

REVISTAS MODERNISTAS

Algumas das mais importantes revistas do período compreendido entre os anos 1920 e 1970 foram focalizadas no debate dessa mesa. Contribuições e discussões, bem como a predominante posição “antiacademicista” dessas revistas, desde a *Klaxon*, de 1922, à *Navilouca*, de 1974, dentre outras, foram abordadas. A questão das revistas como obra, como possibilidade de disponibilização de conteúdos e de implementação de diálogo com e para os artistas, tanto visuais como poetas e *designers*, permeou a conversa.



Participantes

Marcus Vinicius de Paula. Graduado em *design*, mestre em história da arte pela Escola de Belas Artes da UFRJ e doutor em *design* pela PUC-Rio. Professor adjunto da EBA/UFRJ, participa do Programa de Pós-graduação em Design dessa Escola.

Renato Rezende. Doutor em arte e cultura contemporânea pelo Instituto de Artes da Uerj. Pesquisador visitante do Museo Reina Sofia, em Madrid. Poeta, tradutor, editor-chefe da editora Circuito e curador.

Sergio Cohn. Poeta e editor. Criador, em 1994, da revista de poesia *Azougue* e, em 2001, da *Azougue Editorial*. Coeditor de outras publicações culturais, como a *Nau* e o *Atual – o último jornal da Terra*.

Debatedora

Marisa Flórido. Professora adjunta do Instituto de Artes da Uerj, crítica de arte e curadora independente.



Marisa Flório

Boa tarde. Hoje, nós temos uma mesa sobre as revistas modernistas com três convidados. Eu e Marcus Vinícius de Paula fomos “colegas de quintal” na EBA, e ele pesquisa questões teóricas associadas à visualidade do texto, assim como à legibilidade das imagens. Renato Rezende, além de poeta, é também artista. Sérgio Cohn é poeta e editor.

Vamos começar, então, com o Marcus.

Marcus Vinicius de Paula

Gostaria inicialmente de agradecer esse convite, que me permitiu voltar aos temas que abordei no mestrado e doutorado e, por conseguinte, retornar ao modernismo brasileiro e mais especificamente à revista *Klaxon* e *Noigandres*. Porém, devo advertir que esse retorno estará vinculado aos interesses de pesquisa que venho ultimamente trilhando e que têm me levado a questionar o conceito de comunicação visual.

Minha abordagem sobre essas revistas coloca o texto sob uma perspectiva mais plástica e, desse modo, dirige o debate para uma dimensão teórica que envolve não apenas a decodificação daquilo que está escrito e impresso nas páginas, mas a visualidade do objeto gráfico. Partindo do princípio de que o seminário se propõe a pensar ou repensar revistas destinadas às artes visuais, essa questão se torna



pertinente. O paradoxal disso tudo é que as duas revistas que irei tratar, a *Klaxon* e a *Noigandres*, estão muito mais próximas do campo literário.

Dito isso, vou começar fazendo uma apresentação objetiva desses periódicos, acrescida das conjecturas que formulei durante o mestrado e o doutorado, respectivamente. Somente depois, farei uma aproximação entre as revistas e trarei, então, novas suposições e questionamentos.

A revista *Klaxon* (figura 1) foi produzida praticamente pelo mesmo grupo da Semana de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu em fevereiro de 1922 e foi porta-voz do “antiacademicismo”, ou seja, pretendia subverter cânones estéticos institucionalizados. Está inserida num período do modernismo brasileiro anterior à tendência nacionalista, que surgiria com força em 1924.

Era um periódico evidentemente experimental, financiado pelo bolso de seus autores e com pequena tiragem, de menos de mil exemplares. As primeiras páginas do primeiro número são ocupadas pelo texto de um manifesto-editorial que define as intenções da publicação. O restante era composto por contribuições em prosa e verso; em seguida, vinham as “crônicas” (ensaios, críticas, comentários, notícias, resenhas de livros) e, por fim, uma seção polêmica denominada Luzes & Refrações. Portanto, possuía um volume considerável de literatura, mas continha também gravuras, análises teóricas, críticas de cinema e até anúncios.

Os criadores da revista e da Semana foram rotulados como “futuristas”. Porém, apesar de a influência italiana ser inegável, o panorama referencial é mais vasto e complexo. Marjorie Perloff¹ demonstra que, às vésperas da Primeira Grande Guerra, Paris estava vivendo o que ela denomina “momento futurista”, no qual muitas ideias de vanguarda

¹ Perloff, Marjorie. *O momento futurista*. São Paulo: Edusp. 1993, p. 24-25.



se misturavam. Essa época e seu desdobramento, logo após a guerra, teriam sido marcados não só pelo encontro entre as soluções plásticas do cubismo e as atitudes bombásticas do futurismo (que oficialmente aconteceu antes, em 1911), mas também por diversas tendências construtivistas que surgem no final da década de 1910 e início da década de 1920. Além disso, existe também uma influência verbo-visual da poesia moderna francesa que transcende as “palavras em liberdade” de Filippo Tommaso Marinetti, como, por exemplo, “Um lance de dados”, de Mallarmé (1897) e *Caligramas*, de Apollinaire (1918).

Klaxon tinha uma “alma coletiva” (número 1, p. 3), o que reforça ainda mais essa tendência multidirecional de influências. Por esse motivo, diversos autores identificam indícios gráficos que vão desde o livro *Zang Tumb Tuum* (figura 2), escrito e projetado por Marinetti em 1914, passando pela revista *L'Esprit Nouveau* (figura 3), editada por Le Corbusier e Amadée Ozenfant entre 1918 e 1923, e a capa do livro de Blaise Cendrars, *La fin du monde filmée par l'ange NT* (figura 4), desenhada por Fernand Léger em 1919. Além disso, em 1921 e 1922, Mário de Andrade lutava contra o estigma futurista, que pairava sobre nossos modernistas, buscando bases teóricas na acima citada revista de Corbusier e se afastando das ideias contidas na revista *Lacerba* (publicada em Florença de 1913 a 1915 por Papini e Soffici).

Até onde pude comprovar, o projeto gráfico da *Klaxon* não resultou de uma cópia pastiche de paradigmas europeus. É uma solução plástica enormemente revolucionária. Tão impressionantemente bombástica, que me vi obrigado a formular uma hipótese sobre isso. Sustentei, durante o mestrado, que a maneira irresponsável com que os editores da revista se colocavam diante das artes gráficas permitiu que o periódico alcançasse uma radicalidade estética que a pintura e a escultura, expostas



na Semana de 22, não atingiram. Sugeriu também que Guilherme de Almeida teria alegado que criara a capa livre de influências, pois já possuiria uma bagagem visual de vanguarda construída de maneira involuntária, devido ao modo de circulação e difusão em massa, característico da reprodutibilidade da impressão industrial.

A capa do primeiro número da *Klaxon* (figura 1) é graficamente impactante e desconcertante. Essa solução foi mantida em todos exemplares, alteradas apenas as cores do papel e do grande “A” central e do número da edição. A palavra “*klaxon*” é um substantivo masculino que significa buzina em francês. “Era o símbolo de uma época”² ou, de forma mais poética, a “voz da velocidade”.³ Remetia, tal como o manifesto de Marinetti, ao automóvel rugidor e à modernidade urbana industrial. Desse modo, esse grande “A” central funciona como uma buzina gráfica. Um ruído na leitura. É um elemento que sabota propositalmente a legibilidade.

Existe uma irreverência irônica que é marcante nessa capa e em grande parte do projeto gráfico. Nesse sentido, difere muito do tom sinistro e apocalíptico de *La fin du monde*, de Léger (figura 4) e da seriedade impressa em *L’esprit nouveau*, de Corbusier (figura 3). Se comparada com o famoso pôster de 1926 desenhado por Herbert Bayer para a exposição de Kandinsky na Bauhaus (figura 5), é possível perceber que o grande “A” vermelho, apesar de seu aspecto claramente estrutural (a Torre Eiffel era o grande ícone da noção de estrutura no final do século XIX), não está ali para organizar a leitura, como ocorre no cartaz de Bayer, mas para sabotá-la. É, portanto, uma piada, *gag* de uma estrutura. Por outro lado, a ironia parece ser mais

² Amaral, Aracy. A Propósito de *Klaxon*. O Estado de São Paulo (Suplemento Dominical). São Paulo, 3 de fev. 1968, Suplemento Literário, Ano 12, no. 563.

³ Almeida, Guilherme. *Klaxon*. Diário Carioca. Rio de Janeiro, 13 abr. 1952.

irresponsável e menos violenta que o humor futurista. É mais lúdica e menos incendiária. O ruído na capa da *Klaxon* não tem o mesmo teor demolidor que assume nas páginas do bombardeio gráfico de *Zang Tumb Tuum*, de Marinetti (figura 2). Pelo contrário, é divertido e brincalhão. Essas particularidades, no entanto, não diferenciam a revista somente de outras experiências de vanguarda; diferenciam-na dela mesma, pois o resultado gráfico é também um contraponto a seu próprio conteúdo. Enquanto Mário de Andrade desenvolvia reflexões eruditas, Guilherme de Almeida brincava na tipografia, sem se preocupar com justificativas teóricas.

Yone Soares Lima⁴ percebe a importância dessa capa e aponta o caráter fundamentalmente publicitário da revista como um todo: “*Klaxon* era o próprio reclame do grupo, era a propaganda mais bem estruturada (...) de todo um movimento (...). Sua capa, único reduto da cor, mais que um cartaz, anunciava”. Pode-se deduzir que esse caráter publicitário da *Klaxon* tem relação com a intenção que a *Semana* tinha de escandalizar, que foi, ao que tudo indica, superior ao resultado das obras expostas. Diz Aracy Amaral⁵ que “o alarido foi bem maior que o escândalo que os trabalhos mostraram”.

Levando em conta esse caráter publicitário, afirmei em minha dissertação de mestrado que a capa é não somente o manifesto gráfico da revista, como também seu mais legítimo manifesto (uma vez que as ideias contidas no manifesto oficial não eram tão radicais). Tentei demonstrar que existia um potencial gráfico latente no conteúdo bombástico do Manifesto Futurista italiano, publicado no *Le Figaro* em 20

⁴ Lima, Yone Soares. *A Ilustração na produção literária – São Paulo – década de vinte*. São Paulo: IEB 1995. P.101.

⁵ Amaral, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva. 1979, p.141.

de fevereiro de 1909, que se resolve tanto no manifesto A antitradição futurista, de Apollinaire, publicado na revista *Lacerba* em 1913 quanto também na capa da *Klaxon*. Desse modo, auxiliado pela bibliografia indicada por minha orientadora, a professora Glória Ferreira, identifiquei uma “teatralidade gráfica”,⁶ que comparei à teatralidade das Serenatas Futuristas (iniciadas em 1910). Nessas apresentações, o sucesso não era medido pelos aplausos, mas pelos tomates arremessados ao palco. O grande objetivo da Serenata Futurista era insultar a plateia (muitas vezes por meio de concertos sinfônicos compostos por instrumentos com som de buzina) e buscar assim uma reação que interferisse na *performance*. A leitura da capa da *Klaxon*, por sua vez, incitava a manifestação do espectador posto que subvertia os cânones da leitura e causava estranhamento e revolta.

Diretamente associado a esse caráter espetacular e publicitário, a *Klaxon* veiculou dois anúncios, do chocolate Lacta (figura 6) e do guaraná Espumante, que foram rejeitados pelos anunciantes, e disso resultou um processo autocrítico que desnuda toda essa questão. Talvez tudo se resuma ao termo “antianúncio”, cunhado por Yone Soares Lima e que indica que a expressão gráfica da *Klaxon* é fundamentalmente uma problematização da publicidade. Trata-se de uma sagaz reflexão sobre as estratégias de consumo e difusão de informação da qual nem os futuristas ou qualquer outra experiência de vanguarda, daquela época, conseguiram se aproximar. O processo tem

⁶ Marjorie Perloff (op. cit., p. 195-201) já havia feito, antes de mim, a aproximação entre o futurismo e a noção de teatralidade criada por Michael Fried (Fried, Michael. Art and objecthood. In: *Minimal art: a critic anthology*. New York: Gregory Batcock.1968) quando critica a participação do espectador na *minimal art*. Porém, eu distingi a força potencial que existe no Manifesto Futurista encarcerado na diagramação convencional do *Le Figaro*, que denominei “teatralidade latente” (e que, segundo Michael Kirby[Futurist performance. Nova York: Dutton & co. 1971, p. 14], só se consolida durante as declamações nas serenatas), da “fala latente” que se efetiva no manifesto na capa da *Klaxon*.



início com a publicação, na seção Luzes & refrações do quarto número, de um texto fundamental em que os editores da revista declaram que o chocolate e o guaraná eram produtos magníficos, mas que se haviam tornado detestáveis, podendo, no entanto, voltar a ser magníficos. Para isso, entretanto, não necessitam mudar qualquer característica na produção, bastando voltar a anunciar – e a pagar por isso – nas páginas da *Klaxon*! “NÃO COMAM LACTA NEM BEBAM GUARANÁ enquanto essas marcas não nos derem anúncios.” Parece que esses produtos cometeram um erro que os tornou impróprios para o consumo. O erro foi não pagar por isso. A retórica e a sedução publicitária são reviradas ao avesso. Talvez somente a *pop art*, nos anos 1950, tenha produzido um cinismo crítico comparável. Depois desse texto, publicaram também dois antianúncios nas últimas capas do sétimo (figura 7) e do oitavo-nono números da revista. Apesar da importância desse fato, não vou me deter sobre ele porque já foi devidamente documentado por Yone Soares Lima⁷ e por mim num artigo que publiquei na revista *Artes & Ensaios*.⁸ Desse modo, caso necessite mencionar essa questão, citarei essas referências.

Termino então esta apresentação crítica da *Klaxon* com a célebre observação de Mário da Silva Brito⁹ no prefácio da primeira edição fac-símile referindo-se ao anúncio da Lacta (figura 6), publicado na quarta capa do número 1: “...esse anúncio transcende sua condição publicitária. Projetado e executado em termos espaciais, com grande economia de meios, pode ser apontado como um poema pré-concreto...”.

⁷ Lima, op. cit.

⁸ De Paula, Marcus Vinícius. *Klaxon: um percurso de leitura. Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro, 7, 2000.

⁹ Brito, Mário da Silva. O Alegre combate de *Klaxon*. Prefácio da edição fac-símile dos nove números da revista *Klaxon*, 1972.



Certamente a observação é muito apropriada, mas cabe então verificar em que medida ela deve ser ratificada ou contestada.

Minha pesquisa sobre *Noigandres* e a poesia concreta não foi tão profunda quanto em relação à *Klaxon*, pois minha tese de doutorado envolvia outros assuntos, enquanto minha dissertação de mestrado foi monográfica. Acredito, porém, que os dados aqui apresentados serão suficientes para me permitir desenvolver certas reflexões que atualmente interessam à minha pesquisa.

O nome “*noigandres*”, retirado do Canto XX da obra de Ezra Pound,¹⁰ refere-se a uma palavra medieval, utilizada num poema do trovador Arnaut Daniel do século XII, cujo significado foi perdido. *Noigandres* é tanto o nome da revista quanto do grupo de poetas formado em 1952 (Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e posteriormente Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald). Equivocadamente, a revista é muitas vezes inteiramente associada à poesia concreta, porém, a capa do primeiro número (figura 8), de 1952, com 16 x 23,5cm) utiliza letra caligráfica, que pouco tem a ver com as características básicas da poesia concreta, que usa, na maioria das vezes, a fonte industrial Futura. Somente a partir do segundo número (de 1955, com 18 x 24cm) começa a se desenvolver efetivamente a poesia “verbivocovisual”. Com a publicação do terceiro número (com 16 x 23cm), em 1956, podemos dizer que *Noigandres* passa a ser quase sinônimo de poesia concreta no Brasil, já contando com a participação de Ferreira Gullar. O quarto número (figura 9), de 1958, é uma espécie de apoteose, pois foi produzido em um formato bem maior (29 x 40cm) que

¹⁰ “Sim, Doutor, o que eles querem dizer com *noigandres*? Ele disse: Noigandres! NOIgandres! Sabe durante seis meses Toda noite quando vou pra cama, digo para mim: Noigandres, eh, *noigandres*, mas que DIABO significa isso!” Pound, Ezra. *Os Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002, p. 114)



misturava os conceitos do poema-cartaz de Maiakovski, e do *Le Livre*, de Mallarmé. Uma experiência radical, com poemas impressos na moderna Futura Extra Bold e que produzem uma mancha gráfica que em certo sentido lembra “Um lance de dados”. O último número (com 16 x 23cm), de 1962, é uma antologia que pretende traçar um trajeto que vai “do verso à Poesia Concreta”.

Oficialmente, a poesia concreta surge com o suíço-boliviano Eugen Gomringer, por volta de 1953, que Décio Pignatari veio a conhecer em 1955, quando visitou a Escola de Ulm. A teoria dessa poesia só se consolida posteriormente, entre 1959 e 1965, quando o filósofo Max Bense¹¹ desenvolveu seus textos Teoria do texto, Textos visuais, Poesia natural e poesia artificial e Poesia concreta: Grupo Noigandres. Por volta dessa mesma época, nossos poetas também publicaram uma consistente reflexão teórica.

Para Max Bense, a realidade do texto não é o mundo, mas sim o próprio texto. A teoria de Bense é claramente formalista, na medida em que afirma que a palavra deve ser entendida como “material” linguístico. Em Umbral para Max Bense, Haroldo de Campos¹² declara que a base teórica desse pensador seria constituída pelos formalistas russos¹³ que buscaram o “material” específico da poesia e da literatura. Essa postura é também confirmada pelos três fundadores do grupo, pois o Plano piloto da poesia concreta,¹⁴ de 1958, vê o poema como “objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores”.

¹¹ Bense, Max. Pequena Estética. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹² Ver Bense, op. cit.

¹³ Pomorska, Krystyna. Formalismo e Futurismo. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹⁴ Amaral, Aracy. Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962). Rio de Janeiro: Funarte, 1977.



A poesia concreta brasileira, desenvolvida nos anos 50 esteve também intimamente associada ao *design* gráfico modernista. Se compararmos a bela capa da *Noigandres* 4 (figura 9) de Hermelindo Fiaminghi, com alguns cartazes suíços dos anos 50¹⁵ ou cartazes de Alexandre Wollner do mesmo período, podemos facilmente perceber a proximidade estética. Rogério Câmara (2000, p.9) diz que a poesia concreta apresenta uma nova relação imagem/palavra com base numa “operação gestáltica”, portanto, vinculada ou aproximada à metodologia do *design* da época. Desse modo, é provável que se possa afirmar que exista forte teor funcionalista em algumas experiências gráficas praticadas pela revista *Noigandres*. Gonzalo Aguilar¹⁶ lembra que foi Décio Pignatari quem desenvolveu mais extensamente essa aplicação da comunicação visual à produção poética. Alguns poemas de *Noigandres*, a partir de 1956, seriam jogos de leitura que utilizam técnicas da Gestalt. Para Haroldo de Campos,¹⁷ a poesia passa a ser “objeto útil”, provavelmente querendo dizer que produzia experiências capazes de ser absorvidas pelo *design*.

Nesse sentido, tanto “Tensão” (1956), de Augusto de Campos, como “Velocidade” (1957), de Ronaldo Azeredo, podem ser entendidos como jogos visuais de palavras que poderiam ser implementados como estratégias de comunicação visual publicitária – diferente da capa da *Klaxon* e seus antianúncios, que atuam como crise dessas estratégias. Essa rigidez construtiva não impede, no entanto, que Décio

¹⁵ Nos anos 50 o *design* gráfico suíço tornou-se a maior referência mundial da teoria e da prática de uma comunicação visual de base construtivista (ver Hollis, *Swiss graphic design*. London: Laurence king Publishing, 2006).

¹⁶ Aguilar, Gonzalo. . *A Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 76.

¹⁷ Ver Aguilar, op. cit., p. 77.

Pignatari crie, em 1957, o irreverente “beba coca cola”, que parece remeter ao anúncio da Lacta na *Klaxon*.

Por outro lado, em suas justificativas teóricas, os poetas concretos se depararam, na década de 1950, com a noção de ideograma. O grande motivador teria sido Ezra Pound que havia investigado características dos ideogramas chineses por meio de estudos de Ernest Fenollosa (1853-1908) publicados em sua época. Dentro dessa mesma perspectiva, voltaram-se também para “Um lance de dados”, de Mallarmé, a fim de ali enriquecer a solução espacial na poesia concreta e aumentar sua eficiência comunicacional. Augusto de Campos¹⁸ afirmaria que, no poema de Mallarmé, “as palavras formam um todo (...) como componentes de um ideograma”. Percebe-se então que, diferentemente dos futuristas italianos, entenderam os fragmentos desconexos de “Um lance de dados” como elementos que compõem uma estrutura lógica,¹⁹ ou seja, parecem ter sido, em grande parte, indiferentes às contradições e frustrações inseridas no projeto de Mallarmé.

Juntamente com Mallarmé e Pound, os poetas concretos brasileiros incluem James Joyce como alvo dessa pesquisa do poder comunicacional da escrita. A esse respeito, é oportuno citar Umberto Eco,²⁰ que nos conta que James Joyce interessava-se muito por um projeto de Dante Alighieri de encontrar uma língua perfeita e universal que superasse as particularidades das línguas vulgares regionais, mas que não fosse meramente um artifício alienígena imposto, como o latim naquela época, mas que

¹⁸ Campos, Augusto de. Pignatari, Décio. Campos, Haroldo. Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 178-179.

¹⁹ Campos, op. cit., p. 177-180.

²⁰ Eco, Umberto. Ensaio sobre literatura. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003, p. 87-90.



brotasse dessa diversidade como uma reconciliação babélica rumo a uma nova língua adâmica. Essa proposta almejava uma comunicação mais clara e eficiente.

Porém, o interesse de Joyce por um livro medieval irlandês, *Book of Kells* (figura 10), o teria colocado em outra postura diante do mesmo problema de Dante. Em vez de tentar corrigir a confusão comunicacional, preferiu aceitar o caos como inevitável e usar as artimanhas poéticas não em busca de harmonia, mas em conformidade com a desorientação.

A poesia concreta publicada na *Noigandres* após 1956 é imensamente devedora de Joyce, mas, aparentemente, do mesmo modo que os irmãos Campos e Décio Pignatari entenderam “Um lance de dados” como superação do acaso, devem ter entendido *Ulisses* e *Finnegans Wake* como superação do labirinto informativo em que a Modernidade mergulhara. Desse modo, mesmo que inconscientemente, os poetas concretos brasileiros optaram por dar continuidade ao caminho épico apontado por Dante voltado para a plenitude do poder comunicacional e de que, muitas vezes, o *design* e a publicidade até hoje continuam a fazer uso.

Sugiro, então, que, *grosso modo*, os futuristas italianos, os dadaístas e a *Klaxon* denunciaram a ruína da lógica sintática da leitura linear, e os construtivistas e, principalmente, a poesia concreta teriam encontrado um novo mecanismo que superava a linearidade, mas não se perdia na ilegibilidade. Seria como se, após a autodestruição da escrita, ela renascesse muito mais potente que antes. Essa potência se comprovou por meio da eficiência do *design* gráfico que absorveu suas técnicas.

Colocados esses parâmetros, pode-se perceber que existe na poesia concreta brasileira e na *Noigandres* uma ambição comunicacional muito maior do que no improvisado irresponsável da *Klaxon*. Não parece haver pretensão “projetal” gráfica na



Klaxon. Na *Noigandres*, por sua vez, me parece que a proximidade com as mesmas teorias que norteavam o *design* funcionalista, tal como a teoria da Gestalt e a semiótica, comprova uma consciência projetiva inquestionável.

Quero a partir de agora buscar entender estas duas soluções gráficas, da *Klaxon* e da *Noigandres*, diante da noção de comunicação visual. É preciso, então, que se esclareça inicialmente o grande problema que fundamenta essa discussão final. Entendo que a expressão “comunicação visual”, muito difundida no Brasil, e possivelmente a expressão mais internacional “linguagem visual” têm sido utilizadas de modo ambíguo para se referir tanto à experiência perceptual e cognitiva de imagens quanto para denominar uma prática datada, que foi instituída em determinada época para atender a certas necessidades culturais específicas. Acredito que, do mesmo modo que nos anos 50, 60 e 70 a teoria da Gestalt era sinônimo de teoria da percepção (refiro-me ao ensino de artes e *design* no Brasil), todo o visível se transformou em sinônimo de mensagem visual.

Certamente existia comunicação visual nas catedrais (livros de pedra segundo Victor Hugo) e principalmente nos programas iconográficos barrocos e nas composições das pinturas figurativas, mas, paradoxalmente, no momento em que as experiências abstratas e formalistas associadas ao modernismo decidiram eliminar esse tipo de narrativa a substituíram por um vocabulário não figurativo que julgaram ser um idioma essencial. Nesse momento, acredito que a comunicação visual passou a ser entendida como única opção para a experiência do visível.

Começo, então, ressaltando que os fundamentos teóricos de *Noigandres* e da poesia concreta são muito mais consistentes que aqueles que norteiam a solução gráfica da *Klaxon*. O entendimento dos irmãos Campos e de Décio Pignatari sobre os caminhos



do modernismo europeu de sua época é enormemente mais profundo do que a compreensão do grupo da Semana de 22 em relação às vanguardas. Além disso, essa profunda compreensão estética resultou numa prática que produziu experiências com alto potencial reflexivo sobre o poder comunicacional da imagem e, mais especificamente, sobre a visualidade do texto. De acordo com W.J.T. Mitchell,²¹ tanto o modernismo quanto o pós-modernismo são metalinguísticos, posto que se dobram criticamente sobre todas as questões que possam estar relacionadas não só às práticas artísticas, mas também à experiência visual de modo geral. A poesia concreta e *Noigandres* não fogem a essa regra. Todo potencial comunicacional ali explorado resulta de questionamentos das normas e convenções sobre a imagem e o texto. A ruptura com as tradições seria então, seguindo a perspectiva metalinguística de Mitchell, um modo de repensar esses antigos cânones (que haviam se tornado, até então, dogmas acadêmicos irrefutáveis). Entendo, no entanto, que a poesia concreta em *Noigandres*, calcada numa base teórica formalista, acreditava estar implementando o material essencial da comunicação visual e não novas regras contingentes.

Na *Klaxon*, por sua vez, a questão metalinguística se apresenta de modo distinto, ou seja, investe contra os mesmos dogmas que a poesia concreta, mas não constrói outras regras. Cria, quando muito, antirregras. O ruído, como vimos inicialmente, é a grande regra da linguagem visual dessa revista. No entanto, ninguém vai se assustar se, para definir a experiência gráfica na *Klaxon*, eu utilizar as expressões “projeto gráfico”, “comunicação visual”, “linguagem visual” e alguns outros termos que o

²¹ Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.



design difundiu. Esse uso indiscriminado faz parecer que a comunicação visual está em toda e qualquer imagem produzida pelo homem.

Dentro da cultura do consumo em que estamos inseridos, todas as imagens se transformaram em mensagens destinadas a um público-alvo. Baudrillard²² diz que a publicidade está saturada de significações, mas vazia de sentido. Essa hipertrofia exige técnicas cada vez mais sofisticadas que viabilizem uma decodificação conveniente. Nessa perspectiva, *Noigãndres* e a poesia concreta constituem-se como experiências importantíssimas que romperam com dogmas milenares, mas que também, por meio de uma fundamentação formalista, contribuíram ainda mais para que essa prática cultural específica (a comunicação visual) passasse a ser entendida como uma lei universal. Essa noção implica um dirigismo, que transforma as diversas possibilidades da visão em leitura gráfica. Implica, principalmente, a elaboração de mecanismos e estratégias que (tal como as leis da Gestalt) reduzem e canalizam o potencial comunicacional das imagens e assim constroem percursos previsíveis para o visível.

Entendo que o perverso dessa questão é que se torna inegável aceitar que exista comunicação visual na *Klaxon*, pois certamente a revista possui potencial comunicacional, ou seja, o termo técnico do *design* confunde-se com uma característica da cognição humana. Sendo assim, se admitirmos que a comunicação visual é inevitável, acabamos, de modo semântico, transformando tudo que se vê em mensagem. Ao fazer isso, restringimos nossa percepção. Passamos a ler a capa ou os anúncios da *Klaxon* por meio dessas mesmas estratégias e deduzimos que o ruído daquele grande “A” está claramente definido pela semiótica e pela Gestalt, que

²² Baudrillard, Jean. Sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 200.



indicam significados precisos, e, portanto, a *Klaxon* se torna nada além de um “conceito visual” que transmite irreverência. A questão é que talvez não exista “conceito visual” na experiência gráfica que resultou na *Klaxon*.

Quando, por exemplo, a *Klaxon* anuncia que o chocolate Lacta e o guaraná Espumante se tornaram produtos ruins para o consumo porque pararam de pagar por isso,²³ ela rompe com a comunicação visual dos anúncios. A experiência do antianúncio²⁴ fere o código de ética da publicidade (refiro-me, mais especificamente, ao texto desaconselhando o consumo dos produtos que citei anteriormente). A partir daí os anúncios publicados anteriormente deixam de ser úteis e, por isso, tornam-se imagens sem rumo, transformam-se em leituras sem mensagem.

Por sua vez, a capa da primeira *Noigandres* (figura 8), associada à escolha do nome da revista, leva a crer que, antes da instauração da poesia concreta, talvez existisse naquela ilegibilidade caligráfica uma perda de sentido de leitura. Entretanto, aparentemente, essa noção de uma palavra sem conteúdo e ilegível foi substituída, nos números seguintes, pela palavra plena de significação, uma vez que, numa perspectiva semiótica, passou a ser uma palavra cujo significado confunde-se com o significante (dentro da teoria formalista, seria uma palavra concreta na medida em que sua realidade não é exterior a ela).

Por meio dessas considerações não estou de modo algum tentando desmerecer *Noigandres* e a poesia concreta. Pelo contrário, foram experiências brilhantes e necessárias, pois esclareceram antigos mecanismos e demonstraram que havia um enorme potencial ainda inexplorado. Portanto, é preciso ficar claro também que a

²³ DePaula, op. cit., p. 43.

²⁴ DePaula, op. cit., p. 43-44.

leitura visual não é essencialmente nociva. Não estou sugerindo que utilizar estratégias que criem um percurso de leitura visual seja algo que deva ser abolido. O que estou querendo dizer é que ele não se deve tornar a única alternativa e, ainda mais, que não se confunda com toda a experiência da imagem.

Posso então finalizar, dizendo que essas duas importantes experiências gráficas do Modernismo brasileiro lidam de modo autorreflexivo com questões fundamentais, referentes às convenções que regulamentam nossa relação com a visualidade do texto. Porém, apesar de ambas participarem desse momento denominado modernismo, se posicionam de maneiras distintas. Por outro lado, ambas subvertem normas estabelecidas, mas a *Klaxon* transforma essa subversão numa crise e *Noigandres* numa útil solução.

Sergio Cohn

Creio que há uma sintonia na mesa: as três falas vão se complementar, no sentido de que as três fogem do escopo do que seria o período histórico do modernismo (de 1922 a 1930) para buscar diálogos e mostrar o quanto existe de postura, que eu não chamaria de modernista, mas de invenção, que apareceu durante o século XX no Brasil. A revista se tornou um veículo especial de invenção em três momentos mais evidentes: entre 1922 e 1930; entre 1952 e 1962; e entre 1972 e 1978. Curiosamente, se tomássemos a *Klaxon* como linha mestra, o período entre 1952 e 1962 é o que empresta, da *Klaxon*, o caráter mais construtivista, e o de 1972 a 1978, o que toma sua parte mais irreverente. Para se entender a invenção nas revistas, creio que são essas duas facetas que se desdobram no Brasil em diferentes momentos. E me interessa muito discutir as revistas modernistas pensando o que há nelas de potência para



pensarmos e agirmos hoje. Há uma frase maravilhosa de Paulo Leminski sobre as revistas dos anos 70: “Consolem-se os poetas, os grandes livros de poesia dos anos 70 foram as revistas.” E, certamente, poderíamos dizer a mesma coisa para o período entre 1952 e 62: a *Noigandres* e o Suplemento Dominical são as grandes obras, não há nenhum livro que chegue perto da potência dessas obras...

E o que está dito naqueles três períodos? Em primeiro lugar, o coletivo. São obras coletivas, são obras que não são puramente autorais, não são livros assinados. São tentativas de diluição do autor em obras coletivas, em movimentos mais ou menos programáticos. Se há em 1922 e nos anos 50 algo mais programático, nos anos 70, o “encontro” é mais importante do que ser um programa ou manifesto. Embora existam, sim, tendências, experiências e proposições. Nos anos 70, estas questões tornam-se fundamentais: a diluição da obra individual em uma obra coletiva e a revista vista como obra. Ou seja, a revista não é vista estruturalmente como uma mídia para reunir e divulgar outras obras; ela não é apenas um espaço de divulgação ou de debate, é uma obra em si. A revista ganha outra potência, muito maior do que ser apenas a reunião de textos ou uma mídia; transforma-se em algo que lida e trabalha com elementos que não lhe são externos. Não à toa, nesses períodos, as páginas das revistas são constituídas com textos que não estão lá de forma estrangeira. Se tomarmos a *Klaxon*, vê-se que há uma construção específica; não é uma reunião de textos externos feita por um editor ou por um conselho editorial, há um trabalho de corpo a corpo com a revista realizada por um coletivo.

Isso vai acontecer de novo, por exemplo, na *Navilouca*, uma revista feita por Torquato Neto e Wally Salomão, em 71 e 72, mas só lançada em 1974... Nesse meio tempo, Torquato se mata e não vê a revista na rua... É uma revista fundamental para entender



outro elemento crucial desses períodos: o diálogo entre linguagens artísticas. Nessa revista estão presentes desde os três principais poetas concretos, os irmãos Campos e Décio Pignatari, a poetas como Torquato Neto, Wally Salomão, Chacal, com uma poesia que dialogava com o tropicalismo, de alguma forma com o pós-tropicalismo, e mesmo com a poesia marginal. Ou seja, uma revista que faz conviver em suas páginas, assim como outras dos anos 70 ou mesmo de outras épocas, linguagens que a princípio são tidas como antagônicas, como a informalidade marginal e o ultraformal concreto. Juntem-se a isso Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape: há um trabalho de artes visuais nas páginas da revista, feitos para a página da revista por artistas visuais, com texto ou com imagens. Por exemplo: Hélio publica na *Navilouca* o *Experimentar o experimental*, um texto fundamental; a quarta capa da revista é de Lygia Clark, em que há todo um trabalho de linguagem; Ivan Cardoso, Luís Otavio Pimentel e outros nomes do cinema estão nela reunidos... Uma revista constituída como espaço de diálogo, a partir do diálogo de várias linguagens artísticas e que as tensiona de forma muito radical, causando invenções que existiriam de forma solitária, que precisavam desse contexto, desse espaço da revista para existir.

A *Navilouca* tem também de semelhante com outras revistas do período a ideia de número único. Quando se diz que uma revista é um número único, quebra-se a ideia da revista, do periódico, do temporal; se está realmente dizendo: “olha, isto aqui é uma obra, isto aqui não é uma revista, não é uma revista seriada, não é um serial”. E isso é uma questão muito importante de pensar. Se nos anos 50 já havia uma consciência maior do que estava sendo feito, nos anos 70 há uma quase absorção dessa consciência, ou seja, é revista enquanto um metapensamento de revista. Uma



reflexão sobre revista que os levava a afirmar: “não, o que queremos é uma revista que fuja ao âmbito do que é uma revista tradicional, de cultura ou do que seja”.

A *Navilouca* influenciara Duda Machado e Susana de Moraes, que farão uma revista com muitos dos autores da *Navilouca*: a *Pólem*. Pelo atraso da *Navilouca* em ser publicada, a *Pólem* sai antes, em 73, também com Hélio Oiticica, também com os irmãos Campos, também com Chacal. Um grupo multidisciplinar, mas com a tendência comum de buscar invenção, de ter atitude crítica e propositiva em relação às linguagens artísticas. Por acaso, outro dia, uma amiga encontrou um exemplar da *Pólem* no lixo da Biblioteca da Uerj, que havia descartado uma série de livros, incluindo um exemplar da *Pólem*, o que é uma tristeza... uma revista fundamental para a memória e a compreensão daquele período, estava aqui na biblioteca e não está mais... Vejam como é preciso estar atento para se preservar essa memória e mostrar que essas revistas são de extrema importância. A *Pólem*, aliás, é muito rara. Provavelmente, a justificativa da Biblioteca deve ser: “ninguém jamais consultou essa revista, ela não é procurada, não é importante”!

Voltando à noção de revista como obra, seu manuseio, seu material: para pensar a revista, o ter acesso físico a ela é absolutamente fundamental, não dá para reconstituir essa experiência na digitalização, em sua disponibilização *online*. Uma revista como a *Navilouca* possui diferentes cadernos dentro, trabalha com diferentes espaços. É preciso lidar, tocar, folhear esse material, para entender sua dimensão inventiva.

Quanto ao caráter coletivo, a revista que vai mais fundo na questão é a *Almanaque Biotônico Vitalidade*, feita pelo grupo de poesia marginal, em 1975-1976. Revista que realmente pensa cada página coletivamente, realizada por um grande grupo de



poetas, artistas visuais e artistas gráficos, e com brilhantes soluções. Embora não tenha um projeto – ou talvez por não ter um projeto tão fechado –, ela vai exatamente na direção do que você, Marcus, falou sobre Guilherme de Almeida na *Klaxon*; por isso digo que há um diálogo, que é preciso conceitualizar o que se estava fazendo, pois era quase um improviso de *jazz*: tem-se um suporte, e, a partir dele, diversos instrumentistas buscam soluções no calor da hora e no diálogo entre eles. Lembro de uma página linda do *Almanaque*, um poema manuscrito num cartão-postal colocado numa janela, e a frente e o verso da folha são os dois lados da janela. Há nesse trabalho o poema no cartão-postal, a paisagem, o manuscrito... Há o trabalho do fotógrafo, o trabalho do poeta, o trabalho do artista que realizou a edição, Claudio Lobato: um diálogo entre diferentes linguagens, buscando uma solução e brincando com a ideia da revista, do impresso, do frente e verso, do serial.

Quando falo da potência da revista é porque penso que estamos vivendo hoje novamente uma crise da revista, pois se os conteúdos são disponibilizados muito facilmente, a revista, enquanto suporte de disponibilização de conteúdo, perde sua urgência. Não é preciso mais ter uma revista para disponibilizar um texto ou uma obra. Nesse sentido, isso libera a revista para não ser mais um veículo de disponibilização de conteúdos apenas, para ser, enfim, um veículo mesmo de invenção, para a constituição criativa daquele suporte. E é isto que as revistas modernistas, e não só no Brasil, souberam fazer: subverter essa primeira função da revista e, a partir disso, constituir outras possibilidades. Este é o ponto que é preciso entender: como a revista modernista cria potências para invenção de novos veículos. Provavelmente essa crise foi sentida em outros momentos, mas agora é gritante. E se



há uma possibilidade de se libertar da natureza da revista, é importante focar nas revistas modernistas, pois são um repositório de grandes potencialidades.

Nos anos 20, nós temos, Brasil afora, umas dez revistas vinculadas ao modernismo, mas boa parte delas existiu muito mais como suporte do que como veículo modernista em si, uma vez que não conseguiu transgredir, por exemplo, o *design* gráfico tradicional da época. Algumas, às vezes, conseguiram limpar, trabalhar com elegância o *design*, mas nunca tiveram essa crítica. Muitas foram muito mais reprodutoras de textos, de ensaios e de obras modernistas, do que pensada como um veículo em si. Isso só acontece realmente, acho, na *Klaxon* e, talvez, de alguma forma, na *Revista de Antropofagia*, que tem em sua parte gráfica – embora de forma muito mais conservadora esteticamente – uma tentativa de constituição de diálogo mais claro e propositivo entre seus membros. Fundamental é que uma revista, para conseguir tal potência, tem que ser pensada como um todo de forma propositiva, até nas formas de circulação e de constituição de diálogo com a sociedade, como Marcus apontou nas primeiras tiragens da *Klaxon*. Não adianta tentar fazer uma revista atualmente que seja propositiva se tiver que lidar, por exemplo, com as questões de mercado. A *Navilouca* é quase um A3, é gigante, não cabe numa estante de livraria, numa banca de jornal, em nenhum espaço de circulação natural desses veículos. Portanto, ela já foi feita e pensada para só existir se existir uma possibilidade de circulação alternativa. Muitas vezes se quer estar nos dois lugares – “eu vou fazer uma coisa que transgride completamente os padrões de mercado, mas eu quero estar no mercado” – o que normalmente frustra projeto. Como editor, às vezes sou procurado para dar consultas sobre revistas, alguém apresenta um projeto e eu pergunto: “você está pensando em fazer quantos números dessa revista? Você tem quanto de recurso,



quanto de possibilidade?” Porque muitas vezes a pessoa acha que vai fazer uma revista num formato fora do padrão, que vai conseguir fazer dez números, que vai fazer números bimestrais. E eu pondero: “se você quer fazer uma revista serial, trabalhe com as regras do mercado para ela existir ou você quebra. Agora, se você quer se libertar, tem que pensar nessas questões todas, como foi no modernismo e muito mais radicalmente nos anos 70”. Ou constituímos o circuito de atuação, o circuito de circulação, junto com os nossos produtos, ou nós não existimos. Há um embate entre o espaço, o cenário constituído e o que está sendo produzido.

Não é à toa que os modernistas fazem muita revista, porque eles explicavam e diziam o que estavam fazendo, e não viria de fora essa explicação. Buscaram assim trabalhar sua própria recepção crítica, produzir e refletir sobre, e a revista é um espaço para isso. A revista viveu ou existiu no modernismo, e várias dessas revistas refletem criticamente sobre a produção, muitas vezes, dos seus próprios editores, o que é uma coisa engraçadíssima. Isso vai acontecer, fundamentalmente (eu não quero me antecipar ao Renato), mas o editor do Suplemento Dominical, Reynaldo Jardim, publicava, a cada 15 dias, um texto sobre sua própria obra, o que chegava a ser meio constrangedor, como se ele estivesse sempre se autoemulando. Mas, ao mesmo tempo, naquele momento se tinha esse espaço que é um campo de batalha e, em nome da poesia concreta e depois da poesia neoconcreta, eles sabiam muito bem que ou eles produziam uma reflexão que possibilitasse a constituição da poesia concreta e da neoconcreta, ou elas não existiriam, porque essa reflexão não viria de fora e nem em tempo hábil. Eles usavam esse espaço como forma de comunicação, a reflexão crítica como forma de comunicação e de aprofundamento de seus pontos, e isso é fundamental para pensarmos aquele período. Como são períodos de invenção e



mesmo de combate, nesses três momentos há enorme resistência do ambiente, ao que está sendo feito, e eles sabiam que ou constituíam os próprios veículos, ou não existiria ressonância.

Acredito que estamos vivendo hoje a mesma crise; nós vivemos um momento de produção muito intensa e muito qualificada no meio da arte, em todas as linguagens artísticas, sem nenhuma ressonância e, principalmente, sem nenhum diálogo entre si. Cada vez menos vemos a circulação de artistas visuais em *shows* ou de músicos em galerias. E quando vemos essas revistas, percebemos o quanto da troca entre linguagens é o que permite esse grau muito intenso de invenção. Cada revista dessas é um caldeirão, com pessoas de diferentes áreas trazendo diferentes informações, diferentes reflexões e questões. As fronteiras de cada arte, o que é cada expressão, são tensionadas. Eu realmente acredito que nós estamos num momento possível de um novo ciclo de excelente produção de novas revistas ou veículos de mídia, quais sejam, de invenção, e que falta simplesmente a compreensão de que esta crise nos liberta e nos possibilita fazer essa troca toda.

Bem, então, falei bastante sobre revistas e pouco sobre revistas modernistas; espero que vocês me perdoem, mas é porque acho que a revista modernista é muito mais um estado de espírito do que simplesmente um período histórico e algumas publicações; é o que tem que ser entendido e o que temos que debater, e eu espero que possamos dialogar e trocar depois.

Renato Rezende

Meu nome é Renato Rezende. Agradeço o convite de Marisa, querida amiga, e a Marcus e a Sergio. É sempre enriquecedor escutar e aprender. Eu não sou um



estudioso de revistas e nem mesmo do modernismo, mas tenho algo a dizer principalmente em relação ao Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*: um projeto feito em parceria com Sergio e Roberto Corrêa dos Santos, financiado pela Faperj. Antes de falar sobre o Suplemento, gostaria de fazer alguns comentários após escutar a mesa. Não sabia que Guilherme de Almeida tinha sido o designer da *Klaxon*, o que só reforça a percepção de como é rica, no Brasil, essa relação entre poetas e artistas visuais, entre poetas e *designers*. Essa relação entre poesia e produção plástica está no meu campo de estudos; tenho, aliás, um livro sobre isso com Roberto Corrêa dos Santos: *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Mas não podemos deixar de lembrar, principalmente porque estamos no Instituto de Artes, ao lado do Instituto de Letras, como às vezes ficamos um tanto isolados... Ou seja, se num certo período da modernidade havia, como o Sergio acabou de dizer, um encontro entre todas essas linguagens, paradoxalmente hoje percebemos cada grupo em seu nicho. Isso é algo a ser combatido! Como fazer com que os doutores em artes visuais conversem com produtores de poesia, de cinema, de vídeo não apenas em questões como as de apropriações de linguagem, como em geral acontece? Por isso achei muito interessante o Sergio propor a revista modernista como um estado de espírito, e trazer à baila um monte de revistas que não são, creio eu, estudadas dentro do Instituto de Artes, porque são revistas que são mais estudadas no campo da literatura. Então percebemos como essas revistas – digamos, “guerrilheiras”, no sentido de ser muito mais do que um veículo de ideias, de ser sobretudo produções artísticas – aconteceram muito mais no campo da poesia, uma vez que, afinal de contas, a *Klaxon* era principalmente de poetas. O próprio Sergio é um editor, amante e colecionador de revistas e um editor de revista... A revista *Azougue*, editada pelo



Sergio nos anos 90, é uma revista propositiva, não apenas de poesia no sentido de resgatar poetas um pouco esquecidos em relação ao cânone e publicar poetas que estavam surgindo, mas o próprio conceito, a própria revista era um objeto, vamos dizer assim, plástico-poético. Nós dois fizemos, junto com o Pedro Cesarino, um número da *Azougue* constituído de entrevistas e com quatro grandes temas (concebidos por Sergio), mas no prefácio ressaltamos: “isto é um livro de poesia”, ou seja, não apenas entrevistas, mas poesia enquanto invenção....

Fui doutorando e mestrando aqui no Instituto de Artes, por isso é importante Sergio enfatizar a necessidade de se pensar a revista como uma produção, um gênero artístico, um gênero propositivo e potente. Creio que uma das características das revistas brasileiras de arte e literatura é o fato de elas serem muito precárias; elas têm somente alguns números; *Noigandres* teve cinco, *Azougue* teve muito mais, mas aos trancos e barrancos, e com muita persistência; ou seja, são precárias e têm uma relação muito complicada com o mercado; por isso é bacana pensá-las como artefato artístico. Fui ao banheiro do Iart e lá está escrito: o mercado de arte está me matando ou algo assim; achei engraçado, e essa é uma ambiguidade das revistas de arte no país; algumas hoje sobrevivem por conta de sua relação com o circuito e o mercado; não tenho nada contra, mas estamos aqui debatendo sobre as revistas que são propositivas. E incrível também, Marcus, como você trouxe essa comparação entre a *Klaxon* e a *Noigandres*, e como também, na *Klaxon*, o que seria uma fraqueza do pensamento modernista brasileiro acaba se tornando uma força. Quando analisamos os modernistas brasileiros, aqueles dos anos 20, aquele Grupo dos Cinco, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Anita Malfatti e Menotti del Picchia, vê-se o quanto da produção deles corresponde a leituras muito rápidas e superficiais



das vanguardas europeias, transplantadas para uma realidade completamente diferente, porque enquanto a Europa vivia as consequências da Revolução Industrial e entrava em guerra, éramos uma colônia bastante pouco desenvolvida, tentando transplantar para cá uma modernidade. No entanto, tudo é tão ambíguo no Brasil, que, ao mesmo tempo em que a Semana de 22 foi um grande pastiche, foi também uma construção midiática. Ao mesmo tempo em que havia um projeto político oculto por trás, que vingou – o projeto de uma elite paulista que queria se impor (e se impôs) para todo o país, para uma nação gigantesca e diversificada como é o Brasil –, possuía um projeto estético bastante libertário. É esse pastiche que acaba alimentando o que mais vem a interessar no contemporâneo. Se eu entendi bem, Marcus nos mostra como que a produção dos anos 20 foi também uma produção internacionalista. Na produção dos anos 50, que Sergio mencionou, em que surgem *Noigandres* e também o Suplemento Dominical, há uma efervescência, um movimento internacionalista com todos os paradoxos e discussões. Discussões que acompanhamos muito, por exemplo, no tropicalismo; na música, tais discussões foram intensas. De certa maneira, quando as artes visuais, nos anos 50 e 60, se descolam de um projeto nacional é que elas alçam voo também esteticamente. Assim, há o primeiro modernismo heroico e depois uma apropriação desse modernismo pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, quando então esse modernismo se torna uma linguagem oficial. De repente, as preocupações regionalistas são abandonadas, as artes visuais se voltam para uma linguagem que não é mais preocupada com uma identidade nacional. Hélio Oiticica e as duas Lygias (Clark e Pape), por exemplo, se descolam disso. Quer dizer, essa ambiguidade sempre esteve presente dentro do projeto de nação brasileira: pensar o Brasil, abandonar o Brasil, pensar o Brasil,



abandonando o Brasil, se apropriar das linguagens que vêm de fora via antropofagia. Às vezes, é uma degustação muito malfeita; às vezes, é esse pastiche o que vinga. Vejam que o rigor concretista talvez seja menos produtivo que a falta de rigor antropofágico e outros... Tudo isso para dizer que existiu também nos anos 50, em paralelo a *Noigandres*, o Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, que funcionou de 1956 a 1961. Houve no JB, que era um jornal pequeno, um jornal praticamente de classificados, um suplemento. Reinaldo Jardim tinha um programa de rádio, na Rádio JB, sobre literatura, chamado Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Ele então foi convidado pela dona do jornal, que era uma condessa dessa pseudoaristocracia brasileira, a levá-lo para o jornal: primeiro uma página, e logo essa página vira um caderno inteiro. Há ali uma reconfiguração em termos de *design*, feita por Amilcar de Castro, que é um neoconcreto, que assina também o manifesto neoconcreto, e aquela reformulação daquele caderno acaba contaminando todo o jornal e se torna um marco do *design* e, como Sergio falou, uma obra em si mesma, uma vez que ali você tem uma discussão muito intensa e muito poderosa sobre o que estava acontecendo nas artes. Há, então, Glauber Rocha, Mario Pedrosa, os irmãos Campos com Décio Pignatari, toda a doutrina do pensamento concretista, depois a briga entre os concretistas e os neoconcretistas, a edição especial do manifesto neoconcretista, que é redigido por Ferreira Gullar. O manifesto, de 1959, foi assinado por Amilcar de Castro (1920-2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986). Hélio também se incorporaria ao grupo. Há uma discussão fortíssima e, ao mesmo tempo, um projeto formador, porque Ferreira Gullar, que era o editor das artes visuais, estava escrevendo uma longa série sobre os



movimentos artísticos modernos, bastante interessante. Depois disso, recentemente, foi publicado em livro separado, mas ele faz uma leitura daqueles movimentos todos e, enquanto isso, Mário Faustino fazia um trabalho paralelo em relação à poesia, publicando poetas e traduções importantíssimas. Havia toda uma atualização da história da arte, da história da poesia, acontecendo ali para aqueles leitores. E a própria filosofia, vamos dizer assim, filosofia da arte, foi atualizada em grande parte por esses grupos; os primeiros leitores de Merleau-Ponty foram esses artistas, antes de Merleau-Ponty ser lido nas universidades de filosofia. No Suplemento da experiência neoconcreta, Amilcar de Castro vai limpando a página do jornal. Amilcar vinha da revista *Manchete*, uma revista que já tinha uma linguagem mais atual, porque se inspirou na *Paris Match*. Ao mesmo tempo em que há isso no Rio, existia em São Paulo o Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, que veio de uma revista chamada *Clima*. E o Suplemento Literário do *Estado de São Paulo* tinha pessoas de peso, como Antonio Candido; um suplemento importantíssimo, mas menos radical em suas propostas e suas discussões do que o Suplemento Dominical. Por exemplo, aqui você tem alguns poemas, aqui você tem um *Tecelar*, de Lygia Pape, que também publicou poemas; Hélio Oiticica publicou textos... Tudo de mais atual que estava acontecendo, acontecia no Suplemento, mas veio o golpe miliar de 64 e jogou uma ducha de água fria em tudo isso. As coisas se radicalizaram em 1968, com o AI-5, e vieram os exílios: Lygia Clark vai para Paris, Hélio vai para Nova York, Ferreira Gullar parte para o Chile, para Argentina, para Moscou... Depois de 20 anos de ditadura, a coisa só vai ficar mais arejada, sabemos, nos anos 80. Quando nós, eu, Sergio e Roberto, começamos a trabalhar no resgate da memória do Suplemento, a importância de seu legado se confirmou ainda mais. Sabíamos da importância do



Suplemento do JB, por isso o projeto, mas o material que nós encontramos foi muito mais rico do que imaginamos: Merquior, Bárbara Heliodora, Augusto Boal, entre outros, escreveram nele... Um leque muito amplo de produções! Fizemos um fac-símile; não de tudo, foi preciso uma seleção, porque seria impossível dentro dos nossos recursos. Agora, incrível a questão da memória, porque isso ficou lá meio esquecido, tivemos dificuldade, aliás, de resgatar isso, porque nós pagamos ao JB os direitos autorais... E não foi barato, 30 mil reais, era mais que isso, conseguimos um desconto... E, quando chegamos lá, não encontramos tudo, estava mal fotografado, estava fotografado em baixa, alguns suplementos, fascículos fundamentais, não foram encontrados, buscamos por aí em bibliotecas, em coleções... Estava se perdendo, e isso é muito sintomático do nosso país. Voltando à questão da história e àquilo sobre o que eu comecei a falar, a relação entre poesia e artes visuais nos anos 90 se recupera; há, portanto, um lugar para se pensar certo elo perdido, algo sobre o qual eu tenho me debruçado. Quando há uma debandada geral por conta dos exílios, os irmãos Campos prosseguem no país, trabalhando na PUC de São Paulo, promovendo um pensamento sobre a poesia que deságua no trabalho deles. Eles são bastante ideólogos – isso não é uma crítica, é uma constatação; eu admiro o trabalho deles enquanto poetas, pensadores e tradutores. Mas fato é que essa discussão que eles mantinham com os neoconcretos acabou se estancando ali, e, no mundo da poesia, aquilo ficou, enquanto no mundo das artes visuais o neoconcretismo vingou muito mais. Então, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, embora também tivessem produções poéticas *stricto sensu*, estão no campo das artes visuais, e, nos anos 70, temos herdeiros diretos daqueles procedimentos, como Antonio Manuel, Cildo Meireles, Artur Barrio; vemos essa potência se desdobrando e o reconhecimento



internacional daquele movimento neoconcretista, considerado talvez uma vanguarda contemporânea, enquanto o concretismo se mantém, de certa maneira, como uma última vanguarda moderna. Quer dizer, o neoconcretismo nem seria uma vanguarda nesse sentido, porque é um termo da modernidade, é um movimento. No campo da poesia, essa discussão parou ali; então você tem toda uma produção concreta, e poetas que buscam linguagens outras, como linguagens de vídeo, poema-*performance*, acabam migrando para o campo das artes visuais, onde são acolhidos. Então, isso é uma questão interessante de pensar: essa ponte a ser feita entre produção escrita, produção plástica e como que há um movimento muito forte, a partir dos anos 90, de trazer isso junto, como nos anos 50 e 60, como nós vimos nos anos 20. E, no JB, um campo superpotente de união, de elos entre essas produções poético-plásticas. Acho que esse resgate que fizemos é fundamental também para alimentar e compreender as deficiências de hoje, o que nós queremos, e, apesar das precariedades que são recorrentes em nosso país, retomar certas produções potentes, tanto na discussão, que abrange várias áreas, como na própria ideia, como Sergio falou, da revista como gênero, como um artefato, como um produto de arte! Creio que era isso que eu queria falar.

Sergio Cohn

Eu só queria complementar, pois falamos de poetas como editores das revistas... Guilherme de Almeida fez a capa do *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, a do *Pau Brasil* foi feita por Tarsila. A do *Pauliceia* é aquela capa de triângulos coloridos, bastante icônica do modernismo. Mas há algo interessante para se refletir: por muito tempo, durante o século XX, os poetas tiveram o espaço central na área da cultura. Se



pensarmos em Mário e Oswald, irmãos Campos e Ferreira Gullar, Wally Salomão, Torquato Neto, em vários momentos da cultura, os poetas seriam propositores centrais de muita coisa. Isso parou de acontecer a partir dos anos 80; os poetas somem enquanto propositores e pensadores de cultura. Uma série de motivos leva a isso, mas a questão é que a poesia tinha uma capacidade de centralizar esse debate, até porque estava interagindo com as outras áreas; nos últimos tempos, a área que mais vem conseguindo dialogar com as diversas linguagens, trabalhar criticamente e reflexivamente com as diversas linguagens, é a das artes visuais. Acho que, hoje, são as artes visuais quem têm a maior capacidade de centralizar essa conversa, porque lidam com vídeo, com a palavra, com a *performance*, estão construindo o tempo todo relações, e isso é interessante de pensar, tentar entender qual seria o passo interessante nesse sentido. É importante ver essas questões.

Marisa Flórido

Queria agradecer, a mesa foi muito estimulante, infelizmente há poucos alunos, porque à tarde é o período da pós-graduação, as aulas da graduação são pela manhã e à noite. Uma pena, porque a mesa só veio reforçar a percepção de quanto é necessário pesquisar o que se produziu neste país, para entender, por exemplo, que, quando Paulo Bruscky lança sua propaganda no jornal (como a “Máquinas de produzir sonhos”), décadas antes a *Klaxon* havia criado uma antipropaganda, como a “Máquina de produzir sonetos”. É preciso conhecer e resgatar, não para atribuir filiações diretas, mas, sobretudo, porque essa produção, como disse muito bem Sergio em relação às revistas, é um depósito de potencialidades. Não apenas para pensar e nos colocar historicamente em relação àquilo, mas para tentar compreender como



aquilo está sendo atualizado no agora, mesmo que indiretamente. Mas, antes, gostaria de comentar o episódio narrado por Sergio: a revista *Pólem* no lixo da Biblioteca da Uerj. Achei profundamente simbólico do que vivemos hoje na Uerj, e este seminário é uma tentativa de refletir sobre a crise da revista, sobre a crise da revista acadêmica e sobre a crise da universidade pública. São essas as três questões que nos motivaram a realizá-lo visando à publicação do próximo número da revista do Iart. Trouxemos para o debate outras revistas acadêmicas e algumas questões atravessaram as preocupações e as discussões de suas mesas, que compartilho com vocês: além da dificuldade de se obter verba para produzir com qualidade, as revistas acadêmicas impressas sempre tiveram um formato muito fechado por exigências da Qualis; agora elas perdem o formato de papel para ser introduzidas numa plataforma digital, uma nova mídia, com a qual temos que aprender a lidar, mas que também já vem de tal forma formatada, que há pouca possibilidade de invenção. Poder desviar dessa formatação rígida é um grande desafio. Poder fazer isso sem verba alguma, com o salário atrasado, é um desafio maior ainda. Salários e bolsas, porque os alunos também estão sem bolsas.

Retorno então à mesa, resumindo alguns eixos ou pontos abordados a respeito de cisões, separações e diluições entre uma variedade de fronteiras, que os três falaram em convergência. Primeiro ponto: ao pensar nas revistas acadêmicas, há, nelas, uma grande dificuldade em ultrapassar a cisão da tradição ocidental entre “uma palavra pensante e uma palavra poética”, como fala Giorgio Agamben no prefácio de *Estâncias*. Uma cisão que se radicaliza na modernidade, com a crítica. Mas como Agamben conclui belamente, toda autêntica intenção poética ou artística se volta para



o conhecimento, assim como toda verdadeira reflexão teórica está voltada para a alegria.

Segundo ponto: a cisão entre uma escrita fonética e uma escrita ideográfica, ou seja, entre imagem e som, também da tradição ocidental. A escrita ideográfica tanto desenha o mundo quanto o nomeia; com os gregos, a escrita, esvaziada de seu valor de imagem, se converteria cada vez mais em signo abstrato do som. O visível perdeu sua função semântica e social, mas o que se perdeu com a escrita fonética foi, sobretudo, certa inteligência visual necessária para que o leitor participe da realização do discurso. Ou seja, a *Klaxon* (e depois as demais revistas aqui citadas) vem perturbar, dentro de seu corpo, a separação entre imagem e escrita fonética ou, como fala Marcus, entre imagem e legibilidade. Essas revistas buscam resgatar ou interrogam a possibilidade de se pensar por imagens. É o pensamento por imagens que está ali posto, até nas relações com a diagramação e o *design* gráfico.

O terceiro ponto põe em questão a separação e as correspondências históricas entre poesia e pintura, que remetem, desde o aforismo atribuído ao poeta lírico grego Simônides de Ceos (556ac-468ac) – “A pintura é uma poesia muda; a poesia, uma pintura que fala” (reflexão sobre a natureza da poesia, a frase marca o momento em que o homem grego propõe uma teoria da imagem) – até frase de Horácio (século I) *ut pictura poesis* (“um poema é como um quadro”, sentido trocado no Renascimento para “poesia é como pintura”), à distinção entre artes liberais e artes mecânicas (estas últimas suspeitas por serem ocupação servil e manual, e por ocuparem corpos sensíveis). Como sabemos, o Renascimento se esforçaria por redimir as artes da visão de sua inferioridade ontológica, de conceder-lhes o mesmo estatuto das artes da linguagem, como uma atividade também teórica, de dar-lhes a mesma dignidade



(metafísica e social). Comparação que se manteve até o século 18, quando questionada radicalmente por Lessing (*Laoconte*), inaugurando uma tradição crítica de dois séculos: a separação entre as artes do tempo (poesia e música) e as artes do espaço (pintura e escultura). Entre fazer e falar, a mão e o nome, a matéria e a palavra, duelam antigas rivais: a pintura e a poesia, as duas irmãs, como muitos definiriam as duas artes. E na história das artes, essa relação fraternal mudaria os termos, reivindicaria o mesmo estatuto, clamaria por suas diferenças e especificidades, como o fizeram Lessing e Greenberg, buscaria correspondências como dispuseram Hoffmann e Baudelaire, trocaria de lugar e de materialidades, como fariam Mallarmé e Picasso, Maiakóvski e Duchamp, a poesia concreta e a arte conceitual. Pois bem, as revistas dialogam com toda essa tradição, com seus embates e suas rupturas: a diluição das fronteiras entre as artes, nas revistas, as transforma em espaço de reflexão e experimentação dentro de um certo corpo, que se torna ele próprio uma obra (apagando os limites evidentes entre o que é poético, reflexivo e plástico). Um problema das revistas acadêmicas é que, por mais que convidemos um artista para imaginar uma interferência, um ensaio visual ou criar uma página ou outra, é algo sempre ainda muito apartado, separado do conjunto da revista. Na exposição que abre na próxima sexta-feira, Revista Expandida, na Galeria Candido Portinari, a *Concinnitas* tenta ultrapassar um pouco essas cisões e barreiras. A curadoria é de Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino, ambos professores do Iart. Quarto ponto, apontado muito bem por Sergio: a importância do coletivo, a diluição da autoria em uma produção comum, especialmente nas revistas dos anos 70, algo tão celebrado nas experiências artísticas dos anos 2000. E, por fim, Renato trouxe um quinto elemento, a constituição de um projeto de país, que atravessa esses vários



momentos. E que país temos hoje? O que está em crise não é somente a revista ou as mídias tradicionais em geral, está em crise (ou em radical transformação) todo nosso repertório político, ético, estético etc. Gostaria que vocês comentassem isso.

Sergio Cohn

Acho que eu tenho algumas coisas para falar sobre isso. A primeira é que eu fico brincando que, desde o incêndio da biblioteca de Alexandria, tudo que rolou foi uma desconcentração da informação, e agora, com o digital, nós voltamos a ter a possibilidade de uma biblioteca de Alexandria. A ampla concentração de conteúdo em um só espaço, nesse caso o digital. Temos que ficar atentos, dentro dessas crises, com as quebras institucionais. Eu não me surpreenderia se, em algum momento, um governo falasse: “o programa Scielo de revistas é muito caro, e não vamos desembolsar o dinheiro”. E se apaga o botão do programa Scielo. O que não temos é prudência em relação às discontinuidades brasileiras, dos projetos do Estado brasileiro, e temos que atentar e talvez confrontar isso.

Havia uma revista muito interessante, um portal de internet independente chamado Cronópios, um repositório de conteúdos gigantescos durante os anos 2000. E o editor do Cronópios faleceu precocemente. Parece que esse conteúdo foi perdido, pararam de pagar o portal... Uma revista acadêmica deveria estar em todas as bibliotecas das universidades brasileiras em papel e disponível como memória também. Não podemos correr o risco de descontinuidade. Seria uma biblioteca de Alexandria, um conteúdo muito amplo que poderia ser difícil de você reunir de volta de uma forma ou de outra. Então, temos que nos precaver, estar nos defendendo em relação a isso.



Sobre a questão da crise na revista acadêmica. Realmente, elas precisam de independência, para o corpo editorial poder ter intervenções, criar dossiês, criar diálogos, criar campos magnéticos de conversas, ou ela começa a virar um problema. Hoje, as revistas não existem mais, o que existe é um *link* que é colocado no Facebook ou no Twitter ou no Google. A revista perde contexto. Estamos vivendo cada vez mais essa questão, que não é só com a revista acadêmica. Se eu publicar um poema numa revista de poesia, provavelmente eu vou colocar o *link* do meu poema no Facebook e, dos 20 cliques que vão ter lá, talvez um olhe a revista, o resto vai entrar naquela página do meu poema e vai sair. Portanto, o contexto da revista, a revista enquanto um campo de diálogo ou uma obra, se perde completamente, é completamente dilacerado. É preciso reinventar, repensar, porque senão o que parece ser coletivo não o é efetivamente, porque não adianta ter um diálogo, uma produção, um pensamento todo coletivo se isso vai ser individualizado depois na circulação. Precisamos pensar instrumentos nesse sentido. O digital certamente é uma maravilha em termos de difusão de conteúdo e de informação, mas há desafios em que temos de pensar concretamente. E eu, nesse sentido, continuo achando que não podemos perder a revista de papel. Há ali uma memória e uma permanência; daqui a 200 anos, ela estará efetivamente aqui, acessível. Não se sabe como esse suporte acadêmico digital vai estar daqui a alguns anos. O que vai acontecer com esta informação? Temos uma questão, que é política para mim, nesse sentido da memória.

Gabriela Caspary

Essa questão das artes visuais, que eram chamadas “artes plásticas” e não são mais, passa por toda essa discussão. Não é mais plástico, é visual; só que no caso da “arte



sonora”, por exemplo, a nomeação de “arte visual” também não dá conta. Chamamos então de “arte contemporânea” hoje, que seria esse saco... O que era “plástico”, e não é mais, virou visual, só que “visual” também não dá conta...

Renato Rezende

Essa é uma questão interessante a ser pensada, sobre a qual eu já escrevi. Creio que as artes plásticas ou visuais, que surgem com a pintura e a escultura, tenham de fato uma origem mais plebeia, porque o pintor e o escultor eram artesãos, e daí o empenho de Leonardo da Vinci em atribuir certa nobreza à pintura, ao reivindicá-la como *cosa mentale* etc. Mas fato é que, se as artes visuais e a poesia são primas, agora, a poesia é a prima pobre. O que elas têm em comum é que ambas estão fora da indústria cultural, da cultura de massa, o que as coloca como marginais. A poesia não tem valor de mercado, absolutamente nenhum, enquanto as artes visuais têm um valor de mercado que extrapola completamente a classe média. Mas tanto a música como o cinema estão inseridos na indústria cultural. Se um filme entra em cartaz, você vai lá e tem de pagar seus 20 reais senão o filme vai à falência; tem toda uma indústria envolvida. As artes visuais têm também um circuito, mas quanto custa uma obra de arte? Quem e quanto se pode pagar por isso? Você vai numa Bienal e é de graça, por quê? Porque os banqueiros, que a estão financiando, dizem: “muito obrigado, mas eu não preciso dos seus 20 reais, você pode entrar aqui”. Em compensação, possivelmente você não vai entender nada, porque estamos deslocados da cultura de massa, portanto, nós temos a liberdade de pensamento... É aí que está a ambiguidade que me interessa nas artes visuais e na poesia, a possibilidade de uma grande liberdade de apropriações de linguagens, de mestiçagens, uma vez que, apesar



de submetidas ao mercado, ainda ali existe uma resistência. É a ambiguidade enorme deste capitalismo que nós vivemos: você pode fazer uma obra de arte acreditando que aquilo é subversivo, mas logo o banco compra e fica tudo bem. Não ameaça ninguém. Então, como que a arte vai ameaçar, isso é outra história, mas creio que, de certa maneira, as artes visuais se tornaram as artes eleitas de uma elite internacional. E isso é, paradoxalmente, libertador, porque permite uma produção muito livre de pensamento e de suporte.

Marcus Vinicius de Paula

Atualmente, eu não tenho conseguido pensar qualquer revista fora da relação com a grande mídia, que tem me insultado muito nos últimos tempos. Quando escrevi esse texto sobre a *Klaxon*, isso ainda não estava na urgência das minhas reflexões. Então, creio que a melhor revista de arte nesse momento seria uma revista *Veja* trucidada. Ou seja, é maravilhosa essa ideia dessa revista expandida, a homenagem a todas aquelas revistas, mas eu acho que falta um cuspe na cara da grande mídia, que nos insulta tanto neste momento. Mas gostaria de agradecer a Uerj pelo convite, o heroísmo de estarmos aqui e lembrar que, de certa forma, a Escola de Belas Artes da UFRJ também está sofrendo, o prédio pegou fogo, fomos ignorados pela grande mídia, e a mídia só foi lá para dizer que tinha um prédio ali que era gasto público, enquanto nós estamos sem ter onde funcionar. Então, queria agradecer a Uerj por essa atitude heroica de estar sobrevivendo. Como disse Domenico de Masi, numa entrevista na *Globonews*, o maior capital de um país são suas universidades públicas, e que um país que tem grandes universidades públicas consegue se reconstruir. Sem universidade pública, talvez este país sequer exista mais.



Sergio Cohn

Falamos sobre dois momentos, os anos 20 e os anos 50, em que as revistas acompanharam uma constituição de projeto de país. Mas quando falamos sobre os anos 70, temos que considerar a revista como um espaço bastante combativo e de reinvenção de uma relação possível com o mundo, em meio a uma ditadura muito brava. Não à toa o *Almanaque Biotônico* foi recolhido das livrarias. Ou seja, as revistas eram pensadas a contrapelo de qualquer projeto do que estava sendo o país naquele momento. Então, talvez seja esse estado de espírito modernista, que possa estar a contrapelo de uma desconstrução de um projeto de país, a contrapelo da violência que estamos sofrendo. É reinventar de alguma forma esse projeto do grito.

Gabriela Caspary Como assisti à mesa anterior, deu vontade de ter feito uma grande mesa, porque muitos assuntos se complementaram, principalmente quanto à questão de como seria o formato de uma revista comercial, ou de uma revista acadêmica, etc. Paulo Sergio Duarte, que esteve na mesa da manhã, falou na importância da digitalização e do acesso aos conteúdos. E colocou dessa forma: “Você quer publicar para quê? Qual o seu objetivo de publicação?” E ouvindo vocês, sobre esse desejo de uma revista que tem potência ao ser apenas um número, que não seja serial, ou que seja grande para não caber na estante, ou que seja uma antirrevista... Waltercio Caldas falou sobre a experiência da *Malasartes*, que só teve três números, porque foi o fôlego que eles tiveram. E Vera ponderou: “Ah, vamos nos adaptar docilmente a esses formatos que a Capes ou a Qualis determina? Qual é a revista que a universidade quer? Vamos fazer essa que fica lá dentro desse sistema, que pode se perder



realmente, ou vamos fazer uma outra?” Então, pensando nesse desejo, nesses formatos, vamos continuar fazendo uma revista para quê? como? e com qual objetivo?

Sergio Cohn

Às vezes temos uma antipatia total ao mercado, mas o mercado é acesso, é uma forma de acesso. Eu tive um embate muito grande durante o ministério de Gilberto Gil e Juca Ferreira no governo Lula, quando tivemos de fato uma expansão gigante da importância da cultura, do Ministério da Cultura, no Brasil. Insistia muito que faltava um espaço de reflexão, pois tínhamos quatro eixos a ser trabalhados para ter a efetiva fruição da cultura na sociedade: o mapeamento, a apresentação, a reflexão e a criação a partir disso. Havia uma produção gigantesca, e as pessoas não tinham acesso ao saber, a essa produção. Não tinha um espaço que apresentasse esse mapeamento. Esse encontro com o Ministério da Cultura, é importante falar, foi consequência da revista que eu fiz com Renato e Pedro Cesarino, financiada por um programa do Minc chamado Cultura e Pensamento. Ganhamos o edital para fazer duas revistas de 64 páginas, fizemos um conteúdo maravilhoso, e eu lhes disse então: “Olha, quero fazer um livro de 400 páginas, com este mesmo dinheiro, só quero o direito de subverter o edital, para dar algo a mais para vocês, eu não estou tirando nada”. E foi uma luta, uma luta burocrática.

Depois, quando saiu o livro e teve excelente repercussão, eles me chamaram para conversar e perguntaram: “O que você achou do edital?”. Daí eu respondi: “é um edital que na verdade só aprisiona as revistas e dá um sobrefôlego mínimo. No ano que vem, será preciso sair correndo de novo atrás de outro edital, vivendo sempre essa insegurança.” Sugeri fazer um edital que possibilitasse a autonomia das revistas, que



fosse um celeiro de revistas para elas existirem. Fizemos então tal edital e aprovamos o projeto de fazer 20 revistas de cultura no Brasil, cada uma com 10 mil exemplares, com distribuição gratuita em universidades e centros culturais, no Brasil inteiro. Conseguimos fazer quatro revistas, mas infelizmente quando mudou o governo e a presidenta Dilma nomeou Ana de Hollanda para o Ministério da Cultura, ela cancelou o projeto assim que entrou. Estava tudo pronto e aprovado, Diário Oficial, dinheiro na conta, mas ela cancelou. Foi terrível, eu fiquei muito mal porque era um projeto lindo e revistas que já existiam e tiveram que criar uma estrutura maior para poder viver essa história, quebraram. No fim, ajudou mais para o desmonte do que para a construção... Eram 20 revistas, [contemplando] as cinco regiões do país, 13 linguagens artísticas, incluindo dança, circo (seria a primeira revista de circo do Brasil), arquitetura, cultura indígena etc. E tinha a revista das revistas, que pegaria o conteúdo dessas e transformaria mensalmente numa revista sobre cultura brasileira a partir dessa produção que estava sendo feita. Ou seja, haveria as linguagens artísticas em revistas separadas, e uma revista que as misturaria.

Seriam dois milhões de exemplares, tiragem muito grande, 100 pontos de distribuição no Brasil inteiro. Eu percebi rapidamente que a única forma de isso existir seria caindo para as regras de mercado, em formato de impressão e envio. Eu não podia dar total liberdade para as revistas, porque precisava saber exatamente que papel usariam, que tamanho teriam, como fazer o *display*, qual o custo de envio das revistas... Se eu errasse o envio de cada revista em um real, seriam dois milhões de reais a mais no orçamento. Não havia margem de erro. E daí, foi muito engraçado, porque o ministério não entendia isso. Lembro de uma reunião com Alfredo Manevy, então secretário executivo e muito ligado a cinema, em que ele exclamou: “É um



autoritarismo insuportável fechar o formato da revista previamente!”. Eu retruquei: “posso fazer um filme em 32,5mm?”. Ele ponderou: “Não, não pode, porque isso vai ser distribuído e existem formatos fechados”. E concluí: “Então também é um autoritarismo insuportável dizer que um filme tem que ser 16mm ou 35mm, mas é isso, é produção industrial”. Ele compreendeu afinal.

Renato Rezende

Eu participei desse projeto com a *Revista Bola*, de artes visuais, junto com a Gentil Carioca. Estava no bolo das 20, mais de um ano de trabalho perdido. Mas isso que parece sensato e simples, não era tão facilmente entendido. Lembro de uma reunião em que se discutia assim: “e se eu quiser fazer uma revista triangular e se...” Ora, vamos garantir primeiro a verba para poder fazer!

Sergio Cohn

Eu falava para eles: “vocês vão receber 12 mil reais por editor, por número. Quer fazer revista triangular, pega esses 12 mil reais e faz, você vai ter duas revistas, a do edital e a sua livre. Faça o seu autoincentivo.” Falamos sobre um projeto de nação, eu acho que realmente entre 2003 e 2010 o Brasil passou pela tentativa de um projeto de nação e, quando se está fazendo um projeto de nação, é preciso haver espaços de reflexão, espaços de diálogo, espaços de representação... E é impressionante que não teve democratização da mídia naquele período. Temos que entender alguns pontos cegos, perceber os erros para não os cometer outra vez.

Anna Corina



Você falou da *Navilouca* e então lembrei do *Geleia Geral*. E pensei nos eventos experimentais e efêmeros da arte carioca, em que só sabemos de sua existência por esse tipo de periódico.

Sergio Cohn

É importante falar sobre isso, sobre memória. Há muitas coisas boas acontecendo no Rio de Janeiro. Há um jornalzinho que eu ajudo a fazer, chama-se *Agulha*, um jornal de 20 espaços culturais autônomos do Rio. Quando quiserem contar a história do que era o Rio de Janeiro em 2017, não tem como achar, não tem uma coluna de um maluco como Torquato Neto acompanhando o que estava acontecendo na cultura, como era o *Geleia Geral*. Não podemos deixar os fios assim tão soltos. Junto ao *Geleia Geral*, surgiram tabloides alternativos, como *Pasquim*, *Opinião*, *Argumento*... Mesmo naquele momento de extrema repressão, eles não deixaram fio solto. Podemos reconstruir aquela história, saber o que estava acontecendo na cultura naquele momento. Hoje, *O Globo* não entende e não reflete mais nada do que está acontecendo na cidade. Não vai ser a partir de pesquisas no Google que vamos recontar a nossa história. Então, acho que o que podemos falar hoje é: "Façam revistas, vão fazer acontecer, porque não dá para esperar mais!". Alguém mais tem alguma pergunta? Então façam revistas, por favor, vamos fazer acontecer.

Público

Você poderia falar mais sobre o *Agulha*?

Sergio Cohn



É um tabloide. Sabe quanto custa fazer um tabloide de cinco mil exemplares? R\$ 1.200 reais. Dá para fazer, bastar juntar uma turma. Eles juntaram 20 espaços, cada espaço dá R\$ 100 reais por mês, que pagam a impressão e alguns custos necessários como distribuição. Os 20 espaços viram pontos de distribuição e de circulação. Não temos um impeditivo financeiro. Podemos distribuir cinco mil exemplares, na Praça São Salvador por exemplo, ou nas universidades e criar ressonância, criar retorno. E tem versão *online*, claro. O interessante de ser gratuito é que não tem competição de conteúdo, que pode ser colocado onde quiser, não tem que esconder ou dificultar o acesso a ele para a pessoa comprar o tabloide. Está livre, como princípio.

Marisa Flório

Nossos agradecimentos a todos e enfatizamos o convite para a exposição Revista Expandida.



LISTA DE IMAGENS



Figura 1: Capas de todos os números da revista *Klaxon*. Fonte: Marcus Vinicius de Paula

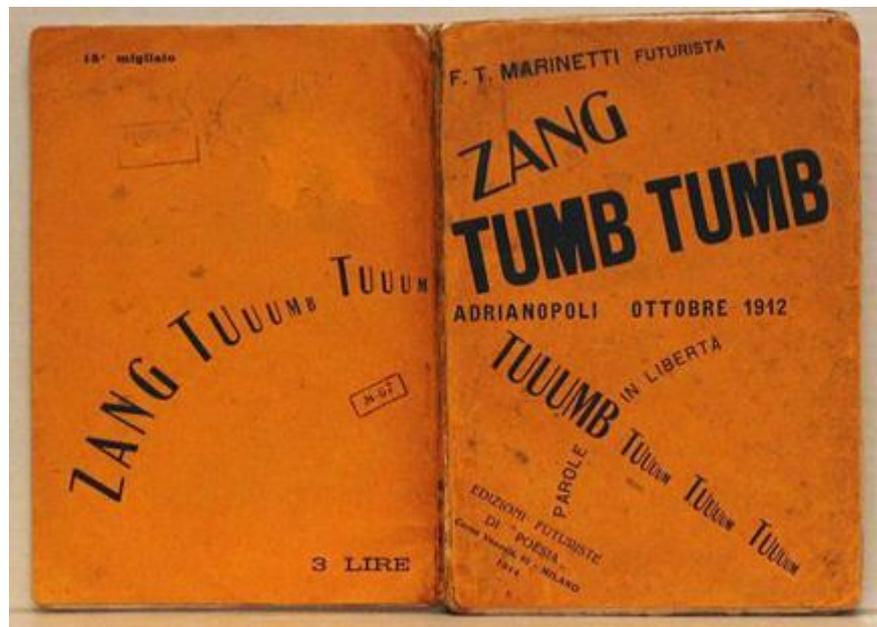


Figura 2: Capa do livro *Zang Tumb Tuum* de Filippo Tommaso Marinetti (1914). Fonte: Marcus Vinicius de Paula





Figura 3: Capa da revista *L'Esprit Nouveau* (1918). Fonte: Marcus Vinicius de Paula





Figura 4: Capa do livro *La Fin du Monde Filmée par l'Ange Notre Dame* (1919). Fonte: Marcus Vinicius de Paula



Figura 5: Cartaz de Herbert Bayer para a exposição de Kandinsky (1926). Fonte: Marcus Vinicius de Paula



Figura 6: Anúncio do chocolate Lacta na quarta capa do primeiro número da revista *Klaxon*. Fonte: Marcus Vinicius de Paula



PANUOSOPHO, PATEROMNIUM & Cia.

Grande Fabrica Internacional

DE

SONETOS, MADRIGAES, BALLADAS E QUADRINHAS

TRABALHO BEM ACABADO, GARANTIDO POR CINCO
LEITURAS. RAPIDEZ E DISCREÇÃO.

**FORNECEM-SE IDÉAS DE TODOS OS PREÇOS, CÔRES
E TAMANHOS**

Tabella Geral

Quadrinhas, desde \$200 a	1\$000
Balladas, desde 1\$300 a	5\$000
Madrigaes, epitaphios, acrosticos, etc. a preço de occasião.	
Sonetos simples	1\$200
Idem com rimas ricas	1\$500
Idem com consoante de apoio	2\$100
Idem com chaves de ouro	3\$000

MAJORATION PROVISOIRE, 20 %

Para mais informações e detalhes peçam as nossas amostras e o nosso
último catalogo.

AGENTE PARA TODO O PAIZ: KLAXON

Figura 7: Antianúncio na quarta capa do sétimo número da revista *Klaxon*. Fonte: Marcus Vinicius de Paula

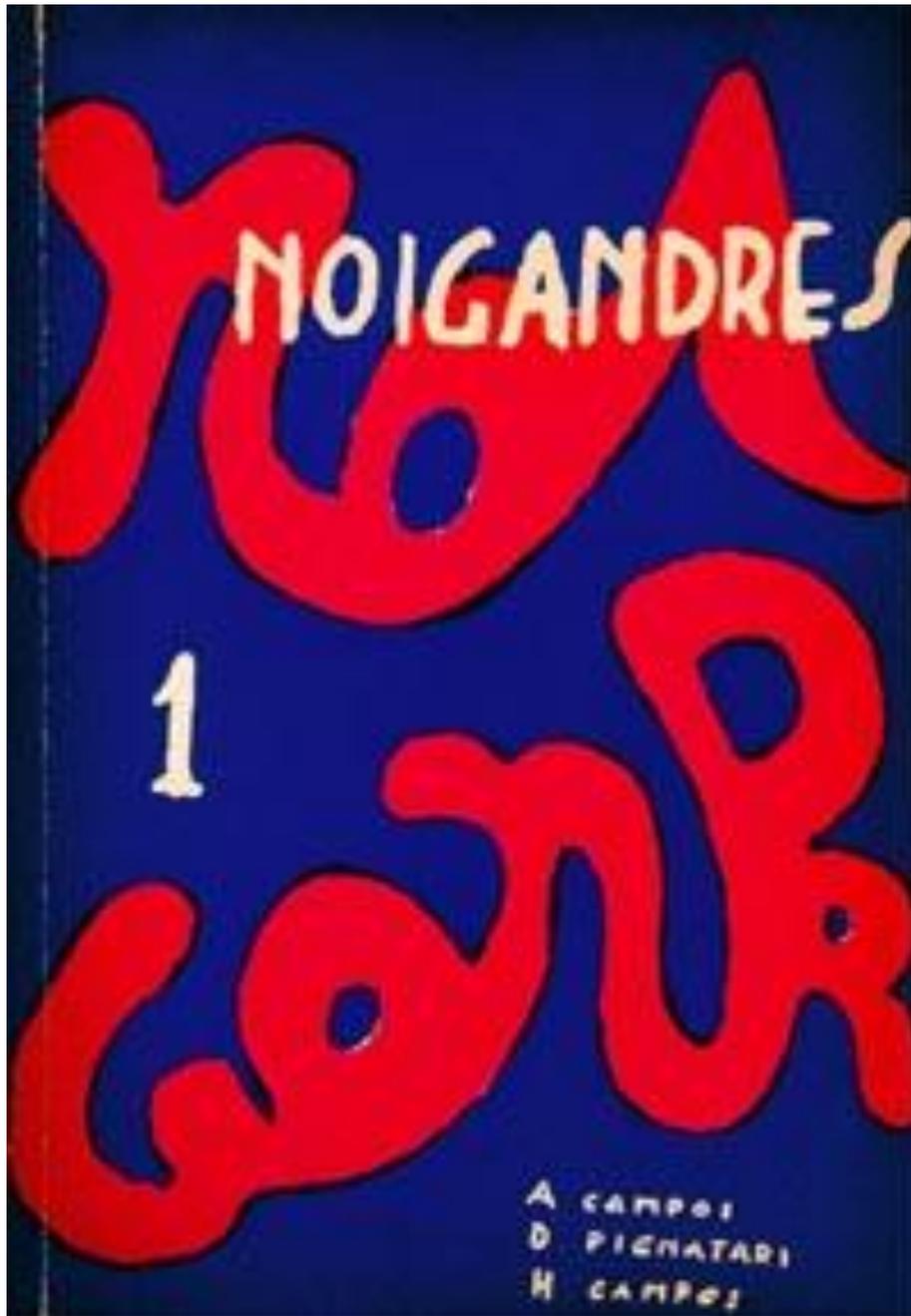


Figura 8: Capa da revista *Noigandres 1* (1952). Fonte: Marcus Vinicius de Paula



Figura 9: Capa da revista *Noigandres 4* (1958). Fonte: Marcus Vinicius de Paula



Figura 10: Página *Chi-Rho* no *Livro de Kells* (por volta de 800 d.C.). Fonte: Marcus Vinicius de Paula



Figura 11: Capa do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1977. Fonte: https://issuu.com/amir_brito/docs/almanaque_biotonico

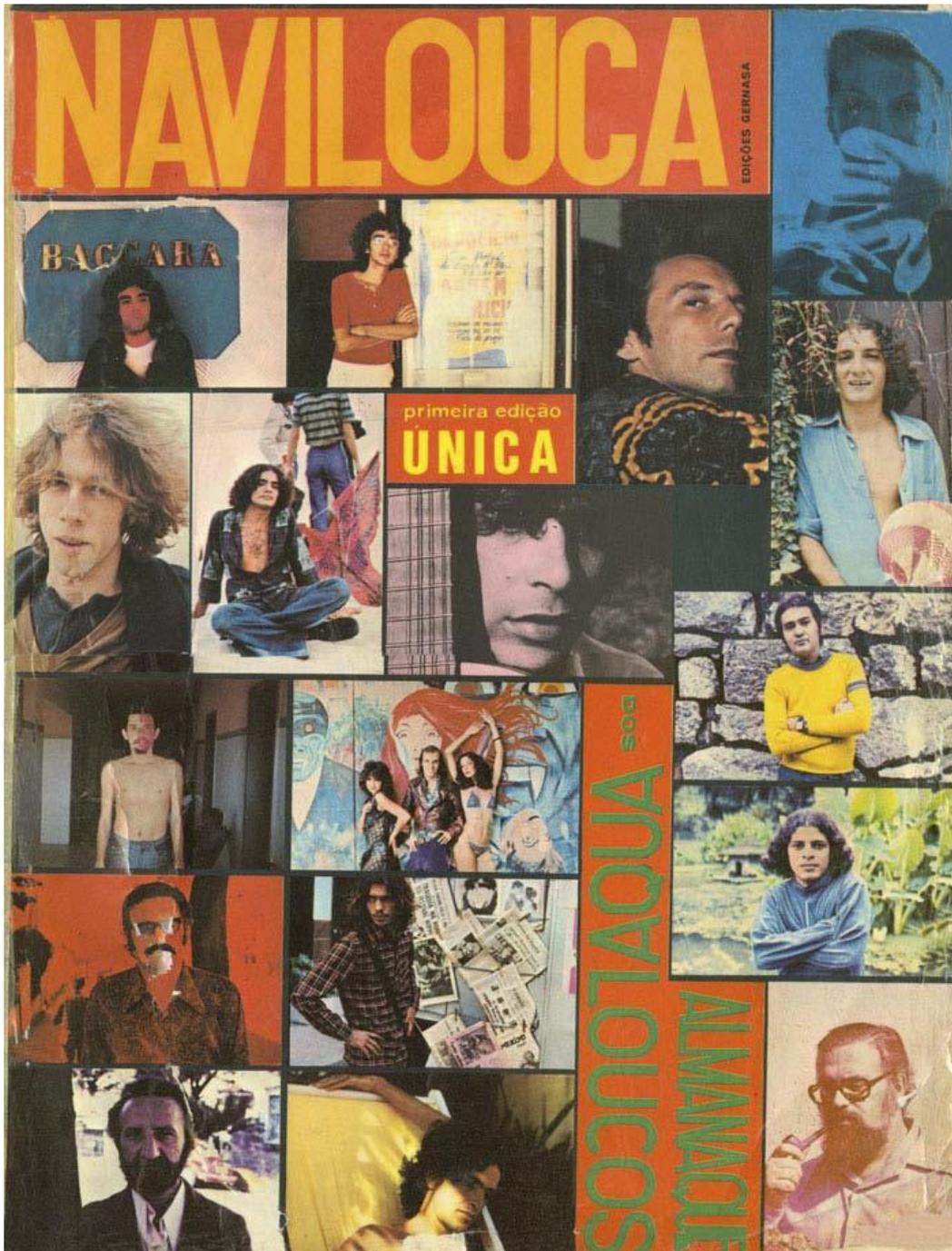


Figura 12: Capa da revista *Navilouca*, 1974. Fonte: https://issuu.com/amir_brito/docs/navilouca



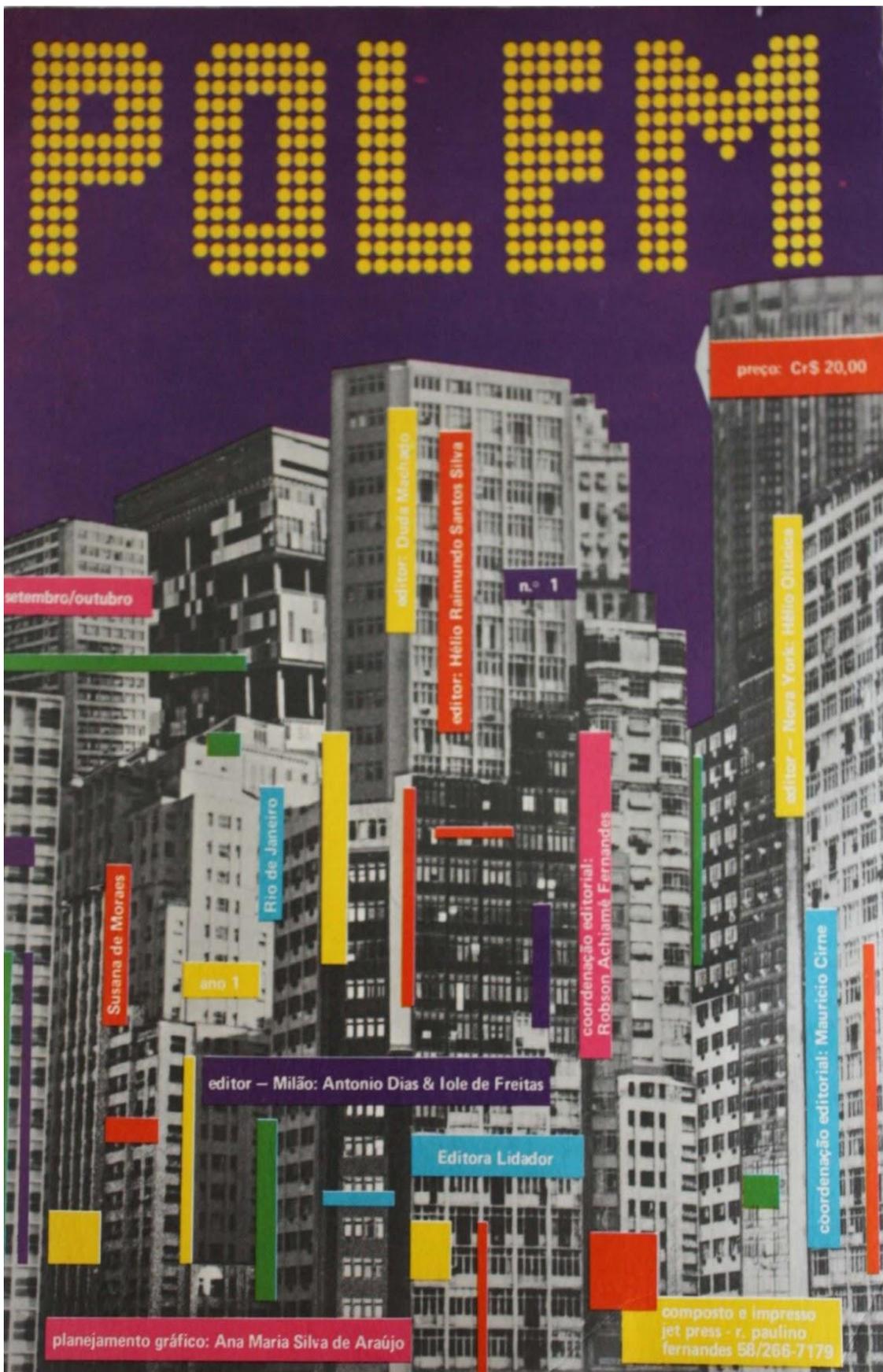
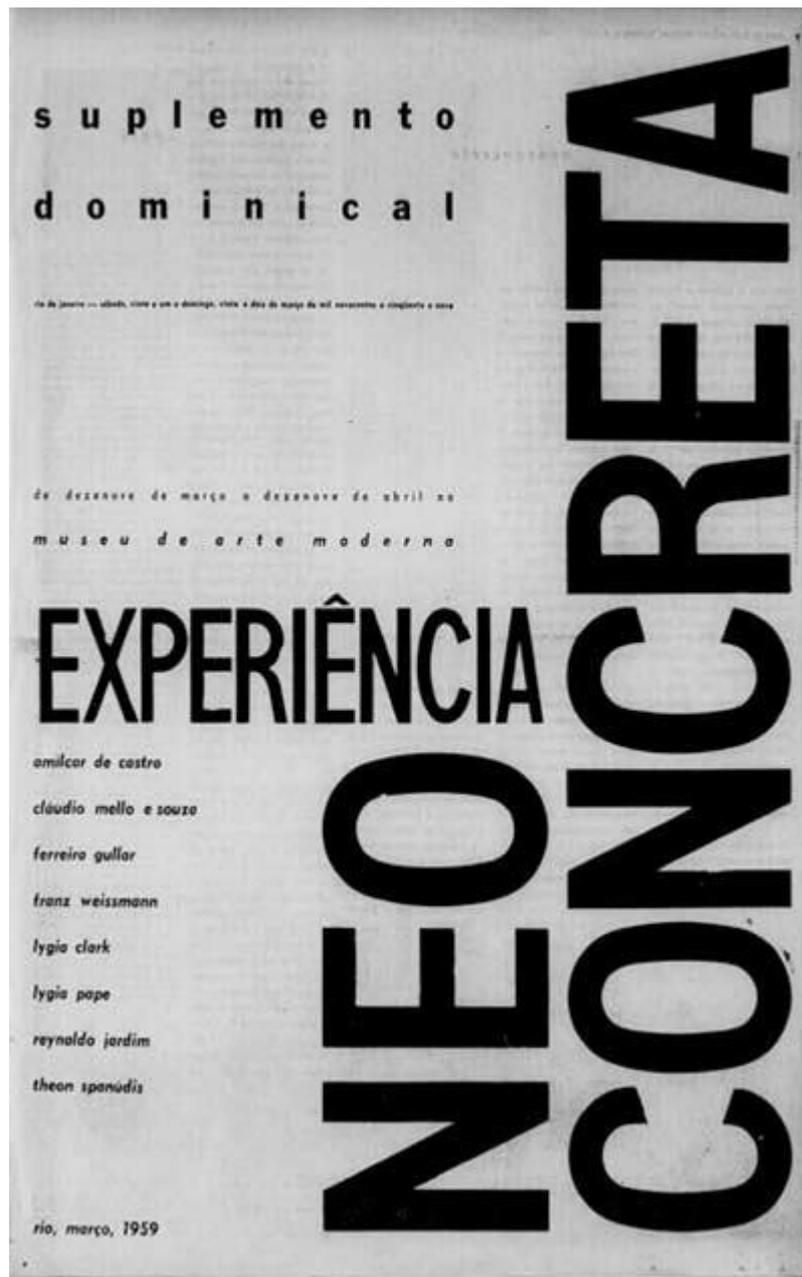


Figura 13: Capa da revista *Pólem*, 1974. Fonte: <http://blissnaotembis.com/blog>





Capa do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 21 e 23 de março de 1959. Fonte: <http://www.artecapital.net>