.

Neste ponto, é preciso, contudo, ter certo cuidado. Via de regra, termos como vaguidade e imprecisão são considerados criticamente, sobretudo em contexto acadêmico. Muitos trabalhos teóricos procuram precisar os conceitos envolvidos em determinados debates sem questionar as implicações desse processo<sup>11</sup>. Ludwig Wittgenstein foi muito provavelmente o primeiro pensador a problematizar esse expediente. Cito Wittgenstein<sup>12</sup>:

71. Pode-se dizer que o conceito 'jogo' é um conceito com contornos imprecisos. – “Mas, um conceito impreciso é realmente um conceito?” – Uma fotografia pouco nítida é realmente uma imagem de uma pessoa? Sim, pode-se substituir com vantagem uma imagem pouco nítida por uma nítida? Não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos?

81. (...) nós, notadamente em filosofia, comparamos frequentemente o uso das palavras com jogos, com cálculos segundo regras fixas, mas não podemos dizer que quem usa a linguagem deva jogar tal jogo.<sup>13</sup>

Conceitos vagos ou imprecisos não necessariamente denotam a incompetência linguística dos seus autores. Frequentemente, eles são sintomas de situações complexas e/ou difusas

---

<sup>9</sup> (COHN, 2011)

<sup>10</sup> (CUSTÓDIO, 2012)

<sup>11</sup> Este é o caso, por exemplo, da crítica do professor Paulo Silveira à expressão 'anartístico' cunhada por Julio Plaza. Segundo Silveira: “O fato é que não está claro. E num estudo desse tipo, é preciso clareza. Ou é artístico, ou não é, ou quase é.” A afirmação é altamente questionável. Silveira recorre ao dicionário para estabelecer o possível significado da palavra quando poderia fazê-lo recorrendo a uma obra em que Plaza faz um jogo de palavras muito semelhante: as 'anarquiteturas' (SILVEIRA, 2001, p. 61)

<sup>12</sup> (WITTGENSTEIN, 1990, p. 56-58)

<sup>13</sup> (WITTGENSTEIN, 1990, p. 56-58)

e não se pode descartar a hipótese de serem os mais ajustados para dar conta delas. Nestes casos, a imprecisão é um aspecto a ser compreendido e não um problema a ser sanado. Promover uma limpeza conceitual provavelmente não irá contribuir para entender um contexto que ignorava essa condição.

Em relação às revistas da década de 70, as hipóteses de acidente ou de incompetência linguística não parecem ser as mais proíficas. Um exame cuidadoso mostra que tanto a produção quanto o debate que se constituiu em torno dela possuem um caráter profundamente difuso. Este fato explica, em parte, a ausência de um trabalho de referência sobre o assunto. Extremamente diluído, o debate pode ser identificado em pelo menos três áreas de atuação: a literatura, as artes visuais e a comunicação. Na literatura, as revistas são objeto de estudo, mesmo que incidentalmente, em pesquisas sobre a literatura marginal<sup>14</sup> e sobre a poesia de vanguarda<sup>15</sup>. Nas artes visuais, elas são objetos de análise em debates sobre as revistas de arte<sup>16</sup> – de índole comercial – e em estudos sobre práticas conceitualistas<sup>17</sup>. Fora do âmbito estritamente artístico, chama a atenção a sua presença nas discussões sobre imprensa nanica e/ou independente.<sup>18</sup> Finalmente, vale à pena ressaltar a sua presença em uma diversidade de catálogos de arte<sup>19</sup> – ora como obra ora como documento – e em catálogos de imprensa alternativa.

Este quadro inegavelmente complexo assume contornos ainda mais surpreendentes quando se considera as linhas argumentativas desenvolvidas pelos pesquisadores. Na ânsia de delimitar esta ou aquela área, de erigir esta ou aquela tese, são frequentemente imputados, às revistas, objetivos e estratégias que relegam aspectos consideráveis delas à esfera do contingente e do supérfluo. As tentativas de generalização não raras vezes homogeneízam processos que, como já referido anteriormente, são eminentemente plurais. O trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*,

---

<sup>14</sup> (PEREIRA, 1981)

<sup>15</sup> (KHOURI, 2003)

<sup>16</sup> (BITTENCOURT, 1978)

<sup>17</sup> (FREIRE, 1999)

<sup>18</sup> (KUCINSKI, 1991)

<sup>19</sup> (FERREIRA, 2009)

e o ensaio *Revista de Arte – Uma Utopia?*, de Francisco Bittencourt, são bons exemplo nesse sentido.

Um dos primeiros trabalhos de fôlego sobre o fenômeno poesia marginal, *Retrato de Época* possui incontornáveis virtudes. A idéia de investigar um objeto literário a partir de metodologia antropológica é quem sabe a maior delas. Possivelmente a mais reflexiva das ciências humanas, a antropologia caracteriza-se por uma extrema consciência das suas ferramentas, uma saudável desconfiança em relação às generalizações e um profundo respeito aos seus objetos de estudo. Em se tratando de processos artísticos, nada mais adequado. Por esta razão, chama a atenção negativamente a tentativa de delimitação da poesia marginal efetuada pelo autor ao longo do livro. A maneira como Pereira contrapõe a poesia marginal a outros fenômenos culturais da época desfigura irremediavelmente estes mesmos fenômenos. Cito Pereira:

Com relação às cinco revistas acima citadas [Corpo Estranho, Código, Muda, Polém e Navilouca] é importante salientar que elas apresentam entre si uma grande homogeneidade e, quando comparadas aos livros de poemas que analisei mais diretamente, apresentam uma grande especificidade. Em primeiro lugar, há uma circulação relativamente constante de um certo grupo de pessoas no interior desse conjunto de publicações, fato que é facilmente observável pela análise dos editores e participantes das referidas publicações. (...) Em segundo lugar, observa-se aí também uma assimilação mais substantiva da estética concretista (o que é demonstrado pela própria participação de autores como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e inúmeros outros que, embora o Concretismo não mais exista como movimento, estão de certa forma ‘marcado’ por ele), o que não significa que estas publicações sejam concretistas.<sup>20</sup>

O argumento é bastante controverso. A começar pelos termos da comparação. Embora possuam inegáveis semelhanças formais, a dinâmica social que engendra livros e revista nem sempre é a mesma. Essa diferença frequentemente se insinua nos próprios produtos<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> (PEREIRA, 1981, p.70-71)

<sup>21</sup> A respeito das diferenças entre livros e revistas: “Antologias: essa coletivização do aparecer (se não do fazer) corresponde a uma politização, mesmo que não explícita. E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal, mas menos que um livro), a uma posição esteticofilosófica: a eleição do



Revistas são obras coletivas. Possuem editores e/ou organizadores. Obedecem a seriação e periodicidade. Livros são obras espaço-temporalmente acabadas. Geralmente, assinados por um único sujeito<sup>22</sup>. São historicamente anteriores e trazem consigo um forte componente simbólico. Essas diferenças podem, certamente, ser relativizadas, a ponto de tornarem as categorias pouco úteis e precisas, mas não parece ser esse o caso em questão.

Segundo Pereira, homogeneidade e especificidade são as características marcantes das revistas [por ele citadas] quando comparadas aos livros de poema da poesia marginal. O autor fala da “circulação relativamente constante de um certo grupo de pessoas no interior desse conjunto de publicações, fato que é facilmente observável pela análise dos editores e participantes das referidas publicações”. É difícil entender em que termos essa comparação deve ser entendida. É compreensível que por uma revista ‘circule’ um certo número de pessoas. Mas que sentido pode ter essa afirmação quando o seu objeto é um livro? A menos que se dirija às coleções, e não exatamente aos livros, a afirmação parece desprovida de sentido. No caso das coleções, o problema é que por elas não circularam mais do que um “certo grupo de pessoas”. De modo que a comparação fica inevitavelmente comprometida.

No que diz respeito às revistas, a afirmação claramente não procede. Enquanto *Navilouca* chama a atenção pelo caráter contracultural e pela fusão de baixa e alta cultura, *Polem* destaca-se pela expressiva contribuição de artistas vinculados às artes visuais – como, por exemplo, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Carlos Vergara e Rubens Gerchman<sup>23</sup>. Revistas como *Qorpo Estranho* e *Código*, por sua vez, mostram-se mais restritas ao âmbito da poesia (visual ou não) e das experiências conceitualistas – entre os autores, poderíamos citar Omar Khouri, Erthos Albino de Souza, Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Carlos Ávila, Julio Plaza, Regina Silveira e Mário Ishikawa. Em relação às editoriais, dos onze nomes citados pelo autor, apenas dois se repetem: Antonio Risério e Régis Bonvicino<sup>24</sup>. Esse número diminui para um se considerarmos que a revista *Código*,

---

provisório, a arte e a vida do horizonte do provável, a renúncia e o repúdio do eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse” (LEMINSKI, 2001: 92)

<sup>22</sup> Criações em grupos existem, mas continuam sendo exceções. Sobretudo no que tange à literatura  
<sup>23</sup> Embora *Polem* e *Navilouca* tenham sido lançadas no mesmo ano, 1974, elas não foram gestadas no mesmo período. Em 1972 *Navilouca* já estava pronta. Talvez por isso, a revista mostra-se mais próxima às experiências de *Flor do Mal*, *Verbo Encantado* e *Presença* do que *Polem* se mostraria.

<sup>24</sup> Editoriais: *Qorpo Estranho* – Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima, Regis Bonvicino; *Código* – Erthos Albino de Souza; *Navilouca* – Torquato Neto, Waly Salomão; *Muda* – Régis Bonvicino, Antônio Risério; *Polem* – Duda Machado, Helio Raimundo Santos da Silva, Helio Oiticica, Iole de Freitas, Antonio Dias.



cuja editoria foi atribuída a Antônio Risério, teve, segundo Omar Khoury, como seu único editor Erthos Albino de Souza.

Quanto à assimilação do concretismo, este é um ponto incontestável embora nem por isso pacífico. A poesia concreta *stricto sensu* deixou de ser produzida em meados da década de 60. Desde então, os seus autores tomaram caminhos bastante diversos. Tomadas em conjunto, as obras de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos produzidas entre 67 e 77 apresentam notáveis contrastes. O mesmo pode ser dito dos seus seguidores. Práticas tão distintas quanto a de um Paulo Leminski e a de um Glauco Mattoso podem ser reportadas à experiência da poesia concreta. A sua assimilação não assegura, portanto, homogeneidade nem tampouco especificidade. Além disso, é bastante questionável a não assimilação do concretismo por parte da poesia marginal. Em muitos poemas de Chacal, por exemplo, é visível a influência desse movimento.

A situação mostra-se bem mais complexa – e interessante – do que o trabalho de Pereira nos quer fazer crer. Em relação ao tema desse estudo, a pequena participação dos poetas ligados à poesia marginal no conjunto de publicações citadas pelo autor não invalida o papel fundamental que a revista teve no contexto de atuação destes poetas. Veja, por exemplo, o caso do *Almanaque Biotônico de Vitalidade* que, com apenas dois números lançados, marcou época pela sua irreverência e seu caráter experimental<sup>25</sup>. Um fato ainda mais notável diz respeito à participação do poeta Bernardo Vilhena no corpo editorial da revista *Malasartes*<sup>26</sup> e ao generoso espaço que os poetas ligados a essa tendência encontraram nessa publicação. Predominantemente vinculada às artes plásticas, *Malasartes* reivindicava para si a tarefa de “analisar a realidade contemporânea da arte brasileira”. Este destino eminentemente teórico não impediu que uma poética notadamente avessa à teorização ali tivesse guarida. O primeiro número de *Malasartes*, de 1975, dedica três páginas a um mapeamento das principais manifestações dessa tendência. O terceiro e último número da revista traz um texto de Chacal e um convite para uma das suas artimanhas.

Aqui impõe-se um segundo aparte. Não é intuito deste texto desconhecer as diferenças entre a poesia dita marginal e as experiências pós-tropicalistas levadas a cabo por escritores, músicos e artistas visuais. Ele tampouco tem a pretensão de apagar o debate que se

<sup>25</sup> Ao lado das revistas *Artéria* e *Qorpo Estranho*, o *Almanaque Biotônico de Vitalidade* participou da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, realizada em São Paulo no ano de 1985.

<sup>26</sup> O texto de apresentação de *Malasartes 1* faz uma referência crítica à “moda das revistas enigmáticas”. O texto não cita exemplos, mas é interessante pensá-la em relação às revistas *Código*, *Poesia em Greve* e posteriormente ao próprio *Almanaque Biotônico de Vitalidade*.



estabeleceu e que ajudou a conformar relevantes aspectos das revistas do período. Ao chamar atenção para os pontos de contato – que se fazem notar no uso abrangente de termos como *marginália* e *udigrudi*, por exemplo – quero sugerir que uma leitura que não se prenda às cronologias instituídas pode trazer à tona elementos que essas leituras não tiveram condições de trazer. A edição, sobretudo a de periódicos, é uma prática complexa, onde diferentes tendências, áreas e preocupações se cruzam. Elegê-la, em detrimento de outras práticas, significa ter no horizonte essa complexa rede de elementos. O fato dessa escolha recair sobre um período marcado pelo encerramento dos dois últimos movimentos artísticos brasileiros reconhecidos como tal – a *tropicália* e o *poema-processo* – não constitui mero acaso. Há uma inegável correspondência entre as características da cena artística desse período e a dinâmica que essas publicações encarnaram. Acredito, todavia, que é possível ir além (ou aquém) desta identificação. A revista mostra-se uma privilegiada via de acesso a diferentes episódios de história da arte brasileira e um excelente lugar para se repensar um conjunto de teses longamente enraizadas na tradição cultural brasileira. A transição do moderno para o contemporâneo e a relação entre a literatura e as artes visuais são dois pontos que merecem ser reconsiderados à sua luz.

Finalizado o aparte, voltemos ao debate. Em um pequeno texto intitulado *Revista de Arte – Uma Utopia?*, publicado na revista de cultura *Vozes*, em 1978, o crítico Francisco Bittencourt defende um argumento que embora distinto não é menos controverso que o de Carlos Alberto Messeder Pereira. Após reconhecer a exiguidade do mercado brasileiro de arte e o seu vínculo para com as revistas, Bittencourt se debruça sobre uma série de iniciativas contemporâneas. Pelo seu crivo passam as revistas *Vida das Artes*, *Vogue/Arte*, *Arte Hoje*, *Malasartes* e *Qorpo Estranho*. Num tom entre o polêmico e o irônico, Bittencourt critica a quase totalidade dessas publicações. A revista *Arte/Vogue* é considerada por ele ilegível já que “nem [mesmo] as donas de casa poderiam lê-la, de tão pesada e de manuseio desagradável”<sup>27</sup>. Em relação à *Malasartes*, Bittencourt reconhece excelência do seu conteúdo, mas lamenta o fato da mesma ter servido de “bandeira para um grupeto, que logo se desfez, acabando em debandada, com revista”<sup>28</sup>. É *Qorpo Estranho*, contudo, que merece as suas principais críticas. Segundo o autor:

Já em São Paulo, aspirando ao nível de *Malasartes*, surgiu há cerca de dois anos uma revista de vanguarda chamada *Qorpo Estranho*, da qual vi dois números e não sei se continua saindo. No velho estilo

<sup>27</sup> (BITTENCOURT, 1978, p.379)

<sup>28</sup> (BITTENCOURT, 1978, p.379)

concretista, os textos de Qorpo Estranho são muito rarefeitos, a paginação da revista é colegial e o conjunto todo muito dispersivo. É uma publicação para poucos, para iniciados e preciosos. Se o fim de Malasartes deixou um vácuo, Qorpo Estranho pode muito bem ter desaparecido que ninguém sentirá a sua falta.<sup>29</sup>

Embora pontue cada uma das publicações – coisa que Pereira não faz – o argumento de Bittencourt é no seu conjunto bastante pobre. Ao generalizar um anseio pessoal – “a revista de arte com que todos nós sonhamos”<sup>30</sup> – Bittencourt se sente autorizado a considerar todas as iniciativas sob um mesmo ponto de vista. Este ponto de vista é o da revista como um “veículo de debate sobre a cultura nacional, sem ser nem uma publicação do governo (...) nem um órgão porta voz do mercado de arte e de publicidade para leilões.”<sup>31</sup> É esta mesma perspectiva que explica porque o autor pode relevar certos vícios das publicações comerciais, mas não pode fazê-lo quando se trata de iniciativas independentes. Não lhe ocorre, nem de passagem, que as circunstâncias e os objetivos das revistas possam diferir e que o seu sonho de revista não constitua, de fato, o sonho de todos nós.

Tomados em conjunto, os textos de Bittencourt e de Pereira dão uma idéia do caráter difuso do debate que se estabeleceu em torno da produção brasileira de revistas artísticas da década de 70. Este quadro poderia ser enriquecido e tornado ainda mais complexo se confrontado com as considerações oriundas da comunicação e da poesia de vanguarda. Destas perspectivas, as publicações assumem contornos distintos e encarnam compromissos de natureza diversa.

Chama a atenção a notável capacidade de adaptação dessa produção. O modo como ela se prestou – e ainda se presta – a diferentes propósitos e arregimentações, a distintos anseios e contestações. Diante dessa pluralidade de vozes e visões, é tentadora a idéia de impor-lhe um sentido, um norte, uma regra. De erigir uma teoria na qual os distintos discursos possam negociar as diferenças e alcançar um acordo, uma conciliação. Como todo caminho esse também tem seu preço. Trilhá-lo significa estabelecer uma distância em relação aos elementos dessa produção. Às suas idiosincrasias. Às suas contradições. Às suas particularidades. Este é o caminho do sobrevôo, das grandes teses, das abstrações. Entre os seus perigos estão a miopia e a homogeneização. Em suma, uma insensibilidade para as diferenças.

---

<sup>29</sup> (BITTENCOURT, 1978, p.380)

<sup>30</sup> (BITTENCOURT, 1978, p.380)

<sup>31</sup> (BITTENCOURT, 1978, p.380)

Não menos tentadora é a idéia de revelar o estranho, o específico, o aparentemente irrepetível. Este é o caminho do contato, da experiência, do mergulho. Um caminho que privilegia as rupturas e os dissensos. O seu preço é uma certa perda de referência. Uma perda que muitas vezes se traduz em incapacidade de posicionamento. Numa solidariedade intransigente com o outro.

Este dilema obviamente não é novo. Ele reproduz em outra esfera as desgastadas oposições entre forma e conteúdo, teoria e prática, natureza e cultura. O desejo de superá-las marca boa parte da história da filosofia ocidental. A idéia de tomar a revista como prática – e não apenas como produto acabado – é um esforço nesse sentido. O mesmo pode ser dito da preocupação em confrontar produção e debate, teoria e prática. Mas é preciso encontrar outras ferramentas, que levem em conta as particularidades desse universo. Penso que uma das mais promissoras seja constituir uma espécie de mapa de remissões. Traçar os fios que levam de uma revista à outra para entender de que forma elas podem ser pensadas em conjunto e que conclusões é possível tirar daí. Valeria à pena montar também um mapa de dispersões, sublinhando a diversidade de propostas que cada iniciativa abriga e a maneira como o faz. Em um pequeno texto sem título publicado na revista *Qorpo Estranho nº 2*, João Alexandre Barbosa chama a atenção justamente para esse aspecto das revistas. Sintomaticamente, ao fazê-lo o autor apresenta uma crítica ao que considera uma marginalidade fingida<sup>32</sup>. Alteram-se as posições e os argumentos, mas a condição de disputa permanece. Cito Barbosa:

Assim não se parte também de uma homogeneidade de propostas. Estas podem, e devem, ser diversificadas, permanecendo, contudo, fundadas num princípio básico: a urgência em se criar no espaço brasileiro, uma alternativa para a expressão de buscas, caminhos e descaminhos que não encontram veiculação entre os maniqueísmos vigentes.

O texto poético, o ensaio, a tradução, o experimento visual, são formas de manifestar um roteiro de procura que, não se satisfazendo com o que se possa erigir em ‘gosto médio’ (sempre discutível), não recusa a dificuldade: não há criação sem o risco de um alargamento das faixas de comunicação. A incomunicabilidade é o seu demônio. Estranheza e risco: recusa da proposição acomodada, seja a marginalização (fingida), que se apropria de um momento cultural para ser consumida pelo rescaldo de uma

---

<sup>32</sup> Barbosa não dá nomes, mas fica-se com a impressão de que a crítica é dirigida ao grupo do qual se ocupa Messeder Pereira.

produção medíocre e incosequente, seja a da integração a valores impostos pela vigência de um pensamento não comprometido em dar expressão às contradições da outra marginalidade. Aquela que, estranha por entre as ortodoxias, defende uma via alternativa. Nativa outra: Alternativa.<sup>33</sup>

### ***Post Scriptum***

Uma das leituras mais perspicazes em relação às revistas artísticas da década de 70 encontra-se no livro *Impressões de Viagem: Cpc, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*, de Heloísa Buarque de Hollanda. O rock, o underground, a fragmentação, as mídias de massa: as variáveis mais significativas são cuidadosamente apresentadas e discutidas ao longo do livro, a começar pelo vínculo de muitas dessas publicações com o assim chamado pós-tropicalismo<sup>34</sup>. Para a autora:

Além de Navilouca – seu carro chefe – a sucessão de publicações do pós-tropicalismo, como *Polem* (74), *Código* (75), *Corpo Estranho* (76) e *Muda* (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje. Note-se que tais publicações se desejam, explicitamente, o oposto da opção pobre e artesanal da produção de mimeógrafo que lhe é contemporânea. (...) Entretanto aqui o experimentalismo vem ‘sujo’ pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de ‘nova sensibilidade’.<sup>35</sup>

Mas ainda que articule com competência um amplo conjunto de fatores e debata com propriedade as circunstâncias mais relevantes que os cercam, Heloísa Buarque de Hollanda não consegue avançar significativamente em alguns pontos importantes. O principal deles diz respeito à natureza do encontro entre os irmãos Campos e Décio Pignatari com os poetas, músicos e cineastas da nova geração. Apesar de explicitamente rejeitar a idéia de

---

<sup>33</sup> (BARBOSA, 1976, não paginado) Nesse rápido panorama, a marginalidade revela-se como um elemento negavelmente em disputa. Algo que denota um horizonte comum.

<sup>34</sup> Seria ocioso debater os limites do pós-tropicalismo, chama a atenção, contudo, a grande quantidade de publicações incluída pela autora nesse universo.

<sup>35</sup> (HOLLANDA, 1992, p.81)

que o encontro teria se dado por “mero oportunismo de uma vanguarda sem saídas”<sup>36</sup>, a autora não consegue desfazer-se integralmente dela. Prova disso é que ao longo do texto não é apresentado um elemento sequer que permita pensar uma contribuição da nova geração ao trabalho dos poetas paulistas<sup>37</sup>. Em suas considerações, as trocas se dão em uma única direção: dos poetas concretos para os artistas tropicalistas. É nesse sentido que a autora fala em apoio pedagógico, em testar um outro circuito, em opção moderna e em palavra como ferramenta industrial<sup>38</sup>. Em um contexto de notória oposição à ditadura militar, Heloísa Buarque de Hollanda chega a afirmar que “o contato com os concretistas era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, uma coisa árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento”<sup>39</sup>. Para balizar essa afirmação, e tornar as coisas ainda piores, a autora cita uma fala de Hélio Oiticica, tomando-o como um autor típico do pós-tropicalismo e desconsiderando, portanto, o importante papel que o jovem Oiticica teve nos movimentos concreto e neoconcreto.

Esses desencontros certamente não invalidam as importantes contribuições da pesquisa da professora Heloísa Buarque de Hollanda. É, contudo, bastante sintomática a sua manifestação. Como uma série de outros autores, Heloísa enxerga na Poesia Concreta um todo monolítico, impermeável a qualquer tipo de transformação. Essa crença justifica o seu desinteresse em tomar como objeto de estudo proposições dos irmãos Campos ou de Décio Pignatari.

Os caminhos que conduzem o seu pensamento a essa conclusão não são difíceis de serem traçados. Ainda no primeiro capítulo do livro, quando discute os debates em curso na década de 60, a autora afirma ter sido uma fã ferrenha do concretismo com “a mesma força estranha” que mais tarde a levaria a rejeitá-lo. A menção à opinião pessoal – uma tanto surpreendente em se tratando de um trabalho cuja origem é uma tese de doutoramento – Heloísa Buarque de Hollanda justifica afirmando acreditar tratar-se de “um sintoma expressivo de um debate e de uma adesão mais geral no quadro de produtores da cultura daquele momento”<sup>40</sup>. Infelizmente, a autora não chega a desenvolver em que sentido essa

---

<sup>36</sup> (HOLLANDA, 1992, p.67)

<sup>37</sup> Glauco Mattoso tem um trabalho emblemático nesse sentido. O trabalho está na revista Atlas Almanak. O trabalho consiste em duas placas uma com os dizeres Rua Haroldo Veloso e a outra, Saída Caetano de Campos.

<sup>38</sup> (HOLLANDA, 1992, p.67)

<sup>39</sup> (HOLLANDA, 1992, p.67)

<sup>40</sup> (HOLLANDA, 1992, p.42)

opinião poderia consistir em um sintoma expressivo mais amplo. Sobretudo no que diz respeito à alegada força estranha que a moveu. Fica-se com a impressão, contudo, de que é essa rejeição – movida por referida força – que a leva a desconsiderar os possíveis desdobramentos das poéticas dos autores anteriormente ligados ao concretismo. Uma vez rejeitada não haveria necessidade de ocupar-se novamente com elas.

Difícil não concordar com o diagnóstico oferecido por Gonzalo Aguilar<sup>41</sup>. Segundo Aguilar,

Diferente do que ocorre com outros autores (tanto anteriores como posteriores), a valorização da obra dos escritores paulistas costuma estar acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuída dicotomicamente: ou se é a favor, ou contra. (...) Não deixa de chamar a atenção que em livros acadêmicos – em que predomina a análise distanciada e o tom cortês – se produza de repente uma refutação cheia de ironia e violência como a que desenvolve João Adolfo Hansen em *A Sátira e o Engenho* contra um texto de Augusto de Campos. Ou o modo como Heloísa Buarque de Hollanda, em sua inteligente tese de doutoramento *Impressões de Viagem*, se refere ao ‘experimentalismo de vanguarda’ (...).

Do ponto de vista desse trabalho, o que chama particularmente a atenção em relação ao alegado trauma é menos a passionalidade com que as opiniões se dividem do que a cegueira conceitual que ela acaba por engendrar. Não é incomum encontrar tanto defensores quanto detratores do concretismo considerando o trabalho posterior a 1965 como se ele ainda fosse regido pelos princípios do concretismo ortodoxo, estabelecido em meados da década de 50. Como o próprio Aguilar salienta, atitudes faccionais como essa “dificultam a abordagem ao fenômeno de um modo mais compreensivo e não por isso menos crítico”<sup>42</sup>.

Um segundo ponto em que o argumento do livro não consegue avançar significativamente diz respeito ao âmbito e às pretensões dessas publicações. Ao considerar a revista *Navilouca*, Heloísa Buarque afirma que a revista reúne “textos literários de Torquato e Waly, de Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Caetano Veloso e outros, entre poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas,

---

<sup>41</sup> (AGUILAR, 2005, p.7)

<sup>42</sup> (AGUILAR, 2005, p.7)

reforçando o caráter de multimeios dessa tendência.”<sup>43</sup> Ainda que faça referência às diferentes formações dos artistas e ao caráter multimeios da tendência, a sua afirmação não deixa margem para dúvidas ao circunscrever as contribuições à revista dentro do campo literário. Não por acaso o mesmo lugar de onde fala a autora.

A Tropicália sabidamente não foi um movimento literário. O pós-tropicalismo – como fenômeno cultural – tampouco o foi. Considerar a revista exclusivamente desse ponto de vista é submetê-la a um âmbito que claramente não era o seu. Helio Oiticica em uma entrevista concedida em 1970<sup>44</sup> dá um depoimento bastante esclarecedor nesse sentido:

Eu não me considero artista plástico. Eu acho isso uma limitação que não me interessa. Eu acho artes plásticas uma coisa muito furada, em certo sentido. Hoje em dia, você não pode fazer muita divisão entre uma coisa e outra. Nesse show que nós fizemos, dizer que eu fiz a parte plástica seria uma coisa simples demais porque eu acho que todas as idéias devem ser uma coisa só. Não sei se dá para entender. É uma pretensão incrivelmente ambiciosa, mas o meu trabalho sempre girou em torno disso. Não é integração das artes que é uma idéia furada da época de balé russo. Não me interessa integração das artes, simplesmente não existe a divisão.

Paulo Leminski<sup>45</sup> algum tempo depois ataca o reverso da moeda:

Pra mim. A literatura não passa de um fetiche universitário. Não estou interessado mais na idéia de uma continuidade literária Não tenho nenhuma intenção que as minhas coisas, por exemplo, tenham um padrão de continuidade com isso que se chama de literatura Quero, pretendo, estar atuando sobre a coisa mais complexa, que se chama cultura.

Pensar as revistas de um ponto de vista exclusivamente literário significa desconsiderar a tentativa de atravessar as fronteiras artísticas estabelecidas. Tentativa que inegavelmente marcou as proposições daqueles que estiveram envolvidos no pós-tropicalismo. Mas não apenas estas. Curiosamente, essa falta poderia ter sido sanada se a autora atentasse para

---

<sup>43</sup> (HOLLANDA, 1992, p.71)

<sup>44</sup> (OITICICA, 1970, p.9)

<sup>45</sup> (LEMINSKI, 1988, p.18)



uma passagem de um texto de Walter Benjamin que serviu de base para sua própria tese<sup>46</sup>. Segundo Benjamin:

Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopéias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: eles ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga. Lembro tudo isso para transmitir-vos a idéia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força.

O processo de fusão que o pós-tropicalismo e outras tendências do período encarnaram teve nas revistas um lugar de destaque. As revistas serviram como uma espécie de laboratório e como uma plataforma para as novas linguagens e experiências. Esse, possivelmente, tenha sido um dos seus grandes papéis. Urge compreendê-las nessa direção.

### Referências Bibliográficas

ALLEN, G. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge: Mit, 2011.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

BARBOSA, J. A. "Revista de Arte - Uma Utopia?" *Qorpo Estranho*, São Paulo, nº2, ano 1, 1976.

BENJAMIN, Walter. O Autor Como Produtor. In: \_\_\_\_ *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo Brasiliense, 1985.

BITTENCOURT, Francisco. "Revistas de Arte – Uma Utopia?" *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, nº5, ano 72, p. 379-380, 1978.

---

<sup>46</sup> (BENJAMIN, 1985, p.123-24).

- BOIVENT, M. *La Revue D'artiste: Enjeux et Spécificités d'une pratique Artistic*. Rennes: Editions Incertain Sens, 2015.
- COHN, Sérgio. *Revistas de Invenção: 100 Revistas de Cultura do Modernismo ao Século XXI*. São Paulo: Azougue, 2011.
- CUSTÓDIO, Paulo Cezar Alves. *Revistas Literárias Brasileiras – Século XX*. Brasília: Autor, 2012.
- FERREIRA, Glória. *Arte como Questão: Anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras – Mac, 1999.
- HOLLANDA, H. B. *Impressões de Viagem: Cpc, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970*; Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KHOURI, Omar. *Revistas na Era Pós-Verso: Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.
- LEMINSKI, Paulo. “O Veneno das Revistas da Invenção” In: \_\_\_\_\_. *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar, 2001.
- LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 1988.
- OITICICA, Helio. Capinan e Oiticica. [6 a 12 de agosto de 1970]. Rio de Janeiro : *Pasquim*. Entrevista concedida a Maciel, Flavio Rangel, Nelson, Martha Alencar e Paulo Francis.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.
- SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: Da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2001
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

