

REVISTAS EXPERIMENTAIS

A mesa reuniu os artistas editores das revistas independentes *Ralador* e *Item*, criadas com o objetivo comum de contemplar aqueles envolvidos na produção artística. *Ralador* foi publicada em 2001, privilegiando especialmente a apresentação de trabalhos de artistas experimentais, como a própria revista. *Item*, editada de 1995 a 2003, também por artistas, buscava criar um espaço de interlocução para artistas e autores de outros segmentos. Inês de Araujo participa da mesa contextualizando a importância dessas publicações.



Participantes

Guga Ferraz. Artista visual. Graduado em escultura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. A partir do ano 2000, integra o grupo Atrocidades Maravilhosas. A intervenção é o meio mais utilizado pelo artista, questionando temas como a violência urbana, as relações entre indivíduo e cidade e a própria cidade como lugar.

Inês de Araujo. Graduada em comunicação visual pela PUC-Rio e em artes plásticas pela École Nationale de Beaux Arts de Paris; licenciatura em artes plásticas pela Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne; mestre em processos artísticos contemporâneos pelo programa de Pós-graduação em Arte e Cultura da Uerj, doutora em linguagens visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFRJ. Professora adjunta do Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da Uerj. Faz parte da atual equipe editorial da *Concinntas*.

Ricardo Basbaum. Mestre em comunicação pela UFRJ e doutor em artes pela USP. Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Uerj. Professor titular livre do Departamento de Artes do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF, atuando como professor permanente no programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

Debatedor

Alexandre Sá. Pós-doutor em estudos contemporâneos das artes pela UFF. Doutor em artes visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Diretor e professor do Instituto de Artes da Uerj, professor do Programa de Pós-graduação em Artes e da Especialização em Ensino da Arte da Uerj e professor do curso de artes visuais da Unigranrio.

Alexandre Sá

Gente, boa noite, obrigado pela presença de vocês. Estamos terminando este seminário de dois dias, e acho que em certo sentido algumas discussões foram muito importantes. Agora convido para compor a mesa, Guga Ferraz, artista, responsável pela revista *Ralador*, Inês de Araujo, professora adjunta que divide comigo essa tarefa hercúlea da direção da casa, artista também, que vai participar desta mesa, e o artista Ricardo Basbaum. Passo a palavra para Guga primeiro.

Guga Ferraz

Primeiro, desculpem o atraso; é um prazer estar aqui com gente querida, gente que conheço e gente que não conheço. Bem, o tema aqui é o lance da revista. Eu trouxe alguns números da *Ralador*, uma ideia antiga minha e de Roosivelt [Pinheiro]. Na verdade, é um projeto meu e de Roosivelt em cima de uma ideia minha bem antiga de se fazer uma publicação um pouco sem... na época estávamos muito cheios de onda com esse negócio de sem curadoria. Tínhamos feito o *Zona Franca*; foi tudo na mesma época, começo deste século. O primeiro nós lançamos em 2001, num projeto do Resistências, lá no Odeon – pintou a oportunidade de fazer um negócio com Ericson [Pires], com um pessoal... Tatiana Roque; tinha uma galera envolvida fazendo... Você chegou a ir lá, Marisa [Flórido], no Resistências? [inaudível] Então, nós fizemos o primeiro *Ralador*. Era



uma revista que nós fazíamos com o apoio dos bares em que íamos, com o apoio da galera dali do Mineiro, da minha mãe. Mãe Marisa era minha mãe, que dava um dinheiro. Claudia Herz também, fez uma propaganda na última página. Usávamos a última página para botar as publicidades que tínhamos. Ela sempre custou três mil reais porque eu tenho um amigo que é dono de uma gráfica em Niterói – até hoje é meu camarada; um dia desses eu levantei até o preço e ele: os mesmos três mil e fazemos... Maneiro, anos depois o preço ia continuar, mas nós não conseguimos fazer ainda. De certa forma, era um lance meio necessário naquela época, porque não tinha muito espaço de arte, ainda mais impressa. E era um negócio que, tem esse trabalho do Rodrigo aqui, que é bonito... acho que é do Zé, eu acho... enfim. Era uma revista que possibilitava coisas que não seriam publicadas naturalmente em outras revistas e, assim, não tinha muito uma lógica... na verdade, não tinha lógica nenhuma. Nós só juntávamos os desenhos de cada um, os trabalhos de cada um e montávamos nesse formato. O único desafio que dávamos para a pessoa era esse formato, 42 x 15, que é tipo de A3, na vertical, que era bom para ler em ônibus, para não atrapalhar o vizinho. Você consegue ler e dobrar e botar na bolsa e tal. Mas acaba que tem uma galera da pesada, muita gente; desde o primeiro que fizemos, já juntou um pessoal... chegou Ericson mesmo, já botou trabalho aqui; Roosivelt também, [Guilherme] Zarvos, [Florian] Romano, uma galera que continua trabalhando com arte depois desse tempo, Felipe Barbosa, [Alexandre] Vogler. Tem trabalho seu também, não? Tem coisa sua, não? numa dessas edições, tem? [inaudível] Então, de certa forma, foi um apanhado que conseguimos fazer naquele tempo pré... não tinha muita mídia social, na verdade, e acho que é por isso que fazíamos um pouco isso, não? Não tinha um fluxo, quer dizer, já tinha um fluxo grande de



imagens, mas não tinha um fluxo tão grande de imagens assim, rodando no nosso... além da rua, além do que já víamos em revistas normais. Às vezes, a revista ainda era um fluxo de imagens, e hoje em dia a internet faz esse lugar. Então, de certa forma, é um pouco por isso que paramos de fazer o *Ralador*. Acho que ele se esvaziou um pouco por causa disso. Junto com o *Ralador*, nós fazíamos umas festas, era uma coisa de fazer o *Ralador* e já virava um evento, já convidava gente de outros meios para a festa. No *Ralador 2*, eu e Roosevelt fizemos uma festa no Cordão do Bola Preta. Já era um acontecimento aquela coisa da festa no Cordão, de reunir os artistas todos; às vezes, alguns participavam da revista e tinham essas coisas performáticas, então, muita gente. Nos lançamentos, fizemos *shows* do Rubinho Jacobina e ocupamos alguns espaços que não eram ocupados naturalmente com eventos de arte. Nós usamos o Cordão do Bola Preta; ninguém fazia festas lá. Então eu fui lá conversar com o dono do Cordão do Bola Preta para falar de um acontecimento de arte. Ele não entendia nada do que era, na verdade. E nós também não sabíamos explicar direito o que era a revista, mas foi uma coisa que misturou muita gente ali no começo do século, junto com o Zona Franca, com o Rés do Chão, com o Alfândega, com o Atrocidades, com o grupo de trabalhos realizados por artistas em coletivos de artistas. Acho que fazíamos mais por necessidade mesmo. Porque não tinha um espaço que escoasse esse tipo de produção. Acho que o último nós fizemos com a Lei Maria da Penha na capa – sempre tentávamos botar alguma coisa assim. Eu trouxe até umas edições para passar mesmo. Só a número um que não tenho mais; e esta é a prova que levamos para a gráfica, mas a revista mesmo eu não tenho mais nenhuma; não encontrei. Podem ver. Essa [a prova] é a única que não pode ir embora, o resto podem levar. Acho que eu tenho mais umas aqui, para a galera levar mesmo. Tem



o trabalho de Cris Ribas como arquivista, um dos primeiros trabalhos que ela botou na roda. Então, na verdade, acho que ela funciona um pouco como um lugar em que testávamos uns trabalhos, não sei. De alguns textos nós não gostávamos, mas botávamos o negócio para rodar mesmo, e sempre foi com a mesma tentativa de abrir frente. Nós dávamos essa possibilidade da página em branco. Claudia Herz, uma vez, só carimbou todas elas, assim, uma por uma; nós fazíamos uma tiragem de mil, que acaba sendo uma tiragem limitada, até acaba sendo um objeto que fica. E, de muitos trabalhos nós temos o original, assim: o artista nos dava o original, nós escaneávamos, e era isso. Sempre convidávamos alguém para ser o *designer* e falávamos: “você fica com a capa”, mas era mais para ajudar a fazer a revista. Quer dizer, eu nunca tinha mexido num computador e não sei até hoje mexer direito. A capa do *Ralador 1*, nós escaneamos um ralador mesmo, que tinha na casa de Roosivelt. Era uma revista realizada por artistas que já tinham essa pegada da falta de curadoria, entre aspas, porque isso para nós já fazia pouco sentido naquela época. Hoje em dia, acho que faz mais sentido curadoria, não sei. Eu acho; sim, para mim [risos]. Mas é isso, era uma tentativa mesmo de abrir espaço – na verdade, como todas as ações que fizemos reunidos. Marisa conhece bem o *Atrocidades Maravilhosas* desde o começo. É, eu me lembro de levar a revista na sua casa no Grajaú: “Ah, leva para Marisa”, porque eu morava na Tijuca e fui lá levar. Nessa mesma época Basbaum estava lá no Capacete, junto. Basbaum, fez alguma coisa no *Ralador*? [inaudível] Então, tem Basbaum também no *Ralador*. Estava falando do *Ralador*, daquela época do começo do século. Faz um tempo... você estava lá no Centro, na Alerj, não?

Basbaum



Não, estava na Casa França-Brasil.

Guga Ferraz

Do lado. Escutar bombas da França-Brasil deve ser histórico, não? Bom, eu já falei pra caramba do *Ralador*, o *Ralador* está aí; nós pretendemos fazer uma outra com alguns trabalhos que, organizando as coisas lá em casa, eu encontrei uma pasta, o *Ralador 6*; então tem o trabalho de uma galera já, que está lá, é tentar juntar. Lembrando também que isso tudo aí foi feito com Roosevelt, quando nós fazíamos os eventos; juntávamos quem estava perto mesmo, então sempre tinha *show* de Rubinho Jacobina, de Ericson com Hapax, de Botika, sempre tinha um bando de gente junto que ajudava no acontecimento. Teve um amigo meu que fez um número de parada de mão lá no Castelinho. Fizemos uma abertura no Castelinho legal que foi quase uma retrospectiva, tipo uma retrospectiva de dois anos dos Raladores. Mostramos os originais. E sempre muito por intermédio de Roosevelt, da pegada dele meio institucional. Pegada com que ele organizava tudo e levava para a prefeitura, levava para os lugares, e nós tentávamos encontrar espaço para mostrar, para fazer o lançamento da revista e escoar a edição o máximo possível. Não me lembro se ela teve um preço direito, sempre foi meio R\$ 1,99 ou sempre nos lançamentos nós realmente deixávamos elas irem embora. Então, foi curioso receber esse convite assim, porque fazia um tempo que eu não pensava nisso... O *Ralador* quase tinha se tornado uma coisa assim distante, dentro de coisas que, para mim... eu não sei se eu faria hoje em dia uma revista nesse formato. Sei lá, mas fiquei pensando numa série de trabalhos que eu talvez não fizesse, também. Tem frases que eu escrevi na rua que talvez, eu não sei, se é no meu caso, mas, assim, eu não sei se eu só



escreveria lá na *timeline* e me acalmaria... eu acho que o *Ralador*, no momento em que precisava imprimir e fazer a coisa física ali assim... Eu lembro que nós recebemos um desenho original de [Ernesto] Neto e... caraca! um desenho original de Neto... Naquele tempo, já uns dez anos atrás, era uma brincadeira, assim, com essa coisa do valor. Nós temos vários originais, a galera chegava, desenhava na hora e deixava para nós, e aquilo ainda tinha uma carga, coisa de você pegar, imprimir, distribuir de alguma forma. Tanto que Roosevelt ainda tem vários desses em casa. Eu perdi um grande número deles na última mudança que fiz. Acho que eles ainda são desse momento, dessa necessidade de imprimir e de ter a coisa física na mão. Não sei se aconteceriam hoje em dia nesse formato. Talvez acontecessem num evento, numa coisa diferente – que também fazíamos naquela época, mas eu acho que, naquela época, geravam mais esse tipo de, quer dizer, esse tipo de vontade, na verdade, de encontrar, de reunir. Nós fazíamos a revista para lançar em qualquer dia, em qualquer evento, mas ainda fazíamos uma festa, tentávamos encontrar as pessoas, encontrar e dançar e festejar o negócio que conseguimos, lançar um número da *Ralador*. Hoje em dia, se consegue fazer isso num PDF, talvez não tenha tanta potência, talvez. Enfim...
Agora Basbaum...

Ricardo Basbaum

Estou chegando ainda...

Guga Ferraz

Só para contrapor as revistas aqui, ó, nosso querido Basbaum trouxe a *Tarja Preta*, *Streap-tiras*, *Geraldão*, *Chiclete com banana*, *Níquel Náusea* e outras que... achei engraçado, encontrei umas revistas pop de 76, assim.

Ricardo Basbaum

Cheguei atrasado porque tentamos sair às 17h30 lá do Centro, mas não tínhamos como chegar aqui. Achamos que o táxi seria mais rápido, acabou que não tinha táxi, mas chegamos. Bem, por isso tivemos esse atraso. Tenho que agradecer aos organizadores desse evento a chance de falar sobre a revista *item*. Queria ter estado presente nos outros dias, mas foi impossível; devem ter sido bem interessantes as conversas. Vou falar da experiência que tivemos com a revista *item*. Se quiserem olhar, temos aqui os números 1, 2, 3, 4, 5 e 6. Foram os únicos números publicados. Quando fazíamos a revista, diziam que havia a síndrome do terceiro número – se passássemos do terceiro número, teríamos um futuro à frente. Essa é uma história que circula por aí, não é? Então, passamos do terceiro número e chegamos ao sexto! Bem, vou falar aqui desse segmento das revistas experimentais. Toda revista é um experimento, não é? Quando se trata de uma revista assim, do tipo independente, temos que inventar como a revista vai ser feita. A *item* teve uma vida que começou em 1995 e terminou em 2003 – parece muito tempo, são oito anos. Na prática, 1995 e 1996 foram anos bem ativos para a revista: conseguimos fazer quatro números e ficamos achando que a revista seria semestral. Mas em seguida entramos em crise, no sentido de não saber como financiar a revista, e aí demoramos muito. Só em 2002 conseguimos



retomar o processo e fizemos dois números, o 5 e o 6. Depois disso, a revista acabou.

Para contar brevemente o que foi a revista para quem não a conheceu, os editores e fundadores fomos eu, Raul Mourão e Eduardo Coimbra. Depois, os editores que continuaram foram apenas eu e Eduardo Coimbra. Éramos editores e artistas, e tentávamos pensar essa condição. Houve um momento em que parecia que poderíamos ser apenas editores-editores – se quiséssemos de fato nos dedicar só à *item* – porque em 95/96 conseguimos construir uma rede para a revista. Naquela época, o mundo digital se iniciava. Ainda tínhamos uma caixa postal, recebíamos cartas, ainda existia isso. E as cartas vinham do Brasil inteiro, pedindo a revista. Conseguimos consignar alguns números em livrarias, mas de modo muito precário. Outro dia, arrumando minha casa, descobri caixas com centenas de disquetes (havia uma coisa, para quem nunca soube disso, chamada disquete). Para fazer uma revista era de fato necessário utilizar centenas de disquetes. Uma imagem, por exemplo, tinha que ser dividida em vários disquetes, pois em cada disquete cabia 1,44MB, algo assim... Vocês podem ver também que a revista variou muito seus formatos, o tamanho das edições. O primeiro número é bem fininho. Para contar um pouco da história da revista, ela começou a ser feita em 1995 e se beneficiou, de alguma maneira, de uma atividade de que eu e Eduardo tínhamos participado, que era o grupo Visorama, em torno de 90, 91 e 92. A partir de um grupo de estudos que eu organizava, um grupo de artistas continuou se encontrando e aos poucos se transformou numa espécie de grupo de trabalho – um grupo ou um coletivo, não sei... Não usávamos o nome “coletivo”; então era um grupo, o grupo Visorama. Queríamos fazer, tentar pensar o nosso trabalho. Eram artistas mais ou menos da mesma faixa etária, em



torno dos 30 anos ou quase isso. Tentamos pensar o que fazíamos no momento, construindo um banco de *slides* e organizando eventos para discutir o que achávamos que tinha que ser conversado sobre o circuito de arte brasileiro e sobre arte contemporânea – eixos por meio dos quais achávamos interessante pensar nossa própria produção. O Visorama foi formado por mim, Eduardo Coimbra, Brígida Baltar, João Modé, Marcia Ramos, Rosangela Rennó, Valeska Soares, Rodrigo Cardoso, Marcus André. Analu Cunha se agregou ao grupo em um certo momento. Alex Hamburger e Marcia X chegaram a passar por algumas reuniões. Mas o interessante do Visorama é que foi um esforço para pensar nosso trabalho. Havia um interesse na questão da crítica de arte – o que nos interessava era buscar alguém para escrever sobre os nossos trabalhos, construir a legitimação pela crítica. A questão da curadoria não era tão presente naquele momento. A ideia da crítica era mais forte, no sentido de pensar maneiras de os trabalhos provocarem conversa, interlocução. Era importante conseguir alguém – muitas vezes, nós mesmos – que pudesse escrever sobre o que fazíamos. Houve uma exposição em 1994 que aconteceu no Paço Imperial, chamada Escultura Carioca. Muita gente do grupo Visorama estava expondo ali: eu, Eduardo Coimbra, Raul Mourão, João Modé e outras pessoas. Uma exposição em torno do que chamaram, naquele momento, de escultura carioca – o que um certo grupo de artistas do Rio de Janeiro estava produzindo. Não sei se alguém que está aqui estava naquela exposição... Cristina Salgado estava? Não lembro. Houve um debate a respeito dessa exposição, assim como um catálogo. Nesse catálogo havia alguns textos críticos, e o que nos deixou um pouco surpresos, naquele momento, foi que nenhum dos textos mencionava os artistas que estavam na exposição. Os textos discutiam questões de escultura moderna,



mencionavam Tatlin e Brancusi. Eram bons textos críticos, mas causou um certo incômodo estar na exposição, ter um catálogo – o que em 1994 era raro – e nenhum dos textos críticos tocar no nome de nenhum dos artistas. Ficamos incomodados, conversamos um pouco sobre isso, e eu dizia: “poxa vida, que oportunidade perdida, todo mundo aqui trazendo trabalhos novos, fazendo um esforço danado para fazer algo e ninguém dos que estavam escrevendo no catálogo achou que deveria usar aquele momento para arriscar alguma questão de escrita e escrever sobre aqueles trabalhos”. Houve um debate sobre esse tema, na exposição Escultura Carioca, e participei desse debate. Levantei a questão e fiz um texto para o debate. Saindo desse debate, falamos: “então, vamos fazer uma revista, não é?” Porque era esse o caminho para publicarmos os textos que gostaríamos de publicar, em vez de ficar só reclamando etc. Daí fizemos a revista *item*, tendo o primeiro número o tema “textos de artistas”, incluindo o texto que apresentei naquele debate. Conseguimos um texto inédito de Leonilson; um texto de Sergio Romagnolo, que estava ligado à pesquisa que ele fazia na época, de mestrado ou de doutorado, não lembro; um texto de Lygia Pape, que ela escreveu especialmente para a revista, em que contestou o meu texto, reclamando de coisas que eu escrevi com as quais não concordava. Fizemos o primeiro número e começamos a pensar como seria essa revista. Do primeiro para o segundo número, ela já mudou um pouco. Para financiar o primeiro número, houve uma festa no Parque Lage, que arrecadou fundos, permitindo a publicação. Esses fundos duraram dois anos, até o quarto número. E a revista era toda financiada ou por essa situação de festa, ou por trocas e intercâmbios: uma gráfica, por exemplo, realizava a impressão em troca de um anúncio. Uma empresa dava o papel, outra o fotolito (também algo que já não



existe mais, o fotolito). Era preciso ter basicamente estas três coisas: fotolito, gráfica e papel – e tudo era conseguido por conta de intercâmbios. Em alguns números mais adiante conseguimos ter alguns anúncios. Parece muito ambicioso, mas o que queríamos era renovar a escrita sobre a arte no Brasil. Na verdade, é algo muito concreto: fazer uma revista em que pudéssemos ter textos publicados. O que nos interessava eram textos de várias áreas, de modo que a revista não tivesse só o texto do crítico de arte, mas também textos de autores de todos os segmentos. As revistas *item* trazem textos de gente de antropologia, de música, poemas, textos de filósofos, enfim, muita coisa. Queríamos que a escrita sobre arte saísse das mãos do crítico apenas. Nas páginas centrais, a ideia era ter sempre o desenho de um convidado. No primeiro número, trouxemos um desenho de Barrio, no segundo, de Hermeto Pascoal – o tema da revista era música, e fomos lá no bairro Jabour: Hermeto fez o desenho na nossa frente, literalmente. Como, não enxerga, ficava debruçado no papel fazendo o desenho. Tudo isso, claro, era bastante animador. Esses originais estão guardados até hoje. Tínhamos a ideia de fazer rifas para levantar fundos, que nunca foram feitas. Tunga fez um trabalho no número sobre sexualidade [*item 4*], Waltercio Caldas no número sobre tecnologia [*item 3*] e assim por diante. Aos poucos fomos tentando definir qual seria a estrutura da revista. Havia textos de convidados, e a partir do segundo número incluímos uma seção chamada Dois pontos, para entrevistas e resenhas críticas. Também havia uma seção chamada Conversações, em que chamávamos dois colaboradores para construir um diálogo a partir de um meio qualquer: por exemplo, desenho, fax, *chat* na internet, que era uma coisa nova. No número de tecnologia, publicamos um *chat* entre Marcelo Dantas e o *videomaker* Roberto Moreira. Era muito divertido fazer



essas coisas, ter algumas traduções, querer inventar a revista. Entretanto, tornar isso viável economicamente era uma coisa muito complicada e demorou muito para entendermos que seria impossível, não é? Na verdade, praticamente não existem revistas que se viabilizem economicamente no Brasil. Basicamente são mantidas por anúncio ou assinatura. Descobrimos, em certo momento, que mesmo a Editora Abril mantinha várias revistas que eram deficitárias. A revista *item* serviu para criar uma rede de interessados. Houve um momento, depois que fizemos quatro números, que nos pareceu que era possível fazer uma revista que poderia ser vendida em banca de jornal – nos iludimos um pouco, sem saber o que queríamos. Mas isso seria impossível, teríamos que nos tornar profissionais da revista. Demoramos um pouco para entender qual seria o melhor formato, pois fazer uma revista a cada seis meses já era muito trabalho. E o esquema de trabalho colaborativo, em que ninguém é pago, também é complicado. Porque isso funciona quando temos um grupo de amigos trabalhando juntos, mas com o tempo essa facilidade inicial – de se encontrar, ter reunião toda semana – parece que vai ficando mais complicada. Desse círculo de colaboradores, João Modé trabalhou no projeto gráfico, Brígida Baltar também ajudou, e depois o projeto gráfico passou para Amalia Giacomini. Depois, quando o Agora [Agência de Organismos Artísticos] – que passou a existir na Lapa, em 2000 – conseguiu um projeto de patrocínio para espaços independentes, a partir de edital da Petrobras, conseguimos fazer mais dois números da revista *item*. Depois de termos parado quase cinco anos, sem conseguir mais viabilizar a revista, pudemos fazer mais dois números: *item* 5, afro-américas e *item* 6, fronteiras. São números mais encorpados, com melhor qualidade de papel, melhor impressão,



porque havia uma verba de produção para a revista. Enfim, não sei mais o que falar – no correr do debate, continuamos

Inês de Araujo

Eu não deveria estar nesta mesa hoje, mas, afinal, sendo professora daqui, trabalhando com a questão gráfica, fazendo parte da revista, percebi que fazia o maior sentido. Não vou me reportar diretamente a uma experiência de publicação. Mas pretendo retornar a algumas referências históricas para trazer algumas questões que têm a ver com o sentido deste seminário. Sou uma das novas professoras que faz parte da nova equipe da *Concinneas*; começamos a participar da revista faz um ano. Retomar a revista significa também repensar qual o seu perfil, o que desejamos dela, qual a sua história e qual o nosso papel nela. Este seminário foi muito interessante porque trouxe contribuições riquíssimas para essas perguntas, colocando questões poéticas, teóricas, históricas, além de trazer um elemento importantíssimo que é a revista enquanto objeto. Para nós, a ideia deste seminário não se limitava a repensar a continuidade da revista, o lugar que ocupamos em seu movimento, as interlocuções que ela propicia; havia também outra coisa muito importante, havia o desejo de produzir uma revista expandida. Questão que, aliás, resultou numa exposição que acompanha este seminário e começa na sexta-feira. Participar da revista significa não só lidar com as dificuldades do que é fazer uma revista acadêmica – que precisa se submeter às regras draconianas da Capes, do CNPq, das agências de fomento, que a julgam, por exemplo, do mesmo modo que julgam uma revista de odontologia –, mas lidar com desafiar certas regras por querer ser um pouco diferente.



Para nós, o que seria essa diferença? Como, no atual momento, pensar sobre nossa especificidade, sem abrir mão do desenvolvimento de uma sistemática e de publicar com regularidade? Porque a revista precisa disso; nós temos esse compromisso, estamos num espaço público, universitário, que é também um espaço de formação. Ao mesmo tempo somos um Instituto de Artes, não nos basta realizar apenas uma discussão teórica. Este foi um dos impulsos para a realização do seminário, pensar, por meio do diálogo com outras revistas, uma publicação não só como lugar para a crítica ou para a discussão teórica. Sem, por outro lado, esquecer que a revista não deixa de ser esse espaço, uma vez que fomenta diversas pesquisas próprias ao campo teórico e ao contexto acadêmico. Estávamos interessados em pensar uma publicação que também fosse artística, que acolhesse essa forma de pensamento diferenciado da produção artística, e que esta fosse tratada com o mesmo rigor que a reflexão teórica. O seminário visou reunir várias iniciativas nesse sentido, que discutem o lugar de uma produção diferenciada, que neste momento de grande desmonte dos equipamentos culturais, ainda se interessam em potencializar iniciativas, entre pessoas, de invenção de outros tipos de espaço de discussão.

Nossa pergunta era também sobre como resistir ao problema enorme trazido pelas novas mídias, por suas operações de apagamento, de formatação, de produção de consumo etc. e tal. Como poderíamos nos articular, permanecer um espaço de produção de pensamento crítico? Para propor uma abordagem dessas questões, que também dizem respeito às revistas experimentais, trouxe algumas anotações de referências históricas. Começo com algumas declarações do artista mexicano radicado na Bélgica Ulises Carrión, que participou de circuitos artísticos alternativos nos anos 70. Naquele momento ele trabalhava com



pessoas de vários países, ligadas à arte postal e a ideias sobre publicação de artista. No ensaio que escreveu, intitulado A nova arte de fazer livros, Carrión declara que a diferença de um livro tradicional, em que o autor escreve textos, e um livro na “nova arte de fazer livros” é que nela o livro produz outros espaçamentos, abre-se a outros momentos, independente do texto. O artista também apresenta uma série de definições para essa nova arte. O que pode ser uma publicação? E o que ela pode, também, não ser? Carrión diferencia o que é um livro tradicional, sua forma de pensamento e articulação apenas lógica, restrita ao conteúdo do texto, do que pode ser outra possibilidade para o livro, do que pode se apresentar como um espaço heterogêneo para o livro. As questões colocadas pelo artista envolvem tanto um problema para a crítica, como pensar o conceito de livro de outras formas, quanto como explorar diferentes possibilidades para a produção de artista.

Investigar a ideia de uma revista diz respeito não só ao exame dos objetos de reflexão de seus textos, mas também a interrogar de que modo essa reflexão pode realizar-se como movimento autorreflexivo. Refiro-me aos movimentos específicos que ao longo do tempo pontuam diferentes inflexões e diálogos que marcam seu projeto como seu modo de sobreviver. Como manter-se enquanto produção diferenciada, e diferenciada porque busca ser experimental, porque o lugar para experimentação vem sendo reduzido não só pelas demandas provenientes das novas tecnologias da informação e de seus padrões de consumo, mas também pelo projeto ideológico que é contra o ensino público.

Talvez uma das primeiras revistas experimentais que traz uma discussão teórica cultural e política – que permanece como referência para muitas pessoas que trabalham com revistas experimentais e, tenho a impressão, posso estar



enganada, mas cuja repercussão se faz sentir até hoje – é a revista *Documents*, editada por Bataille. *Documents* foi uma revista de vanguarda que durou dois anos, publicou 15 números, e reuniu pessoas as mais diversas, até mesmo entre si, dissidentes surrealistas, artistas, sociólogos, antropólogos, escritores, filósofos, entre outros. O próprio Bataille, personagem controverso, filósofo, autor de romances de vanguarda, ativista, crítico e etnógrafo, já em 29 buscava pensar o fenômeno artístico de uma maneira alargada. Para Bataille pensar o fenômeno da arte de outra maneira significa engajar outra experiência do real, significa mesmo induzir essa experiência. Num determinado momento a partir, acho, do segundo número, a revista cria um dicionário crítico. Só que esse dicionário não segue nenhuma regra ou ordem alfabética ou forma de definição de dicionário. Só para dar uma ideia, o primeiro verbete era Arquitetura, na lista também havia outros como Absoluto, Materialismo, Metáfora, Olho, Homem, Poeira, Abatedouro... mas toda a ironia do dicionário de Bataille não deixa de responder de modo crítico ao idealismo kantiano, à concepção transcendente da ideia de arte. Não vou entrar nas questões filosóficas mobilizadas pela escrita de Bataille, gostaria apenas de chamar atenção para o fato de que sua operação estética e crítica não visa substituir um pensamento estético por outro, mas valorizar no pensamento estético o sentido perturbador; esse traço, para nós, me parece da maior atualidade. Um dos verbetes mais discutidos do dicionário crítico é o de Informe, por meio do qual Bataille atribui menos valor à palavra, a seu significado do que a sua tarefa ou a qual operação seja posta em trabalho pelo termo. O emblemático verbete do informe opera também deslocamentos na própria relação de sentido entre imagem e palavra. Me parece que a discussão de uma revista experimental, mesmo para uma revista como o *Ralador*, como Guga



apresentou, está no esgarçamento desse limite, nessa fronteira entre uma forma de operar e uma forma de significar, que a experiência sensível produz.

Como um signo cujo significado não pode ser nomeado pode fazer sentido? No verbete Informe, Bataille declara que um dicionário começaria no momento em que não forneceria mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim o termo Informe, de acordo com esse dicionário, antes, serve para desclassificar. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum.

As revistas experimentais, ou as revistas acadêmicas, de estrutura precária, que não possuem praticamente nenhum apoio ou financiamento, que existem apenas pela força de suas reuniões colaborativas, pela força de seus fluxos descontínuos – porque em muitos momentos as pessoas estão ocupadas, precisam fazer outras coisas –, são publicações sem muita circulação que existem no limite do impossível.

Curiosamente, como este seminário tem demonstrado, elas resistem e já constituem uma tradição. Nossa formação, nós que viemos da geração 80-90, foi toda pontuada por discussões veiculadas por publicações alternativas que continuam reverberando. Evoquei tudo isso porque esse aspecto perturbador pode ser importante para pensar e se situar diante dessa cena cada vez mais estranha, dessa superabundância de imagens de consumo provenientes das novas tecnologias, do avanço do neoliberalismo, do capitalismo avançado, do domínio da mídia etc. e tal. Outra revista na qual penso, que também pode contribuir para nos lançar neste debate sobre continuar a ousar tomar certas iniciativas, é a *Navilouca*.

A revista editada por Torquato Neto, Wally Salomão – Sailormoon – e Rogério Duarte, na década de 1970, durante a ditadura, começa com uma curiosa

declaração de Rogério Duarte. Mais uma vez, trata-se de uma revista que enquanto desafio poético ocupa mais um não lugar, um limite do impossível, e que enquanto desafio político inscreve-se de modo alternativo. Talvez ela também se exerça como um tipo de operação do informe, operação de uma perturbação e não somente de uma operação do informe. Ainda que seus efeitos pareçam imperceptíveis, a revista não deixou de produzir outras expressões específicas do que foi feito entre pessoas e situações singulares. Voltando à declaração inicial de Rogério Duarte, há um texto na primeira página da revista, sem ser exatamente o editorial, pois nem sequer tem um título, que começa assim: “Brutalmente, e a qualquer momento, pode surgir a vida. Eu sei que não estou preparado.” Acho que essa frase-manifesto conversa bem com o que estamos vivendo de modo brutalmente despreparados, ainda que segundo diferentes intensidades.

A escrita desse texto é muito interessante, seu desdobramento passa por duplos, por reflexos, por jogos de uma autoria cindida, e nunca se completa porque não para de dividir-se. O texto é assinado Rogério Duarte, psicografado por Rogério Duarte. *Navilouca* não deixa de ser uma publicação performativa. Sobre essa tarefa da escrita, mais do que seu significado, o editor e seus espectros, também avança uma observação interessante: “Não se trata de cometer o verbo, mas de esgotar-se no afã de cometê-lo, ou de convencionar-se para si a fatalidade de cumpri-lo.” Rogério Duarte, que considera a escrita *guitarristicamente*, imagina sua ação algo que se produz de modo a não se diferenciar de uma não ação. Imagem e palavra comparecem a um só tempo.

Para não pensar esses limites de uma revista experimental apenas como uma limitação me pareceu interessante visitar essas referências, que, embora



históricas, continuam sendo desafiadoras para nós, uma vez que exploram o lugar da escrita e da imagem para além da articulação lógica entre uma legenda e uma ilustração.

Termino trazendo outro trecho de um dos textos da *Navilouca*, do célebre texto de Hélio Oiticica Experimentar o experimental. Na trilha das vias das dissonâncias de mais uma leitura dentro da leitura, alternando intervalos, reproduzo imagens anônimas da destruição de casas, ainda habitadas por seus moradores, na região da Cracolândia de São Paulo, destruição real autorizada pelo prefeito João Dória, que ocorreu na última semana de maio de 2017, e trechos de um texto de John Cage sobre o experimental, citado por Oiticica: “As objeções são frequentemente feitas, pelos compositores, ao uso do termo experimental, para designação de suas obras, pois é tido como certo que experimentos são etapas que procedem medidas tomadas com determinação. Que essa determinação é de saber ter levado, se bem que de modo não convencional, esses elementos considerados a uma determinação específica. Essas objeções são claramente justificadas, mas só nos casos como da música serial contemporânea, em que permanece a razão de ser, de se construir algo dentro dos limites, estrutura e expressão para as quais a atenção está focalizada. Enquanto, de outro lado, a atenção se move para observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais, torna-se inclusiva, em vez de exclusiva, sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis, então a palavra experimental é apropriada. Não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado, posteriormente, em termos de sucesso ou fracasso...” O trecho de Cage sobre a relação entre definições opostas do experimental nos leva a seguinte pergunta “O que foi determinado?” Convido Ulises Carrión para lhe



dar prosseguimento e interromper minhas considerações: “O texto de um livro da nova arte pode ser um romance ou uma única palavra, sonetos ou gracejos, cartas de amor ou boletins meteorológicos. A nova arte apela para a faculdade que todo homem possui de entender e criar signos e sistemas de signos”

Alexandre Sá

Bem, agora vamos abrir o debate, mas eu queria fazer uma pergunta para Guga, porque eu participei da *Ralador* e foi superimportante para mim, naquele momento. Não tinha curadoria mesmo, e eu também não sabia que o trabalho ia muito assim quando eu vi o trabalho estava lá e foi ótimo. E, naquele momento, eu também estava construindo alguma coisa e tentando e foi superimportante não só isso, mas os agenciamentos que se faziam ali, não é? E você falou ainda há pouco que, de fato, talvez a razão para que aquilo acontecesse fosse uma necessidade, talvez, sem justificativa. Mas, quando eu me lembro um pouco desse começo do século, dos anos 2000, tinha, eu acho que tinha, uma relação mais próxima, talvez, não sei se parece muito melancólico, mas entre os artistas; esse desejo e essa vontade de uma produção, de uma ação, de um acontecimento não só coletivo, mas, em um certo sentido, amparado pela presença do outro. E, na situação que nós vivemos hoje, o dia de hoje incluído, eu fico me perguntando como, como não, por que ou como você pensa um pouco essa cena hoje diante do caos, de todo o caos que nós vivemos? Se nos lembramos do Atrocidades, das interferência na cidade, do Rés do Chão, por exemplo, um grupo do qual também fizemos parte, o Phoder Paralelo, aquilo tinha uma questão muito potente do espaço urbano, de uma transformação muito direta, sem mediação, enfim, de



uma construção de outros fluxos, não é? E fico me perguntando como isso se dá na ausência disso nos dias de hoje ou, se não, enfim...

Guga Ferraz

Acho que tem uma diferença, sim. Primeiro porque eu acho que era uma necessidade mesmo, assim. Quando o Agora e o Capacete estavam rolando ali na Joaquim Silva, eu tinha arrumado uma sala lá com o Perfeito Fortuna, que tinha voltado do Acre e tinha chegado na Fundação Progresso. Arrumei uma sala lá e fazia umas festas, umas festas à fantasia na faculdade ainda, nas Belas Artes. Era tudo meio ali perto. Ducha frequentava muito ali. Eu dividia ateliê com Ducha, todo mundo estudou junto no Fundão. Quer dizer, quando saiu um grupo do Fundão, todo mundo foi para Santa Teresa, que ainda era mais barato. O artista ali foi objeto, quer dizer, gentrificador daquele espaço também, entendeu? Como em vários outros lugares, nós fomos para lá, e as coisas foram ficando um pouco mais caras, todo mundo começou a achar chique. Aquele negócio, nós fomos para lá porque era mais barato. Acho que a proximidade, acho que era diferente, a proximidade com o outro, ali, dava uma certa coragem. Uma coragem, na verdade; se estivéssemos ali na Lapa, Ericson [Pires] batendo ferro, eu estaria na Fundação Progresso imprimindo cartaz do Atrocidades com Alexandre Vogler, com Ronald [Duarte], com Roosivelt [Pinheiro]. Estaria Helmut [Batista], estaria você, estaria [Raul] Mourão, às vezes Cabelo passava; Bob N passava por ali também, ficava ali naquela rua de trás. Então, eu acho que as pessoas ficavam mais próximas, de alguma forma. O Atrocidades era por necessidade: nós fizemos o Atrocidades Maravilhosas porque não tínhamos espaço para botar aquilo na rua. E a rua meio que engoliu a gente. A coisa funcionou muito mais no



filme que fizeram do que realmente na ação em que achamos que iríamos ocupar a cidade com cinco mil cartazes. Hoje em dia, eu acho que a coisa está mais diluída, está todo mundo muito mais querendo xingar o outro, criticar o outro do que ajudar e ver o lado do outro. Acho que é meio isso, assim. De alguma forma, ficou muito mais fácil criticar o outro. Porque no Zona Franca... O Zona Franca foi uma coisa que nós fizemos, nessa sala que tínhamos dentro da Fundação, toda segunda-feira. Então, era mais uma necessidade de se encontrar do que qualquer outra coisa. Então, toda segunda-feira eu ia lá, eu e Aimberê César, que faleceu agora há pouco, Roosivelt, Vogler, Ducha, Adriano Melhen, uma malucada; nós chegávamos lá e arrumávamos a sala para acontecer o que fosse. O que quer que alguém quisesse fazer, acontecia. E teve uma vez que nós botamos um vídeo passando numa parede e Ducha e outra pessoa derrubaram a parede do lado, de onde estava o público. Quando rolava briga, não ia um para o Facebook e ficava xingando o outro. E, assim, eu peguei a mão do cineasta que estava brigando com o Ducha e com o outro artista, botei todo mundo junto e saiu uma pancadaria... não saiu uma briga, mas uma gritaria desgraçada e todo mundo se resolveu ali. E todo mundo saiu rindo e bebendo cerveja. Não ficou aquilo de, sei lá, semanas falando: “que horror”. “porque ele”, “meu trabalho de arte”; todo mundo se levando muito a sério. Ninguém estava se levando a sério, todo mundo zoando e querendo abrir frentes. Basbaum falou da coisa da crítica, que às vezes não havia críticos para escrever. Ninguém escrevia sobre nosso trabalho. Quer dizer, o primeiro que começou a escrever, um pouco, da minha geração, foi Ericson, que escreveu Cidade ocupada, muito de dentro desse olho do furacão que era esse final ali. Ericson fala do Rés do Chão, fala dessa... ele estava muito enfiado no que estava acontecendo. Na verdade, era um bando de gente que se sentia bem um



com o outro. Acho que todo mundo se sentia mais corajoso quando sentia que o outro estava do lado. Eu, quando saía para colar cartazes na rua, morria de medo, sempre tive medo. Sou um cara meio medroso, mas quando via todo mundo em volta, vamos lá, vamos colar e tal. E, sei lá, virada aí, 99 para 2000, você no meio da Avenida Brasil, dialogando com um policial que aquilo ali era uma obra de arte – com os cartazes do Atrocidades nos quais tínhamos copiado o logo da prefeitura – e falava que era: “não aqui, ó, é da Prefeitura, é da Prefeitura”, com um cidadão que nem Arthur Leandro do lado, que nem Edson Barrus, do lado, ali. Todo mundo ali, no meio da Avenida Brasil colando cartaz; eu não sei o que, diabos, nós tínhamos na cabeça, mas estava todo mundo ali. Quando eu me pego, até hoje, me colocando nessas situações, que eu pego fazendo até hoje, eu acho que a potência acaba virando outra, sei lá. Você põe um trabalho na rua e aquele trabalho reverbera. Hoje quando queima um ônibus incendiado aí, aparece no Facebook; várias pessoas botando aquela placa do ônibus incendiado. Eu nunca mais coleí nenhum cartaz na rua, mas aquela imagem continua circulando. Então, eu acho que naquela época que fizemos, fizemos com uma certa coragem. Agora as coisas continuam, não sei... as pessoas estão muito mais a fim de falar mal do que de ajudar o outro ali, sacou? Acho que tem uma potência aí que não sei se perdeu ou ficou mais delicado, quer dizer, me enrolei todo aqui, mas tudo bem. Acho que naquela época nos sentíamos mais confiantes, porque a galera estava em volta ali. Acho que era meio isso. Você estava indo para a rua, sei lá... a ação que Ducha fez, botando o Cristo vermelho, na primeira vez, eu acho que precisa uma certa coragem: você escalou aquele treco lá, ficou escondido numa caverninha com um monte de gelatina vermelha. Ele pediu à Arquidiocese para fazer isso. Hoje em dia, o Cristo está lá vermelho, rosa, cada dia que você olha ele



está de uma cor, e o bispo muda de cor num botão. Mas, Ducha para fazer isso teve que ir lá, escalar, esperar dar nove, dez horas da noite, os seguranças deram um rolé, ele foi, se pendurou lá, botou a gelatina vermelha na luz do Cristo e, descendo, ligou para o cara do jornal “Aí, dá uma olhada no Cristo pela janela que ele está vermelho”, entendeu? Era um tipo de estratégia. E aí, a cada ação Ducha pegava o burrinho e saía no jornal. Misturando as coisas, falando de revista, acaba que naquele tempo ainda tinham coisas que saíam; o que fazíamos na rua acontecia numa certa mídia, que olhava aquilo ali e, sei lá, o Cristo do Ducha ficou uma hora e meia, vermelho no escurão. Muito mais gente viu aquilo do que qualquer trabalho dentro de uma galeria naquele ano, eu acho, pelo tempo que ficou. Eu botei meu cartaz do Atrocidades Maravilhosas, depois de um ano de produção, sem saber, num muro da Comlurb, no Centro. Ou seja, depois de um ano de produção, eu coleí o negócio de manhã, às quatro da manhã, e ao meio-dia já tinham arrancado tudo, os cartazes. Porque eu não sabia que tinha colado na Comlurb. Mas, esse tempo que aquele cartaz passou lá, na Rio Branco, foi visto por muito mais gente do que se estivesse dentro de uma galeria. Então, nós ainda tínhamos essa, entre aspas, “briga” com essa coisa de galeria; nós não tínhamos galeria; não existia muita galeria, então vamos inventar uma galeria nossa, então nós colávamos coisa na rua, mas acabou acontecendo mais, as coisas acabam sendo engolidas. Eu acho que as coisas não acontecem muito hoje em dia porque cada um foi para um lado. Eu liguei para Vogler, disse que estava vindo aqui e ele estava lá na Alerj tomando bomba. Quer dizer, nós continuamos em contato, continuamos nos ajudando minimamente, mas cada um está tentando, dentro desse caos, seguir a vida. O que é um mistério é como seguimos, depois de 2017,



falando de mais de 15 anos atrás. Não sei como nós ainda continuamos fazendo essas coisas...

Regina de Paula

Guga, você falou várias coisas e me apeguei a duas delas, que ficaram reverberando na minha cabeça. Você repetiu mais de uma vez que alguma coisa se perdeu: tem alguma coisa de nostalgia na sua fala. Outra coisa: quando você falou o nome dos componentes do grupo, eu vi que eram só meninos e pensei: ainda bem que alguma coisa se perdeu [risos].

Guga Ferraz

Dentro do Atrocidades tinha uma galera, mas os nomes que falei é de quem ficava mais no dia a dia dentro do ateliê. Mas, tinha Clarinha Zuñiga, que é uma super, hiperprotagonista e fez o melhor trabalho. Clara era a companheira do Vogler na época e, para mim, ela fez o melhor trabalho, que foi o estacionamento... o engarrafamento que ela pôs na 24 de Maio. Certamente, essa é a melhor parte que tem, é perdido mesmo... é isso mesmo. Dentro do *Ralador*, nós tínhamos essa preocupação desde aquele tempo. Tanto que botamos a Lei Maria da Penha, logo que saiu. O último número da *Ralador* que nós fizemos foi quando meu pai morreu, em 2005 ou 2006. Nesse *Ralador*, já prestávamos atenção nisso. Nós convidamos várias meninas para fazer parte daquele número, porque sempre pensamos nisso. Além de olhar em volta, em algumas conversas dentro da Gentil, nós olhávamos em volta e falávamos: é não tem nenhuma menina aqui... daí eu falava: também não tem nenhum negro. Então, tem várias coisas que têm que acabar realmente. Hoje em dia está começando a melhorar,



mas está longe de melhorar isso tudo. Realmente, falei dos meninos, mas a Rosana Ricalde estava na produção, mas trabalhou na produção do trabalho dela com Felipe [Barbosa]. Clara não era nem um pouco, não estava ali de coadjuvante, ela foi superimportante, tomava decisões, sinceramente mais que Vogler, que às vezes demora para tomar decisões. Mas, no dia a dia, de continuar com esse trabalho de arte pública, eu citei esses caras porque eles continuaram. E tomara que tenha cada vez mais mulheres envolvidas com isso, trabalhando na rua. Como tem, realmente tem.

Pessoa não identificada

Guga, você falou que o Capacete surge nesse contexto em que há pouco espaço de arte e de arte impressa na cidade. Isso de lá para cá mudou, abriram novos espaços, o circuito se ampliou, a própria A Gentil Carioca. Eu queria saber se você acha que a repercussão do Zona Franca e até do Atrocidades, com a participação dele no Panorama no MAM em 2001, influenciou, impulsionou essa abertura do circuito, dessa produção.

Guga Ferraz

Na verdade, quando nós participamos do Panorama em São Paulo e depois aqui no MAM, decerto que... esses caras estão fazendo umas coisas aí... já foi uma abertura. E também alguns artistas que participaram do Atrocidades entraram no Itaú Cultural naquela época: acho que Ducha entrou, Vogler entrou... fez um negócio... que pichou lá “8 reais”, pichou no MAM. Eles entraram como artistas e a ideia do Atrocidades entrou como grupo no Panorama, acho que foi isso. Cara, eu não sei... acho que está todo mundo ralando ainda, sabe? Mesmo depois de 10



anos não está fácil, realmente. Alguns artistas continuaram a trabalhar com isso, então acho que se pode considerar alguma coisa de currículo: ah! eu participei do Panorama com o Atrocidades Maravilhosas. Mas, o Atrocidades, tanto quanto o Panorama de SP, era um negócio meio amorfo: decerto que tinham os cabeças, quem estava mais ali dentro. No tempo do Zona Franca, estávamos lá, tinha gente que estava mais presente dentro da sala, varrendo o chão e preparando a sala para a galera fazer o que quisesse; e no Atrocidades tinha uma galera que ficava mais junto de produzir tudo. Mas, acho que a cena, que a gente vê hoje em dia, foi acontecendo meio que em volta dessa galera. Eu e Vogler entramos na Gentil quando começou; participamos do primeiro Abre-alas como artistas convidados em 2005, se não me engano. Então, de certa forma, dentro de galeria de venda, aqui no Rio, nós começamos a ser absorvidos, na verdade. Não sei se isso potencializou isso ou se perdeu potência. Nós ainda estamos vendo isso, não é? Acho que está todo mundo gramando ainda para ver no que dá. Porque não tem ninguém, dessa galera não tem ninguém. Você foi lá em casa, não posso falar que não tem ninguém consagrado ali, não tem nada, está todo mundo gramando ainda; eu acho que todo mundo vai passar muito tempo gramando ainda para poder achar que está num lugar que, também, não é lugar nenhum, porque não sei o que é essa cena de arte também: tem algumas galerias novas, que realmente não existiam há dez anos, há 15 anos. Um número de galerias novas, não é? Mas, não sei também se as coisas estão tão boas, até para os galeristas. Eu só posso falar por mim, mas acho que nunca estive tão ruim a parada de trabalhar e viver exclusivamente de arte. Porque eu não dou aula, não me dei bem academicamente, não consegui ir para esse lado. Não sei se respondi ao que você perguntou...



Marcelo Campos

Eu queria pensar... colocar para a mesa alguma coisa aberta sobre, por exemplo, como criar uma revista hoje frente ao CNPq, que diz que você não precisa imprimir revistas: hoje ela pode ser apenas virtual; ela precisa ter dois números... já são regras curiosas, já é um poema-processo, não é? É quase um “faça você mesmo”. E, além disso, frente às urgências, como Guga estava comentando, era realmente outro momento, mas as urgências estão impressas, também. Elas estão nas ruas, nos cartazes, na Alerj. E, além dessa condição, eu acho que as feiras de publicação criaram uma nova cena, que é um pouco o gosto por tudo o que vocês disseram que já aconteceu também nas revistas, que são essas páginas impressas, os múltiplos. Então, quase toda revista se constituiu de múltiplos. E, muitas feiras de impresso, Tijuana, por exemplo, são feiras muito fissuradas pelos múltiplos e nem sempre isso acompanha essa urgência. Quer dizer, como é que se pensa hoje uma revista frente à essa urgência do muro da Alerj, por exemplo? Quer dizer: o que escrever, como é que essa revista pode acompanhar ou não? Por outro lado, eu diria: esquece o CNPq, porque não dá para ser alternativo ali, um pouco, não é? As regras são muito específicas, de criar rede, de botar conselhos. Ou então força a porta do CNPq para que ele entenda que se possa dotar um objeto impresso, ainda, de uma relevância. Então, enquanto vocês estavam falando, eu estava pensando nessas três relações: uma revista que não precisa ser impressa para ser pontuada; por outro lado, a urgência das ruas com tudo escrito, tudo em cartazes etc.; e como um terceiro ponto, esse objeto que pode ser ainda esteticamente considerado um múltiplo ou coisa parecida, que é uma experiência de todas as revistas. Vai lá, Inês.



Inês de Araujo

Acho que a estratégia de forçar a porta e, imperceptivelmente, continuar fazendo... porque acho que nós não devemos abandonar as coisas que conquistamos e fizemos, até porque elas não nos abandonam. Então, não sei se consegui falar, mas o que eu queria trazer, o que eu senti neste seminário, o que eu sinto em geral, é que nós temos que lidar com as diferentes dimensões do tempo na revista. Por que eu fui falar do Informe? Porque o Informe é um processo de formação que é um sintoma, que é uma coisa negativa, que tem essa dimensão do fracasso. Como as imagens da Cracolândia, também não sabemos como lidar, mas estão presentes toda hora. Como eu vou fazer uma pergunta sobre um experimento de arte sem trazer um elemento perturbador do tempo de agora? Bom, a revista exige um engajamento, acho que essa é a primeira resposta. E, de uma certa maneira, engajamento significa um pouco de institucionalização com todo o seu peso negativo, sua lentidão, seu engessamento e o que vai cristalizando. É complicadíssimo! Mas, mesmo as experiências mais efêmeras e transitórias também se instituem no tempo. O trabalho de Guga; como ele próprio diz, ele continua gramando, mesmo se o trabalho está sendo supercapturado. Mas ele está a fim de outra coisa, está a fim do trabalho dele e nem sabe por quê. Já Ricardo trata, em vários textos, conceitualmente dessa discussão, de como negociar com esses diferentes lugares e demandas.

Mas acho que a ideia de bater na porta, forçar a porta é legal. Tem uma resistência, temos que lidar com ela. Algo resiste: aqui na Uerj, estamos sendo implodidos e, no entanto, estranhamente, sabemos que é importante vir aqui.

Essas filas enormes para subir de elevador, todo mundo que está vindo vem por uma razão muito forte, porque não quer abandonar este lugar, está presente mesmo. É como forçar uma porta fechada... por enquanto é isso...

Ricardo Basbaum

Bem, Marcelo, sua pergunta foi bem aberta, não? A ideia da revista *online* me fascina. Pela facilidade de apertar um botão e compartilhar o texto em PDF ou permitir para quem visita a página baixar toda a revista, ler em seu próprio computador e imprimir; essa facilidade me atrai muito. É incrível como isso pode circular; mas ao mesmo tempo se perde o objeto que vemos, por exemplo, na feira Tijuana e que nos deixa fascinado: ali quase tudo é incrível, cada banca traz uma série de experiências incríveis. Ficou muito mais fácil fazer tudo isso do que era há 15 ou 20 anos, porque cada editor/produtor ficou bem mais autônomo com os programas de edição e facilidades de impressão; por exemplo, não se tem mais fotolito. Então, ficou mais fácil. Sempre existem as urgências próprias de cada tempo, o que é bacana. Em sua fala, você citou o CNPq, pois falou a partir do lugar acadêmico. Agora, também podemos deixar o CNPq onde deve ficar – claro, provavelmente em Brasília, pois não sei onde fica, nunca fui lá – e fazer revistas. Isso é uma coisa que fascina mesmo, devido às urgências: pensar como seria legal construir a revista, quem é interessante convidar, que grupos de pessoas seria bom reunir ali para trazer um texto, uma imagem, foto etc. Isso é algo fascinante, que sempre existiu. Foi falado aqui das acadêmicas, e estas têm outra demanda, outro tipo de urgência. Mas existem revistas que têm uma efemeridade muito grande, duram apenas alguns números – a própria revista do Bataille durou dois anos, e tantas outras revistas incríveis duraram muito pouco tempo,



porque elas são feitas nessas urgências. As pessoas se agrupam em função das questões que estão ali e quando aquele élan se esgarça cada um vai para um lado e não se tem mais revista. É sempre fascinante pensar que revista se poderia fazer hoje. Mas então tem que buscar caminhos próprios, não é? Cada uma irá buscar como se financiar.

Queria falar uma última coisa: acho que as revistas acadêmicas mudaram muito nos últimos anos, até por um vazio editorial, por não haver outras revistas em circulação. Nesse ponto, a *item* seria em certa medida careta, convencional; queria se pensar como revista de arte, mas nesse registro queria também ter outro perfil. A revista tinha sessões editoriais, um formato convencional, etc. Ou melhor, não acho que foi uma revista careta, mas uma revista convencional. Essas revistas desapareceram um pouco; existem hoje outras demandas, outras urgências, o mercado talvez coopte muito algumas revistas que estão circulando por aí, como a *Dasartes*, por exemplo – pode se perceber que é atravessada por um eixo editorial que é basicamente o do mercado. As revistas acadêmicas ficaram muito mais interessantes hoje, não têm mais o perfil do que chamaríamos de uma revista acadêmica tradicional, porque são atravessadas por demandas que estão fora da academia também. Acho importante a sensibilidade de quem está fazendo as revistas acadêmicas, no sentido de não estar apenas atento aos protocolos internos da academia.

Marcelo Campos

Na sua fala, eu também pensei: você falou de uma urgência que era a distância crítica em relação ao trabalho mais recente. A distância já se reduziu, temos muito mais textos diretos sobre trabalhos em várias mídias: ou em resenhas



críticas, ou em textos de exposição; então isso ficou mais ativado. Por outro lado, tudo foi mais traduzido, também. Eu lembro que nos anos 90 as revistas cumpriam muito a função das traduções de vários textos, que líamos primeiro nas revistas. Essa urgência também se amenizou, acho que é interessante refletir abandonando certas coisas que já foram não resolvidas, mas um pouco mais amenizadas. A maior urgência hoje é o cartaz de protesto: então, como é que você sobrevive ao lado do cartaz de protesto, de certo modo?

Guga Ferraz

Mas, as urgências mudam muito; fiquei pensando nas revistas hoje, mexendo em revistas velhas e vi muita revista de *skate* minha; eu ando de *skate* desde que nasci. Em 90 e pouco, não... em 86, um amigo meu foi para São Paulo e trouxe uma revista e me falou: “Guga, eles estão fazendo um negócio muito doido: eles pegam o *skate*, tiram o pé da frente do *skate*, sobem com o *skate* na mão e pulam em cima do *skate*”. Aí tinha uma foto na revista do cara fazendo um *boneless*, uma manobra de *skate*. Ele tinha uma foto, não é? Uma foto. Bem, eu quebrei meu dente, eu não sabia em qual sequência tinha que tirar o pé, se eu segurava o *skate* antes de tirar o pé e tal. Quando veio uma outra revista lá de São Paulo, que tinha uma sequência de fotos tipo câmera lenta, aquilo para mim, meu irmão... Essa urgência eu nunca mais senti na minha vida inteira, sabe, a primeira dose, a primeira... Essa parada que acho que está muito difícil de tentar encontrar hoje em dia. É, exatamente; acho que hoje tem vídeo do *skate*, tem tudo, volta, vai para a frente, vai para trás... É sobre essa urgência. Acho que é por isso que eu continuo fazendo arte, porque eu queria encontrar essa urgência em algum lugar, não sei onde. O que você falou, eu fico até arrepiado, sério mesmo, essa urgência



era aprender a fazer um *boneless*, a coisa mais importante da minha vida naquele momento! Eu tinha 13 anos de idade, não queria saber de porra nenhuma. Hoje em dia, a coisa mais importante da minha vida é continuar fazendo arte, só. Então, quanto a essa urgência, para mim está muito difícil de encontrar, hoje em dia. Porque, realmente, a melhor coisa hoje em dia é o Tupinambá Lambido, que está na rua. Então, esse é o cartaz, essa é nossa urgência de agora.

Marisa Flório

Hoje na mesa da tarde, que não tinha quase ninguém, infelizmente, os palestrantes trouxeram revistas modernistas e algumas coisas foram levantadas que achei bastante interessantes: Marcus trouxe o projeto gráfico feito por um poeta, que é o Guilherme de Almeida, para a *Klaxon*... qual o ano certo? 22, 23. Sergio comentou sobre as revistas dos anos 70, principalmente, e Renato sobre o Suplemento Dominical do JB. Algumas coisas que foram levantadas aqui: a primeira, que acho sintomática, já que estamos falando de sintoma, Sergio falou que uma amiga achou no lixo da biblioteca da Uerj um número da *Pólen*, que é uma dessas revistas experimentais dos anos 1970. Estava no lixo, ela pegou e deu para ele. Se há um sintoma, o sintoma está aí, começando por aí.

Segunda: as revistas na modernidade, acho que um pouco antes, elas foram um espaço em que foram questionados alguns limites e algumas dualidades. A primeira foi a separação entre uma palavra pensante e uma palavra poética. A outra entre uma escrita ideográfica e uma escrita fonética. Ou entre a imagem e a palavra, o relato, entre a crítica e a própria produção, entre a autoria e essa diluição na coletividade. Porque isso, o que estava ali nos anos 1990, 2000, já acontecia na *Klaxon*. Era Mário de Andrade, era Guilherme de Almeida, eram eles



que se juntavam, sem verba nenhuma, se organizando, pensando, produzindo conhecimento, produzindo arte, produzindo poesia. Então, era um lugar de coletividade, um lugar alternativo, um lugar de reflexão, de autorreflexão, porque era reflexão sobre o que se produzia. Eu lamentei muito que meus alunos da graduação não estivessem aqui, porque Marcus trouxe coisas interessantíssimas como os antianúncios, como, por exemplo, o anúncio de uma máquina de fazer sonetos. Então, quando você vê que Paulo Bruscky estava, nos anos 70, inserindo no jornal uma máquina de fazer sonhos, isso tem uma genealogia. Não estou dizendo que precisamos respeitar a história ou saber que alguém já fez, mas foi o que Sergio falou que achei brilhante: há um repertório de potencialidades que estão ali e estão se perdendo. Essa relação, para mim, entre essas fronteiras que foram questionadas desde sempre, entre uma palavra pensante e uma palavra poética – que é uma cisão ocidental, principalmente desde Platão, que expulsou o poeta de sua República e condenou a escrita, e também condenou a pintura, as artes do espelho, essa coisa que começa lá –, essa relação entre uma escrita ideográfica, esvaziada de imagem, e uma escrita fonética, também vai sendo questionada na *Klaxon*, questionada na *Noigandres* pelo grupo que depois se tornou o grupo da poesia concreta e depois pelos outros que virão. Entre a ação e a passividade, ou a contemplação... porque você lê uma revista dessa você vai ter que virar... há toda uma performatividade disso... você falou da *Ralador*, não é, Guga? Isso também é uma construção ocidental, essa separação. Entre uma página que vira, Marcus pode falar mais disso, essa ruptura entre os cânones não só da arte como da poesia, mas da leitura, da própria leitura e da sua relação com a imagem. Já falei da autorreflexão, da coletividade, da autoria, da diluição da autoria e das fronteiras: ali que as artes se encontravam. O poeta, o músico, o



não-sei-quê, todo mundo se encontrava nessa revista, numa época de grandes especializações formalistas. Há um momento assim: as revistas estão em crise, as mídias em papel estão em crise.

Terceira: a revista era, em si mesma, uma obra. As revistas acadêmicas, por sinal, essas que foram produzidas a partir dos anos... sobre as quais Ricardo falou muito bem, que vieram preencher um espaço aí, foram revistas que bem ou mal tentaram diluir essa separação entre uma reflexão e uma produção artística ou poética. O esforço, eu acho, da *Arte & Ensaios* foi sempre nessa direção: nas capas, nos espaços do meio etc. e tal. E as outras que vieram também: *Poiésis*, *Concinnitas*... Há uma relação de crise; nós vivemos um outro momento que revoluciona ou transforma a nossa relação entre imagem e palavra, que são as redes: a própria possibilidade de leitura, alguma coisa com que não estamos sabendo lidar ainda, eu, pelo menos; acho que nós, da nossa geração; acho que os meninos já veem com uma outra percepção disso. E há uma relação que para mim ficou muito clara, desde as discussões de hoje de manhã, que não ouvi, mas me falaram: que você aumentou o acesso, você disponibilizou mais o acesso, mas os *links*, as relações são muito mais complicadas, porque você toma pequenos fragmentos. Então, se você tem uma revista que tem um pensamento quase estruturado em relações, você vai pegar algo daquilo: algo está mudando. Não estou dizendo que é bom ou que é mau ou que é um apocalipse. Estou falando que algo está mudando e que temos que saber lidar com isso. Acho que as redes, apesar da acessibilidade infinita, elas problematizam algo que se reivindica muito hoje de uma forma, às vezes, muito clichê, que é o lugar da fala, o lugar da autenticidade do que é falado e de quem fala. Nós vivemos os memes, nós vivemos a pós-verdade etc. Pensar isso dentro de uma revista, de uma revista



acadêmica é uma grande questão também. Marcelo falou da urgência, a urgência da Uerj nos rompeu, acabou, mas, no número que vamos lançar da *Concinnitas*, nós tentamos pensar exatamente isso, com o tema sobre imagem e violência, porque há uma violência que começa dentro de casa, nas ruas, a violência nas instituições, tudo que se falou de violência que está acontecendo hoje, mas ela migra para o espaço institucional, migra para a mídia e, da mídia, ela devolve. Eu não sei onde começa, quem é o exemplar de quê. Se é a mídia, e nós copiamos o comportamento, ou nosso comportamento... eu acho que uma autoriza o comportamento da outra. Eu acho, aliás, que as relações coletivas estão mudando. Engraçado, que estavam mudando naquele momento e estão mudando hoje de uma forma muito estranha, muito complicada ainda para mim, para eu poder enxergar. Um pouco, eu acho, do fracasso dessa imagem e violência, que ninguém se interessou em escrever, foi a dificuldade de, estando no meio do furacão, como nós estamos, conseguir sair à superfície e respirar, e pensar minimamente sobre o que está acontecendo. Ou seja, temos uma tarefa absurda pela frente, nós que estamos aqui. Estou falando exatamente do lugar das revistas acadêmicas; não sei como chutar o CNPq, acho que não sei onde é essa porta. Já estão botando fogo lá nos ministérios, eu não vou chutar...

Inês de Araujo

Eu fiquei pensando sobre hoje, sobre qual é a importância que tem reapropriar-se, hoje, desse sentido do que é uma revista experimental, porque isso é importante mesmo. Porque não temos mais linguagem, de uma certa maneira. Tudo o que Marisa falou, perfeito, esse fenômeno, até tecnológico, todos esses fenômenos das formas, das relações sociais na sociedade de massa, eles vão se



voltando contra nós, uma linguagem-clichê, ela é uma linguagem-imagem no sentido mais perverso, não é como esse momento em que surge pensamento. E, de fato, essa relação meio estranha, entre texto e imagem não como um sendo legenda de outro, mas um lugar que pode constituir um diálogo entre diferentes línguas, talvez esse seja um dos melhores lugares de produção de pensamento que ainda tenhamos.

Fernanda Pequeno

As revistas que Inês recuperou, as *Documents*, eram revistas pensadas nessa fricção entre texto e imagem. Didi-Huberman fala em montagem. O que é muito difícil, por incrível que pareça, pelo menos dentro dessa plataforma que temos disponível; é você pensar num formato PDF absolutamente fragmentado. Então, você já perde essa noção de unidade ou de continuidade entre as partes e a própria presença da imagem ali, enfim. Estávamos discutindo mais cedo que o ideal seria, quando Vera sugere que se tente esgarçar essas possibilidades impostas, na verdade são impostas, estamos numa academia, temos lá um banco de produção científica. Se não publicamos numa revista A ou B, aquilo não pontua, então damos mais aula e tal. Então, tem todo um mecanismo perverso, na verdade, nesse sentido. E a plataforma que nós temos, o *software* livre disponível é essa plataforma do Open Journal Systems, que só aceita formato PDF. Então, o ideal, no mundo ideal, que não é, absolutamente, o da Uerj neste momento, seria que tivesse, obviamente, *designers* e toda uma plataforma tecnológica para fazer um sistema específico que pudesse abordar essa questão da montagem, dessa relação entre texto e imagem de uma maneira mais inteligente, interessante. Mas, infelizmente, isso não é possível neste momento.

Marisa Flório

Só lembrando das dificuldades, a *Documents* e a *Acéphale*, que são revistas do Bataille, estavam ali, às vésperas do nazismo. A *Acéphale* foi para exatamente pensar uma comunidade sem cabeças, sem líder soberano. Se estamos vivendo num mundo horroroso neste momento, eles estavam vivendo talvez em um mundo infinitamente pior. Não sei como nós vamos sair disso. Achei uma pena que todos os convidados das universidades não tenham ficado durante o seminário inteiro porque foi uma discussão riquíssima, riquíssima entre as universidades públicas, entre as revistas institucionais e não institucionais, essas revistas experimentais. Quantas revistas acadêmicas foram experimentais, quantas revistas experimentais buscaram produção de conhecimento, reflexão crítica, como foi a *item*; isso achei uma pena. Porque há o momento de pensar tudo isso, tudo o que estamos vivendo, tudo o que está sendo sacudido no momento. Mas, de qualquer forma, foi uma abertura e acho que, a partir de agora, temos que continuar a conversar com cada uma dessas revistas, chamar todas as outras revistas acadêmicas para esse tipo de debate. Cria-se um tema e vão todas. E pelo menos uma vez por ano, temos que fazer isso, cada uma faz uma.

Gabriela Caspary

Hoje eu tive a oportunidade de assistir as três mesas e foi muito legal porque teve uma sequência muito bacana. Não é nenhuma pergunta, é só uma reflexão a partir dessa tarde inteira pensando revistas: primeiro que achei uma coisa legal essa questão de as revistas não terem uma grande continuidade, isso não é um

problema. Desde Waltercio Caldas, que falou sobre a questão de a *Malasartes* ter tido apenas três números, porque essa era a urgência daquelas pessoas naquele momento. Outras urgências, outras pessoas surgirão e outras revistas surgirão, e isso é muito bom. Acho que o grande diferencial que uma revista acadêmica pode ter institucionalmente – como Vera falou, “nós somos a instituição”, então temos também que nos articular dentro daquilo – é que essas urgências passam para outras pessoas que vão gerir aquela revista porque realmente é impossível para uma mesma pessoa, porque é aquilo que Ricardo falou: vira um profissional de revista e não é mais um pensador, um gerador de pensamento ali naquele momento. Então, acho que essa troca e esse fluxo, e essa mudança, que pode parecer que é redutora de uma não continuidade, eu acho que é bom porque ficam os registros; até hoje lemos a *Documents*, a *Malasartes*, e vamos ler a *item* e a *Ralador*, e o fato de não ter tido mais não significa que aquilo tenha sido pior por não ter mais. E outra coisa que também achei muito legal, porque teve uma grande discussão hoje sobre a revista digital e a revista em papel, foi, como Paulo Sergio falou, que o ideal dos mundos era se tivéssemos as duas coisas, a digital e a em papel. Depois, Sergio Cohn falou uma coisa, em que tem muita razão... só um parênteses: uma vez me consultei com uma bibliotecária da Biblioteca Nacional sobre como arquivar um acervo em que trabalho e ela falou: “escreva tudo em arquivo de papel, não faça em arquivos digitais, a lápis, porque as plataformas digitais mudam”; como Ricardo falou, ele achou caixas de disquetes que hoje não servem para absolutamente nada, que ninguém consegue ter acesso àquelas informações que estão ali. Em papel, daqui a 300 anos vamos poder ler as informações que estão lá. Então, mesmo que se façam as publicações digitais, é importante sim que pelo menos 100 exemplares sejam impressos, porque é um



registro que fica. Portanto, não desistam de fazer a próxima que está guardada, imprimam e não façam só a digital. Ele falou que tem uma publicação que se chama *Agulha*, que está sendo feita agora, que é de dez espaços... alternativo é uma palavra muito ruim, mas que são dez espaços fora desses grandes espaços expositivos no Rio, que conseguem a partir de uma verba de mil e poucos reais, fazer uma tiragem de mil de um tabloide que é distribuído nesses pontos e que é veiculado digitalmente também. Se juntam sei lá, dez pessoas, cada uma dá 60 reais, e eles conseguem fazer a impressão do negócio. E funciona, e é colorido, e é superlegal. Então, hoje é muito mais fácil imprimir. Eu saí com o maior gás, com a maior vontade de fazer uma revista quando sair daqui. Vamos fazer uma revista! Não vamos ficar muito cataclísmicos, não!

Guga Ferraz

Vou terminar aqui contando uma coisa: meu vizinho de porta, Jorge, é jornalista. Então, quando rolou esse negócio da revista, fiquei pensando no Jorge direto e, realmente, ele tem que [se] reinventar, e é engraçado... é triste, na verdade, porque ele falou: “Ó, Guga, tem uma revista lá que você pega a revista, abre a revista, e lendo a revista você consegue desmontar um fusquinha inteiro”. Então ele parou e ficou olhando: “Mas que caralho, quem é que vai comprar a porra da revista para desmontar a porra de um fusca inteiro? Custa 20 reais aquela porcaria”. Achei lindo quando fui falar de revista com ele, só para lembrar que ainda tem o jornalista no meio disso tudo.



Alexandre Sá

Gente, eu vou agradecer a presença de Inês, Ricardo, Guga, de vocês todos, então muito obrigado. Vocês sabem que todo o seminário será transcrito, logo... em papel não sabemos, mas em digital certamente.



LISTA DE IMAGENS



Figura 1: Capa da revista *Item*, n. 1, junho de 1995. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

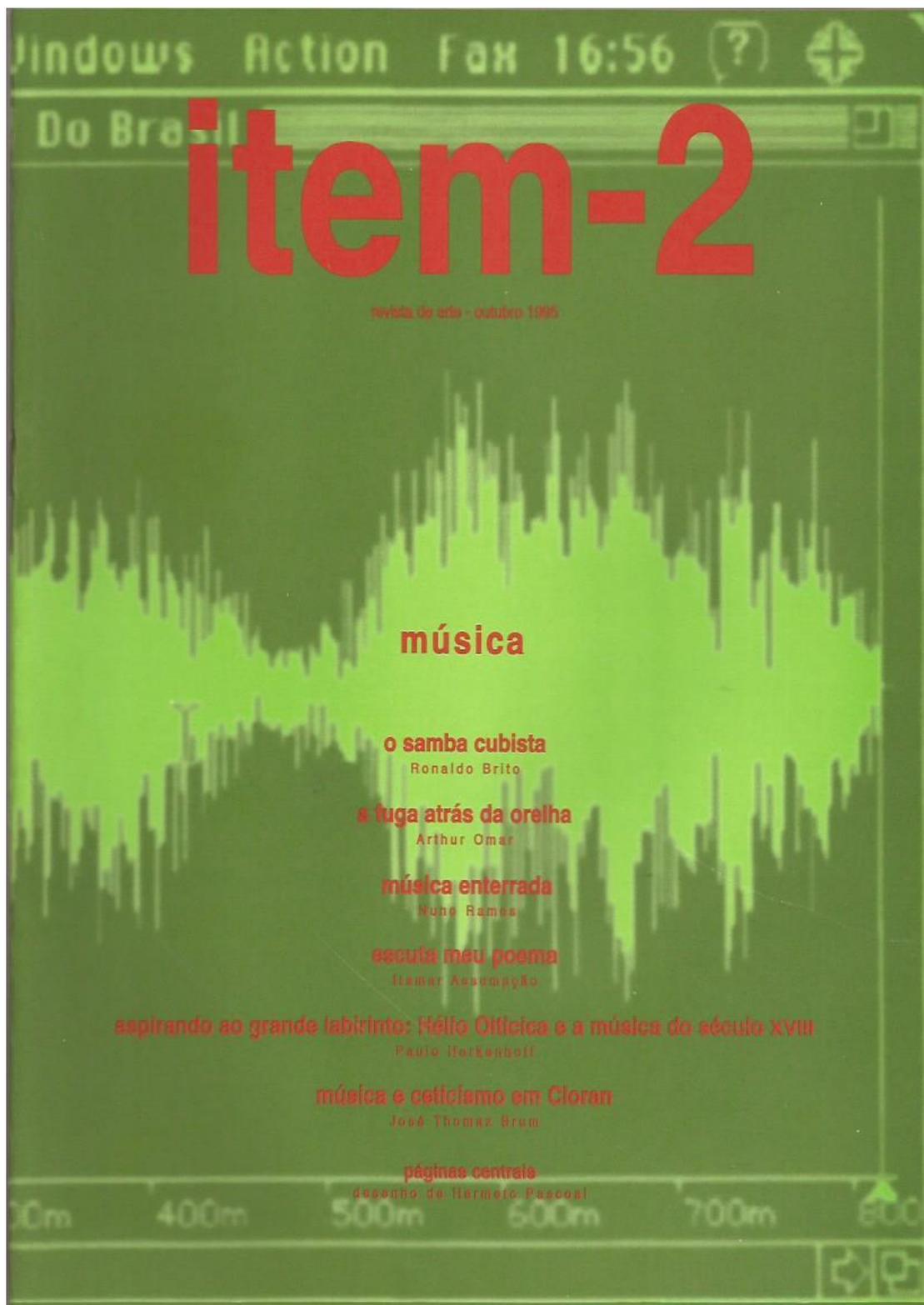


Figura 2: Capa da revista *Item*, n. 2, outubro de 1995. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão



Figura 3: Capa da revista *Item*, n. 3, fevereiro de 1996. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

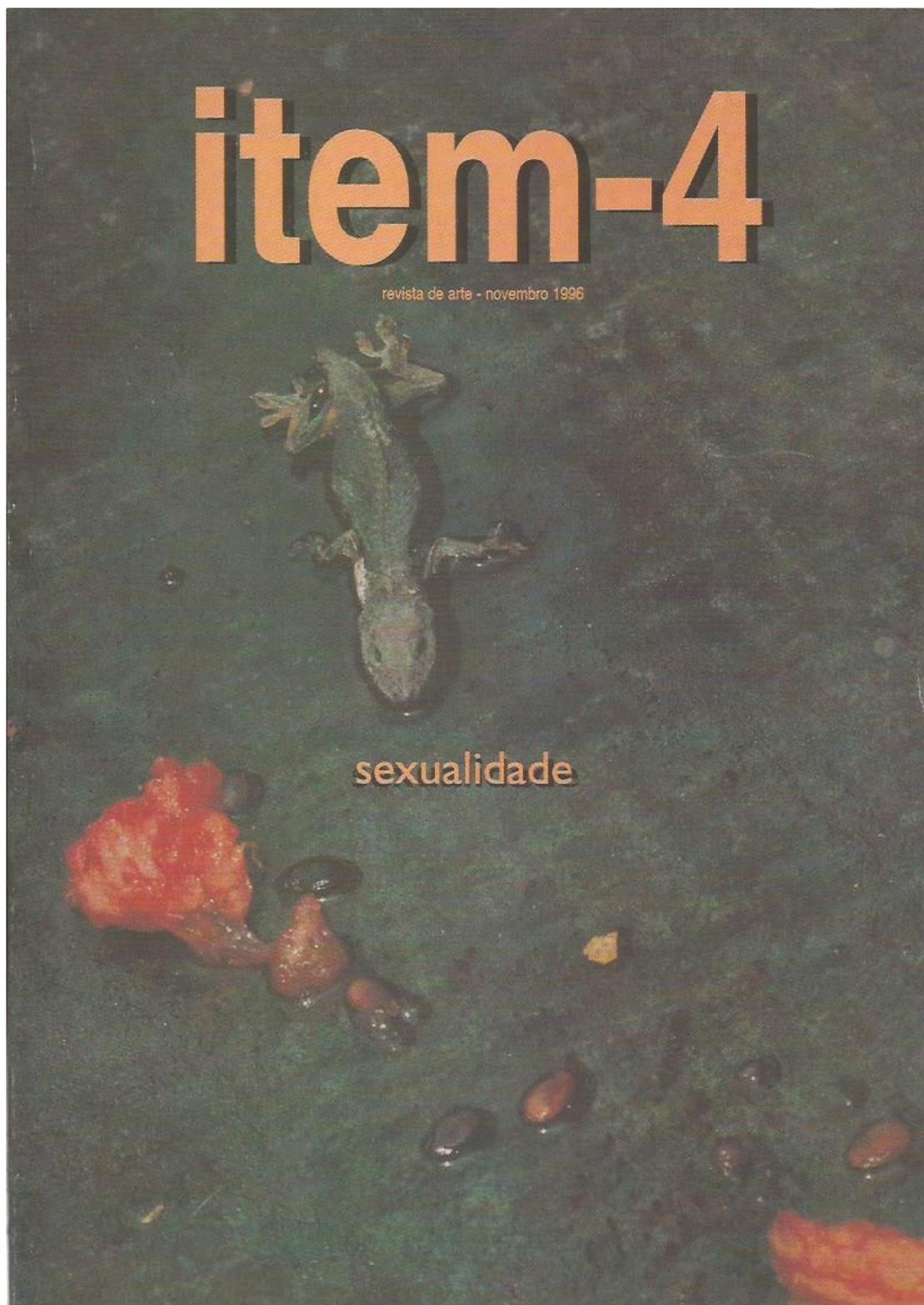


Figura 4: Capa da revista *Item*, n. 4, novembro de 1996. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

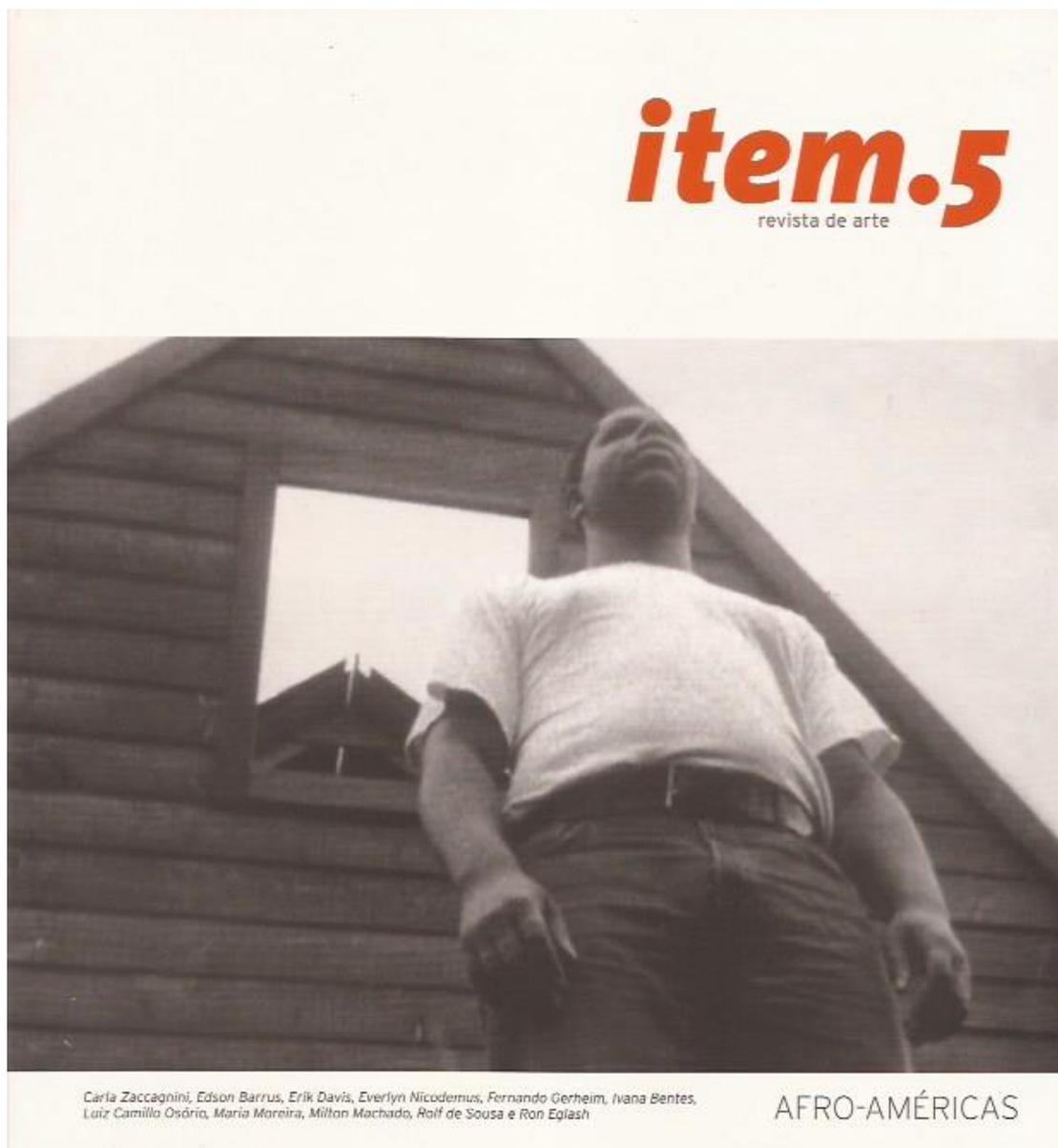


Figura 5: Capa da revista *Item*, n. 5, 2002. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão



Figura 6: Capa da revista *Item*, n. 6, 2003. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão



Figura 7: Capa da revista *Ralador*, ano 1, n. 1, novembro de 2002. A capa foi uma criação coletiva dos editores Roosevelt Pinheiro, Guga Ferraz, com participação da artista Gisele Ribeiro que colaborou no projeto gráfico. Capa da revista *Ralador*, ano 1, n. 1, novembro de 2002. Fonte: Roosevelt Pinheiro

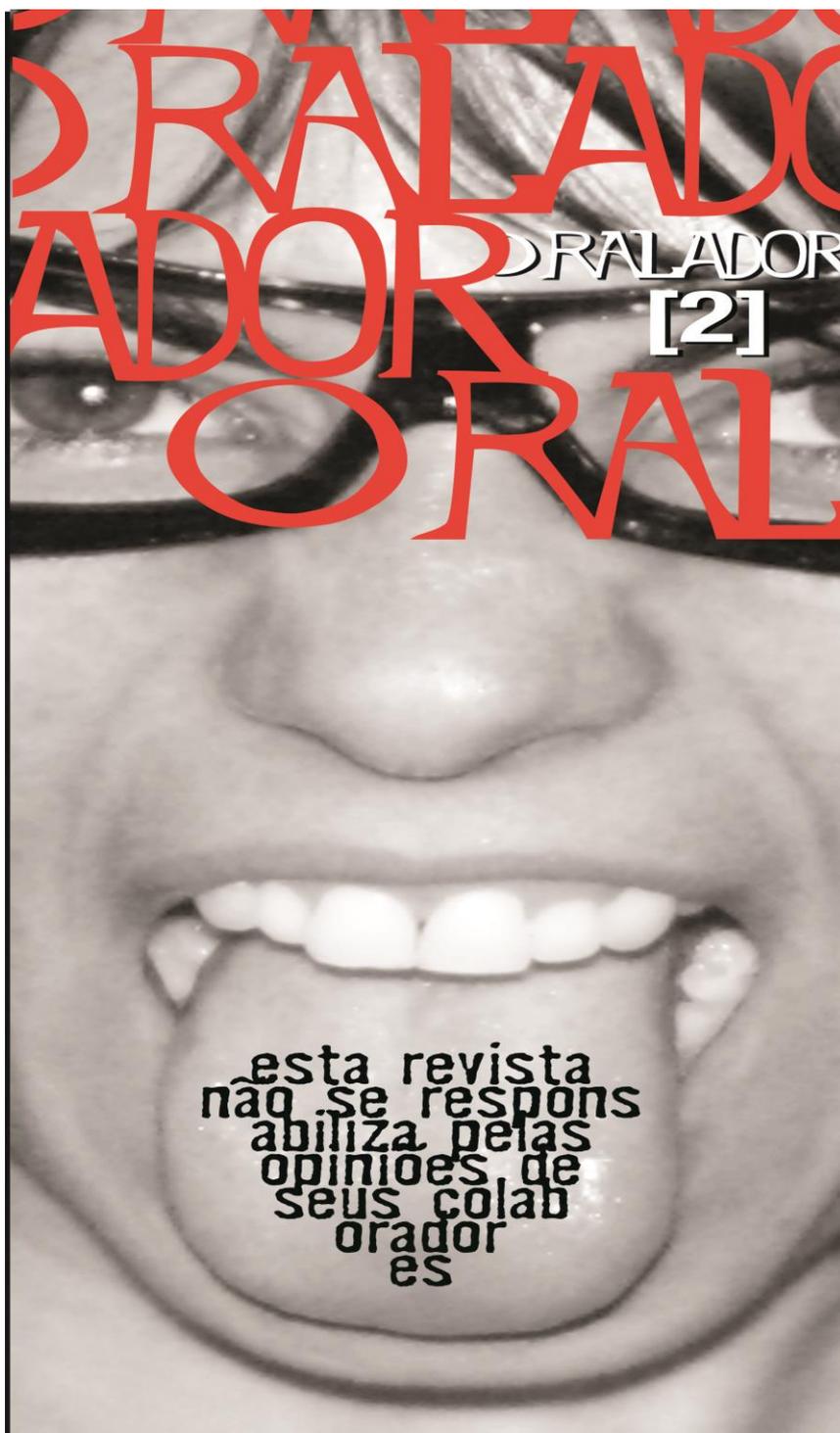


Figura 8: Capa da revista *Ralador*, ano 2, n. 2, julho de 2003. Capa Tita Nigrí. Fonte: Roosevelt Pinheiro.



Figura 9: Capa da revista *Ralador*, ano 3, n. 3, março de 2004. Capa Camila Luz .
Fonte: Roosevelt Pinheiro.



Figura 10: Capa da revista *Ralador*, ano 4, n. 4, setembro de 2005. Capa Audrin Santiago.
Fonte: Roosivelt Pinheiro.

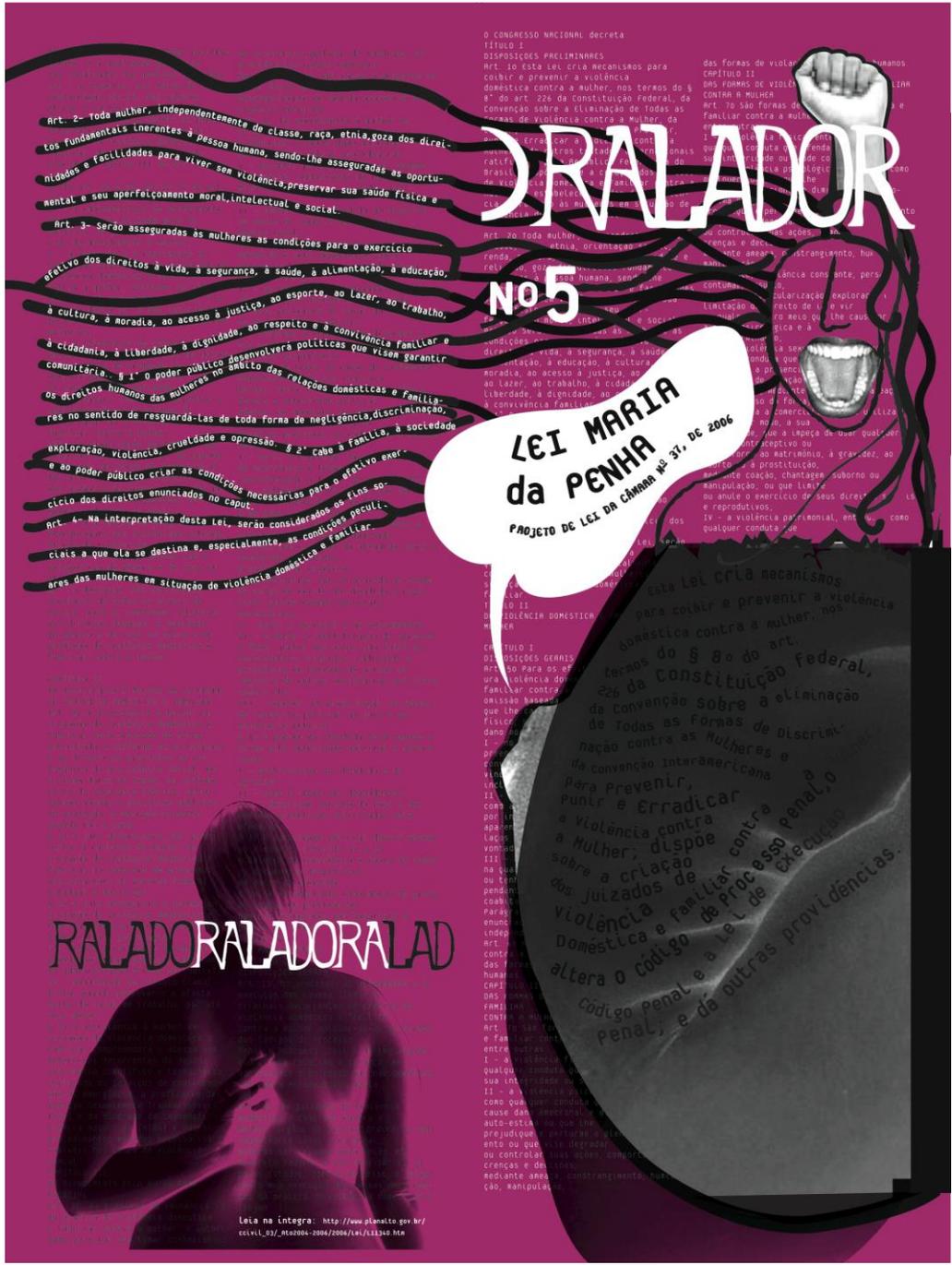


Figura 11: Capa da revista *Ralador*, ano 5, n. 5, outubro de 2007. Capa Moana Mayall. Fonte: Roosivelt Pinheiro.