Expediente da revista *Concinnitas* 30 e 31:

Equipe Editorial

Editor Chefe:

Alexandre Sá Barretto, UERJ, Brasil

Corpo Editorial

Maria Moreira, UERJ, Brasil

Inês de Araujo, UERJ, Brasil

Analu Cunha, UERJ, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, UERJ, Brasil

Marisa Flórido Cesar, UERJ, Brasil

Mauro Trindade, UERJ, Brasil

Assistente Editorial / Bolsista de Extensão

Amanda Accioly Videira, UERJ, Brasil

Assistente de Conteúdo / Bolsista Iniciação Científica

Anna Corina, UERJ, Brasil

Editores Executivos

Débora Seger, UERJ, Brasil

André Sheik Luz, UERJ, Brasil

Tania Queiroz, UERJ, Brasil

Voluntária de graduação:

Joyce Delfim, UERJ, Brasil

Voluntário de pós-graduação:

Jean Carlos Azuos, UERJ, Brasil

Voluntária sem vínculo institucional:

Daniele Cavalcante

Seminário

Agradecimentos:

A todos os participantes do seminário; aos professores Marcelo Wasem e Rodrigo Guéron.

Créditos:

Gravação de áudio:

Luiz Arthur Ribeiro

Edição:

Editores executivos (André Sheik, Débora Seger e Tania Queiroz)

Transcrição e revisão técnica:

Alexandre Sá, Amanda Accioly, Analu Cunha, Anna Corina, Bianca Madruga, Daniele Cavalcante, Danny Liberato, Débora Seger, Fernanda Pequeno, Francisco Fernandes, Gustavo Duarte, Inês de Araujo, Joyce Delfim, Leonardo Araujo, Maria Moreira, Marisa Flórido, Tania Queiroz.

Revisão textual final:

Maria Helena Torres

Apresentação

Concinnitas n.31, v.2 traz ao público conteúdo especial, composto pelo conjunto de intervenções do seminário -"Artes em Revista"- e uma entrevista inédita com o poeta, artista visual e gráfico, Wlademir Dias-Pino, a quem agradecemos a disponibilidade e a capa desta edição.

Organizado pela atual equipe editorial da revista, em maio de 2017, no Instituto de Artes da Uerj, o seminário contou com o apoio de vários colaboradores internos e externos. Sua realização em contexto de crise, durante a maior greve da história da Uerj, vem somar-se aos atos de resistência compartilhados pelos muitos, que como essa equipe editorial e seus colaboradores, defendem o projeto de uma universidade pública de qualidade e socialmente referenciada. Registramos nossa gratidão a todos aqueles que em diferentes momentos participaram desta edição e a tornaram especial.

Durante dois dias, -"Artes em Revista"- reuniu editores, pesquisadores, artistas e teóricos, das editorias de várias publicações de arte – em sua maioria do Rio de Janeiro –, acadêmicas e experimentais, universitárias e independentes. As mesas de debate contaram com membros das equipes editoriais de revistas ainda atuantes, como *Concinnitas*, *Arte & Ensaios* e *Poiésis*, e publicações contemporâneas que pararam de circular recentemente, como as revistas *Malasartes*, *Gávea*, *Item*, *O ralador* e *Tatuí*. Uma das mesas foi dedicada ao exame do espírito modernista e do potencial perturbador e de invenção de revistas

emblemáticas como *Klaxon*, *Noigandres*, *Navilouca*, *Pólen*, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, entre outras.

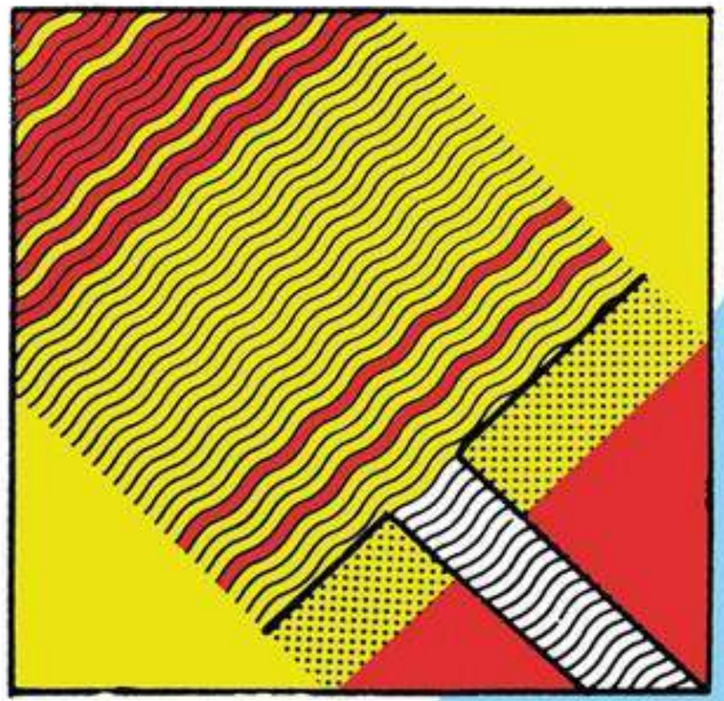
Atravessado por questões de ordem prática e conceitual, o dia a dia das revistas é pautado por discussões temáticas, assim como pela crise da universidade pública e das próprias publicações acadêmicas e experimentais, que encontram dificuldades de financiamento, de funcionamento e limitações relativas aos critérios de avaliação impostos pelas agências de fomento. O tema da passagem do formato impresso para o formato virtual representa uma dessas dificuldades, sua discussão perpassou todas as mesas.

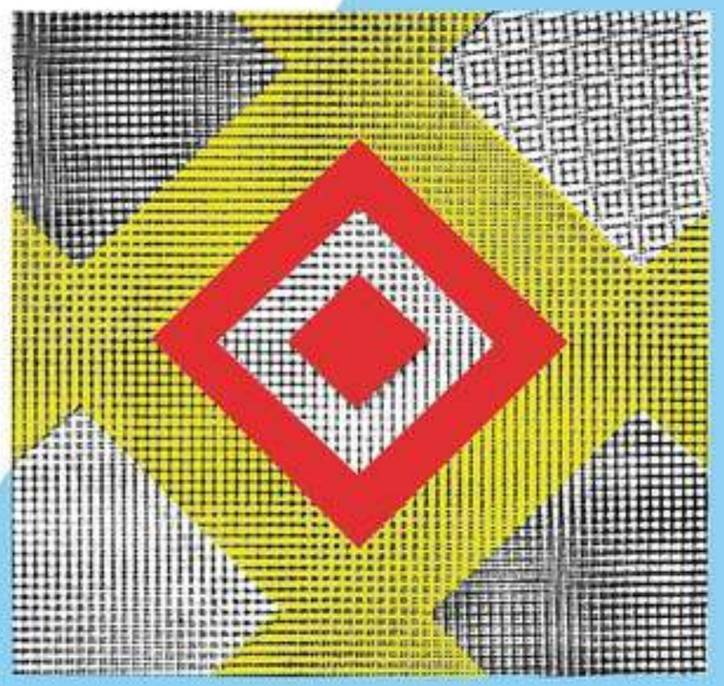
A despeito do inegável avanço, em termos de agilidade e velocidade, a transição da publicação impressa para a plataforma virtual se apresenta como desafio e limitação. O novo formato, um conjunto de pdfs, parece pouco adequado à especificidade de publicações interessadas na pesquisa e na experimentação de suportes e contornos fluidos. Por outro lado o ritmo diferenciado e a reflexão que as revistas de arte procuram imprimir depende de uma possibilidade de leitura menos imediata, o que vai no sentido contrário do uso que se faz das tecnologias digitais.

Os exemplos de publicações de arte que contribuem para a consolidação de um campo de reflexão diferenciado, tanto interessadas em problematizar questões teóricas, quanto em ativar operações de arte, multiplicaram-se nos últimos cinquenta anos. A discussão de um conceito ampliado de arte, por sua vez, também remonta a uma tradição de longa data, pontuada pelos deslocamentos de pontos de vista sobre as relações entre as artes do tempo e as artes do espaço.

Essa instigante discussão mobiliza o projeto de uma revista expandida, e seu desejo de nomear e delinear territórios de arte e pesquisa inexplorados.

Em conversa sobre esta edição o poeta e artista entrevistado ponderou que o poema não deve ter data fixa ou cartorial. Wlademir Dias-Pino lembrou que não faz obra, mas projeto, que como tal pode ser reativado a qualquer momento, sendo, portanto, atemporal e consequentemente infinito. "O projeto realmente é inconcluso: não conheço ninguém que tenha completado sua própria vida."





Uma radicalidade teimosa

Wlademir Dias-Pino

Entrevista realizada com Wlademir Dias-Pino,[1] para a revista Concinnitas, por Inês de Araujo, Regina Pouchain, Evandro Salles e André Sheik, no Museu de Arte do Rio, em 14 de julho de 2017.

Inês: Achamos que seria bom começar falando sobre a sua obra, que é enorme, e vai para todas as direções, partindo de Cuiabá até ao MAR, levando em conta o impacto causado pela exposição *O Poema Infinito de Wlademir Dias-Pino*, que você fez em 2016. Gostaríamos de lhe escutar a respeito dessa exposição.

Wlademir: A primeira vez que fui convidado pelo Paulo Herkenhoff para fazer uma exposição aqui no Rio, como eu tenho a pretensão de vanguarda e comecei muito cedo, pensei: devo fazer primeiro em Cuiabá, onde realizei as coisas. Lá tem os historiadores, os críticos e a universidade, o que vai dar um certo sentido cartorial, uma certidão de nascimento a esse negócio. Em Cuiabá então, eu fiz uma exposição – Cuiabá Experimental
–, com uma quantidade de peças maior do que aqui, foram 1350 imagens.

Inês: Em que ano?

Wlademir: Logo antes, foi em setembro de 2015. Fiz isso para justificar a exposição aqui no Rio. Em 1948 inauguramos um movimento em Cuiabá que se chamava Intensivismo. Esse movimento recusava o Modernismo. Na verdade, o Modernismo, para nós, nasceu das *Palavras em Liberdade* do Marinetti, e isso sintonizava com São Paulo, com o Brás. Houve, proposital ou sem querer, um movimento nacionalista dentro do próprio Modernismo, o que justifica a razão pela qual Monteiro Lobato ficou tão contra o Modernismo.

Evandro: Por quê? Lobato era nacionalista.

1 Wlademir Dias-Pino é poeta e artista gráfico.

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

Wlademir: Não, eu coloquei mal, desculpa. A ideia do Modernismo, da exposição do Modernismo, foi do Di Cavalcanti, e Di Cavalcanti morava no Catete, mas eles não tinham o dinheiro pra fazer o movimento, então São Paulo se apropriou. Porque, para se fazer um movimento, você tem que ter um ídolo, um nome. Recentemente, comentei com um amigo que temos que ressuscitar Rondon, esse pessoal, para dar uma sustentação política ao Estado. Esses nomes são necessários para as instituições. Eu sou vanguarda, mas reconheço que não dá para fazer movimento sem figura de proa, para garantir o apoio da mídia. Então houve essa coisa bem nítida, entre a origem de apoio italiano, e depois, o movimento do Cassiano Ricardo, do Plínio Salgado etc., que eram nacionalistas. Mas essa deriva ficou marcada definitivamente. Em 1926, quando Oswald lançou o movimento, naquele momento, cortou não só essa deriva, como definitivamente a influência do Simbolismo na literatura brasileira.

Evandro: Mas e o seu movimento, o Intensivismo?

Wlademir: O Intensivismo suprimia o Simbolismo. Nós já percebíamos a necessidade da imagem no poema. A imagem já existia na poesia, só que era em forma de palavra, tanto que um poeta tão ruim como o Humberto de Campos escreveu um dos livros de poesia mais importantes para a nossa literatura, que é *O conceito e a imagem na poesia brasileira*. Quando se vai ver o movimento de Cassiano Ricardo, quando ele compara a onça com o relâmpago, ainda é Simbolismo. Um dos melhores poetas de Mato Grosso, é Lobivar Matos, que foi também editor da revista da *LBA* [Legião Brasileira de Assistência]. Embora modernista, ele também tinha um lado simbolista. Na poesia brasileira do soneto simbolista, o sujeito escrevia um poema para a mulher, um para a casa, outro para o filho, um para não sei quem, outro para Getúlio Vargas… Isso estava preparando uma revolta no inconsciente, para aparecer o livro como objeto. Antes, eu lia socialmente, e até mesmo cartorialmente, a história; hoje, eu vejo em tudo a psicologia, ou seja, o inconsciente da história.

Inês: E, nessa época, você tinha uma leitura das vanguardas, do Mallarmé?

Wlademir: O Mallarmé é um poeta simbolista, o silêncio dele não é o silêncio estrutural do poema. Porque a maior descoberta que o homem fez foi o intervalo, que aparentemente não é nada. O mesmo problema vai se refletir na matemática. Os matemáticos têm uma dificuldade danada com o zero. E outra coisa, também nós, do Poema Processo, percebemos todas essas coisas, porque foi um movimento que preparamos por oito anos.

Regina: Wlademir, volta um pouquinho para o Intensivismo, explica por que você quis fazer a exposição primeiro em Mato Grosso, por que você demorou em aceitar fazer a exposição aqui.

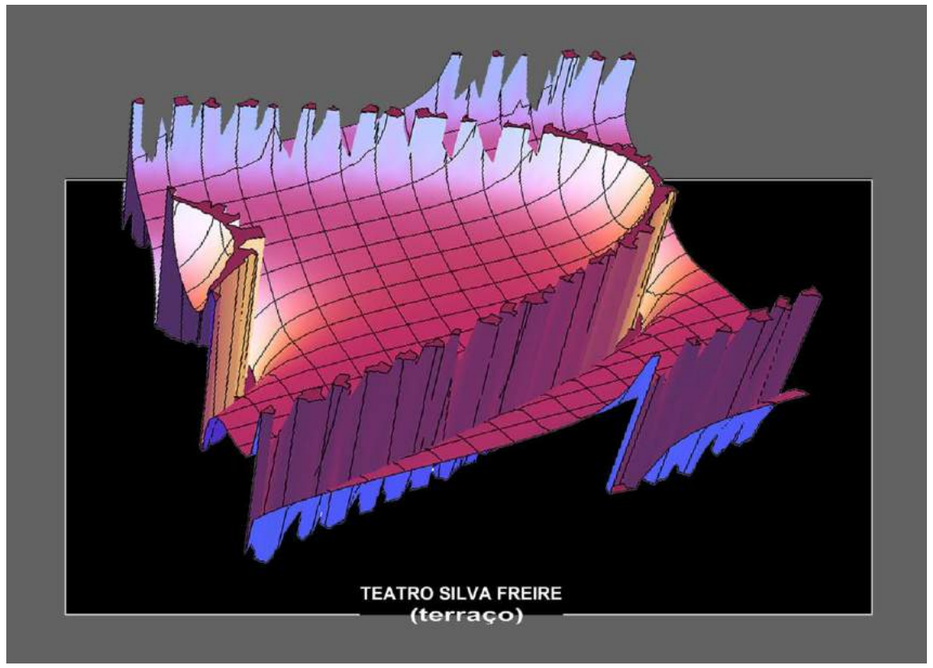
Wlademir: Mas as coisas vão e voltam, elas são orgânicas, tudo se mistura, não tem essa coisa de datação linear.

Inês: Sentimos isso de uma maneira muito profunda no MAR, porque a exposição não se organizava dessa maneira, ela dava espaço para fazer essas idas e voltas. Esse era um conceito muito forte na exposição. Por isso pensamos em começar por aí, pela exposição do MAR.

Wlademir: Uma das coisas que eu percebi nas salas de exposição daqui é que elas não obrigavam a ter um circuito padrão. Em Cuiabá, eu peguei um espaço de vinte metros … não lembro bem quanto do outro lado. Por um acidente geográfico qualquer, o arquiteto usou uma linha inclinada na parede de lá. A arquitetura é ângulo reto, uma linha inclinada elimina o ângulo reto. Foi justamente o que fizemos em Cuiabá. Nós íamos acrescentar a linha inclinada dentro do quadrado de Mondrian, já tínhamos essa teoria desde o Intensivismo. O Intensivismo não era só literatura e arte, era matemática também, e geografia.

Inês: Você estudou Matemática?

Wlademir: Sim, eu tive que estudar estatística. Mato Grosso tem um privilégio, sendo isolado, é o único lugar do país que tem fronteira com o exterior. Foi a única vez na História que o país foi invadido, pelos paraguaios, que houve guerra. As invasões de Nassau, dos holandeses, eram comerciais, em busca do açúcar, não eram culturais. Então, onde houve a invasão militar e uma tragédia de guerra foi em Mato Grosso. Mas de lá saíram governadores para ser presidente da República. Tivemos o Ricardo Franco, que era um astrônomo, para marcar as nossas fronteiras internacionais. Ali tínhamos a pressão da cultura, da fronteira com a Bolívia, com o Paraguai e com a América Latina. É que nós éramos só o Tordesilhas, as fronteiras das capitanias, o resto do Brasil era em Castela. Nós roubamos tudo isso aí, fomos bater no Paraguai. Há esse ressentimento histórico, recalques psicológicos, que vão contribuir. Por exemplo, a filosofia estava morta, praticamente morta, vieram os psiquiatras e lhe deram uma outra feição, que levantou e iluminou outras áreas. Porque a História é feita de coisas inconscientes, é tão carnívora



Arquitetura Utópica, 2015

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

quanto a terra que nós habitamos.

Inês: Como é a relação de vocês com Cuiabá?

Wlademir: Eu digo que Cuiabá é uma cidade que nasce do chão. Ela não é uma cidade da prancheta. Porque tem um veio de ouro, que é irregular. Então, como o garimpo precisa da água, ela se faz pela beira dos córregos.

Inês: E a poesia *O Dia da Cidade*, que fala de Cuiabá, tem relação com esses córregos?

Wlademir: Tem. Eu estou fazendo um trabalho em que eu pego "O Dia da Cidade", daí eu ponho o chão, já é outro tipo de cidade, que é um pulo sobre o movimento social de habitação. São formas geométricas e quadrados que combinam, como as cidades novas que estão nascendo. Por exemplo, todas essas cidades que estão anunciando acontecimentos aqui nasceram depois dos anos 1970, com a soja. Eles já fazem cidades com planejamento de ruas enormes. Então eu estou querendo contribuir com um sentido de urbanismo novo para Cuiabá, esse será o chão, trazer um negócio de pisar na arte.

Inês: Esse projeto é uma exposição que você está desenvolvendo?

Wlademir: É e em cima do chão. Numa vitrine, da mesma sala, no mesmo espaço, já há a *Arquitetura Utópica*. Eu tenho um projeto de *Arquitetura Utópica* – haja Joaquim Cardoso para resolver depois a situação –, são três etapas do ecológico. A Vila Bela era a capital de Mato Grosso, mas era tão doentia que tiveram que mudar a capital para Cuiabá, os brancos saíram, daí ficou uma cidade só dos pretos; tem essa coisa por lá, devido ao isolamento, ficou tudo completamente abandonado.

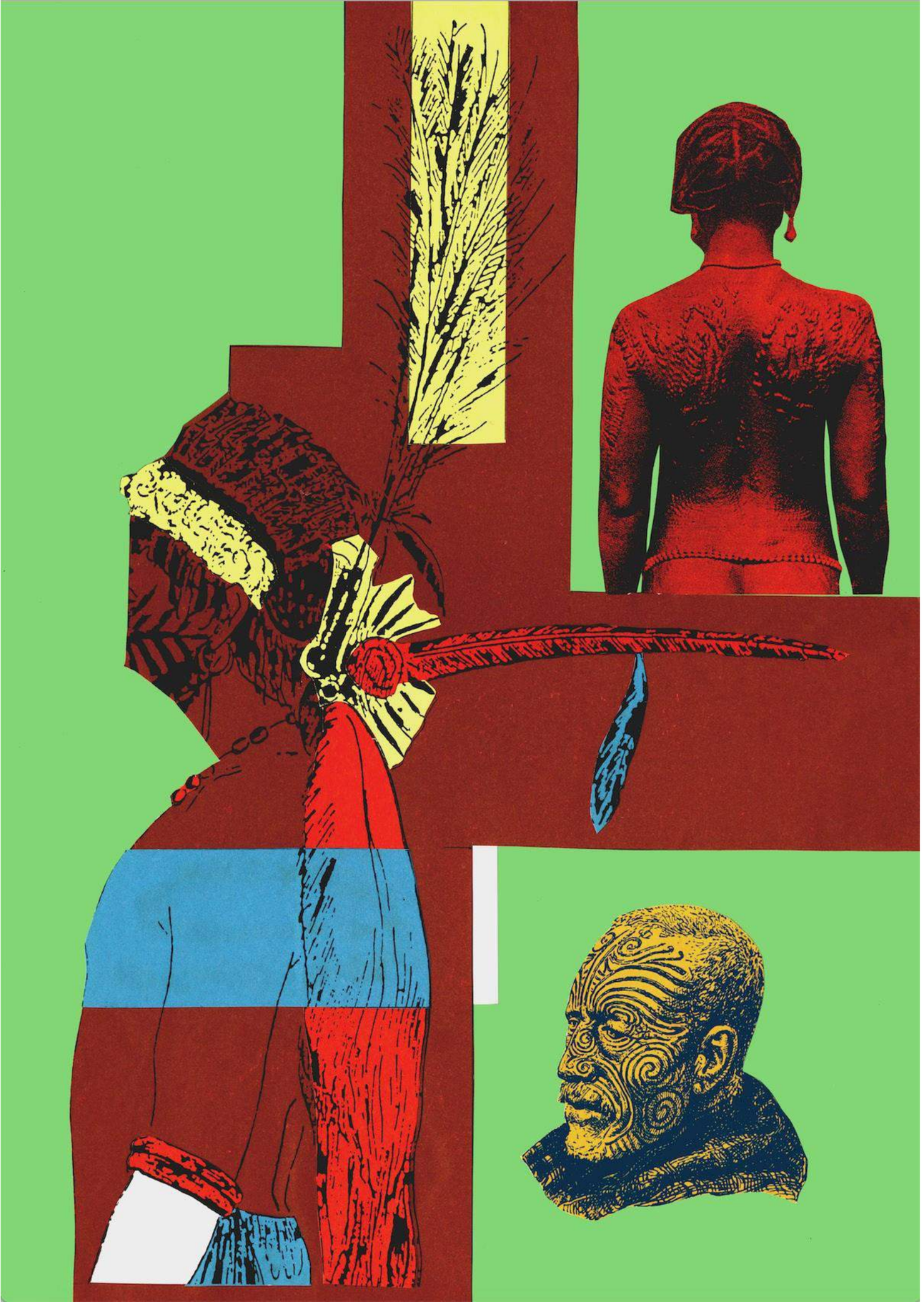
Regina: O Lobivar Matos foi o primeiro poeta a escrever sobre um tema único, sobre os negros de Corumbá. Em vez de escrever sobre a lua, sobre o moleque, ele escrevia sobre um tema, o livro inteiro de poesia sobre o mesmo tema.

Wlademir: Era a indicação do livro tema, ele escreve o primeiro livro sobre os índios, depois outro livro, *Sarobá*, que era o bairro dos negros. O desenvolvimento de cada coisa tem uma lógica gradual, como a escada tem os degraus. A espiral é fantástica, porque ela

faz assim [desenha um círculo com a ponta do dedo], você está nesse ângulo, você olha assim [traça uma reta no círculo imaginário], igual a quem está nesse outro degrau, mas o desenvolvimento já deu uma volta em torno do negócio todo.

Inês: E esse ângulo inclinado, como vocês o encontraram?

Wlademir: Nós queríamos encontrar uma visualidade. Tínhamos necessidade da visualidade para nos expressar. Não queríamos a descrição nem a representação nem estavamos preocupados com o sentido poético. Queríamos a apresentação da imagem, da visualidade. O poético não tinha importância. Achávamos que o poema não tem nada a ver com poesia, é independente. Uma coisa é uma, outra é outra. Por exemplo, o *Solida*, ele faz vinte versões dizendo a mesma coisa, mas de inscrição diferente. O que nos interessava era inventar formas de registro de visualidade e de inscrição, não temas. Porque o tema é anedótico. Nós não queríamos o descritivo, queríamos trabalhar com camadas, porque percebemos a diferença da cultura oriental para o Ocidente.
Até quando Gutemberg inventou o livro, ele descobriu a impressão por camadas, isso na seleção da técnica de cores, que vai gerar o sentido de matriz. Mas o importante é o livro, foi o que deu ao Ocidente a noção do sentido prático das coisas. Porque o livro é o objeto mais prático que o homem criou. Culturalmente, ele se opunha ao Oriente, onde era escrito em bobina. Daí é que ficou caracterizado, definitivamente, pela prática, pela prova dos nove, que a cultura ocidental existia, e que a cultura oriental, de outro lado, também existia. E isso era uma separação tão grande. Veja a China, já havia inventado a pólvora, e, no entanto, a Europa ainda estava na arma branca, na Idade Média. Tamanho era o isolamento e essa barreira entre Oriente e Ocidente. O aparecimento do livro é que rompe com isso porque você tem as camadas de páginas. Percebendo isso, nós queríamos o poema de camadas. Depois veio o negócio da leitura. Você pega processos combinatórios de palavras, em vez de ser casual, de meter a mão no saco e tirar uma palavra. Nós escolhíamos a palavra-chave, daí você faz uma permutação em que tudo combina pelas leis combinatórias. Se você faz um risco assim [faz um gesto de zigue-zague], você encaminha a leitura para onde você quiser. Se você fizer uma tábua de palavras e colocar um papel transparente e riscar a leitura, isso prova que a leitura é uma direção, isso é uma conceituação. Isso foi feito em *A Ave*. A dificuldade do poeta ter livro acaba, era só a possibilidade de fazer uma página de livro. *A Ave* vem fazer essa coisa também, é como o computador, você vai jogando a palavra dentro do livro, e tem uma memória na parte



azul, que é como a memória da televisão.

Inês: As consequências disso para sua obra são enormes, você multiplica as possibilidades de leitura.

Wlademir: Nós já tínhamos percebido que o importante no poema era a imagem, sintíamos a sua falta. Na poesia, era necessária a imagem, mas que a imagem estivesse subordinada ao texto. Olha como as coisas são, eu percebi que um dicionário – chamo de *Enciclopédia Visual* não por pedantismo – tem a referência à palavra presa ao significado. Mas quando Diderot fez a enciclopédia, não existia o conceito de ofício (começa a tossir)… Fico emocionado e a garganta reclama, eu estava falando baixinho, já estou exasperado, porque sou um apaixonado [risos]. A coisa mais desagradável que eu conheço é a pessoa indiferente. O cara que vê e finge que não ouve. Isso a justiça condena. Se até eles fazem isso, você calcula a gravidade.
Dalambert cria ofícios. O conceito de enciclopédia se espalha na Europa. Mas é quando chega nos EUA que ganha um caráter universal. Aí, pensei assim: nós já somos colonizados pela América culturalmente, se eles puserem esse conceito de enciclopédia aqui no Brasil, estaremos perdidos. Então vamos fazer uma enciclopédia pela imagem, não pelo verbete, porque ele é arbitrário ao estabelecer um significado. Já a imagem, se falarmos em termos matemáticos, ela é emblemática, e o alfabeto é ordinal, primeiro, segundo, terceiro. Isso é importante, essa união, porque isso remete à origem. Quando o homem começou a escrever, a primeira coisa que ele fez foram os símbolos. Na China, os símbolos eram todos, na verdade, desenhos do ser humano. Porque o homem faz tudo à sua semelhança. O homem ainda não se libertou da imagem. E como tudo nele é binário o raciocínio é por oposição, não por concordância. Fiz o poema da cidade pela concordância, não pela oposição, porque, pela oposição você desconstrói, não constrói.

Evandro: Você disse que fez o poema da cidade, qual cidade?

Wlademir: *O Dia da Cidade*.

Evandro: Concordância em que sentido?

Wlademir: Raciocinar, partir do raciocínio da concordância, e não da oposição, porque

há duas maneiras de você classificar…

Evandro: Por quê? Onde está a concordância em *O Dia da Cidade*?

Wlademir: De tudo, de tudo…

Evandro: Está no sentido de qualquer frase se combinar com qualquer outra?

Wlademir: É tão concordante que pode mexer em qualquer coisa.

Evandro: Qualquer frase se combina com qualquer outra.

Wlademir: Qualquer palavra combina.

Evandro: Porque você pode pegar essa frase que combina com essa, com essa… Todas as combinações dão um sentido.

Wlademir: Pois é, o próprio circuito da cidade imaginária.

Evandro: Como é que você fez isso? Quando você fez *O Dia da Cidade*, você pensou essa ideia com clareza? Que qualquer frase emendava com outra? Como é que você fez? Você tirou o sujeito não? Como é que você consegue isso?

Wlademir: Não, eu não usei os recursos da fala, da língua, da escrita, eu não usei. Eu usei a visualidade. São imagens, mas essa imagem é o seguinte: não é só ela, há uma cadeia, uma constelação de conceitos. Por exemplo, o que são as cidades? As cidades são o encontro das esquinas, para ter mais espaço, a sombra, ela começa a ser social. Por exemplo, essas ruas aqui do Rio, esses becos tortos, isso era o jeito para que a pessoa que havia feito uma coisa qualquer fugisse, mas o malandro no poder, ele não fala a verdade, ele inventa uma outra lógica. Essa bagunça brasileira é uma coisa fantástica.
O João Saldanha estava na Alemanha, um repórter chegou pra ele e perguntou: "Ô, Saldanha, que negócio é esse, você não volta mais para o Brasil?" E ele responde: "Se você soubesse a saudade que eu tenho daquela bagunça …". Fora disso, ele já nasceu nesse negócio, e é aí que eu digo, o estrangeiro nunca vai entender o que é o Brasil. Quem

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

entende isso que está acontecendo? Um país dos mais pobres, que não tem dinheiro nem para pagar aos aposentados, e dá essa corrupção de milhões, acima de milhões.
O muro é uma represa social, desde a Idade Média. Eu digo isso, que *O Dia da Cidade* é tela para todo poema, o poema é para ser projetado no muro.
O Poema Processo, por exemplo, pega os correios, um instrumento do Estado, da repressão do Estado, para fazer arte com um *slogan* assim: *Estamos numa Guerra Epistolar*. Ele declara isso! As coisas se misturam.

Evandro: Wlademir, deixa eu propor uma coisa aqui, para ter o registro sintético. Você poderia falar dos seus três livros principais, assim, um parágrafo de cada um? *A Ave*, *Solida* e *Numéricos*? Pode falar só um parágrafo sobre o que é a estrutura? Vou te perguntar, o que é *A Ave*?

Wlademir: Não Evandro, pera aí, eu tenho uma dificuldade muito grande com o que é a curadoria, porque se você trabalha parte da racionalidade se tirar uma peça dali vai dar outra coisa.

Inês: Agora, aparentemente, vocês se entenderam muito bem na curadoria.

Wlademir: Eu sou democrata [risos].

Inês: Pois é, o resultado foi muito democrático [risos]. A cada uma das poucas vezes que tivemos oportunidade de ver e de conhecer o seu trabalho, ele apareceu de uma maneira muito diferente. Na exposição do MAR, ele surgia como um trabalho que permite várias entradas. Achamos isso excepcional.

Evandro: Viu a curadoria?

Wlademir: A curadoria aqui no Brasil, na minha opinião, pegou rapidamente por causa de uma figura, que é o Ênio da Silveira. Porque, na curadoria, há uma aproximação nossa com a editoração. O cara escreve lá um calhamaço, vem o editor e dá uma feição de livro. Porque houve um Ênio da Silveira neste país. Mas as coisas são assim, se eu for falar da curadoria, eu tenho que falar antes de uma coisa contrária. Quando eu comecei as minhas publicações, eu iniciei com o estudo da língua, com a semântica. Daí, como passar da

semântica para a visualidade?

Inês: Na sua poesia, o suporte fala, o objeto já é poema.

Wlademir: Pois é, ela está podendo separar – a visualidade – para justificar eu poder fazer um poema com gráfico estatístico. Porque eu quero uma máquina que faça a estatística do emprego da letra no próprio poema. Ele se autocritica no quantitativo. Eu vou seguir você [dirige-se a Evandro], mas se eu fizer um desvio, é porque eu não posso, sabe por quê? Isso aqui [arregaça a manga, toca o pulso com o indicador] é uma coceira, coça e a gente não pode esconder. Aí eu fico coçando a cabeça. Mas vamos começar da *A Ave*. Para fazer *A Ave*, eu fiz anteriormente uma porção de poemas, mais ou menos trabalhando com a língua, para que eu pudesse ter um atrativo dentro da própria poesia, que não estava preocupada com o poema, com o processo de inscrição e leitura.

Inês: Isso reflete uma preocupação que vai além da poesia tradicional, não?

Wlademir: Eu tenho uma disciplina assim, pode verificar nas datas, é certinho. Durante cinco anos, eu trabalho com o inscrever, o registro, e cinco anos eu trabalho com a leitura, que é mais importante que o escrever. Porque não existe o autor sem o leitor, nem o leitor sem o autor. Então é uma divisão igual. Há tanta riqueza no inscrever como no ler. Não no interpretar, justamente por causa da educação brasileira, que é muito errada, é decoreba, e trabalha só com a memória.

Inês: Em *A Ave*, o equilíbrio entre o inscrever e o ler era o desafio?

Wlademir: *A Ave* é isso de ter uma tábua de palavras, para todo escritor ter seu livro. Isso era uma questão social e o meu lado ideológico, mas fora isso, eu não sou só isso, eu pretendo ser poeta. Isso é uma coisa. Segundo, nós já tínhamos o sentido de camada. Aí, eu preciso explicar o Intensivismo, como nós descobrimos as camadas. Por isso é que, Evandro, está tudo emendado, não tem nada assim que brota do nada.

Regina: Aí ele vai e volta para o solo cuiabano, para explicar as camadas.

Wlademir: Havia o seguinte conceito: o regionalismo. O Brasil estava na época do

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

regionalismo, no fim da década de 1930, início dos 1940. O que já explica porque o regionalismo funcionou no Brasil, por causa de Getúlio Vargas. É tudo misturado, é como o organismo humano; o fígado não está bem, atinge outro órgão.

Regina; Mas, Wlademir, é simples de explicar. Há um antagonismo entre o Intensivismo e o Modernismo: o Intensivismo tratava o territorial e o Modernismo, o regional.

Wlademir: Não, mas eu não quero colocar dessa maneira, colocando dessa maneira, é como se eu estivesse impondo.

Regina: Mas o Intensivismo tem essa visão.

Wlademir: Eu sei, mas eu tenho meus problemas de expressão.

Evandro: Mas no que o Intensivismo se contrapunha ao Modernismo?

Wlademir: Por exemplo, primeiro a questão temática, não nos interessava fazer, como eu falei, livro de tudo quanto era tema. Nós não queríamos o tema, nós queríamos a visualidade, a inscrição. O *Solida* fala a mesma coisa a vida toda, está pouco se lixando se aí tem poesia ou não. Mas a cada vez, ele produz um processo de leitura, ele propõe. Por exemplo, eu não coloquei *A Ave* no Concretismo, porque ele não é concreto. O *Solida* é todo racional. O Affonso Ávila escreve que ele é o livro mais racional da poesia brasileira. Por que ele é todo racionalidade mesmo. Ele está mais perto do Construtivismo, entendendo o Concretismo como Construtivismo, do que *A Ave*, que é mais espalhado. Nele tem a página com "Sua aguda crista completa solidão". Você tem que imaginar uma coisa assim, olhar a crista como um raio. Há a função do galo, da madrugada, da noite. É sonoridade, tem a construção de quantas letras entram. Em *A Ave*, nas versões, todas palavras são três letras porque é curtinho.

Inês: Acho muito impressionante que a gente só possa ler o seu trabalho segundo uma leitura de associações. Nunca se consegue lê-lo apenas no sentido lógico. *A Ave* já tem esse sentido das associações. Não podemos ler *A Ave* ou *Solida* num só sentido, o poema começa a fazer sentido quando se associa com outros sentidos.

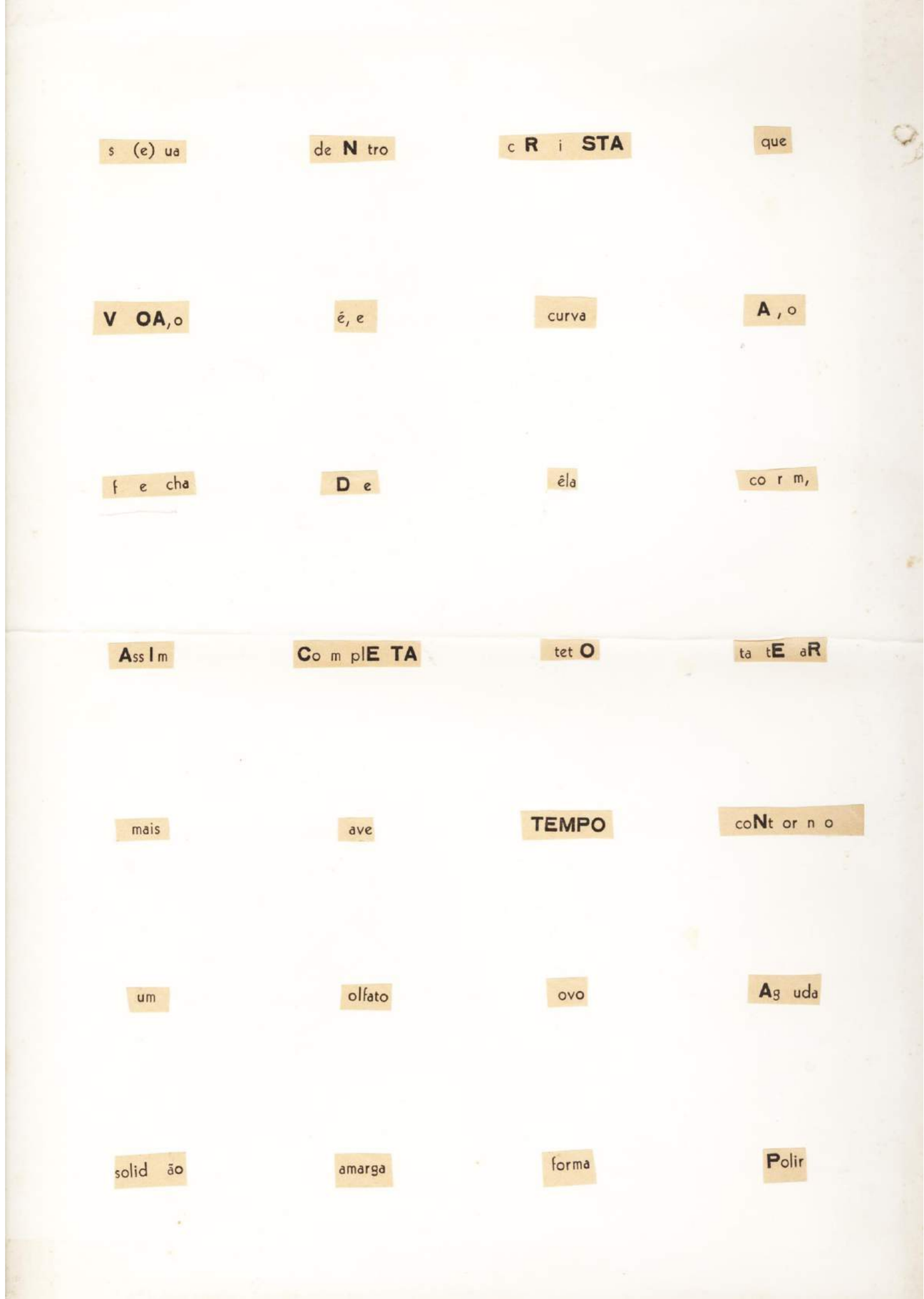
Wlademir: O que acontece em *A Ave*, primeiro, é o seguinte: a questão social, que na época era o principal para mim, que todos os poetas tivessem o seu livro. Porque, naquele tempo, era muito difícil. Eu me fiz tipógrafo para poder imprimir meus livros. Para imprimir o *Solida*, eu fui aprender serigrafia, eu e o Dionísio del Santo, para nós fazermos o livro. Eu quero fazer o livro porque o livro faz parte da operação do processo dele mesmo. Por exemplo, nós tínhamos noção de que não queríamos o tema, nós queríamos lutar contra a colonização cultural, nós tínhamos consciência plena disso. Se nós não queremos a colonização, vamos ter que afastar primeiro o folclore. Porque todo folclore brasileiro, e através desses símbolos do folclore, é que há a dominação cultural. Por isso é que Monteiro Lobato, Lima Barreto vão procurar resistências diferentes, nacionais. Através das lendas, é adaptado – por exemplo, se a Bíblia vomita Jonas, ou outro monstro, de não sei o quê, que é uma cobra que aparece no lago X –, vira o minhocão lá em Cuiabá. Ele não dialoga, ele domina culturalmente, daí minha preocupação com o tema.

Segundo, foi a questão da opacidade…, a expressão na área da poesia. Tínhamos compreendido o seguinte: a divisão entre sinal, símbolo e signo. O sinal era instantâneo [desenha um raio com a mão]. Era a instantaneidade, no caso, seu eixo. O símbolo é a relação entre dois objetos, duas figuras. Não existe um símbolo formado por uma figura e uma forma geométrica. Então ele era figurativo, o símbolo. E mentiroso.

Inês: Não entendi, não existe um símbolo formado por uma figura?

Wlademir: Em comparação com uma forma geométrica. Só na comparação da figura para a figura, está limitado àquela condição. Além disso, ele é um elemento para eloquência do domínio. Pela comparação falsa que ele é. Exemplificando com uma poesia muito comum: "Uma ferida no peito do guerreiro como se fosse uma rosa". Esse "como se fosse" é que é a tapeação simbolista. Então nós não podíamos combater com o símbolo. Aí, nós íamos para o signo. Porque o signo é a transcendência do símbolo. Você não pode dizer, assim, símbolo zodiacal, você tem que dizer signo zodiacal. Até na cabala tem que funcionar isso, até no esoterismo, para você ver como o negócio era importante, e forte. Nós estávamos atrapalhados com essa história. Mas nós não abandonávamos a imagem, que era forte dentro do Modernismo, que alimentava até o Modernismo. O bom poeta tem boas imagens, como Humberto havia mostrado em seu livro.

Então nós queríamos a visualidade, o elemento de visualidade. Se fôssemos usar as formas geométricas, teríamos que voltar lá para a Grécia, para Euclides. Aquele cara



A Ave, 1948

fantástico escreveu nove livros, desapareceram sete, só ficaram dois ou três, que deram nessa construção toda, de eu usar esta mesa [aponta para o objeto], usar uma roda. Mas nós não vamos voltar lá para a Grécia. Senão, o que acontece? Vamos chegar e tocar no infinito, batizar de Netuno, Vênus às descobertas, e a Grécia falida politicamente e culturalmente. A ideologia é uma força tremenda na construção. Meu poema é puramente político, não é literário. Mas não é sindical, aí é que está.
Outra palavra errada é a linguagem. Completamente errada. O que existe é sistema ou processo. Por exemplo, se você pegar uma tomada e disser a um caipira que não sabe nada de eletricidade para acender a luz, ele acha que é só colocar a tomada na parede. Põe lá. Ele não é ignorante, ele apenas não tem informação. A tecnologia é como a natureza, não tem certo nem errado, tem o adequado. No Construtivismo, sim, no poema também tem o adequado. Na poesia, já não tem o adequado.

Evandro: Por quê?

Wlademir: Porque na poesia, como eu estou acabando de falar, ela não tem rigor, ela não é explicável, é como a filosofia. A filosofia entra num beco sem saída: "Ah, isso é um paradoxo" [risos], "aí vem o matemático", "mas não sei o quê, papapá, papapá, pa…" "Bem, me explica esse teorema. Só Pitágoras e um outro explicam…"

Regina: Wlademir, fala da linguagem.

Wlademir: A linguagem é o exercício da língua. A visualidade não tem nada que ver com isso. A tecnologia não tem nada que ver, ela tem adequação. Porque o certo e o errado levam à culpa, e a culpa leva à crença, e a crença leva ao domínio da religião, e a promessa de um todo-poderoso, um ditador para resolver todas as coisas. É como o zero da matemática. Sabe o zero que corrige? Eles não aceitam. Os matemáticos dizem que zero é número. Nós dizemos que zero não é número, porque não tem unidade, número é de um a nove. Eu tenho um poema, em que seis vira nove, que é isso, zero é conceito, não é número. Você cria um conceito de dezena, centena e milhar. Como que é número? Ele transformou a unidade em dez! Como vai ser vazio? Então, ele é um conceito de decimal, dez, cem, duzentos, é uma quantidade, ele é mais multiplicador do que o sinal de multiplicar em matemática.

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

Inês: Você acha que a imagem tem a ver com o zero?

Wlademir: Não, não, eu não sigo assim. Acoisa tem desvios, é uma irrigação.

Regina: Wlademir, fala mais sobre a linguagem.

Wlademir: A linguagem é o exercício da língua, uma coisa simples de compreender, a tecnologia não tem nada que ver, ela trabalha com código.

Evandro: Mas a linguagem é um sistema, quando Lacan diz "o inconsciente se articula como linguagem", ele quer dizer…

Wlademir: Não, não, eu também quero dizer uma coisa, mas essa não é a palavra adequada.

Evandro: Qual é a palavra adequada?

Wlademir: É conecta ou não conecta. Por quê? Porque eu acabei de falar que isso leva à culpa e à acusação de burrice de uma pessoa que não está informada. O problema do erro. O homem tem que acabar com essa coisa do erro. O erro não existe, o que existe é falta de informação. A gente tem que pensar pelo lado positivo, de construção das coisas, inventar é construir.

Regina: Mas a questão da linguagem é uma questão conceitual.

Evandro: Eu poderia inverter assim, a língua é o exercício da linguagem. Eu uso nesse sentido. O que é a linguagem? É a estrutura, é o sistema, a língua é o exercício…

Wlademir: A língua não é a linguagem, a língua tem como exercício a linguagem; agora, a linguagem não é o exercício da língua.

Evandro: Por que não?

Wlademir: Exercício é função, língua não está em função, a língua não é produto da

linguagem.

Evandro: É produto de que então?

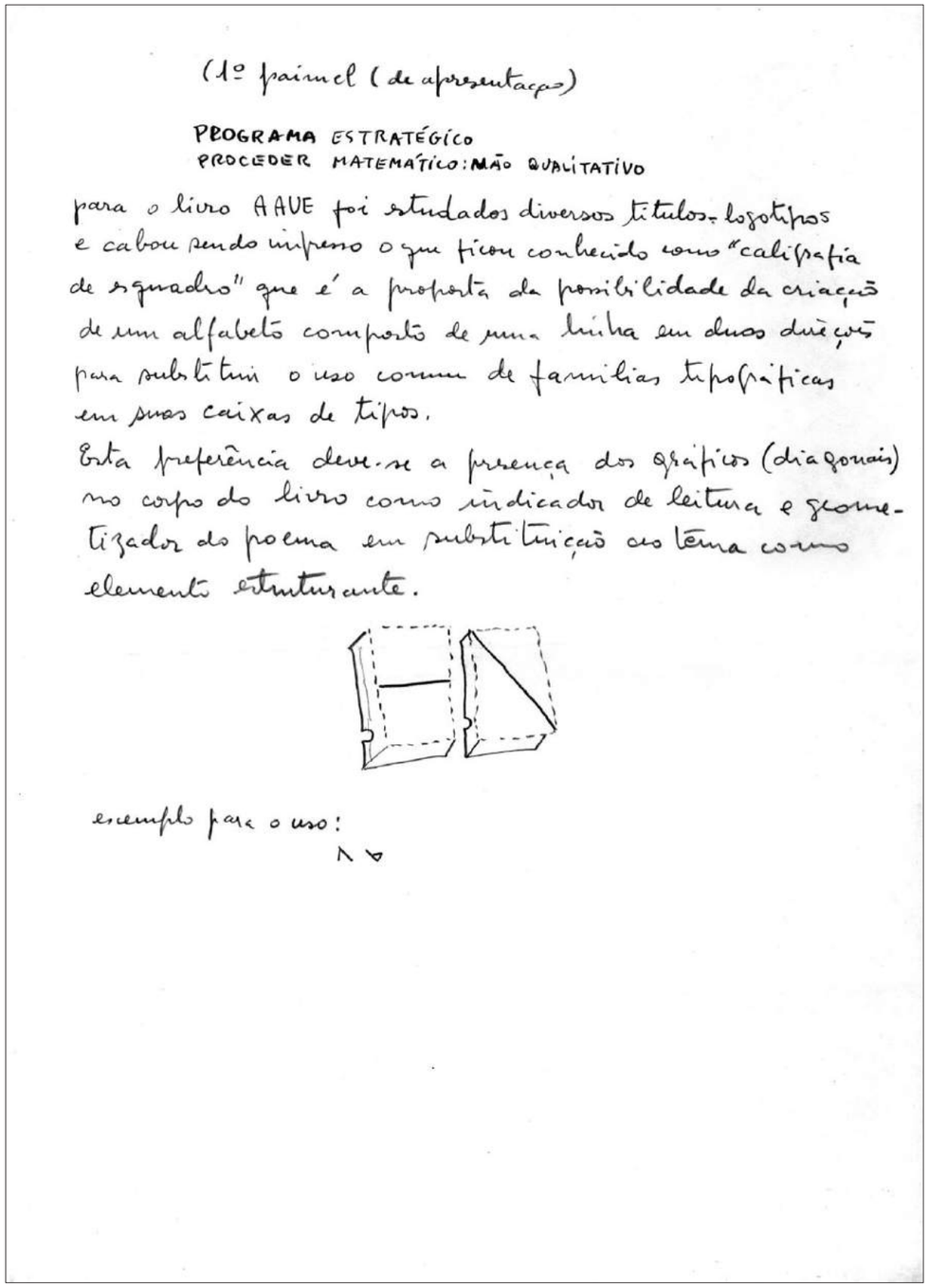
Wlademir: Não, a língua é produto de uma invenção, de uma codificação.

Regina: É uma contradição falar em linguagem visual. Eu associo a linguagem à língua, mas posso estar enganada. Então, como posso falar de linguagem visual? É outro mundo a visualidade.

Evandro: Você tem a linguagem escrita, a linguagem falada, a linguagem visual, por quê? Porque você tem uma base, um sistema que é a linguagem.

Wlademir: O importante é julgar pela relação, não pela contradição. Porque a contradição vai sempre levar à culpa, ao julgamento, à destruição. É como, por exemplo, os poetas visuais que começaram a destruir o alfabeto. Não precisava. O alfabeto estava condenado, pois ele é um código. E o código é arbitrário. Nós vivemos na ditadura do código. O que eu acho importante é uma campanha junto à Psicologia para tirar esse negócio da culpa e do julgamento. O hospício já foi para o brejo, e agora precisa ir a culpa. É isso que a Psicologia tem que trabalhar: acabar com o julgamento. Qualquer um acha que tem o direito de lhe julgar. Mas como que pode ser isso? Em nome da democracia? Democracia é isso que a gente está vendo aí. O que vale é o ser humano, o lado humano, o lado político da pessoa.

Inês: Voltando para essa questão que o Evandro e a Regina estão levantando, sobre a linguagem, e sobre o problema do zero. Muitas pessoas veem o seu trabalho ligado ao movimento de arte postal e a movimentos contemporâneos que questionam o lugar da arte. Seu trabalho é visto como participando de circuitos, ao mesmo tempo, clandestinos e cosmopolitas – como, por exemplo, o da arte postal –, que são muito incompreendidos pelas instituições. Como suas produções são processuais, não terminam nos objetos, não cabem no lugar que a instituição oferece à arte. Pergunto-me se, quando você está criticando a linguagem, não é sobre essa estratégia do poema que você está falando. Por exemplo, o artista Ulises Carrión, que se refere, nos ensaios dele, ao seu trabalho, considera o livro uma sequência de espaços, esse livro acaba com o valor da palavra, ele é


(1º painel (de apresentação)

PROGRAMA ESTRATÉGICO
PROCEDER MATEMÁTICO: NÃO QUALITATIVO

para o livro A AVE foi estudados diversos títulos-logotipos e cabou sendo impresso o que ficou conhecido como "caligrafia de esquadro" que é a proposta da possibilidade da criação de um alfabeto composto de uma linha em duas direções para substituir o uso comum de famílias tipográficas em suas caixas de tipos.
Esta preferência deve-se a presença dos gráficos (diagonais) no corpo do livro como indicador de leitura e geometrizador do poema em substituição ao tema como elemento estruturante.

exemplo para o uso:

A Ave, nota

feito de intervalos, tem esse conceito da visualidade. Você poderia falar um pouco da sua relação com esse circuito alternativo da América Latina, de uma outra produção de arte, que é muito política, mas revolucionária poeticamente?

Wlademir: Era a época dos Tupamaros. Ligado ao sistema de guerrilha política e poética. Enquanto aqui no Brasil o indivíduo comunista batia no peito com orgulho de ser comunista, lá, os Tupamaros, ninguém sabia de nada. Ele estava num aperto, vinha um padre e tirava, vinha um militar e tirava, porque não identificava nada. O dia que eles roubaram o esgoto da cidade, identificaram onde eles estavam. Eu queria ser como o Euclides da Cunha, que nunca saiu do Brasil. Mas eu fui lá, fui ao Chile, encontrar com Guilhermo Deisler, que foi assassinado, fui à Argentina com Edgardo Antônio Vigo, que foi assassinado, e fui ao Uruguai falar com o Clemente Padím, e ele e eu estamos ainda aqui. Então a luta é muito ingrata. Por exemplo, essa parte que você fala da arte postal, ela tem origem no Poema Processo. No Poema Processo, havia os envelopes com a produção de cada um, mas só que nossa intenção era política, era usar o instrumento do governo, para circular no correio. O que aconteceu, no Rio Grande do Norte, em Pernambuco – os Correios, até pouco tempo, vestígio daquele momento do poder, não deixavam colocar fita adesiva –, o pessoal, no Nordeste, levou um envelope desse tamanho [abre os braços] para os Correio recusarem. O movimento literário custa muito caro, e só quem bancava era eu e o Álvaro, porque éramos os únicos que tinham trabalho, os outros eram todos gente jovem. O Poema Processo foi feito por poetas que, todos eles, não tinham livro. O negócio interessante foi a recusa a São Paulo, para fazer o eixo diretamente com o Nordeste. A Europa ficou assustada: como um eixo cultural desse tamanho? Tudo foi planejado dentro de um sentido.

Regina: Ele faz uma distinção entre poesia e poema. Não sei se está claro para vocês.

Wlademir: Poema é coisa física, você escreve com papel, escreve com caneta, escreve com tinta [bate na mesa].

Regina: Independentemente dessa questão da linguagem, há a questão da diferença propriamente entre poesia e poema. Fale um pouco sobre isso.

Wlademir: É a fiscalidade do poema. Por exemplo, você imprime o poema, ele é todo

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

físico. Você escreve no papel, que é físico, escreve com caneta, com tinta, são coisas físicas. A poesia não precisa disso, tem a oralidade e tem a interpretação. A imagem não representa, ela apresenta.

Regina: O poema é material.

Wlademir: O eixo, a mola da representação, é a interpretação, é a representação teatral. Ela tem como unidade, sequência e direção, o tema. Ao poema não interessa o tema, portanto eu faço poesia sem palavra. Não precisa palavra para fazer um poema. Mas agora não tem poesia. O poeta nunca separou o poema de poesia, então estranha um pouco. A invenção está no intervalo, que eu falei. Uma das maiores conquistas do homem foi a medida. E a matemática nasceu, sabe como? A escrita, depois que se libertou da figura humana, passou a ser sinais. Eu tenho uma classificação para aluno, que compreende esse negócio todo, é o seguinte: o sinal é um traço assim [faz um risco de baixo para cima], é uma fenda, uma rachadura, uma coisa aleatória, sem função alguma. No trânsito, você sinaliza da seguinte forma: a direita, uma rua perigosa, coloca-se uma curva. Caso a pessoa fosse ler para decodificar, bateria, então é um estado imediato, ingênuo, casual. Já o símbolo é aquela relação que eu falei. O signo é outra. O signo é uma transcendência, você está fora.

O que é o clássico? O clássico é o seguinte: o simbolista diz isso como aquilo. O clássico coloca assim: isso quando aquilo, elimina a distância. Fica só no tempo: "a rosa quando ferida". Você está fora, essa é que é a caracteristica do clássico, esse enxugar da precisão do emprego da palavra. Por isso que eu estou [aponta para trás] com essa história do adequar ou o não adequar da palavra, pois elimina o preconceito de burro/não burro e toda essa história, tudo isso é instrumento de domínio.

Por exemplo, eu nunca fiz um concurso na vida. Se eu tenho uma escolaridade X, eu vou deixar o cara que não tem escolaridade mais bombardeado ainda, para eu tomar o lugar dele. Isso é uma covardia, o negócio de concurso. Os concursos são uma falsidade. É uma sociedade hipócrita, e o pior é que a cultura é o instrumento desse domínio. É como o código está sendo. Mas o pior é que nós estamos caminhando para o subliminar, o *merchandising*. A propaganda é subliminar, a boa propaganda. É o domínio invisível, totalmente.

Regina: Wlademir, vamos falar um pouco do Intensivismo.

Wlademir: Então deixa eu lhe falar como nós encontramos a visualidade. Em Mato Grosso há uma paisagem fantástica. A gente olha assim, tem mangueira, cajueiro, tem abacate… Ué, as árvores frutíferas são todas importadas, colonizadas, a nossa paisagem, já invadiram aqui, pô! As bananeiras só dão nas encostas porque jogam lixo lá. E ela tem uma vantagem, a bananeira não dá semente, e não dando semente, dá um bulbo, daí ela cresce independente do homem. Como eu posso falar de uma coisa sem falar de outra que, aparentemente, não tem nada que ver? O que justifica, a prova dos nove, é a realidade palpável. É como eu falei, eu tenho que ir à Cuiabá pra provar o que eu fiz. Fiquei com fama de não vender isso, não vender aquilo. Mas se eu vender para o cara embalsamar na coleção dele, o que acontece? Vou atrás do cara para me fornecer o negócio? Não posso. Não posso me desfazer do que eu tenho.

Inês: Mas gostaríamos de ter mais acesso ao seu trabalho.

Wlademir: Eu sei, mas é aquilo que eu lhe falei, as coisas custam dinheiro, e nós não temos apoio oficial algum, nem queremos. Então fica difícil. A gente já faz um esforço danado, tira do nosso ordenado. Você calcula, uma das razões da parada tática foi essa. Pois é, esse foi um dos fatores. Mas a coisa não é uma só. Foi um acúmulo de coisas que levou a preferência por aquela atitude. Nós pagávamos para fazer exposição de coisas contra o governo, o movimento era tipicamente contra o governo. Nós pagávamos para exportar, saía do meu bolso e do Álvaro. Chegava lá, fazia a exposição, e quando voltava o material na alfândega tínhamos que pagar o que nós mandamos. A princípio, isso funcionou, mas depois de alguns anos, isso não funcionou mais. O governo fez uma campanha no exterior dizendo: tanto lá existe liberdade que eles podem expor dizendo essas besteiras aqui. Viravam tudo contra nós. Mas a luta era assim, muito dura.

A luta é muito difícil, sabe? Por exemplo, uma das coisas que mais me comoveu na exposição do MAR foi uma bibliotecária que me disse: “Wlademir, o meu marido quer um autógrafo seu no livro.” Aí eu disse: “Puxa, está bem.” “Ele comprou seu livro quando ele era estudante. era caro à beça, ele juntou dinheiro para comprar.”, ela disse. Mas eu nunca vendi um livro!

Inês: O colecionador belga de livro de artista, Guy Schreaden, explicou que os trabalhos artísticos mais significativos produzidos nos anos 1970 eram objetos de uma arte efêmera. Resolveu começar sua coleção quando percebeu que tudo isso ia desaparecer, porque não

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

cabia no museu. Uma carta enviada pelo correio, como que o museu vai mostrar isso?

Wlademir: Pois é por isso que eu estou falando da curadoria. A curadoria ainda não foi conceituada didaticamente, ensinada na universidade. Daqui um pouco, vão oficializar, e quem tem uso fica proprietário desse título. Isso é muito complicado, porque, é claro, existem artistas que não sabem fazer a curadoria.

Evandro: Wlademir, quais são os seus planos atuais, o que você está fazendo? Conta um pouco.

Wlademir: Olha, acontece o seguinte, eu falo que você foi culpado por eu estar em um fogo desgraçado, e você não tem remorso disso. Eu não quero culpar ninguém, para lhe culpar exclusivamente [risos], para você ser sensibilizado pela sua culpa. Olha, o negócio fica complicado pelo seguinte: João Cabral, uma vez, voltando da Europa, foi lá na casa do Aníbal Machado e nós conversamos muito, saiu o livro dele *Duas Águas*, ele ficou assustado: “O quê? Estou vendendo livro assim? Estou lá isolado, como que eu estou vendendo livro assim?” Eu disse: “João Cabral, você já não vem desde Pernambuco trabalhando com a coisa gráfica? Então, isso daí fica no inconsciente.” O mesmo aconteceu comigo. Olha só que coisa estranha: eu tenho um livro chamado *Numéricos*, que está apodrecendo lá na estante da minha casa. Foi um desses poetas, o Ancelmo, a quem ensinei a trabalhar com as coisas gráficas, depois comprou uma, quando se sentiu com dinheiro fez o *Numéricos*, para me dar de presente. Foi muito simpático. O que eu vou fazer com mil exemplares de um livro que é todo branco, furado? Está entendendo? E eu nunca vendi um exemplar. Veio uma moça lá de São Paulo, de uma galeria, que queria comprar um, o exemplar da Regina. Então o que acontece? Esse livro, falaram-me, está à venda no *site* Estante Virtual por mil e oitocentos reais. É um livro todo fininho, que fica naquela pilha lá em casa, que está apodrecendo. Mas não posso soltar ele a essa altura, porque eu não sou besta, não sou suicida, olha que situação. A coisa é muito lenta. Sabe quantos anos o Poema Processo tem? Meio século.

Inês: O Poema Processo começa quando?

Wlademir: Começa em 1967 e foi feito para contrariar a poesia concreta, porque se você pegar a história da literatura e da poesia brasileira, de 1956 a 66, dez anos, não aparece

nenhum poeta. Pode ir nos arquivos para você ver. Não aparece, porque todos os caras que apareciam, o grupo Noigandres de São Paulo, vinha e dizia assim: epílogo.

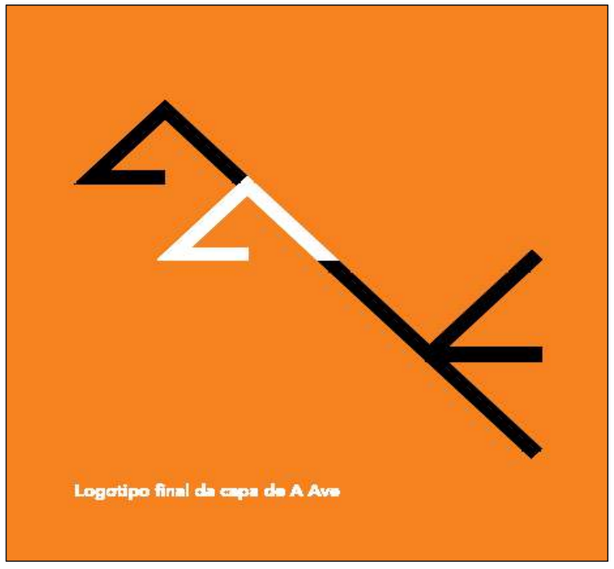
Inês: Num dos depoimentos do Álvaro de Sá no *site* Enciclopédia Visual, ele fala que o seu trabalho representa uma vertente *espacional* do Concretismo.

Evandro: Posso falar? Antes do lançamento da poesia concreta, que foi em 1956, ele já tinha o Intensivismo e *A Ave*, que foi publicado em 1948, que já era uma obra totalmente construtiva, ou concreta, num certo sentido, que já trabalhava com a questão da espacialidade e da visualidade, do livro como objeto, muito antes do poema concreto. Não foi a poesia concreta que lançou o Wlademir, e dentro dela havia uma vertente. A obra dele é anterior, e ele participou da exposição da poesia concreta com o *Solida*, que é esse segundo livro. Mas ele já tinha publicado *A Ave*, que é um livro que já traz absolutamente todas as questões, e não é concretista, ele é um livro intensivista. É um produto de todo o trabalho que eles fizeram em Mato Grosso durante a década de 1940. Então, na realidade, são movimentos totalmente independentes, e que houve uma convergência num certo momento, mas que simplesmente se cruzaram, e cada um foi embora para o seu caminho. Sendo que *A Ave* é, de alguma maneira, muito, muito mais radical, antecipa incontáveis coisas além do que o movimento concreto colocou.

Inês: Mas tudo isso é muito esclarecedor sobre o que você está tentando nos dizer, desde o começo, sobre Cuiabá. Sobre a importância dessa produção de lá.

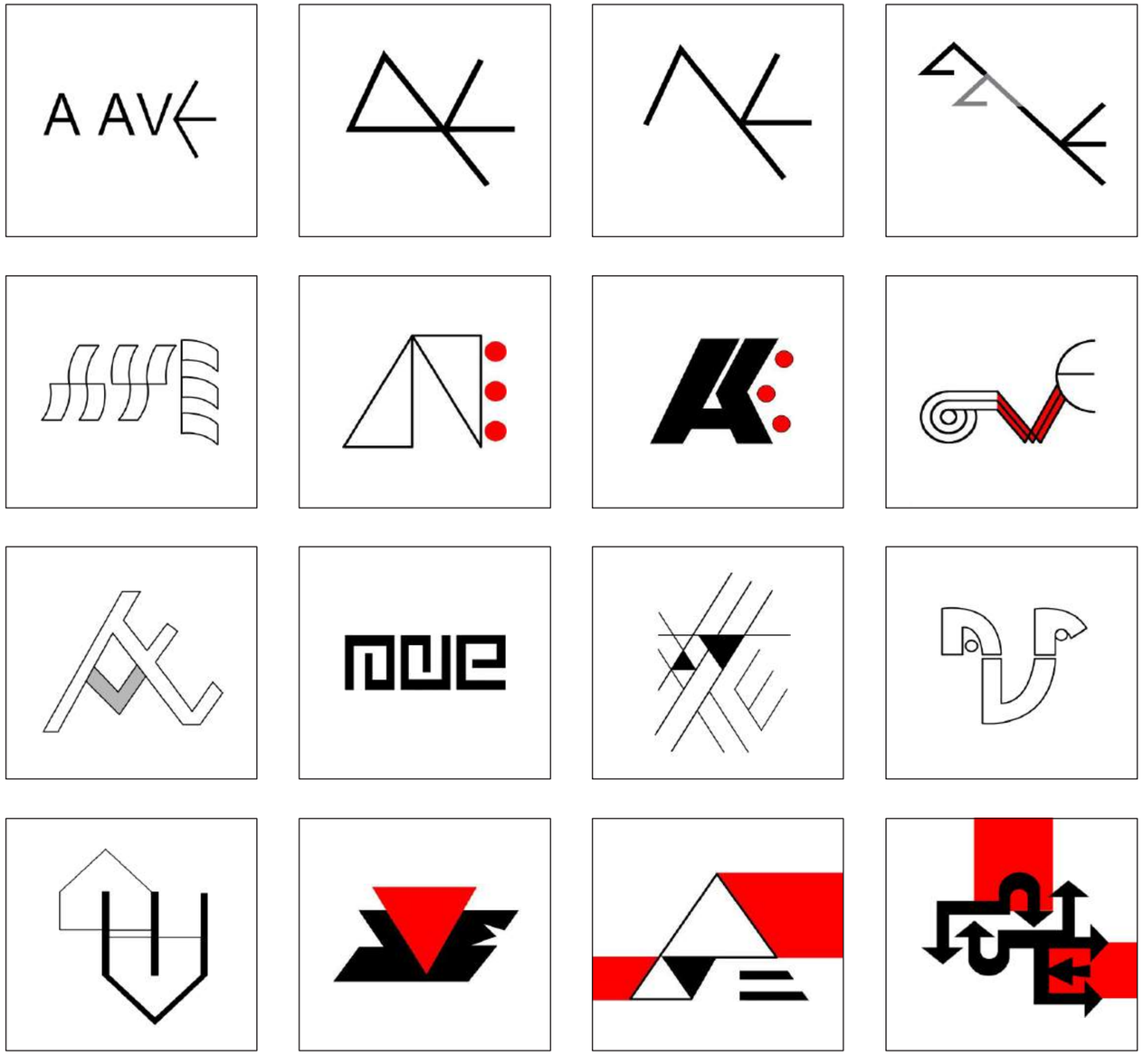
Evandro: Exatamente.

Wlademir: As pessoas que me criticam por causa do Poema Processo dizem que era muito agressivo. Mas nós vivemos em véspera de desaparecer o mundo! Com a bomba atômica… Nós vivíamos uma ditadura, a guarda vermelha quebrando tudo na China. Como a gente vai lidar com um negócio desses como se fosse um padre, um missionário? Vou responder a você uma coisa comprovada. Quando o Álvaro fala que o Noigandres deu a Poesia Concreta, o Gullar deu o Neoconcreto, e o Wladimir deu o Poema Processo, é, por sua vez, *A Ave*, que dá o processo. Aconteceu o seguinte: esses três vieram a expor na mesma época que eu no MAR.



Para a elaboração do Título-Logotipo de A Ave, Wlademir Dias-Pino criou inúmeras tipologias experimentais. Acabou sendo escolhida a de maior coerência visual como indicador de leitura. Sua escritura inclinada - angular - é progressiva, como no dinamismo esperado do circuito integrado.

O título poderia ter sido tanto A Ave como simplesmente Ave. Entretanto, foi propositalmente colocada a confirmação (frequência) do artigo para que houvesse através da coincidência da repetição a decifração da caligrafia angular.



Evandro: Isso é misterioso. Ninguém explica, aconteceu uma exposição do Augusto, do Wlademir e do Ferreira Gullar. A do Ferreira Gullar, aqui no Rio, no BNDES; o Augusto, lá no SESC Pompeia, em São Paulo, na mesma época, sendo que eles todos são inimigos, não falam uns com os outros, não combinaram nada, e essas três exposições ocorreram ao mesmo tempo, misteriosamente. E o pior, nenhum jornalista percebeu, porque isso daria uma matéria fantástica.

Wlademir: Eu não acompanho romance, literatura discursiva. Mas durante os vinte e um anos do regime militar, foi publicado algum romance acusando a revolução? Eu não conheço. Agora, o único que saiu em praça pública, em plena Brizolândia, foi o Poema Processo, com cartazes assim: "Abaixo a ditadura", e o exército estava lá. E não tocou em nós porque não sabia como agir, porque não tinha celular. E nós pegamos as tabuletas, os cartazes, fizemos um paliteiro no teatro Municipal e deixamos lá. Naquela época, a guarda vermelha estava quebrando (lá na China) com a tradição. E três meses depois, o AI-5 endureceu tudo. Outra coincidência.

Evandro: Eu fui em São Paulo ver a exposição do Augusto.

Wlademir: Pois é, o Augusto comete certos erros que eu não posso entender. Porque ele deve ser um advogado bom, para ser procurador do Estado ele precisa ser bom. Mas ele comete certos erros que um advogado não cometeria. Eu não entendo, ele vai buscar, para articular o movimento dele, uma palavra medieval, que não se sabe nem o seu sentido, Noigandres, para ser concreto. Francamente. Segundo, existe um movimento com três pessoas? Augusto, Haroldo e Décio. O movimento é uma trinca, é um trio. Nunca houve movimento. [Risos]

Inês: Mas voltando ao Poema Processo, para a questão "espacional", como você estava explicando, ele foi um acontecimento que também explodiu em várias capitais.

Wlademir: Sim, de propósito. Eu procurei um poeta no Chuí, e em outros territórios, não encontrei.

Inês: Vocês criaram uma rede?

Wlademir: Queríamos fazer uma *guerra epistolar*. Nós fizemos uma revista, *Vírgula*, que era um envelope fechado. Só pelo correio. O Poema Processo foi muito violento – já vou voltar ao Intensivismo –, nós olhávamos a natureza e víamos que tudo aquilo era colonização agrícola frutífera, só o que não prestava para nada era nacional. Manga, abacate, tudo era importado, a coisa do Brasil era a banana mesmo. Daí aconteceu uma coisa gozada. Antigamente, a banana-nanica era redondinha, hoje em dia, toda banana na feira é facetada, cubista [risos].

Uma exposição do Poema Processo aqui, veja, no Rio, posso comprar acrílico, mas o cara lá no interior do Pernambuco compra um papelão todo sujo e vai fazer o poeminha dele. Eu quis fazer a *Enciclopédia Visual* para pôr todas as galerias do mundo a serviço do cara ter imagem para poder trabalhar. Eles não têm imagem. Como vão fazer? Como se faz a divulgação? É difícil fazer a divulgação, nós das grandes capitais como São Paulo, Belo Horizonte, Rio, vamos aproveitar um acrílico com aço inoxidável. Um nordestino, como ele vai fazer isso?

Uma coisa: a poesia concreta é poesia, não é poema. O Poema Processo é poema. O Mário Pedrosa me deu os livros que ele mais tinha consideração, quando ficou doente. Deu-me os livros do Oswald de Andrade dedicados ao Mário, e eu dei para um poeta de Minas. Veja você, esse poeta era negro, Geraldo Dias da Cruz, um nome importantíssimo aqui no Rio. Eu fiz um livro dele. Foi um poeta muito interessante. Aqui no Rio, quando a pessoa chega, não sabe qual é a rua Marquês de Abrantes e a Senador Vergueiro, até há pouco tempo, fazia-se confusão entre Mato Grosso e Goiás. Já de pessoas conhecidas, não se sabe a diferença entre Cildo Meirelles e Waltercio Caldas, mas são completamente opostos. O Cildo é um poeta visual, foi sempre um poeta visual, o trabalho dele continua poema visual. Mas é que o poema visual é vendável, a arte é vendável, o Poema Processo não é. Não era, está começando. Então, a aproximação une as pessoas. Se o Mário cita Hélio Oiticica, Lygia Clark, Wlademir, eu estou em um bolo de neoconcretos.

Inês: Mas a gente sente claramente que a possibilidade dessa produção tem relação com o seu trabalho.

Wlademir: A Lygia Clark sofreu influência muito grande do marido, que era um psiquiatra importante, eu a conheci. E essa arte sensorial estava lá com o Frederico Morais nos *Domingos da Criação* no Aterro. O Poema Processo também participou. Eles são herdeiros do sensorial. Porque a literatura e a arte exigem mártires, não é a religião, é um

sistema mesmo. Tem o Glauber Rocha no cinema… Esse mártir é que dá a possibilidade ao Auguste Comte dizer que os mortos governam os vivos.

Voltando ao Mário Pedrosa, eu não quis que ele citasse o meu nome, senão todo mundo ia misturar. Ele foi meu amigo e não fez. Ele me cita só uma vez, num artigo sobre crise na arte, por causa da Bienal, que participei com trabalho sensorial. Era o seguinte: a válvula de carbono, antiga, de carro, não se podia aproximar a mão, porque fazia estridências. Percebendo isso, numa era sensorial, fiz um livro com uma caixa, e coloquei as válvulas nele, aí o cara ia lá, aproximava a mão e tirava, e acabava regendo uma orquestra, sem entender, de ruídos. Era uma arte dodecafônica. E aquilo, o dia inteiro funcionando, quebrou. Colquei uma espécie de papos de peru, assim dependurado, com peso de água. Uma coisa um pouco parecida com o que o Ernesto Neto faz hoje. Havia uma sensualidade, pegava com um elástico, como se fosse um seio. Depois, fiz um labirinto branco, peguei bobina de jornal grande, que é barato, e abri uns buracos. E aquele poema, do labirinto, consistia no seguinte: o sujeito, cansado, correndo, de vez em quando entrava no buraco e via a paisagem meio rápido, como um pássaro vê as coisas, correndo. E o cansaço era o produto do esforço dele, do poema. Como a leitura de manuseio, que me interessa. A leitura está no manusear, os *Numéricos* são leitura de manuseio. Se você pegar o livro *Processo: linguagem e comunicação*, a primeira e a última página, essa aqui e a outra, e o oposto, não tem mais leitura alfabética, nem cultural, nem nada. Como na revista que eu fiz, *Brasil Constrói*. Os textos eram todos do mesmo tamanho, todos uns quadradinhos, e eles eram publicados em francês, português e inglês. Era uma briga com o tradutor, que tinha que refazer tudo do mesmo tamanho.

Sheik: Em que ano que foi isso?

Evandro: Isso foi antes de Brasília, 1958/59.

Wlademir: Olha, esse negócio de direito da imagem, como é arbitrário. Eu sou contra qualquer tipo de propriedade, até cultural. Por isso que nós criamos o conceito de versão. Se eu faço uma versão do seu poema, eu lhe supero. Compreender é superar o outro. A versão é a mesma coisa. Você faz um poema, eu faço uma versão do seu poema, é um acréscimo à minha experiência, que você não tem. Compreender é se apropriar da experiência do outro. Se você compreende a pessoa, você domina a pessoa.

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

Sheik: Essas obras da válvula, de que ano são, da década de 1970?

Wlademir: O Frederico de Morais tem um filme sobre essas coisas, que nós fizemos lá no Aterro. Quando a Mónica Carballas, nossa amiga, realizou a exposição *Rio Experimental* [2010], em Santander, na Espanha, eles fizeram um catálogo − a Regina possui um − que mostra esse trabalho. Está escrito numa faixa "Poema Processo", e, no fundo, o Pão de Açúcar. Nós íamos na rua da Alfândega comprar material de pintura, na Casa da Borracha. Comprávamos um cano desses de plástico e torcíamos como um bolo, igual a uma cobra, e as coisas iam destorcendo. Um sujeito lá disse assim: "Puxa, mas a sua obra respira!" O sensorial na arte brasileira ainda não foi profundamente examinado, nem se deu a importância, um dos itens é que a imagem seja a instalação.

Inês: Você falou que a grande invenção foi a matemática…

Wlademir: Não, o que eu acho a grande invenção é o uso da matemática na medida. Porque, se você não tivesse a medida, não estaria sentada nesta cadeira [aponta para a cadeira]. Não atravessaria a rua, nem nada. É o vão, o intervalo, ele é que é importante. Nós percebemos que o branco podia construir o poema, por causa do intervalo da letra. Por exemplo, a origem da língua era tribal. Os alemães, os judeus são tribais. A formação da cultura deles. A fala deles é rascante, é duplicação de consoantes, não tem a vogal. Com a descoberta das cinco vogais, deu-se uma mobilidade fantástica e nasceu o neolatino. Como o americano tira a acentuação do teclado do computador? Ele está nos assassinando na nossa sonoridade, que ele não tem. Então é tudo safadeza, colonização descarada, pior do que a corrupção no Brasil.

Sheik: Mas e quando você tira o acento de "sólida", e vira "Solida"?

Wlademir: Pois é disso que vai tratar. Você tem o "SO", o poema parte, fica o "SO" separado de "LIDA", que tem dois sentidos, "SO" é uma palavra, a outra é outra. Daí, ele se reconstrói. Ele emenda outra vez. No fim, ele é solidão, porque ele vai repetir o "O", ele dá aviso, que dissemino ali. Se você pega – olha a questão do código – uma folha aqui, eu dividi em "Solida", mas se você pega Pernambuco, que são dez letras, divide isso em dez pedaços, e outra aqui, em mais três, ou quantos quiser, você inventa um alfabeto. Olha que invenção idiota essa do alfabeto! Toda criança faz. É uma questão de processo

de leitura. Olha a diferença, você pega uma colagem… Eu nunca disse isso porque é um suicídio, mas eu já estou na idade de me suicidar e de ressuscitar, eu já morri muitas vezes e estou ressuscitando [risos]. Se você pegar um poema, uma colagem, um poema visual, quero que você me faça uma versão dele, não tem processo para fazer uma versão, ele não é materialista. Agora, se eu disser isso, quantas pessoas já inventaram processo na arte?

Inês: Justamente, não dá para fazer isso com a imagem.

Wlademir: A imagem é ruído. Se você pegar uma forma geométrica, você faz as camadas. O problema todo é a camada. Como foi que nós percebemos isso no Intensivismo? Continuando aquilo que está fragmentado, mas é bom que fique um sanduíche, cheio de camadas. Aonde que nós vamos buscar isso? Um dia, me deu um estalo. Percebi que não era o regionalismo, era o territorial que nós queríamos. Como já havia dito, o Ricardo Franco não riscou fronteiras, ele tatuou fronteiras. Ele era astrônomo, estava trabalhando com signos. Qual o estado em pleno portal da Amazônia – porque, entrada na Amazônia por terra, só por Mato Grosso –, que tem o direito de ter um astrônomo que vem lá da nobreza de Portugal para fazer suas fronteiras? Nós temos um livro que se chama *Leverger*. É sobre um almirante bretão, mercenário da marinha, que foi em Cuiabá e levantou todos os rios de Mato Grosso. Os paraguaios – onde está isso na história do Brasil? –, entraram pelo rio Cuiabá, iam tomar Cuiabá. *Leverger* assumiu o comando e derrotou os paraguaios. Como? Por um processo. Lá tem o sarã, que também é o nome de uma revista intensivista nossa, porque já era nossa preocupação com a ecologia naquela época.

Sheik: É a planta do barranco, né?

Wlademir: Sim, para proteger o barranco, para correr a água, senão fica tudo empossado, como o Paraíba. O sarã escondia os soldados, eles jogavam uma corrente quando os paraguaios vinham com a canoa. Jogavam a corrente e, tchum, derrubavam todos. Eles aprenderam com quem? Com os guaicurus. Os guaicurus são índios das ribanceiras, não nadam muito. Quando os portugueses chegavam com a canoa de ouro, ou de pólvora, eles mergulhavam, vinham por baixo d'água e viravam a canoa. Por causa disso o rio é cheio de ouro.

Evandro: Wlademir, eu tenho direito a só uma pergunta? [Risos]

Wlademir: Eu sou ditador, mas, olha, eu vou pôr a espada aqui, estou longe da espada do inquisidor. Você tem direito a só uma. Você é um caso de polícia!

Evandro: Conta para eles aquela história da garça branca na praia do rio. Ele estava lá em Cuiabá, um calor danado, foi para a praia e sentou na areia, do outro lado tinha uma areia branca, veio uma garça e pousou lá.

Wlademir: A garça é um bicho muito arisco e pernalta, com o peso fica desequilibrada, para aterrissar é muito complicado. Há muitos pássaros lá no Pantanal que são tão pesados, um verdadeiro tanque caindo. A garça tem essas pernas, precisa de uma técnica especial de pousar. Ela vai voando e, de repente perde o voo e faz assim [junta as mãos uma na outra], senão quebra a canela. Eu ficava olhando as aves, ela veio, eu estava olhando aquele pássaro branco, de repente pousou e desapareceu na areia branca. Eu pensei o seguinte: poxa, se o branco engole o branco e eu sempre trabalhei com o branco por causa do intervalo, eu deveria fazer um livro que se autoconsumisse e desaparecesse, que ele mesmo se desmanchasse, se autodevorasse, daí eu fiz *A Ave*.

Evandro: A origem de *AAve* é essa história.

Wlademir: Falo isso porque eu senti ao ser tipógrafo a fisicalidade do livro. Eu faço livros, como *A máquina que ri* [1941], *Os corcundas* [1938], que têm a horizontalidade como construção do livro. A mancha branca não é mais o intervalo entre as letras. Antigamente, na escrita, palavras e números andavam juntos. Quando se separou a letra do número – isso que eu acho interessante na separação – nasceu a matemática. Quem gerou a matemática foi o alfabeto. Então, os dois se comunicam. Você tem o ordinal, o cursivo é ordinal, "abc", e é o missivo, à distância de um palmo do livro. Duas distâncias o homem conhece de leitura: a de perto e a de longe. Acontece o seguinte, a matemática vai tratar desses dois tipos de leitura, um para o cursivo, para o livro, ou a carta missiva; e o outro para o monumento, são as letras maiúsculas, e isso depois vai influenciar a língua. Através da descoberta do minúsculo e do maiúsculo, no início da frase. Tudo é dentro de uma lógica extraordinária, o desenvolvimento do conhecimento humano é a consequência lógica de cada coisa. Não tem nada isolado, é tudo uma constelação. A atração do espaço

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

não mantém os planetas equilibrados por contrapesos? O elevador não tem um contrapeso para não cair? Então a contradição não é contradição, é relação, olhar com contradição é uma maldade do ser humano.

Regina: Mas você estava falando: "eu vou fazer um livro"…

Wlademir: Ah, sim, eu estava no branco, isso para mim é importante, o branco. Eu trabalhei o livro da seguinte maneira [pega uma folha de papel], o branco vai construir não o poema, porque isso quem constrói é o intervalo da letra, saiu do silabário. E é a sonoridade, a sílaba. Então eu vou construir não o poema, mas construir já o livro, o livro é poema.
O branco construiu o livro horizontal, o outro se desdobra na verticalidade, o branco é vertical. Esse branco vai influir lá em *A Ave*. Como as coisas são interligadas, esse branco vai influir nos *Numéricos*, porque os *Numéricos* é como uma tábua de Pitágoras. Nove aqui, nove aqui, e, no ângulo, dá oitenta e um. Ele vai buscar a tábua de Pitágoras para confirmar a lógica dele, o ângulo é a soma das duas linhas. Daí ele se tornar ângulo, uma leitura angular de *A Ave*.

Evandro: Ele tem três livros, digamos, que são ápices de processos. O primeiro é *A Ave*, e antes da *Ave* uma série de livros. Esses dois livros que ele descreveu, um horizontal e um vertical, são antes de *A Ave*, depois tem o *Solida* e as suas versões, e os *Numéricos*, que é de que ano?

Wlademir: O *Numéricos*? Ele foi publicado em 1968, mas foi escrito, não sei, não me lembro. Bom, prefiro esclarecer melhor. Nesse tempo, eu ainda trabalhava com a língua. Fazia experiências. Por exemplo, eu descubro que o "quando" é clássico, daí, no poema, tem assim: "que sim um trampolim". No *Corcundas*, ora, nesse sim é o verbo ser que é um trampolim. Eu trabalho com a língua desconstruindo a gramática, é aí que está o mistério da língua, é a gramática. Então eu trabalhava com palavras, com a sonoridade, com essas coisas que tinham função. Dessa sonoridade, veio-me a facilidade de fazer a estatística da frequência das letras. Deu-me a possibilidade de ver a mobilidade das cinco letrinhas que não são capitais, as vogais, que mobilidade! Deu a mesma mobilidade de quando o Detran não tem mais o código decimal para colocar nos carros e vai se socorrer da letra, que tem vinte e três combinações diferentes, o outro tem dez. Isso é a fusão outra

vez. Por exemplo, essa separação da letra e do número, séculos e séculos mais tarde, os árabes vêm e unem outra vez, nasce a álgebra. E olha uma contradição da matemática: ela é expansão, mas a forma geométrica é limitação do espaço. Como que a geometria é posterior a matemática? Então são contradições que a matemática cuiabana usa.

Inês: Qual é a matemática cuiabana?

Wlademir: A matemática cuiabana é o Intensivismo. O Intensivismo é matemática também. Eu estou falando do que é a lógica da História, que não é a data. Por exemplo, o que eu expus na exposição da poesia concreta é uma versão do *Solida*. Mas o cara tem que entender que o *Solida* não nasce em 1956, porque, se eu estou pondo uma versão em 56, é porque tem um livro matriz. Então, que data ele tem? Daí o cara diz: "Não, *Solida* é de 56." Mas isso é problema da crítica.

Sheik: Você apresentou projeções na exposição do Oi Futuro de Ipanema, poemas matemáticos.

Wlademir: Eu componho no computador por equações. Por exemplo, se você quiser desenhar um girassol no computador, você não vai colocar um desenho, você usa uma equação adequada, que lhe dá um desenho perfeito, mais perfeito do que a própria fotografia.

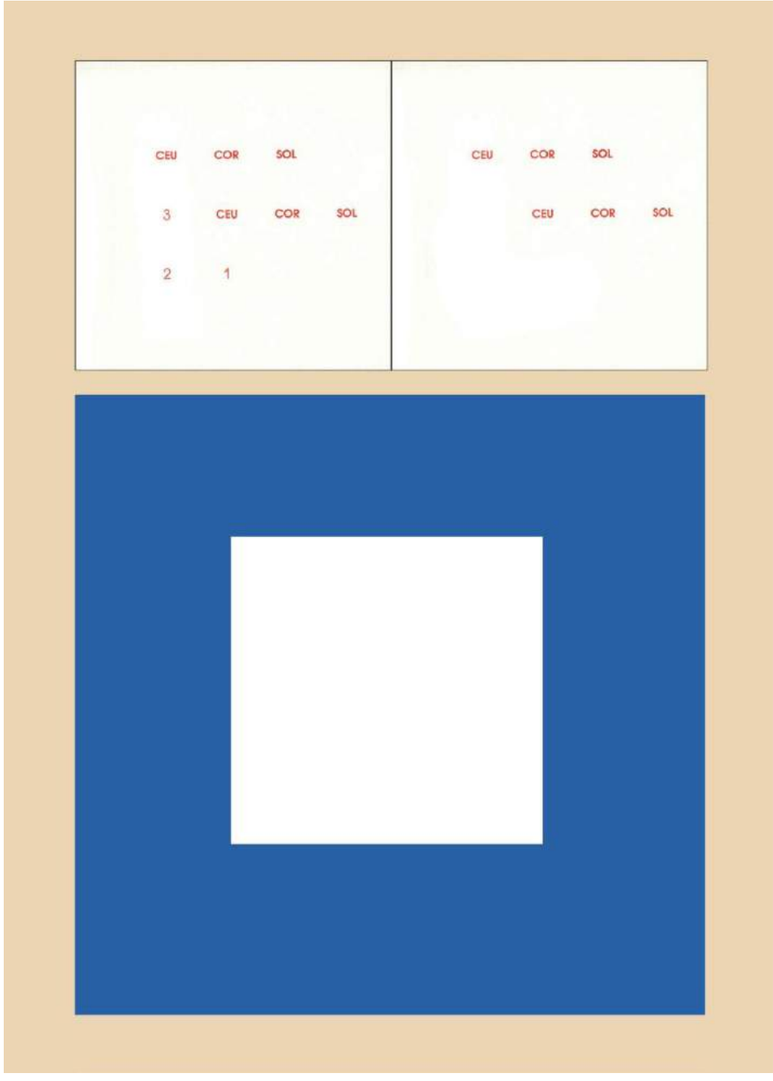
Sheik: Você criou essas equações abstratamente, sem saber o que ia ser o resultado visual?

Wlademir: Algumas coisas sim, outras não, dominar tudo é completamente impossível, né? É como prever uma cor dentro de um desenho. Eu pego um desenho árabe, vou colorir, aquelas lendas deles, aquele entrelaçado das perspectivas, muda a forma. A cor muda a forma. A cor tem um poder tremendo, e a gente leva a cor para o lado afetivo, emocional. Não é, ela tem o poder de mudar a forma. Eu faço um trançado árabe, dez, vinte desenhos diferentes, a cor muda tudo. Você faz uma associação por cor. É com essas coisinhas que eu trabalho.

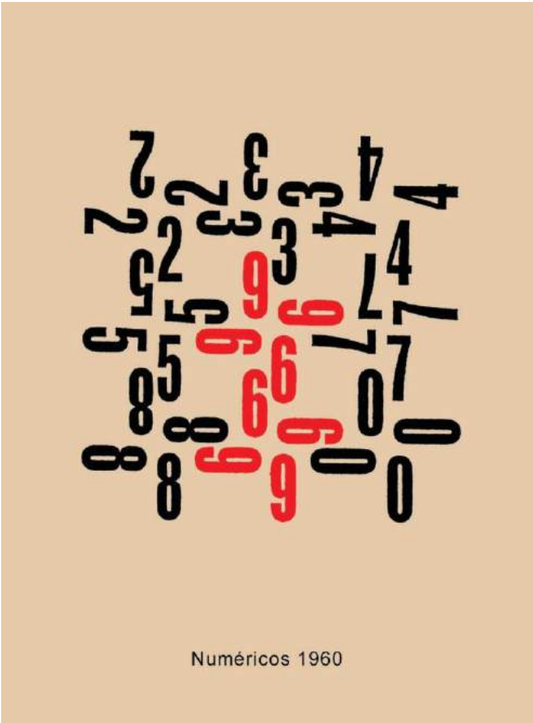
Inês: Você trabalhou muito como designer, com esse problema do território de Cuiabá e com a tradução das línguas indígenas.

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

Wlademir: Pois é, eu tinha cinco empregos no Rio. De manhã, eu ia sete e meia dar aula na PUC, saía de lá, passava na Vozes, pegava o material que tinha e ia para o Ministério dos Transportes, aproveitava porque lá tinha almoço, voltava de lá, ia com Dionísio del Santo para fazer serigrafia no laboratório – nós fomos os segundos a fazer serigrafia no Brasil –, e, de noite, eu ia dar aula no Instituto de Matemática da UERJ, perto das Barcas. Quer dizer, eu vinha onze e meia para casa, e sete e meia já estava lá, eu tinha cinco



empregos. Troquei tudo por Cuiabá, porque o reitor me ofereceu implantar a imagem da universidade. Eu sabia que Darcy Ribeiro ia morrer louco com aquele negócio, que não era para implantar nem no Brasil Central. Então, como eu ia executar aquele projeto? E era época da ditadura militar. Nós inventamos lá a *Cidade Científica de Humboldt*, tudo com uma visão de futuro, lá tinhamos uma cachoeira de Dardanelos…



Regina: É tudo fantasioso, Dardanelos, o nome da cachoeira, cidade científica do futuro…

Wlademir: E o mais gozado de tudo é que nós tínhamos um intuito político. A prefeitura de lá era em Cuiabá, não tinha nem casa para dormir. Nós íamos fazer uma universidade científica indígena. A jornalista veio falar comigo: "Mas que negócio é esse de cidade científica, na Amazônia, mas lá só vai ter índio cientista?" Eu disse: "É." "Mas cientista

vai sair do Rio para ir lá para o mato?", ela perguntou. Eu disse: "É claro." Naquele tempo, tinha uma Ducal aqui que vendia duas calças e um paletó. Não era do seu tempo [olha para o Evandro]. Tudo na rádio era Ducal, Ducal… Já vendia para funcionário público. Todo mundo era funcionário público, que gastava duas vezes mais a calça do que o paletó, porque chegava com o paletó pendurava na cadeira e usava a calça [risos]. Daí eu disse assim: "O cientista está devendo à Ducal, estão todos se refugiando aqui, eu estou ficando maluco com esses caras cientistas!" [Risos]

Passei vinte e cinco anos por lá, foi em 1978. Eu precisava fugir daqui. Eu trabalhava no Ministério dos Transportes, implantava a imagem do Ministério dos Transportes, e o Juarez Távora era ministro. Era meu ministro, e me chamou para trabalhar no gabinete dele. Tinha um cara que era amigo dele, diretor da comunicação, que queria fazer um *thesaurus* do Ministério dos Transportes, e eu tinha a *Enciclopédia Visual*, ele queria que eu fizesse o negócio dele. Daí eu briguei com ele e tal, e me mandei para Brasília, pedi transferência. Eu e o Dionísio del Santo, o pintor, trabalhamos juntos por 15 anos, na rua Moratório, fazíamos as flâmulas do Kubitschek. Naquele tempo, usava-se muita flâmula, e o Juscelino ia lá no nosso escritório assinar. Nosso cliente também era o João Goulart. Daí, como eu gosto de uma btincadeira, falei com o João Goulart sobre o aniversário de Getúlio. O Ministério da Justiça era lá na Cinelândia e tinha um busto de Getúlio. "Nós vamos fazer o seguinte pegar o Getúlio e pôr num vaso ali na Cinelândia." E pusemos o Getúlio, depois pegamos um caminhão de flores e colocamos na porta do Municipal, para ver se o pessoal comprava flores para pôr no Getúlio. Esculhambação total, havia coisas assim.

Eu e o Dionísio, nosso negócio era tão importante que nós é que fizemos a primeira feira de livros lá na Cinelândia, com o Santana, que era chefe do sindicato. Então eles me convidaram pra inaugurar uma feira de livros em Cuiabá, onde passei uma semana. Chegou lá o governador me falou assim: "Olha, eu tenho uma universidade novinha em folha, você não quer ajudar a implantar?" Daí eu disse: "Então, tá." Ele era meu vizinho, em Cuiabá, quando eu morava lá, mas ele era garotinho. E garoto tem uma admiração pelo adulto, eu mesmo, e o meu grupo, comprávamos cigarros para oferecer para os jogadores, para ter o prazer de ver eles fumando o nosso cigarro, os craques do nosso time. Então ele tinha admiração por mim. Passei a fazer desde os papéis da universidade até as ementas. Criamos, por exemplo, o curso Medicina. Os militares proibiram Medicina, foi o único curso que eles proibiram, era muita responsabilidade. Legalizaram Jornalismo, Editoração, Turismo… Por quê? Para elevar o nível cultural na Europa, dizendo o que eles

fizeram no Brasil. Eu fiz a Editora Vozes brigar com a Paulinas, por causa do negócio da religião, falei para eles: "Vamos deixaer a Paulinas de lado, com o negócio de catecismo e fazer os livros paradidáticos". Hoje, a Vozes evoluiu tanto que está publicando Nietzsche na coleção. Fui lá criar a identidade visual da UFMT.

Regina: E o seu estudo sobre as línguas indígenas?

Wlademir: A primeira aula de Engenharia foi com os xavantes, que eram a turma mais arredia. E como eu pacifiquei os índios? A Funai costumava deixar espelhos para os índios. A índia gostava daquele metal brilhante. Daí eu disse: "Não, o nosso negócio é mais moderno." Comprei uma lonita no Rio e fiz uns riscos gestuais assim, preto e vermelho. Depois, coloquei lá na frente, e eles não se aproximavam, ficavam só olhando. Mas aquilo os intrigou tanto, que eles é que se aproximaram de nós, quiseram saber o que era aquilo, mas estavam reclamando de não colocarem mais panela para eles. Dissemos: "Então, venham cá, vocês vão dar a primeira aula de engenharia aqui." Daí fizemos uma taba. A maior taba dos índios era a deles. A primeira aula de Engenharia foi aquela, o índio ensinar a fazer a taba.
Nesse tempo, havia o Passarinho. O Jarbas Passarinho era ministro. Olha só a gozação. Os índios vão à caça, e quando eles voltam, para dar sorte, eles cantam, mas as mulheres não podem ouvir a música deles. Olha o machismo, tem uma casinha pequena, um ninhozinho, eles cantam lá dentro, não ficam expostos, é tudo meio sagrado. Aí o reitor disse: "O ministro Passarinho vem aí." Eu falei para o reitor: "Gabriel, senta com ele, quando ele sair, você segura a calça dele, não deixa ele sair." Eu cheguei lá com a máquina fotográfica, e quando ele colocou a cabeça para fora eu fotografei, e escrevi como se fosse do Ministério da Educação para toda a universidade brasileira. Mandei para todo mundo, o Passarinho assim, com a cabeça para fora do ninho, olha a molecagem.
Regina: Queria fazer um parêntese aqui, de uma coisa sobre a qual ele disse. Ficou claro para vocês quando ele falou do relacionamento dele com o Mário Pedrosa?

Wlademir: Eu pedi para ele não mencionar o meu nome na crítica dele.

Regina: Ficou claro para vocês porque ele não queria ser mencionado nas críticas dos dois movimentos? Porque, senão ele seria considerado neoconcretista. Acho isso genial,

ao mesmo tempo é de uma tremenda solidão, é muito mais fácil você estar com um grupo, com os concretos, ou então estar junto com um Hélio Oiticica, com uma Lygia Clark, ser parceiro dela seria muito mais fácil. Mas eu acho que ele teve que ficar muito sozinho, senão ele estaria no meio desse grupo. Como ele ficou muito recluso, muito na dele, ele aparece muito depois, como se fosse consequência desses eventos, mas não, ele antecedeu esses eventos.

Wlademir: É porque meu trabalho tem muitos itens, quando toca um… Por exemplo, estou procurando apagar *A Ave*, fazendo outras coisas. Há um apagamento, mas já é esse sentido subliminar, sabe? Eu provoco o Evandro no negócio da datação. Não me interessa o negócio das datas. Sabe por quê? Se eu quiser, faço uma edição de *A Ave*, ponho 2020. A arte, para mim, tem que ser atemporal, mas se eu falar isso, é muita vaidade, a minha situação quase sempre foi a de silêncio desde o concretismo.

Inês: Seu trabalho tem arte e muitas outras coisas, e muitas outras coisas são também arte no seu trabalho. Ao entrar nele, não se sabe muito bem como podemos nos relacionar com tanta coisa.

Wlademir: É um conjunto de itens.

Regina: O Intensivismo não querer saber do Modernismo, e a questão das camadas...

Wlademir: Vou te falar de cada item. É o seguinte: cada um tem uma proposta. *A Ave*, a pretensão dele são inúmeros itens, cada um, um setor, uma escala do conhecimento, há uma divisão do conhecimento. Por exemplo, na área do poeta social, na área física, eu poderia falar, o livro, *A Ave*, trabalha com transparências, porque ele é um poema-livro. Ele não é um livro-poema. O livro-poema é um assunto, um tema, no meu entender, do livro. Agora, o poema-livro é o poema que gera o livro; um livro gera o outro. Diante do perigo da televisão, do virtual, o livro entra em xeque. Não vai desaparecer, mas entra em xeque. Também o xerox. O livro está em perigo, mas o livro não vai desaparecer. O livro é um objeto racional ao extremo, e tem condições de sobrevivência. Então vamos estudar um livro contemporâneo, para criar uma versão para o antigo formato de livro, para criar novos conceitos de livro, para sobreviver. Vamos dizer, *A Ave*. Num livro, a coisa básica, a página, é composta. Duas páginas formam uma folha, a ímpar e a par, a

par fica deste lado, e a ímpar, deste [abre as mãos como se fossem folhas], que o polegar vai virar, e essa é a preferencial, porque tudo a gente lê e trabalha com a mão direita. Todos esses conceitos práticos vão formar um outro conceito específico, da literatura. Começa aí *A Ave, que* contraria esses princípios. São duas folhas para ser uma página. Pela transparência, pela translucidez, já contrariou. Uma sobreposta à outra. Quando você sobrepõe, você cria o poema de camadas, isso você não encontra na poesia, que é uma camada só, isso você vê na publicidade. O cara compra um plano do jornal e desenha um plano em três dimensões. Porque ele paga uma dimensão e usa três, é tapeação comercial. O poema percebe todas essas malandragens que fazem para incorporar as malandragens contemporâneas também. Porque isso é riqueza, isso não é condenável assim de qualquer maneira. E é por isso que eu luto contra a condenação, todo mundo classifica as coisas, critica as coisas, sem mais nem menos.

Inês: E a camada da terra?

Wlademir: Isso está ligado ao Intensivismo, à questão do que é regional e do que não é regional. O que é regional é o folclore, é o artesanato, ele é imposto. Como o código é arbitrário e é imposto. O código de trânsito, o código alfabético, civil, penal, a lei etc. Nós vivemos numa ditadura do código. O Deisler costumava dizer brincando que eu sou precursor do código, que eu transformo a palavra em código. Vou ser contra o código, ele é ditador, mas eu, para ser uma evolução do código, tenho que ir para o subliminar. Mas o subliminar é um domínio muito pior, porque é psicológico. Você não vê, é a prisão e a escravidão. O americano, a última bomba que ele lançou, apagou uma cidade inteira, neutralizou a eletricidade. Ele não quer mais assassinato em massa, porque, economicamente, ele destrói. Quando o americano destrói uma mesquita árabe, ele não está destruindo o petróleo, ele está atingindo a cultura. A cultura é que é tudo. O Brasil tentou a experiência de fazer do jogo de futebol substituir a podridão política. Deu isso que deu, hoje os ânimos estão como no futebol. Porque o futebol não é cultura, é crença, eu creio no Flamengo, então é crença. E o jogo não é arte, porque o jogo tem as regras do certo e do errado, ganha quem estiver certo. Olha o jogo como transfere para a cultura do domínio o julgamento do ser humano. É isso que o Poema Processo combate, esse critério do julgamento da crença, porque a crença leva à religião.

Sheik: Wlademir, quando você subverte o código e quer valorizar o processo, não há o

concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

risco de o processo virar um novo código?

Wlademir: Não, processo, sim. Porque eu não posso prever a inteligência de outro homem que vai fazer, sempre tem contrarrespostas. É o que eu falei, nós atacávamos o governo, depois tivemos que nos retirar, porque a instituição tem recursos que nós não temos. A instituição é uma força. Pode ser que ela seja acadêmica, mas ela é uma força. Individualmente, eu não tenho força nenhuma. Esse é que é o problema.

Mas, continuando, *A Ave* tem o seguinte, quando ela descobre que a leitura é uma direção, e essa direção é que dá a narrativa ao romance, o cara sobe uma escada, entra no quarto, tem uma lógica da direção. A linha está formando uma direção. Mas sabe o que acontece no sentido gráfico? A linha − são paralelas − e na medida em que ela cresce, ela deixa de ser horizontal, a escrita passa a ser vertical, olha a contradição. Então, eu vou procurar níveis de palavras-chave na *Ave*. São coisas assim, e esses conceitos novos que vão ser transferidos para o livro do futuro, sendo incorporados. Agora, outra coisa, por exemplo, quando você descobre que a leitura é uma direção, por que ela tem que ser horizontal? O domínio do horizontal. Eu faço angular.

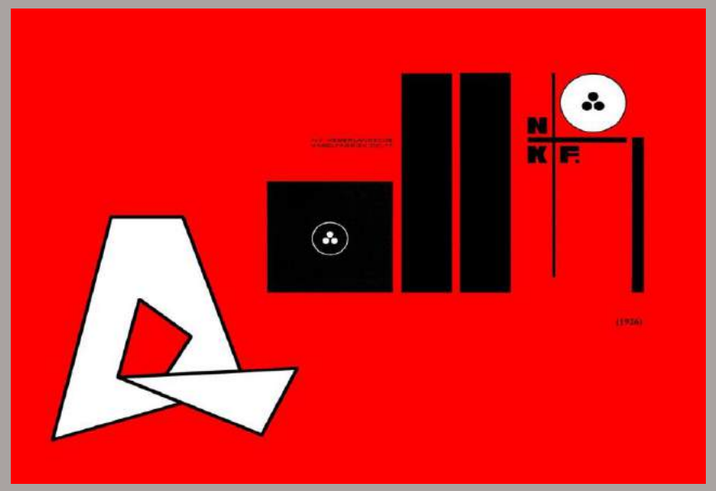
O que foi exposto aqui, *O Dia da Cidade*, foi tirado do livro. Outro exemplo, um poema, como o Poema-Conceito, foi feito para exposição aqui. Quando ele é reproduzido, a gente não lê, porque a visualidade tem que ser adaptada, você não pode pegar um livro e expor lá, é outra leitura, é uma leitura à distância, graficamente, ele já virou a leitura do cartaz, e não de livro. Ele vai exigir outro tipo. Nesse aí, você pode usar a fonte Times, com serifas. Mas se você fizer um cartaz com serifas, vai ficar tudo cinza. Não pode. São funcionalidades que eles vão lhe dar. Quando houve a poesia concreta, eu não chamei o *Solida* de poesia concreta, eu chamei de poema "espacional". As letras estavam escritas formando um quadro geométrico, como se fosse anúncio luminoso. Esse livro, eu vou adaptar em parte, as cores, como linha, daí eu não preciso ficar explicando, põe a linha vermelha como é no trânsito, azul… Porque a cidade é um circuito, um fluir, a casa é o pouso, mas a cidade é fluir, então, a leitura é fluir.

Inês: A leitura é uma cidade?

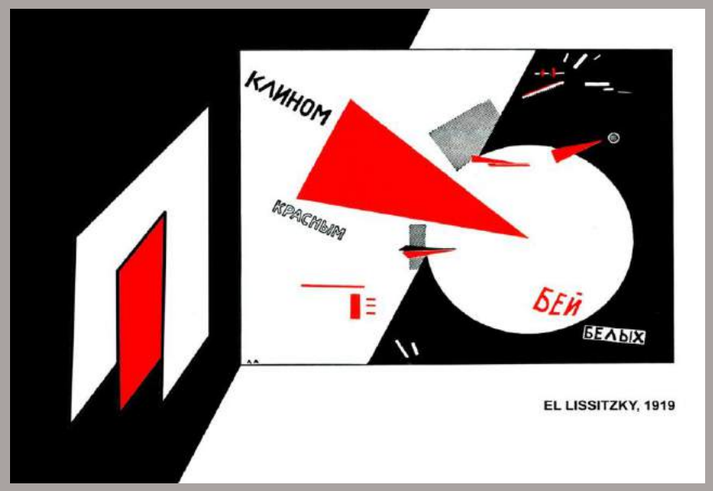
Wlademir: Pois é, uma cidade, e todos os problemas urbanísticos que tem na cidade. Nessa exposição, eu vou pegar a cidade imaginária, que é a hipótese do poeta, o futuro da cidade que já está na cidade da soja; e a utópica, onde eu faço uma arquitetura que, se

Exaltação ao Construtivo Tipográfico,
p. op.

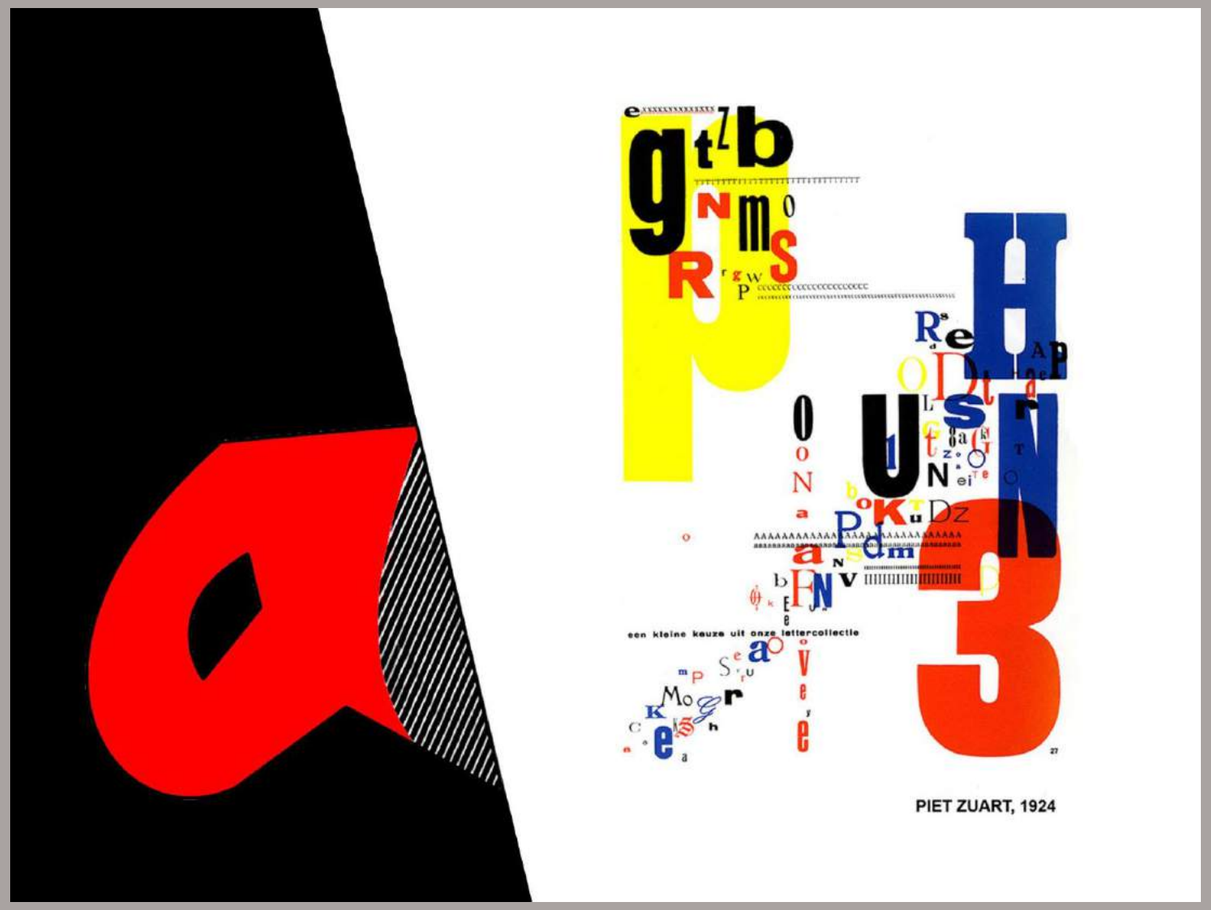
Kurt Schwitters, 1924



HERBERT BAYER, 1925



EL LISSITZKY, 1919



PIET ZUART, 1924

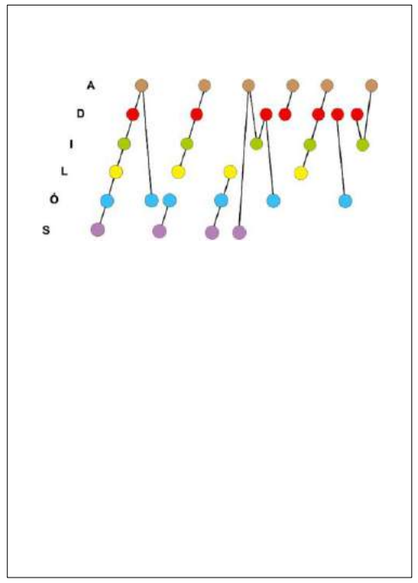
você olhar ela assim, é uma coisa, se você olhar de lado, é outra, se olhar do outro lado, é outra, se olhar do topo, vira uma coisa diferente.

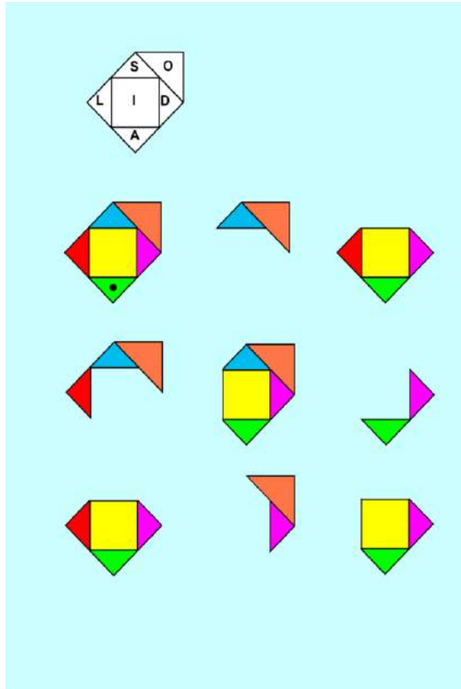
Inês: Esse é um trabalho que você está desenvolvendo agora?

Wlademir: No computador. Eu já venho desenvolvendo há muito tempo. Quando saiu *A Ave*, eu fiz desenhos de poemas sobre *A Ave*. Até você chegar, o processo vai se processando, vai evoluindo. Por exemplo, estou falando do branco que foi empregado como palavra, já vai me servir como vão de intervalo. Mas se eu não tivesse o conceito de intervalo na escrita, da sílaba, separando sílabas, as vogais é que têm essa função de intervalo, eu não poderia fazer essa outra coisa, então as coisas são todas uma evolução. Eu fiz o livro de logotipos com o João Felício dos Santos, que foi um grande amigo, escritor e historiador. Enfatizamos a visualidade, uma leitura mais psicológica do que gráfica. Exemplificando: tem uma página lá que é: "Deus no toque da criação". Aí, embaixo, tem um círculo, que é o globo, com uma seta aqui, essa seta está um pouco para cá [aponta à direita]. Quando eu coloco um círculo, que é um plano, a sugestão daquela volta, eu transformo o círculo em esfera, que é um plano só. Isso é um conceito, uma abstração. O conceito é que é tudo na vida. O Rio de Janeiro era um terreno baldio, doentio, tudo ruim aqui. Quando o cara chega e chama de Rio de Janeiro, a cidade passa a existir, porque você conceituou.

A Ave tem a leitura contínua. Hoje, o computador vem emendando as palavras. Na medida que faz a leitura contínua, você encontra o circuito integrado. E não tinha. O que é o circuito integrado? Se o fio aqui transmite, se a solda aqui transmite [desenha uma linha reta sobre a mesa], por que não fazer uma solda assim e pronto? Resolve [desenha uma linha em zigue-zague]. E fica fácil o conserto, porque você vê se transmite aqui, passa corrente aqui até a válvula, vê onde está funcionando. Prático, né? Ali também anuncia o nascimento do circuito integrado, que é a leitura integrada do negócio.

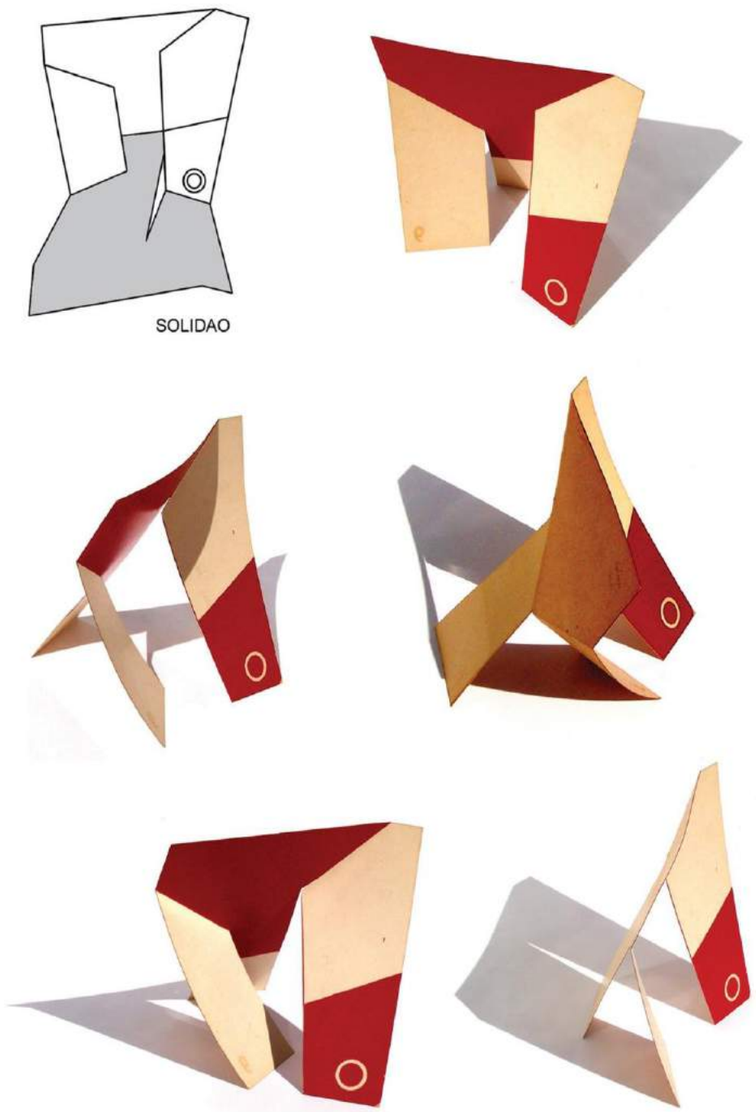
Outra coisa, o número é separado da letra. Como que eu vou separar o emprego do número em *A Ave*? É preciso que eu tenha uma referência, que tenha uma razão de ser dentro do desenvolvimento do raciocínio. Se eu uso a décima terceira letra no código, ele aqui tem aquele valor que está lá, já são números, não são letras, aí eu trabalho com os dois códigos que o homem fez. Depois, mais tarde, eu vou com os *Numéricos*, eu pego um código que é da palavra "céu", e pego um código numérico e ponho "um", então eu codifico o "um" ao "céu", "dois" ao "sol", "três" à "luz", eu incluo todas as operações





matemáticas que você quiser com palavras. Você pode usar toda a experiência fantástica da matemática através da língua. E você não podia fazer isso. Agora, tecnicamente, o que foi que eu fiz? Eu peguei um código. Um código é radical, porque, se não é dois, não é um. O "A" tem que ser o triângulo, o "O" tem que ser a bolinha, se o "O" não tiver bolinha, não pode ser triângulo. Então ele é radical. Mas se eu pegar um outro código radical, eu sobreponho um e neutralizo o outro e tiro a utilidade. É isso que o americano está fazendo com a eletricidade.

Como eu trabalho com a transparência, eu faço a perfuração, que é a radicalidade da transparência total, física. Aí aparece a letra que está na outra página, então pertence a essa página e a outra também, sem eu escrever. Já não estou mais usando a visualização,



estou usando a não visualização da transparência. Agora, no fundo, ela quer a leitura contínua, a transparência não era física, desaparece a fisicalidade, é como *A Ave*, ele apaga a fiscalidade dele, ele mesmo se neutraliza. É como o aparelho, você dá um prazo para ele funcionar, funciona, chega num ponto, o relógio corta, é o domínio da leitura, não mais do leitor, mas do próprio objeto. Ele é um objeto, não é mais um livro de poema.

Sheik: Quando você cria essa nova visualidade, com essa alteração do código, sobrepondo os códigos, tentando apagar esses códigos que você juntou, para o espectador, para o leitor, essa sua operação não está visível, clara, ele tem aquele resultado final.

Wlademir: É físico, é provável, constatável, evidente também, se você chegar a conclusão da evidência.

Sheik: Para você, é importante que ele não acesse essa construção, que ele tenha só aquele resultado? E que com esse resultado ele faça a leitura dele?

Wlademir: Não, não. O poema, se ele é inaugural, se ele pretende ser inaugural, mesmo não sendo, ele tem que trazer uma didática de leitura em si, porque o leitor não é um adivinho. Cada poema inaugural tem que criar sua didática, isso é um problema da educação, é isso que eu quero discutir.

Sheik: Mas essa didática está fora do poema?

Wlademir: Não, ela está no poema, está no processo, no desenrolar. No desenvolvmento do poema, ele já é um processo, ele já cria a didática. É a didática prática, imediata, como é deste aparelho [aponta para o gravador de áudio]. Está ligado, ele funciona, não está ligado, é conversa fiada, não está funcionando. Tem luz, tem bateria está funcionando, não tem, não está.

Inês: A experiência da *Universidade da Selva*, da fundação desse *campus* científico, ela também é um poema *espacional*?

Wlademir: Meu poema é desse ponto aqui, a cidade, a arquitetura, até lá, o ponto geodésico da América do Sul, que é a Assembleia do Estado, a cidade inteira é um poema.

Contrapoemas & Antipoemas, 1998, p. op.,
Wlademir Dias Pino e Regina Pouchain

É uma questão de apropriação. Porque, na verdade, um poema é mais uma questão de apropriação, só que se inventa a versão para desapropriar, dar um instrumento e tirar outro.

Regina: Em *O Dia da Cidade*, como você viu na exposição do MAR, o Wlademir gostaria de ter colocado várias cores. Assim, as diversas camadas ficariam claras, o circuito da cidade. Só que isso, na época que ele fez, seria uma fortuna. Mesmo aqui, no MAR, seria uma coisa muito complicada. O poema é enorme, é um paredão enorme, mas ele é cheio de camadas, que ele gostaria de ter feito com cores, mas ele nunca fez assim.

Wlademir: Mas ele está em livro, dentro do recurso tipográfico, é como, por exemplo, no Poema Processo, nós precisávamos movimentar a imagem, mas nós não tínhamos vídeo naquele tempo, era Super-8, e muito ruim. Para movimentar o poema, a que nós vamos recorrer? Ao recurso Pop, da história em quadrinhos, assim criamos o movimento. Então são adaptações, não quer dizer que aquilo seja Pop. O processo que a Pop usou, da história em quadrinhos, é uma coisa que está até na vida de Cristo, no catolicismo, nas vinhetas gregas etc.

Inês: Mas a *Enciclopédia Visual* também é uma tecnologia de recortes.

Regina: Eu já falei para ele, se eu pudesse colocar uma logomarca que representasse o Wlademir, seria uma tesourinha.

Wlademir: Quando o Matisse estava doente, no hospital, ele levava uma tesourinha e fazia aqueles recortes e colagens.

Inês: Os seus desenhos das mulheres são muito matissianos com aquela linha…

Wlademir: Não, mas é o *Estilo Pantanal*. Porque os rios no Brasil Central fazem curvas,

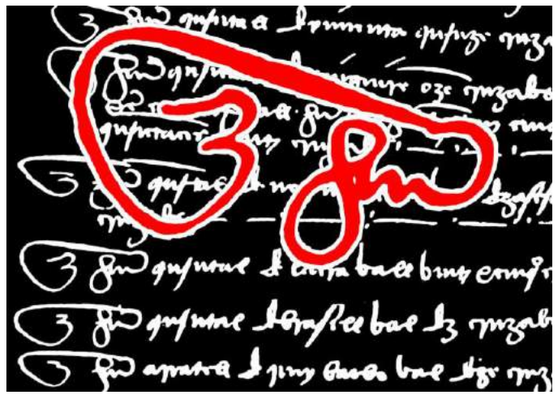
concinnitas | ano 18, volume 02, número 31, dezembro de 2017

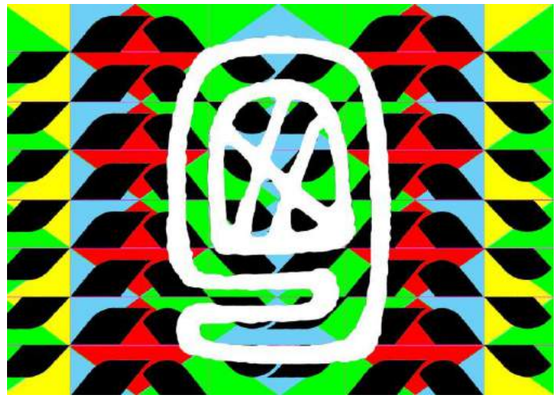
assim é como aquele bordado [desenha uma curva na palma da mão]. Como eu lhe falei, nós fomos buscar no subsolo, na natureza. Nós descobrimos o territorial no subsolo, o regional é a superfície. Então, como o nosso ouro e o diamante foram escavados para serem levados, nós descobrimos a pedra canga. Fizemos de fundo. A pedra canga, que é uma pedra ferruginosa, toda porosa, serviu de fundo para aquelas mulheres. Nós também descobrimos a piçarra, que é uma rocha formada por cristais arredondados. A piçarra dá em camadas, em linhas inclinadas, daí vem a nossa linha inclinada. Nós olhamos a água no Pantanal, enchendo, ficavam aquelas curvas assim [desenha um serpenteado no ar], porque os rios, se você vê da Amazônia, são todos assim no Brasil Central [desenha uma curva no ar]. Ali é que está o *Estilo Pantanal*, na água. Agora, coincide como forma, mas as intenções são outras. A de Matisse é vegetal, e aquela lá é água, o nível da água. Que tem uma conversa, tem. Ele levou aquilo porque não mexia com tinta, estava doente. No hospital, ele teve que trabalhar com aquele papel, chegou àquela conclusão. Nós chegamos à conclusão de outro tipo.

Aquelas imagens do *Estilo Pantanal*, quando você faz um desenho de linhas embaralha tudo. Mas se você for ver a distância fica muito mais nítido do que de perto. Era para grandes horizontes. O índio na selva vê a vinte metros, no máximo, de verde. O homem, no Brasil Central, olha aquela plantação, o horizonte não é mais horizontal, é circular. Ele vira e vê todo o horizonte [faz um círculo no ar]. Nós tirávamos a visualidade física desse material. O diamante, quando você o encontra, ele é sujo de terra, não tem brilho, quando você lapida, ele vira brilhante, porque ele é facetado de espelhamentos. Então a gente pega facetado e espelhamento e o poema vai trabalhar com a burilação.

Regina: Ele tem muitos poemas e trabalhos visuais baseados no que ele chama sol geodésico, o diamante que está dentro do solo…

Wlademir: Eu mostrei na exposição em Cuiabá. Não ficou registro. Cuiabá não podia, porque a universidade não tem recurso para isso. Nem eu aceitaria. É uma situação da pessoa que é marginal. A arma dele é o silêncio, deixar passar o tempo. Como esse negócio



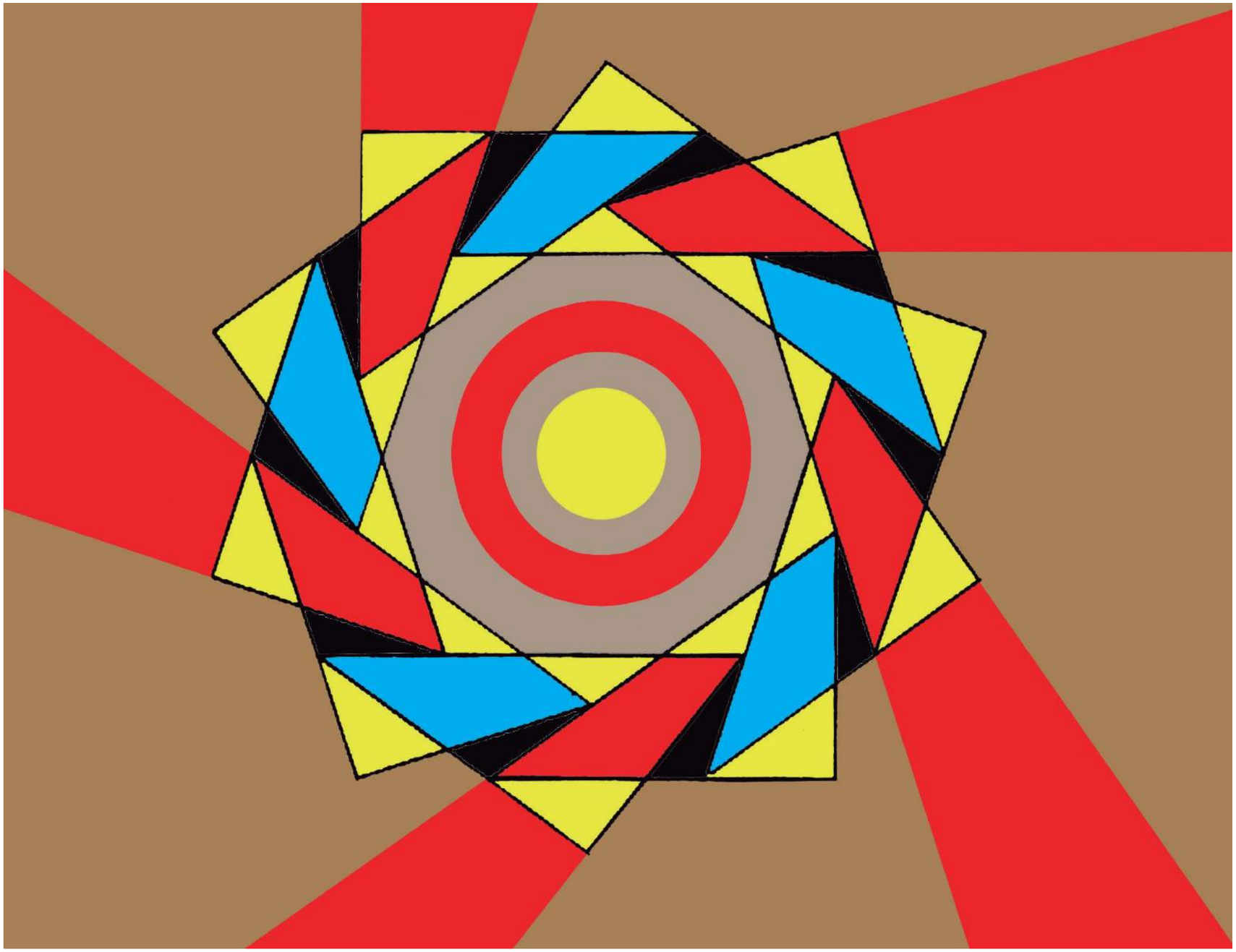


da poesia concreta. O grupo Noigandres chega e dá entrevista lá na revista *O Cruzeiro*… Aliás, o concretismo anuncia o fim do império gráfico e da *cravação* para dar passagem ao mundo eletrônico, o código alfabético em forma de luz. Você conhece o livro *Processo: linguagem e comunicação*? Foi editado pela Vozes, e popular, saíram duas edições, encontra no *site* da Estante Virtual. Ali é que está o manifesto do Poema Processo, dos poetas que o inauguraram em 1964. Um ano depois do movimento, já saiu o livro, com o nome de todos, e as características de intencionalidade de cada um. Isso não tem precdente em movimeto algum na história da literatura brasileira. Se você olhar o livro, parece que tudo é uma unidade só.

Todo trabalho tem uma intencionalidade. Aquele *Poema Conceito*, o que é? Ora, a televisão, você liga na sala, vai tomar banho, não está vendo o que está passando, mas sabe tudo que está acontecendo. Então, ela não é um instrumento da visualidade. O que ela é? Ela é um aparelho que usa o teatro e o rádio, não usa a visualidade. Ela não tem o que se chama de linguagem própria. A televisão ainda não tem. Então, qual seria a linguagem da televisão? O *Poema Conceito* tenta mostrar isso, que a linguagem da televisão seria quando aparecesse uma imagem e ninguém entendesse. Que se aparecesse só o texto, ninguém entenderia, mas unindo as duas, texto e imagem, daria uma terceira. Essa é a proposta, se ele vai resolver ou não vai resolver [bate com as mãos uma na outra]… O poema quer pôr questões para fora.

Inês: *A Enciclopédia Visual* faz isso o tempo inteiro, não?

Wlademir: Faz, e luta contra o negócio da autoria. Eu não peço autorização para ninguém. Eu não coloco o nome, eu não vou procurar não sei quem não sei aonde, perder tempo com data, o que eu quero é alimentar de imagem esse pessoal

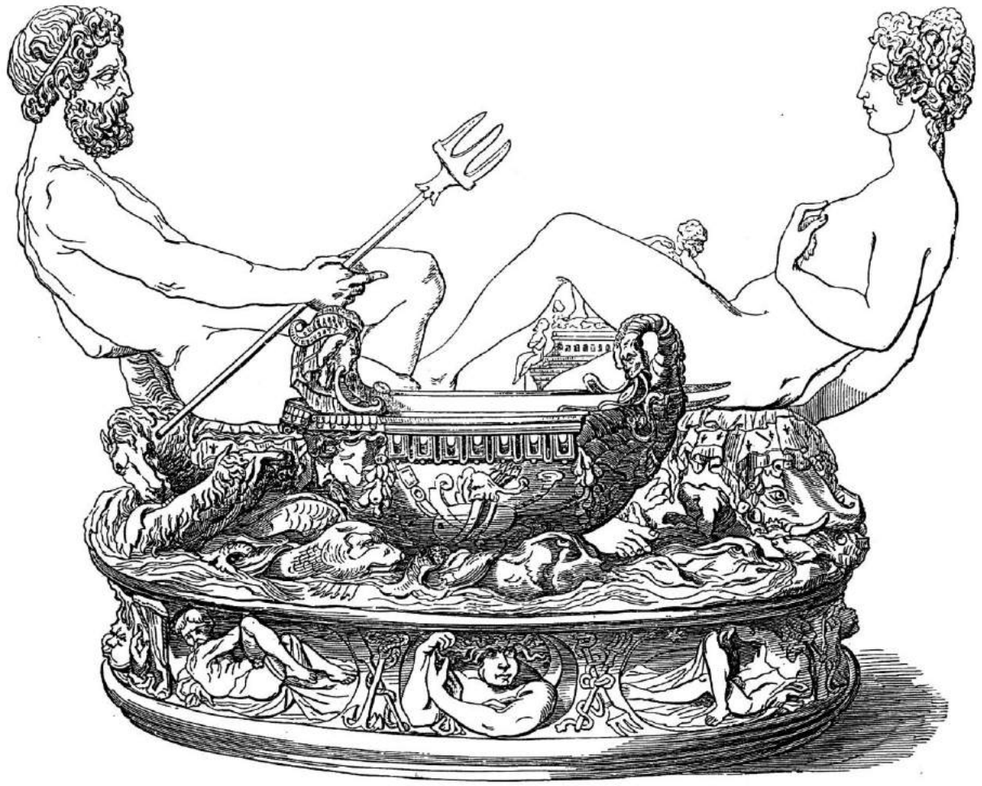


Sol Geodésico

que não tem acesso à imagem. Se é correto, se não é, não estou mais nessa coisa.
O que eu acabei não dizendo sobre o índio, quer saber o que foi? Olha só que coisa absurda, eu sou contra a língua, e descobri o seguinte, percebi uma coisa que achei curiosa. Eu notei que os sotaques de cada tribo, de cada região, eram diferentes por causa do barulho do vento na folha, da vegetação que é comum no local. Isso é uma coisa a se estudar em relação à vegetação do local, a sonoridade. Como transformar a sonoridade para enriquecer o alfabeto. Aí, tem aquilo que eu lhe falei, nós fomos buscar o sentido de território e não de região. Porque região depende de efeitos e tensões políticas. O territorial é o que está embaixo do solo. Se eles levaram o nosso ouro, não tem mais o ouro, mas vamos encontrar as formas brutas lá, que vão nos responder. Então é uma radicalidade teimosa [risos].

Transcrição e edição: Inês de Araujo
Revisão técnica: Regina Pouchain

Poema Conceito



Salière de Benvenuto Cellini

separados
de tanto
cada pulsar
do coração

REVISTAS CONCINNITAS E TATUÍ

Nessa mesa, a conversa se deu em torno da *Concinnitas*, publicação semestral do Instituto de Artes da Uerj, criada em 1997 e, a partir de 2005, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes. Tendo por objetivos difundir conhecimento e estimular a criação de conexões entre pesquisa, extensão e ensino universitários, a revista é um espaço de incentivo à pesquisa e à produção no campo da criação, da fruição e da reflexão sobre arte e cultura. Assim, *Concinnitas* pretende responder à necessidade de formação de artistas, docentes e pesquisadores, bem como do público em geral, atendendo à demanda crescente de profissionalização, aperfeiçoamento e especialização, e contribuindo para melhorar qualitativamente a produção, a pesquisa e o ensino.

Antigos e atuais editores da revista participaram da mesa, em que também foi apresentada, a *Tatuí*, revista de crítica de arte com versões online e impressa. Criada em Recife, em 2006, a partir do encontro de críticos de arte em formação, foi publicada até 2015. Seu primeiro número teve forma de fanzine e trazia a ideia de uma crítica de imersão, experimento de crítica de arte que pretendia não se vincular à concepção de distanciamento crítico. Nos números seguintes, modificaram-se as intenções editoriais, e, com outra configuração de equipe, a revista – mantendo seu caráter de independência, experimentalismo e pluralidade – propôs debates com colaborações diversas.

Participantes

Clarissa Diniz. Crítica de arte e curadora, desde 2013 é gerente de conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR. Graduada em licenciatura em educação artística/artes plásticas pela Ufpe e mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Editora da *Tatuí* de 2006 a 2015.

Fernanda Pequeno. Curadora e crítica de arte, professora do Instituto de Artes da Uerj, graduada em educação artística com habilitação em história da arte pela Uerj (2004), mestre em artes pela Uerj (2007) e doutora em artes visuais pela UFRJ (2014). Coordenadora de exposições de arte e cultura da Uerj e membro do corpo editorial da *Concinnitas*.

Jorge Cruz. Graduado em educação artística com habilitação em história da arte pela Uerj, mestre em comunicação pela UFRJ e doutor em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Professor-associado do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Editor dos primeiros números da *Concinnitas*.

Sheila Cabo. Graduada em desenho e plástica (licenciatura) pela UFRJ, mestre em história social da cultura pela PUC-Rio, doutora em história pela UFF, pós-doutora

pela Universidad Complutense de Madrid. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj. Editora da *Concinnitas* de 2003 a 2011.

Debatedor

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 *Concinnitas*.

Inês de Araujo

Bem-vindos ao seminário Artes em Revista. Para nossa primeira mesa convidamos professores da casa, do Instituto de Artes, que foram editores em três diferentes momentos da revista Concinnitas. O professor Jorge Cruz, editor dos primeiros números, a professora Sheila Cabo, editora de 2005 a 2012, e a professora Fernanda Pequeno, integrante da atual equipe editorial, que assumiu em 2015 e que tem como editor-chefe o professor Alexandre Sá. Nesta mesa teremos ainda a apresentação da curadora e pesquisadora independente Clarissa Diniz, mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj e também editora da revista experimental pernambucana *Tatuí*. Agradeço a presença de todos e convido o professor Jorge Cruz para dar início a nossa mesa.

Jorge Cruz

O curso superior de história da arte fez um convênio com a Uerj – que não pôde abrir um curso de história da arte no período do regime militar –, com a intenção de trazer o bacharelado em arte para funcionar no Instituto de História da Uerj. Não tiveram sucesso, porém, porque entendiam que a arte não merecia estar naquele âmbito. A Faculdade de Educação, no entanto, recebeu o curso, também mediante um convênio, e daí surgiu o curso de licenciatura em educação artística, sendo criada a habilitação em história da arte, que escapava às habilitações possíveis naquele momento. Nasceram, assim, o Departamento de Artes e o curso; o De-

partamento era responsável pelo curso de licenciatura em educação artística com diversos professores que vieram para a Uerj pelo convênio firmado, cabendo ressaltar que eram professores que trabalhavam com ensino de arte no Parque Lage, mas concursados para os ensinos básico e fundamental, chamados antigamente de primário e ginásio. Alguns anos depois, no entanto, também esses professores tiveram que fazer concurso, porque um professor do Instituto de Letras, o Ivo Barbieri, assumiu a vice-reitoria e veio com um projeto de universidade na cabeça; começou a implantá-lo, e nós vivemos até hoje esse projeto, graças a essa sua visão inicial ao assumir a vice-reitoria e, em seguida, a reitoria. Nesse contexto, então, o curso de história da arte veio para a Uerj, e, com o Ivo Barbieri, fica decidido que a única forma de entrada nos quadros da universidade é por concurso, e nós tínhamos um grande número de professores que vinham do estado, por convênio, e não puderam ser simplesmente absorvidos pela universidade; todos tiveram que fazer concurso, pois tinham entrado no estado para trabalhar com os alunos do primário e do ginásio, dos ensinos básico e fundamental.

Em um momento posterior, em 1997, visando ao estabelecimento de um curso de pós-graduação, criamos a revista *Concinnitas*; portanto, este evento poderia ser comemorativo dos 20 anos de *Concinnitas*. Tínhamos, nesse momento, um grande número de professores sem titulação, apenas com a graduação, um número pequeno de mestres e um número muito reduzido de doutores. Tivemos diversas discussões sobre isso, porque já se tinha a ideia de que nós precisaríamos avançar com o curso, que funcionava dentro da Faculdade de Educação, e que teríamos que criar o Instituto de Artes. Isso só foi possível quando uma reitora, a professora Nil-

ceia Freire, resolveu bancar essa proposta, pois também tinha o sonho de universidade, que não conseguiu concluir, mas conseguimos aprovar a criação do Instituto de Artes. Entraram, então, professores que hoje estão aqui e que vieram a compor o instituto. Quer dizer, quando vira instituto, a cara muda, e muda para muito melhor.

Antes de criarmos o Instituto de Artes, com cursos de bacharelado e de licenciatura, tínhamos a ideia de juntar elementos que pudessem fortalecer e consolidar a área de artes da Uerj e, é claro, de fortalecer o curso de licenciatura em artes. A primeira ideia que tivemos, nesse momento, foi a criação de uma revista, a *Concinnitas*, mas estavam todos ocupados, e o mais desocupado talvez fosse eu [risos]; fiquei com essa incumbência, e foi muito legal para mim, pois muito ajudou na minha formação. Os números 0, 1, 2 e 3 foram os quatro números que fiz; depois tivemos um período nebuloso na revista, e a Sheila assumiu. E quando a Sheila pega a revista, ela passa a existir academicamente; isso foi muito importante; quer dizer, a revista passa a ter "a cara da Sheila", porque ela trouxe a ideia de uma revista acadêmica que, antes, não tínhamos como conseguir, pois não havia estudos de fôlego no instituto que rendessem bons artigos. Nós apenas sabíamos que tínhamos que fazer algo; daí comecei a convidar pessoas e corri atrás para formar um conselho *ad hoc*. Era um momento em que o nosso curso estava engatinhando, e a própria Uerj estava sendo reconstruída; o Instituto de Artes estava sendo levado muito a duras penas, mas esses são assuntos em que não vou me alongar, porque vão nos desviar do nosso foco principal, que é a revista.

Nesse momento conturbado, nasce a *Concinnitas*, que acabou por publicar trabalhos importantes. Tivemos a participação de um pensador brasileiro, que tenho na mais alta estima, já falecido, Gerd Bornheim, filósofo, que trabalhou conosco, primeiro como conselheiro *ad hoc* e depois como um dos autores da revista. Tivemos um texto que considero muito importante, que foi escrito pelo professor que dá nome a nossa galeria, Gustavo Schnoor. Ele escreveu a obra dele para a revista, que publicou em dois números; ele não pretendia escrever, e nós não tínhamos como saber que o perderíamos de forma tão prematura e violenta. De qualquer modo, ali está o material bruto que poderia ser o livro que o consolidaria como historiador da arte. O que está nessa revista? Nesses primeiros números? Uma fase muito experimental, muito amadora, feita devendo favores a todos, porque tinha que imprimir a edição, não tínhamos a opção do digital. Então, eu ia para a gráfica e "chorava": precisamos de uma revista, e eles respondiam que tinham uma lista de espera grande... Para encerrar, gostaria de dizer que o número 0 foi a edição que mais vendeu; no dia do lançamento vendemos 94 revistas, depois só vendemos umas quatro [risos]. Ou seja, com as vendas do número 0, nós conseguimos dinheiro para fazer mais dois números, e no número 3, eu já estava devendo favores a todo mundo, depois saí para fazer o doutorado. Nesse momento não sabíamos quem iria assumir a revista, mas sabíamos a importância de mantê-la, até porque estávamos visando à criação de uma pós-graduação *stricto sensu*, e a revista seria fundamental. A Sheila surgiu para "salvar a pátria". A partir daí a revista passa a ter uma importância acadêmica que não estava no projeto inicial, e isso é muito bacana. Bom... era isso que eu tinha a falar. Obrigado!

Sheila Cabo Geraldo

Gostaria de agradecer o convite do Instituto de Artes e da revista *Concinnitas* para participar desta mesa. Como o Jorge acabou de dizer, a convite dele eu assumi a revista em 2003. Nessa época, a *Concinnitas* era impressa na gráfica da Uerj, e o papel era doado pelo Departamento Financeiro da universidade. Era sempre um grande problema conseguir papel, vaga na gráfica, etc. Participei desse finalzinho de gestão do Jorge como editor. Foi quando ele me fez o convite para assumir a editoria. Evidentemente a revista tinha um Conselho Editorial e nós fizemos uma consulta sobre essa possibilidade, já que eu estava entrando no Instituto de Artes e não conhecia muito bem seu funcionamento. O convite era para fazer parte do Conselho Editorial e responder pela editoria principal. Logo de início enfrentamos um problema, que, eu acho, é de praticamente todas as revistas universitárias e acadêmicas, ou seja, o financiamento, do qual depende a sobrevivência das publicações. Como não podíamos contar mais nem com a gráfica, que era algo dificílimo, nem com o Departamento Financeiro, resolvi fazer uma coisa diferente. Decidi inscrever a revista como projeto de extensão na Uerj e, com isso, conseguir algumas bolsas de extensão e de estágio interno. Além disso, inscrevi a revista para concorrer a uma bolsa técnica de nível superior, que nos possibilitou contratar uma *designer* gráfica. É importante dizer que anteriormente o Jorge fazia tudo. Ele desenvolvia toda parte gráfica com auxílio de alguns alunos não bolsistas, porém dedicados. Assim, fui tomando conhecimento de como funcionava uma revista acadêmica e do que era exigido pelos órgãos de fomento para que pudéssemos receber finan-

ciamento, algo de que é preciso também falar aqui. Havia, então, alguns editais da Faperj e do CNPq que financiavam periódicos, mas, para entrar com o pedido de financiamento, tínhamos que cumprir determinadas regras definidas por essas agências. São regras de publicações acadêmicas, mas a grande questão é que todas as revistas acadêmicas concorrem em editais de revistas científicas, o que é um problema para nós, que estamos trabalhando nessa interface entre arte e academia. Mais adiante vou falar um pouco sobre esses problemas, mas já de início posso dizer que tentamos inscrever a revista em bases de reconhecimento como, por exemplo, na base Scielo, que é uma base internacional de revistas acadêmicas. Tentamos duas vezes colocar a *Concinnitas* nessas bases, mas não conseguimos, creio eu, porque existem exigências quase insuperáveis para uma edição de e sobre arte, tanto na forma de apresentação da revista como na estrutura. Tudo isso, fomos experimentando, porque fui tentando fazer da *Concinnitas* uma revista reconhecida, uma vez que precisávamos de financiamento. Eventualmente conseguimos, outras vezes não. Eu queria dizer, ainda, que nesse período em que estive na editoria, chamei a publicação de Projeto Concinnitas, porque era assim que eu enviava solicitação financeira para os órgãos de fomento.

A partir de 2005, quando o corpo de professores do Instituto de Artes criou o mestrado em artes, a revista passou a ser vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes. Passou a ser Revista do Instituto de Artes, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGartes. Durante alguns anos, se não me engano de 2005 a 2009, fui editora da revista junto com os professores Roberto Conduru e Felipe Ferreira. Éramos três editores, mas tínhamos também um Conselho Editorial e um

Conselho Consultivo. O Conselho Editorial se encontrava esporadicamente, porque todos tinham outras ocupações e era difícil reunir os professores, mas nesses encontros conseguíamos definir as pautas das edições. A estrutura da revista continuou mais ou menos a mesma desde quando o Jorge a havia começado: um dossiê temático, artigos livres, resenhas, além do ensaio de artista, que era muito importante, e, em geral, o artista convidado também fazia a capa. Convidamos artistas de diversas procedências e poéticas. Para o número 4 [n.4, v.1, ano 4], que foi o primeiro que editei sozinha, convidei Nelson Felix. Havia no Departamento Cultural da Uerj um projeto chamado Artista residente. Nelson era, nesse momento, o residente da universidade, e achamos interessante convidá-lo para fazer o ensaio e a capa. Foi também uma forma de aproximar o Instituto do Decult. Depois o Antônio Manuel foi convidado para o número 5 [n.5, v.5, ano 4], embora não fosse residente. Convidamos, ainda, Anna Bella Geiger – que, assim como Nelson, fora artista residente –, para o número 6 [n.6, v.1, ano 5] e no número 7 [n.7, v.1, ano 6] fizemos uma homenagem à professora Maria Luiza Saadi, uma das fundadoras do Instituto de Artes. Maria Luiza fora aposentada compulsoriamente, e nós a convidamos para o ensaio e a capa. A capa do número 8 [n.8, v.1, ano 6] é de Jarbas Lopes e reproduz uma de suas "cicloviaéreas". Nós o convidamos para o ensaio de artista e a capa. No lançamento da revista ele fez uma pintura na parede de entrada do ateliê, que posteriormente foi pintada de branco por algum incauto. O ensaio do número 9 é do arquiteto Paulo Mendes da Rocha [n.9, v.1, ano 7]. É o projeto de reforma do Museu Nacional de Belas Artes, que incluía a construção de um prédio no seu pátio central. Para a edição do número 10 [n.10, v.1, ano 8] convidamos Alexandre Vogler. Esse é

um número com diagramação diferente, que inclui na capa e na contracapa o ensaio *Fé em Deus, Fé no Diabo*, que ele fez para a *Concinnitas* a partir da incursão em Nova Iguaçu, quando houve todo aquele problema com a Prefeitura. A capa do número 11 [n.11, v.2, ano 8] é do nosso querido Cezar Bartholomeu, que fez uma série de fotografias, das passagens de Paris, que acompanhavam um ensaio do pesquisador, especialista em Walter Benjamin, Márcio Seligmann Silva.

O artista Carlos Garaicoa, cubano que vive entre Madri e Santiago de Cuba, esteve no Brasil em 2008 para uma exposição no espaço da Caixa Cultural e gentilmente fez para a *Concinnitas* número 12 [n.12. v.1, ano 9] a capa e o ensaio de artista, que contém fotografias e esboços do que preparava para essa exposição. O número 13 [n.13, v.2, ano 9], cuja capa é de Luciano Zanetti, não apresenta ensaio, mas artigos sobre o Torreão, espaço de arte em Porto Alegre, que não existe mais, e era coordenado pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira.

No número 14 [n.14, v.1, ano 10] publicamos um ensaio do artista espanhol Antoni Muntadas, que esteve no Instituto de Artes da Uerj para algumas palestras. Muntadas fez especialmente para a revista um ensaio com imagens fotográficas, que havia realizado em São Paulo sobre dispositivos de segurança na cidade. Para o número 15 [n.15, v.2, ano 10] recebemos de Suzana Queiroga o ensaio *Hélio ígneo*, com fotografias, realizadas pela artista, do que sobrou do incêndio no arquivo-ateliê de Hélio Oiticica. O número 16 [n.16, v.1, ano 11] é uma edição de que gosto especialmente. Ela começa quando fico sabendo que o Roberto Conduru, um dos editores, iria a Benin. Eu havia conhecido o trabalho de Hazoumé e solicitei que Roberto o procurasse, se pudesse, para pedir um ensaio. E Conduru conseguiu. Re-

cebemos um CD com as imagens e editamos. Ficou maravilhosa! Também especial é o número 17 [n.17, v.2, ano 11] com o ensaio do artista Bill Lundberg, que já estava morando no Brasil nessa época. Entrei em contato com ele e pedi o ensaio. Como é um artista que trabalha com vídeo, as imagens precisaram de edição e impressão bastante cuidadosas. A artista Rosana Ricalde foi convidada para o número 18 [n.18, v.1, ano 12], e o artista e fotógrafo paraense Luiz Braga preparou o ensaio do número 19 [n.19, v.2, ano 12]. O ensaio foi feito em preto e branco porque nós não tínhamos condição financeira para publicar em cor.

Fiz essa introdução para falar sobre os problemas que envolvem as revistas em universidades, sobretudo as de artes. Me afastei da revista em 2011, por vontade própria, considerando que já tinha dado o meu tempo. Em 2012, entretanto, fui convidada pela professora Blanca Brites, de Porto Alegre, que estava fazendo um dossiê sobre periódicos acadêmicos. Blanca chamou vários editores para publicar na revista *Porto Arte*, e preparei um pequeno artigo em que apontava os entraves principais das revistas universitárias de arte. Estou trazendo essas questões, que levantei em 2012, porque as considero atuais e interessantes para o debate aqui. No artigo publicado em *Porto Arte* começo citando o crítico Paulo Sergio Duarte, que, em entrevista, havia dito que o lugar da crítica de arte no Brasil tinha deixado de ser o espaço dos jornais, das revistas de grande circulação, para ser o dessas revistas universitárias. Ele havia participado da revista *Gávea*, precursora nesse sentido e que deixara de circular. Se a *Gávea* parou de ser editada, dizia ele, outras revistas surgiram, como a *Concinnitas*, a *Arte & Ensaios*, a *Ars*, que continuaram a garantir espaço de crítica. É importante dizer que o desaparecimento da crítica dos

jornais e revistas, como aponta Paulo Sergio, ocorre, sobretudo, a partir dos anos 80 e 90, quando não existem mais publicações como a *Módulo*, revista de arquitetura e arte que publicava ensaios críticos, assim como acontecia no *Jornal do Brasil*, na *Folha de S. Paulo*, no *Correio da Manhã*, nos quais se podia ler artigos de Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Frederico de Morais e Ronaldo Brito. O neoconcretismo, por exemplo, foi uma questão debatida nos jornais. Essas publicações não eram apenas lugar de informações sobre exposições, mas um espaço de pensamento, de reflexão.

Importa dizer, ainda, que algumas revistas, que foram chamadas experimentais e não tinham vínculo acadêmico, como a *Malasartes*, a *Item* e a própria *Tatuí*, tiveram, também, grande dificuldade de permanência. Mas o que eu dizia nesse artigo da *Porto Arte* é que havia, em verdade, um paradoxo envolvendo a sobrevivência das revistas universitárias: ao mesmo tempo em que passaram a ser o lugar da publicação de crítica, tinham que seguir os parâmetros das instituições de fomento, o que criava um embate – a um só tempo você tem discussões muito potentes sobre arte e tem de seguir determinados padrões de publicação, que exigem um tempo diferente. Ao ter de seguir esses parâmetros institucionais, as publicações acabam não tendo agilidade para responder às questões da arte que estão sendo postas cotidianamente, como um jornal ou uma revista de grande circulação fariam. Então, temos um problema nessas revistas universitárias de arte, já que a produção artística se renova com muita velocidade e as revistas acadêmicas seguem muito mais lentamente, porque têm que cumprir todo um procedimento acadêmico, que, no meu entendimento, retrai sua atuação.

A segunda questão que eu coloco, e que também me veio à cabeça quando li a entrevista do Paulo Sergio, é sobre o alcance dessas revistas. Quando eu comecei na *Concinnitas*, não tínhamos versão *online*, só a impressa. Depois criamos um *site* que difundia a revista. Em seguida fizemos a versão *online,* que tinha uma inscrição diferente da revista impressa; eram duas revistas em uma. Acontece que quando você só tem a revista impressa, o alcance é quase nenhum. A revista é publicada e fica ali, encalhada. Quem vai distribuir essa revista? Nós tentamos várias vezes distribuidoras e não conseguíamos porque era muito caro. Com a versão *online* você tem a possibilidade de um alcance muito maior. Essa questão, entretanto, implica dois problemas; o primeiro é: quem acessa essas revistas? Me parece que as virtuais são pouco acessadas, e talvez isso mereça um estudo. Os alunos, os estudantes, a comunidade artística, os artistas, os críticos, os historiadores, estudantes de arte de graduação e pós-graduação, com que frequência eles acessam essas revistas *online*? O segundo problema se refere à memória, que acho bem mais complicado. Lidar com esse campo virtual exige uma série de precauções, uma delas é ter uma equipe permanente e capaz de trabalhar continuamente. Nesse ponto, voltamos ao financiamento. Se não há financiamento para as revistas impressas, continuamos sem financiamento para as revistas virtuais. Sabemos que existem editais de agências, como os da Faperj e do CNPq que hoje priorizam revistas *online*. Esses financiamentos, porém, têm periodicidade que não acompanha a das revistas. Precisaríamos ter uma política de financiamento que garantisse mais regularidade, até mesmo para se manter uma equipe que não seja apenas de voluntários. Considero a equipe de voluntários fantástica, mas é uma sobrecarga enorme para alunos e

professores; eu sei bem isso, pois passei muitos finais de semana editando a revista. Chegou um momento que cansei de não ter mais o final de semana para minha vida particular. Se esses financiamentos tivessem regularidade seria maravilhoso.

Por último, quero ressaltar que, como disse, quando solicitamos financiamento, concorremos com revistas de biologia, de química, etc. Acho que deveríamos pleitear editais específicos para revistas de arte, porque há uma especificidade que talvez não esteja sendo observada.

Clarissa Diniz, revista *Tatuí*

Obrigada pelo convite; ter sido aluna da Uerj foi o motivo de ter saído de Recife para o Rio, então é sempre bom voltar aqui. Eu vim falar sobre a *Tatuí*, uma revista independente, seja lá o que isso significa, que existiu entre 2006 e 2015; surgiu em Recife, mas teve atuação nacional com colaboradores de todo o país. Gostaria de reforçar antes que a *Tatuí* não nasceu como revista, mas como experimento e foi-se tornando, se dando conta de que poderia ser uma revista de experimento de crítica de arte, que chamamos de crítica de imersão.

Durante um festival de arte que acontecia em Recife, chamado SPA das Artes Festival Contemporâneo e que ocupava as ruas da cidade, com caráter de intervenção urbana muito denso, pensamos eu e um grupo de colegas da educação artística da Faculdade de Pernambuco, em criar um experimento de crítica de arte que nos levasse a ir para as ruas e acompanhar os trabalhos e *performances*, e escrever sobre o que estava acontecendo. O festival durava uma semana, e no último dia lançava-se uma revista, no caso, uma *fanzine,* que reunia esses textos. Então eram tex-

tos escritos no embate direto de corpo, experiência e obra; era também uma espécie de posicionamento contra uma ideia da crítica distanciada, da crítica que se isola, de distanciamento crítico de seu objeto.

Era uma crítica com posicionamento de dizer que não éramos sujeitos referidos nos objetos, mas, sim, sujeitos falando de experiências com outros sujeitos; e era, sim, também uma experiência que tinha muito envolvimento com o percurso da *performance* de exaurir o corpo durante seis dias, de um festival já muito intenso de *performance*, festa, etc. A gente acrescia a isso uma dinâmica de produção de texto, de à noite discutir coletivamente, de estar nas ruas, ocupar a cidade... Então, tinha ali uma questão do embate, da colocação do corpo e das limitações desse corpo, no exercício da escrita e no exercício da crítica de arte.

Tudo isso também porque fazíamos o curso de educação artística em Recife e durante muitos anos não teve um bacharelado. Agora temos em uma universidade particular, mas não temos em uma universidade pública e, muito menos, um curso chamado crítica e curadoria em arte. Isso também era uma forma de exercitarmos o desejo da prática, da escrita e do pensamento em arte que estávamos acostumados a ver em outros lugares, para atuar aqui também; e não nos interessava ficar na dependência de uma instituição ou esperar que ela fizesse esse exercício, mas colocar a "mão na massa".

Então, durante a semana do SPA das Artes de 2006, escrevemos e arrecadamos no chapéu 120,00 reais, que foi o dinheiro usado para imprimir a revista. No final do último dia, a lançamos e vendemos a um real, e nesse momento de distribuir na cidade o secretário de Cultura da Prefeitura, que realizava o evento, viu aquilo e

disse: “Nossa! Que incrível! Se quiser, a próxima edição pode receber o apoio da Secretaria, o segundo número da revista”. E nós dissemos: “Nossa, uma revista?! (risos)”. Então, foi assim que a *Tatuí* entendeu que poderia ser uma revista.

No segundo número, ainda muito perdido em relação a como fazer uma revista de arte, buscamos um modelo meio misto; convidamos algumas pessoas para escrever o texto, mas não tínhamos um tema fixo, então ocorria um pouco do que cada um queria – havia umas enquetes, enfim, umas perguntas rápidas, mas de fato a número 2 é uma revista com pouco perfil editorial, com pouca precisão de seu método editorial, razão pela qual voltamos em 2007 – já era a terceira edição – ao SPA das Artes, voltamos ao método de *fanzine*, de fazer uma crítica de imersão, novamente implicando esse exercício da escrita, e, de fato, para mim, esse pareceu ser o lugar de maior força da revista.

Ser, sim, uma revista de crítica, de tudo que envolve uma revista independente, mas, principalmente, ser um lugar de experimentação dos modos de crítica de arte e que foi no crescente, tentando “complexificar” experiências ao longo da história da revista, no sentido de como pensar e de como exercer a crítica ou os textos em geral. Ao longo do tempo dessa história, fizemos 14 números, que se dividem em dois grandes conjuntos de revistas. O primeiro, a partir do quarto número, assumiu um perfil de temas; já são projetos editoriais que respondem a uma questão que é passada aos colaboradores; temas como coerência, política, crítica da crítica – apresento algumas para distribuir –, a questão do trânsito, deslocamento, organizações sociais... enfim, uma série de questões. Normalmente, a forma de conceber o tema era indicar uma problemática; por exemplo, a número 4, dedicada à coerên-

cia, pensava como o campo da arte no Brasil demanda dos artista coerência, ou seja, coerência como critério, como valor e como um produto ou uma consequência no mínimo simplória de um modo de funcionamento de um campo cada vez mais focado em uma lógica de licitações, administrações, editais, de distanciamento de quem faz as instituições e quem o produz. Um campo com menos esferas políticas de debate, com mais mediações distanciadas entre a prática e o modo de produção do trabalho, que vai gerando sempre cada vez mais distância entre o artista e o campo final, que faz com que o artista precise codificar mais seu trabalho, ou seja, saber fazer um portfólio, saber escrever sobre o trabalho, saber adequar sua obra ao edital, etc.

Problemáticas como essas foram pensadas, como na quinta edição, que foi dedicada a uma ideia de passado, uma espécie de estetização, a nostalgia de uma prática; a produção de nostalgia por parte da arte, que vai desde uma estética superficial *vintage* até uma estética de memória, mas como a arte contemporânea ou como a jovem arte brasileira vêm produzindo; nostalgia como interesse, como questão e como estratégia de linguagem. Assim, foram muitas revistas com temas diversos; a última delas, a 14, focada na forma, na ideia de uma "ressaca formalista" na arte brasileira e de como pensar a forma após essa "ressaca formalista", principalmente no final dos anos 80, 90 e 2000, que viveram uma rejeição a discussões formais. E isso é muito presente no Rio de Janeiro, até porque a cidade é um dos grandes representantes do discurso formalista colocado nacionalmente. Então, a *Tatuí* trouxe uma entrevista com Ronaldo Brito e a discussão dele entre a ideia de forma e formalismo, que já é um desentendimento ou uma leitura pejorativa da discussão

formal. Enfim, e sempre tentando provocar, o que é muito claro por parte da revista; nossos convites eram sempre muito provocadores, sempre chegávamos com muitas perguntas. Uma das edições, que eu trouxe para distribuir, a número 12, propôs um exercício de crítica da crítica; então convidou pessoas, artistas, críticos, professores, pesquisadores do Brasil inteiro a eleger um texto publicado nos últimos 10 anos no Brasil que teria sido uma referência para eles e contra o qual eles poderiam ali dialogar ou questionar. Há sempre um texto, publicado a partir de 2010/2011, e uma crítica daquela crítica. Para a *Tatuí* foi sempre importante provocar, direcionar, tensionar e, às vezes, radicalizar o exercício crítico enquanto problematização, enquanto embate mais direto e não apenas um caráter mais vago ou mais acadêmico, ou analítico. De fato, [lembrando] um pouco do que a Sheila falou, nós, pertencentes a uma geração que não cresceu lendo esse debate público da crítica nos jornais, sempre sentimos falta do que não existiu na nossa vida. Então, queríamos forjar, ter essa experiência, e a *Tatuí* foi um jeito de fazer isso; pensando nas pessoas que faziam a *Tatuí*, em Recife, ela nos colocou em contato com muita gente no Brasil inteiro e promoveu identificações e mesmo o encontro de parceiros que nos ajudaram a pensar, juntos, muitos aspectos.

Isso é um bloco, mas gostaria de falar mais de outro conjunto de revistas que dá continuidade ao experimento inicial, da ideia de crítica de imersão que funda a revista e queria também falar das residências editoriais. Porque depois das duas primeiras revistas, a número 1 e a 3, que foram feitas dentro desse contexto de festival do SPA das Artes, feito todo dentro de uma semana, fizemos outras três [edições com base em uma] prática que chamamos de residência editorial e consis-

tia em convocar pessoas do Brasil inteiro para morar juntas durante um tempo para criar e editar coletivamente a revista. A primeira residência editorial fizemos em 2010, envolvendo essas pessoas aqui [*slide*]: Ana Luísa [Lima] que foi editora da revista durante toda a trajetória, Gustavo Motta, Jonathas de Andrade, artista radicado em Pernambuco, Maicyra Leão, *performer* radicada em Sergipe, mas na época em Brasília, Newton Gotto, artista ativista do Paraná, e Yuri Firmeza, que hoje é professor da belas artes. A ideia foi estar juntos durante uma semana e assumir o desafio de ir um pouco expandindo o que tínhamos feito no SPA das Artes*;* nos perguntaram o que podíamos pensar juntos, o que podíamos pensar só por estar juntos; como podíamos escrever juntos, no modo que só conseguiríamos, só podíamos escrever porque estávamos juntos. E não existia nada previsto sobre como essa residência iria acontecer, mas, além obviamente de ser cercada de muitas discussões, troca de ideias, ela foi ganhando, talvez pela presença de Maicyra e de Yuri, um caráter mais performativo no seu jeito de escrever; porque tentamos na medida do possível, mais pela presença de Maicyra, pensar práticas do corpo; claro que fomos fotografando tudo nas situações de concentração, de convivência de presença física, de como desestabilizar fisicamente o corpo do outro; práticas que foram muito importantes para que gerássemos uma escrita coletiva, e a escrita acabou acontecendo em textos abertos, que ficavam nos computadores, e todo mundo ia mexendo e escrevendo nesses textos. Acabou havendo uma das discussões mais fortes, uma questão geracional, porque todo mundo ali era meio jovem; era o famigerado debate da "geração 2000", porque era 2010; então, resolvemos zerar o número da revista: 00 tanto em referência a essa geração quanto pela ex-

periência de escrita coletiva e de imersão que ali parecia ser uma outra coisa, diferente do que já tínhamos feito; parecia fazer sentido zerar a numeração da revista; em teoria ela seria a nossa número 10 e ela virou 00. E a fizemos toda naquele processo de escrita coletiva, uma escrita em que um editava o texto do outro, os textos ficavam realmente abertos, os arquivos nunca paravam de ser mexidos. Enquanto isso acontecia, havia na casa pessoas que não necessariamente se conheciam antes e que estavam ali durante uma semana dividindo uma casa e, ao mesmo tempo, vivendo práticas corporais para experimentar outras formas de comunicação e de criação que não só a da instância discursiva. No final recebemos algumas visitas na residência, e uma delas foi de Wolder Wallace, um artista de Pernambuco que, quando lê os textos ou livros, ele faz isso [*slide*], vai comentando, ou seja, cria um embate físico com o texto; entendemos então que a prática dele de leitura espelhava nossa prática editorial, nossa prática de escrita e nossa concepção de crítica de arte; e assumimos que iríamos escrever os textos, diagramar a revista, deixar prontinha na escala real e dar para ele ler; ele leria, e nós escanearíamos a leitura dele para depois imprimir. Então, na verdade a revista que vocês veem é a leitura de Wolder, esse artista; não sabíamos o que iria acontecer, mas, de fato, o que ele faz, o gesto dele, "performa" um pouco e "reperforma" o que foi o processo de concepção da revista, nesses tensionamentos; é um texto que briga com os textos.

O texto em si já tem múltiplas vozes, repletas de contradições, mas a dele, essa voz de cima, torna essa batalha ainda mais evidente para quem lê. Várias pessoas já me falaram que é difícil ler a revista com essa segunda voz aqui, interpelando o leitor o tempo inteiro, mas, de fato, nos pareceu um experimento de crítica de arte que já

transforma quem escreve no primeiro público da crítica, e não só primeiro público, porque estávamos ali escrevendo juntos e, de alguma maneira, tudo que foi escrito era escrito não só por quem estava escrevendo, mas para que fosse lido por quem estava escrevendo a revista. Então, porque nós fomos os primeiros a ler a revista que fizemos – e não fizemos sozinhos –, ele, como uma voz que esteve na residência, mas que não exatamente participou da feitura da revista, também poderia dar mais uma camada de conflito ao texto, e era esse lugar dinâmico e combativo da criatividade que nos interessava.

Depois fizemos uma... deixa eu só ler um trechinho dessa revista [*slide*] para vocês entenderem um pouco que, nesse processo, a 00, a 10 e a *Tatuí* 13, elas vão esgarçar mesmo. Obviamente, tudo isso esgarça um lugar tradicional da linguagem da crítica de arte, o que era nossa intenção última. Então, vocês vão ver que na próxima revista isso vai ficar mais radical ainda e na terceira vira um filme, mas aqui você já entende: "Poucas são as frustrações maiores do que esta que agora sinto: a de ser inimigo do (anti) herói que para nós foi construído e construímos. Não são poucos os fatos que me fazem pensar que somos a merda da diarreia apontada por Oiticica, e a perspectiva de uma apenas longínqua descarga em nada diminui o peso do fardo. Mesmo diluído entre todos nós, o fato persiste." Tem vários textos… "Talvez sejamos a primeira geração jovem de arte no Brasil, jovem no novo século. Jovem na quantidade *zeros de anos 2000*, jovem na entrada da FAAP, jovens nas primeiras participações em salões e coletivas, jovens na primeira individual, na entrada de programas de mapeamento da arte, jovem na primeira venda, jovem na primeira fala pública, jovem nas drogas experimentais e jovem na primeira resi-

dência." Enfim, um tipo de texto que não demandava, não queria ficar devendo à linguagem mais tradicional da crítica em termos do como você se ancora, do como você se refere…

Então fizemos em Olinda uma segunda residência editorial, que virou a *Tatuí* 10, e para a qual pensamos em convidar pessoas que tinham um perfil híbrido em sua atuação. Christiano [Aguiar] é poeta e revisor, Daniela Castro é crítica e escritora, Deyson Gilbert é artista e *designer* [Kamilla Nunes, Vitor Cesar, Ulises Carrión, Pablo Lobato] – esse hibridismo era o que nos interessava. Essa residência durou um mês, bem mais longa, portanto, e conseguiu talvez aprofundar, em termos de discussão, de linguagem, talvez pela presença de vários escritores na residência, já trazendo a discussão do lugar da ficção, da crítica, de um interesse na linguagem poética do texto crítico. Também, como a outra residência, ela foi muito recheada de experimentações do corpo; e virou uma revista que, mais do que qualquer outra, fugiu mesmo à ideia de texto, algo de que não tínhamos fugido até então; por mais que tivéssemos experimentado outras formas de escrever, sempre o texto foi muito presente.

A *Tatuí* 10 se entende como uma sequência de espaços, então também um lugar. Isto eu não falei: todas as edições ao longo da trajetória da revista sempre contaram com um artista convidado para pensar o projeto gráfico; cada projeto é muito distinto, e o projeto, na verdade, é um texto da revista também. Esse não é diferente, mas essa é uma revista cujo projeto editorial é composto de fato por uma mistura de imagens. O índice é legal, porque nesse mês de convivência, falávamos em uma "pororoca de referências"; cada pessoa traz uma série de experiências, vivên-

cias e histórias diferentes, e o índice está organizado a partir das referências, tipo assim... nas páginas 6 e 7 há um texto que, digamos, eu escrevi, mas na escrita estão implicados a Bíblia, Deyson Gilbert e esses autores que estão aí embaixo: [James Branch Cabell, Michael de Certeau, Robert Frost, Tom Peters e Tristan Tzara]. Então, sucessivamente – e todas as referências não necessariamente eram um indicador de notas –, eram trazidas e encontradas nessa pororoca de um mês de convivência com alguns textos coletivos. Essa edição faz uso da linguagem do cartaz, além do texto, da imagem, do poema; de uma enunciação, de uma precipitação de um caráter imagético por meio do texto, que era superforte, o romance; uma série de referências aos textos.

Inês de Araujo

E quem fez essa edição gráfica? você disse que tinha um artista.

Clarissa Diniz

Esse foi bem coletivo, mas foi Vitor Cesar, quem mais botava a mão no *design*.. A residência acaba com a revista pronta; então tudo é feito nesse um mês e só sai de lá para a gráfica; em todas, aliás, desde o primeiro número era essa a ideia. Então, tudo é feito junto, coletivamente, ao longo desse tempo, 24 horas por dia.

Fernanda Pequeno

Nessa época vocês estavam com financiamento?

Clarissa Diniz

Essa foi com financiamento da Funarte, mas a revista tinha várias formas de financiamento, que vai desde caixinha, dinheiro próprio, leis municipais, federais, estaduais, *crowdfunding*, tudo que você puder imaginar nós tentamos. Essa aí especificamente foi a edição da Funarte.

Só para encerrar, na 13 fomos convidados para um Festival de Cinema, o Esquema Novo, festival de cinema de Porto Alegre. Fizemos uma residência editorial e, ao longo daquela semana de festival de cinema, fizemos a revista, mas, além de a residência editorial gerar uma revista, ela gerou um filme, que foi exibido no último dia do festival de cinema. O filme foi concebido por um grupo de editores que eram artistas, críticos, enfim, um pouco nessa mistura que sempre caracterizou a *Tatuí*. E só depois desse filme quisemos fazer uma revista que problematizasse as relações entre cinema, arte, enfim, da linguagem audiovisual. O filme se chama *Cruza* e tem uns 13 minutos; é essa experiência sensível da crítica enquanto um lugar de pensamento sobre a experiência sensível que nos interessava iminentemente. Como equiparar e principalmente misturar o procedimento de linguagem, da crítica, e da criação, e, ainda assim, mantendo esse lugar de crítica sem nenhum momento querer que só fosse arte? Isso, aliás, seria encerrar a discussão e tornar tudo mais confortável; de fato, quando você usa o "lugar da arte", o "isso é arte", beleza, você resolve o problema. Então isso nunca nos interessou; sempre sublinhamos que isso é crítica, porque de fato nos interessa mais uma problematização da crítica, digamos, com a experiência da arte.

Inês Araujo

Obrigada, Clarissa.

Perguntas/Debate

Fernanda Pequeno

Eu gostaria de agradecer o convite dos colegas, pois estou aqui representando a equipe editorial da *Concinnitas*. Estou falando em nome da equipe editorial projetada aqui [*slide*]. Assumimos em 2015, quando a revista já se encontrava sem verba; Sheila Cabo falou um pouco sobre essas dificuldades: de financiamento, de estruturação; então, já a assumimos com essa característica de ela ser virtual; acho que desde 2012 ela é só virtual.

Sheila Cabo

Sim, 2012.

Fernanda Pequeno

Enfim, tivemos um período de transição, no qual os professores da pós-graduação ligados às três linhas de pesquisa assumiram junto com Alexandre Sá, e então, em 2015, nós entramos; tivemos uma grande entrada de professores novos no Instituto de Artes da Uerj, e vários foram convidados para integrar a revista. Já a encontramos no formato virtual, ligada à plataforma OJS, da Capes. Essa plataforma foi pensada fora do Brasil, mas adotada pela Capes como um critério de avaliação de periódicos no país. E o que a Sheila falou antes e que a Clarissa tocou aqui também,

sobre uma diagramação específica, ênfase no visual acaba sendo um pouco prejudicado, porque essa plataforma só aceita arquivos em formato PDF. Ao pensar uma publicação de artes, obviamente estamos interessados em certa qualidade de pensamento e de imagem, então, na realidade, essa fonte de alimentação que é no formato PDF acaba sendo limitadora. Tentamos também contemplar ensaios visuais, ensaios de artistas, veiculando um pouco da produção artística, intelectual, conceitual e crítica, mas esse formato, essa plataforma nos limita um pouco. E aí o tempo inteiro nos debatemos com essas questões que a Sheila colocou; foi muito bom ouvir e, assim, desde já agradecer; acho que é de um pouco desse fôlego que estávamos precisando. Tem sido difícil conseguir pensar em continuidade... com a cobrança, as demandas acontecem, só que estamos em um momento absolutamente crítico não só no Brasil, mas mais especificamente no Rio de Janeiro e na Uerj, porém a Capes não quer saber disso; ela exige que, para a revista ser *qualis* A1, tem que ter 18 artigos inéditos em dois números anuais; e temos encontrado, obviamente, uma certa dificuldade estrutural, acadêmica, mas também psíquica e subjetiva em manter a regularidade. Assim, desde já eu digo que foi muito bacana ouvir e compartilhar um pouco também dessas dificuldades, mas ao mesmo tempo, desse desejo de uma equipe que chegou com bastante gás, com bastante ideia, de continuar fazendo isso.

Quando entramos em 2015, ajudamos no lançamento da revista anterior a essa, que é a número 26, cujo tema foi Arte e Psicanálise [volume I]; a revista estava bastante encaminhada no sentido de recebimento de artigos, convites feitos, ou seja,

ajudamos mais na finalização e também na número 27, que foi Arte e Psicanálise [volume II], lançada em dezembro de 2015.

Além do trabalho editorial, ou seja, reuniões de pauta, definição de um tema, convite a pessoas, abertura de uma chamada, contato com autores, pareceres, divulgação de quem foi e não foi aceito e depois a diagramação e a publicação da revista, realizamos também o trabalho de divulgação que são os lançamentos. Fazemos sempre um lançamento, mesmo a revista sendo virtual, acho que até para marcar esse território; a Sheila mencionou a dificuldade de um alcance da revista impressa; com relação à revista virtual, se não marcamos isso com um evento de lançamento, um debate, uma palestra, as pessoas nem sequer ficam sabendo da existência da revista; então, fazemos sempre um lançamento com uma mesa-redonda, algum tipo de evento envolvendo pessoas que foram entrevistadas ou os colaboradores. Então, se a revista tem, como tem tido, uma espécie de dossiê temático, embora tenha artigos de temática livre, sempre tem uma espinha dorsal norteando aquele número, e então convidamos pessoas ligadas a esses temas, que podem ou não estar figurando na revista, mas são artistas, pesquisadores, enfim, cuja prática ou pesquisa tem a ver com aquela questão que está nos ajudando a pensar naquele momento e que envolve toda essa produção. O que tem de interessante é a figura do editor-chefe, que é Alexandre Sá, mas a equipe é toda muito horizontal, e, assim, debatem professores, alunos da graduação e da pós-graduação, bolsistas, não bolsistas, voluntários, ou seja, pessoas que vão e vêm, participam de algumas reuniões e depois somem. Por um lado, essa estrutura é interessante porque dá uma dinâmica, dá pluralidade à revista, ao mesmo tempo que nos permite diluir um pouco o

trabalho; não é o caso de Jorge Cruz, que, no começo da revista, fazia tudo. Conseguimos nos dividir um pouco na execução dos papéis, mas ao mesmo tempo perdemos agilidade, porque as decisões têm que ser tomadas em reunião. E com que regularidade conseguimos nos reunir? Duas vezes por mês. Enfim, dá muito trabalho editar duas revistas em um ano, e, embora não nos aprisionemos nesses critérios da Capes, o tempo inteiro eles estão ali nos tensionando; mas não é de nosso interesse que a revista caia muito nessa qualificação por algumas razões: primeiro porque é uma revista acadêmica, e acho que Sheila sinalizou isso muito bem; então, não podemos perder o rigor em determinados crivos, pareceres e na qualidade daquilo que estamos veiculando. Ao mesmo tempo, essas demandas da Capes não vêm acompanhadas de uma estrutura, porque se houvesse um repasse de verbas específico para a pós-graduação que viesse automaticamente para revista, a *Concinnitas* teria alguma autonomia para pensar a produção dos números, por exemplo, desde a contratação de um *designer* a um revisor; pensar uma revista acadêmica sem revisão é um problema muito sério, porque, embora pedindo que o artigo venha revisado, é obvio que isso pode não acontecer...

Sheila Cabo

Precisa de uma formatação...

Fernanda Pequeno

Claro! E aí acaba que o bolsista faz isso e nós, todos os editores, ajudamos um pouco. Assumimos em dezembro, no final de 2015, e ficamos desde então gestando

essa revista que foi o número 28, com o tema Arte, Educação e Sedução, lançado em dezembro de 2016. Um aspecto bem interessante das reuniões de pauta, o planejamento é feito conforme as coisas vão acontecendo; é óbvio que se trata de uma revista de arte, uma revista acadêmica como um determinado perfil, que deve atender aos critérios da Capes, como o de que não sejamos endógenos, ou seja, que não veiculemos apenas textos de pesquisas de pessoas ligadas à Uerj, nem especificamente pesquisas ligadas ao Programa de Pós-Graduação em Artes, ao Instituto de Artes. Assim, somos uma revista de artes desse instituto, que também pretende pensar a nossa realidade; então, por exemplo, a ideia desse número veio porque em 2015 tivemos aqui na universidade uma greve estudantil; experimentamos uma ocupação estudantil em meio a uma série de insurgências secundaristas pelo Brasil; então, nos perguntamos: enfim, qual é o lugar da formação? Começamos, então, a pensar qual é o lugar dessa formação em artes e, ao mesmo tempo, começava-se a se encaminhar no instituto uma reforma curricular que abrangesse os três cursos, as três habilitações e que temos hoje: artes visuais (bacharelado), artes visuais (licenciatura) e o bacharelado em história da arte. Foi uma edição sobre a qual ficamos debruçados bastante tempo e, apesar da greve, do parcelamento de salários, de coisas que foram acontecendo de forma mais e mais avassaladora desde o final de 2015, ainda assim, conseguimos construir uma revista com um corpo, com uma abrangência que, acho, a *Concinnitas* sempre conseguiu ter e com um rigor que é necessário a uma revista acadêmica. Fizemos dois dossiês, um deles que eu organizei junto com a Inês de Araujo e a Marisa Flórido intitulado Arte não se ensina, que saiu no número 28; montamos esse dossiê com entrevistas de ex-

alunos, companheiros de trabalho, amigos, pessoas que conviveram com Lygia Pape e que, em certa medida, participaram das aulas dela; e ficamos extremamente satisfeitas com a qualidade e com o alcance do que conseguimos de material: entrevistas, artigos reimpressos ou inéditos escritos especificamente para o dossiê, etc. A questão é o que a Capes considera artigo científico; por exemplo, entrevista não é considerada artigo. Então, somente textos inéditos são contabilizados, de modo que uma reedição não conta para aqueles obrigatórios 18 artigos inéditos anualmente, assim como resenha também não conta; então, como dar agilidade à revista? Diferente de um livro, de uma pesquisa que você fica dois anos, cinco anos se debruçando, se preparando, a revista tem essa obrigatoriedade de ser algo ágil. Então, a pergunta que fica é: como fazer duas revistas em um ano nessa estrutura precária adversa que temos neste momento? Esse é o maior desafio que temos encontrado; mas, voltando ao dossiê, como ele tem o duplo papel de atender tanto a pesquisadores e estudantes interessados na obra de Lygia Pape em si quanto a pessoas que vão pesquisar a formação em artes, é interessante incluir os diversos segmentos do instituto, que tem três departamentos e três habilitações, e do Programa de Pós-Graduação em Artes, que tinha três linhas de pesquisa, depois quatro, agora cinco! Como conseguir, na revista, dar conta dessa pluralidade de pensamento? E, para retomar as discussões que têm sido travadas aqui, como conseguir isso sem ficar restritos a este universo de "senão o *qualis* vai lá para baixo", "mas e se o *qualis* for lá para baixo?". Se a revista for avaliada como C ou D, tememos que as pessoas não queiram mais publicar; então, fica mais difícil para os colaboradores acadêmicos, porque eles precisam pontuar o próprio financiamento; a aprovação

de seus projetos para conseguir financiamento vai sendo impossibilitada, mais difícil se sua produção e suas publicações não forem em revistas com *qualis* A ou B.

Temos o desejo de voltar a imprimir; concordamos que essas questões da dobra, da textura do papel, da imagem sangrada e da página dupla são importantes para pensar, sobretudo no caso das páginas de artista; concordamos que o formato retrato em PDF da plataforma OJS não dá conta absolutamente disso; temos esses problemas, esses limitadores de formato dessa plataforma, mas estamos tentando viabilizar projetos, formas de nos estruturar para conseguir captar recursos. E então, dentro dessas ações de tensionar o formato revista, pensamos, nas reuniões de pauta, em fazer uma exposição envolvendo publicações de arte. É uma pena que o Jorge Mena Barreto e a Renata Gesomino não estejam aqui, agora, já que tomaram um pouco mais a frente, é claro em nome da equipe editorial, mas estão mais envolvidos com a curadoria dessa exposição que será inaugurada esta semana. Trata-se de uma exposição coletiva que pensa esse formato publicação, esse formato revista, convidando pessoas que não são necessariamente artistas, mas pesquisadores, teóricos que editam ou editaram publicações. Então, o convite foi feito a essas pessoas para que elas escolhessem de seu repertório, de suas páginas impressas, uma página para reeditar, podendo ser texto ou imagem. O espaço expositivo meio que vira uma sala de leitura, o espaço de pesquisa, uma revista mesmo espacializada.

Só para finalizar, neste momento estamos trabalhando na edição cujo tema é Imagem / Violência [número 29, v.2, ano 17] e estamos pensando essa questão da imagem, da prática artística dentro do que temos vivido não só na Uerj, mas no Brasil e

no mundo; então, a partir de todas as manifestações que aconteceram após o golpe e, agora mais recentemente, as manifestações na Alerj, lançamos a pergunta: o que pode a arte diante dessas imagens de violência e desse imaginário que vem sendo sequestrado? Nos interessa problematizar essas imagens de horror que têm circulado. O artista entrevistado da edição é Lula Wanderley, a imagem da capa é dele; Analu Cunha, Inês de Araujo e outros membros da equipe o entrevistaram. Mantemos essa regularidade de abertura de escolher o tema, abrir uma chamada, esperar que esses artigos cheguem, enviá-los para pareceristas; fora isso, algumas pessoas são convidadas a escrever. Além disso, temos as entrevistas, a organização dos dossiês, as traduções, as resenhas, os ensaios visuais, as páginas de artista e tentamos, à medida que vamos recebendo os textos, ir problematizando um pouco a própria estrutura das formatações por sessões já definidas. Acho que é isso. Obrigada!

Inês de Araujo

Agradeço a todos seus depoimentos. Foi muito interessante escutar relatos de experiências e momentos tão diferentes e é muito bom ver que há problemas que convergem; acho que isso vai nos dar uma conversa boa. Vou abrir o debate para quem tiver alguma pergunta ou colocação a fazer.

Público

Gostaria de fazer um comentário; fiquei muito impressionada com a *Tatuí*, porque nós que trabalhamos na *Concinnitas* estamos sempre falando dessa questão de

uma revista expandida, e eu acho que tem muito disso, achei muito poético, muito lindo, e então ficam todas essas questões que Fernanda colocou, que se tem que estar sempre negociando por sermos uma revista acadêmica.

Inês de Araujo

Eu acrescentaria que há essa dimensão crítica que Sheila tratou no começo, de o embate dessa negociação visar a um debate crítico, o que também entra no problema... mas vou deixar com vocês, cada uma vai ter o que falar sobre isso.

Cezar Bartholomeu

Adorei a fala da Clarissa e sobretudo a apresentação das falas das residências, principalmente por essa fatura de uma coisa narcísica, da visão transcendental da crítica a partir dessa convivência. E fiquei muito curioso de ler essa edição 00 e perguntaria, obviamente, para a pessoa que editou, mas também para a pessoa que leu: qual é o resultado, em termos de desvirtuamento, digamos assim, de um ponto crítico daquele idealizado? Fiquei muito curioso para saber como foi a recepção das pessoas, mas também o que ficou e o que você carrega dessa recepção...

Clarissa Diniz

É uma pergunta bem difícil [risos]. Me ocorrem milhares de coisas... vamos por partes; a recepção, ela varia muito de revista para revista; algumas são mais comportadas, outras mais insubordinadas; a 00, por exemplo, é toda riscada, tem gente que odiou, tem gente que não consegue ler, tem uma trava completa, absoluta; teve

gente achando que era uma revista para não ser lida [risos], mas de maneira alguma era esse o ponto de vista dos editores; muito pelo contrário, a intenção era educar a leitura para ser uma contraleitura, porque, na real, toda leitura é uma contraleitura; às vezes, porém, ganha ares de mão única na relação entre transmissão e informação, entre editor e emissor, mas sabemos que toda leitura é isso, e a 00 só deixava isso mais evidente, exigia ali uma forma de leitura crítica; então isso era o que mais me preocupava para ser lido. Para nós fez todo o sentido do que vínhamos carregando, a cada revista que intencionava alargar seu próprio método, porque a *Tatuí* tem um pouco isso, apesar de ela ter mais ou menos esse tamanho ao longo de sua trajetória, cada uma é uma, não tem nada que permanece, nem o corpo editorial é o mesmo; só eu e Ana Luísa, o resto todo muda. E é claro que isso vai ser posto em questão, e é uma grade questão, e isso vai dando cada vez mais vontade de se desmantelar, até que a revista acabou mesmo, porque chegou num ponto em que Ana e eu tínhamos posições um pouco diferentes; eu sempre enxerguei a *Tatuí* como um experimento e acho que Ana enxergava mais como uma revista; e também, claro, cada uma estava em um lugar diferente do Brasil, com outras questões envolvidas, então, em determinado momento decidimos... para mim era mais interessante que fosse um experimento e que fosse uma revista também, mas eu não tenho apego à ideia de uma revista; eu tinha à ideia de um experimento. E acho que isso tem um pouco a ver com a sua pergunta, porque, pesando nesse ponto de vista, quando comecei a *Tatuí* eu estava na graduação ainda e durante toda a história da *Tatuí* eu fiz muitas outras coisas que não só a *Tatuí*, entre elas pesquisas acadêmicas, mestrado, livros, coisas mais ortodoxas e justamente por

fazer outras coisas eu queria que a *Tatuí* fosse essa âncora de uma possibilidade de liberdade, experimentação, até certo ponto, se necessário, um pouco mais radical; que pudesse abolir o próprio formato de revista se fosse o caso. E eu acho que ela é; olhar para ela com uma pegada mais existencialista, mas para mim ela era uma necessária saída, escape e porta de entrada para um monte de coisas que eu não conseguiria praticar em todos os outros lugares da nossa atuação como pesquisador de arte. Então, acho importante ver a *Tatuí* em relação a outras coisas, porque para mim ela esteve em relação a outras práticas e acho que pensar em uma revista acadêmica, claro que elas vivem brigando com esses formatos todos, mas ela pode existir dessa maneira mais ortodoxa como qualquer outra revista e haver outras coisas, outros braços, outros projetos ou até outros planos mesmo, outras versões subversivas da própria revista, que na sua relação total nos alimentem com outros intuitos, de pensamentos, de formas exploratórias de pensamentos. Uma coisa que acho muito importante, talvez por Recife ser, do ponto de vista geopolítico, uma periferia, eu acho muito importante você ter muitas portas de saída sempre; você não pode ter uma única coisa, um único projeto; até quando você centraliza até que ponto suas energias, seus recursos, quando aquilo rui um monte de coisa cai, essa necessidade é uma coisa meio que de guerrilha, tem um caráter estratégico, de diversificar, para exatamente não gerar relações de dependência que prejudiquem a autonomia, porque acho que a autonomia a dependência não se separam, mas quando você só tem dependência você não cultiva autonomia e também quando você só tem autonomia dificilmente aquilo é autônomo de verdade, porque eu não acredito numa autonomia que não seja relacional de dependência.

Pensando no desafio das universidades, a revista é um dos desafios de um instituto de arte como este e pode ser uma das revistas ou pode ser uma das versões da própria revista, nada impede que você faça isso de dentro da plataforma de formato *OJS*, mas nada impede que você desencarne uma versão parasita, *online* "ou sei lá o quê", um blog, uma versão B, pirateie, sei lá, tanta coisa que pode acontecer, acho que é um pouco isso e também não necessariamente esperar que isso venha de um corpo docente ou de um corpo editorial da revista, ou, no melhor sentido da palavra, pensar estratégias; vivemos em um momento propício a isso, acho que as ruas estão nos ensinando sobre isso, acho que dá para pensar coisas, inventar... acho que a história da *Tatuí* era isso, muita invenção, muita liberdade de invenção e em um campo muito colaborativo, porque de fato não tínhamos dinheiro; claro que foi um período bom de políticas públicas e da Funarte, mas que pagavam custo de impressão, a passagem aérea das pessoas que iam fazer residência; os lançamentos, porém, eram sempre custeados por nós mesmos; ficávamos na casa das pessoas, mas tínhamos um ambiente colaborativo, porque há sempre gente instigada querendo colaborar de alguma forma, de alguma maneira.

Público

Queria fazer uma pergunta para você [Clarissa]. Você falou que estava na graduação quando concebeu a *Tatuí*; achei interessante, queria saber sobre o processo de escolha das pessoas que iam colaborar; quem você chamava? Eram pessoas institucionalizadas? Eram professores, doutores? Ou quem você via, algum pensamento que a atraiu e assim você chamava?

Clarissa Diniz

Era bem diverso; propositalmente diverso; sempre misturou pessoas, digamos do *mainstrean* da arte; na *Tatuí* 2 Lizette Lagnado colaborou, mas necessariamente contávamos com jovens artistas, pesquisadores locais e pessoas de outras linguagens; acho que todas as edições da *Tatuí* tiveram escritores, poetas, mas também não era um campo muito delimitado, das artes visuais, das artes plásticas, mas eram, de fato, muitas linguagens, e tudo muito ambicioso, porque você tem que ter cara de pau para fazer certas coisas... primeiro não pagávamos, depois começamos a pagar 150,00 reais, depois 250,00. Como é que você manda um e-mail para uma pessoa que você não conhece, obviamente eu não conhecia quase ninguém... mandava um e-mail para Arthur Barrio: "oi tudo bem? A gente não se conhece, eu sou de Recife e eu e uns amigos estamos fazendo uma revista e queria pedir uma colaboração sua, a gente tem uma renda simbólica de 120,00 reais". Então, tem uma hora que é uma cara de pau mesmo, mas uma hora nos reconhecemos, e, naturalmente, convidávamos pessoas nas quais reconhecíamos uma dedicação, um compromisso, um engajamento; para mim seria frustrante Arthur Barrio me dizer: "não vou participar porque você só vai me dar 120,00 reais...". Eu tinha quase certeza de que ele iria dizer: "claro, massa! Conte comigo!". Esse faro de quem acredita de verdade no comprometimento das pessoas, de quem leva a sério. E, assim, convidamos um monte de gente, muita gente mesmo, acho que mais de cem autores... até as residências eu fazia com pessoas que não conhecia pessoalmente; conhecia e ficava um mês morando com aquela pessoa; isso é incrível! acho que a *Tatuí* tam-

bém só existiu porque tínhamos a disposição emocional de um monte de gente para fazer isso, porque nem todo mundo faz; mas muita gente quer fazer, e acho que mais gente quer. Era de fato um desejo de mistura e não era uma revista que queria ser *mainstrean,* mas também não era uma revista que quisesse ficar isolada em uma concepção de espécie de marginalidade.

Inês de Araujo

Queria fazer uma pergunta para Sheila; fiquei observando uma coisa interessante enquanto você mostrava a *Concinnitas*; os primeiros números você dividiu em três partes: no primeiro momento os ensaios dos artistas são muito autorais, o ensaio é recortado em função das questões da obra do artista. Nos números da Ana Bella e do Nelson Felix, que são artistas reconhecidos, as questões surgem no entorno do que essa obra produziu; num segundo momento, a impressão que dá é que há um recorte mais temático, que as chamadas dos artistas, embora sejam pessoas cuja produção vai em determinadas direções, se aproximam muito mais de um questionamento geral que carrega quase toda a revista; há como um outro recorte, marca um outro momento, há uma forma mais temática; no terceiro momento, há um pouco a mistura desses dois aspectos. E fiquei me perguntando como era, para você e para esse corpo editorial da revista, percebida essa mudança? É sempre dentro de uma realidade, do contexto que se tem. Em um determinado momento o contexto é mais favorável, em outro, menos; as colaborações, isso também vai mudando o perfil, que nunca está tão programado assim, de antemão. Então, de que

maneira isso foi pensado? Como você percebeu? Gostaria de escutar o que você tem a dizer sobre essa mudança de perfil da revista.

Sheila Cabo

Então, na verdade o ensaio de artista, o texto que passamos a colocar no miolo da revista, nunca foi pago a nenhum dos artistas; gostaria de dizer isso; todos colaboraram, e foi maravilhoso; foram pessoas dos mais diferentes lugares. Escrevíamos e pedíamos, mas na verdade nunca tivemos isso como um projeto, de escolher o artista em função da pauta. Eventualmente o artista puxava a pauta, eventualmente a pauta puxava o artista e às vezes não; por exemplo, Ana Bella: pensamos em convidá-la porque ela estava aqui, dentro da universidade, e seria muito legal fazer e ter essa relação, porque esse projeto Artista na Universidade ficava meio desvinculado do instituto; era uma coisa do Decult; o artista visitante era do Departamento Cultural, e nós não tínhamos muito contato. A ideia foi trazer Nelson Felix e Ana Bella um pouco para dentro da universidade e foi muito legal; no lançamento da revista com o ensaio de Ana Bella ela fez uma palestra ótima; ela fala sem parar, não é?! [risos] Então, foi maravilhoso; os alunos ficaram todos muito interessados, mas essa relação com o artista, não pensamos desse jeito, como você está fazendo essa divisão; é até interessante ver...

Inês de Araujo

Foi da forma que você mostrou mesmo, achei que isso fosse visível.

Sheila Cabo

Entendo... eventualmente talvez; Antônio Manuel surgiu porque havia uma proposta de entrevista com ele; então fizemos a entrevista e depois pedimos; quer dizer, foi uma proposta de entrevista; Alexandre Vogler, Ronald Duarte e eu fomos entrevistá-lo e depois o chamamos para fazer o ensaio, e ele topou. Não havia um processo definido; as coisas iam meio que acontecendo, e íamos pensando em função do que estava acontecendo, e aproveitávamos as oportunidades para convidar o artista. Hazumé, por exemplo, era o encantamento meu [risos]; comentei com Conduru, que era coeditor e também o conhecia – tínhamos lido um artigo do Mubende –, e ele falou "eu vou para Benin"; então, imediatamente, sugeri "ótimo, então vai lá e fala com ele"; e ele conseguiu; muito difícil conseguir achar, encontrar o cara e trazer essas coisas gravadas em um CD... Há algo que eu queria falar em relação a revista: quando eu saí não foi só porque eu estava cansada, foi porque estava achando aquele formato desgastado. Trazer os artistas para dentro da revista me pareceu muito interessante no princípio, porque tínhamos essa articulação entre arte e academia, coisa da revista acadêmica, e esses diálogos com os artistas. Depois de um certo tempo, isso me pareceu desgastado; tentamos fazer algumas coisas, uma loucura; quando abrimos o *site* da revista, tentamos fazer uma revista virtual só que ela era independente da impressa, chamei uns editores, o que não deu muito certo. Simone Michelin tinha feito um trabalho especialmente para essa revista, que era essa publicação *online*, que era mais ou menos o que você estava comentando; mas isso é muito complexo, porque é preciso ter alguém ali, trabalhando o tempo todo, e eu realmente não consegui levar adiante essas coisas, esses

projetos paralelos. Uma coisa que me parece importante destacar é que chamei esses artistas para dentro das revistas porque eu realmente acreditava que a revista precisava ser um lugar de produção, não só de arte, mas produção de crítica... eu também achei maravilhosa a experiência da residência; fiquei pensando como seria fazer uma residência dentro da Uerj... Mas penso que é isto, fazer da revista um lugar de produção de crítica, de história e de arte, e não só de registros do que já aconteceu, não só da crítica que já se estabeleceu, de um ensaio histórico que já se estabeleceu. Eu vivo sempre pensando algumas coisas, mas acho que não dou conta [risos]; como acreditava que não estava dando conta, resolvi sair, "porque não vou dar conta; é alguma coisa que eu não consigo; vou fazer outras coisas – alguém vai conseguir". Há uma geração nova, a que Fernanda se referiu aqui, que entrou muito recentemente e que tem muitas ideias; e acredito piamente que a coisa possa acontecer.

Público

Queria saber desta última edição da revista; ela está em processo?

Fernanda Pequeno

A da Imagem/Violência? Está sim...

Público

De certa forma é uma ruptura que a internet possibilita; essa questão de ter um texto finalizado em um dado específico e também essa outra possibilidade de ter

um texto que vai se agregando e que vai construindo outra configuração, porque vai aumentado e pode ter vários dossiês... então eu queria saber se isso também tem a ver com o momento político da Uerj, esse momento de crise que estamos vivendo.

Fernanda Pequeno

Boa pergunta. Sim, absolutamente; retomamos as reuniões; ficamos três meses sem nos reunir; depois tivemos uma reunião não sei se em março ou abril e uma agora recentemente; na verdade, essa edição Imagem/Violência deveria ter sido lançada, pelo cronograma da Capes e "em condições normais de temperatura e pressão", em dezembro do ano passado para conseguirmos pontuar. Essas avaliações da Capes são de dois em dois ou de quatro em quatro anos?

Sheila Cabo

As das revistas de três em três anos; as do programa é que agora são a cada quatro anos.

Fernanda Pequeno

Então, de três em três anos para conseguirmos ser avaliados, temos que colocar na rua duas revistas em um ano... e estamos há algum tempo vivendo uma grave crise econômica, política e institucional; no ano passado tivemos uma greve de docentes e servidores que durou um semestre inteiro. Então, na verdade, essa revista Arte, Educação, Sedução era para ter sido lançada no primeiro semestre, mas só conse-

guimos lançar no segundo; quanto à da Imagem/Violência, a ideia era que ela saísse com data de dezembro e que conseguíssemos lançar em janeiro ou fevereiro desse ano e na iminência de as aulas voltarem, mas as coisas foram se deteriorando, a crise foi piorando, e teve um cansaço grande, uma falta de fôlego, todo mundo adoeceu, todo mundo foi absolutamente impossibilitado de vir, por questões financeiras e pelo peso que era vir para a universidade e encontrá-la na situação em que ela se encontrava naquele momento. Então, até por uma questão de sanidade, sobrevivência, as pessoas foram tentar fazer outras coisas e foram tentar concretizar o desejo em algum outro lugar. E nós conseguimos retomar as reuniões recentemente. Parte da revista (entrevista, convites e reedições) está pronta, e estão faltando os pareceres dos artigos que recebemos. Falta também revisar as resenhas; enfim, todo esse processo, mas, diferente disso que você está comentando, não temos muita liberdade de ficar mudando esse formato: se quisermos pontuar, se quisermos seguir esses parâmetros da Capes, não podemos mudar muito a estrutura. Ela está em processo por uma questão circunstancial e não como uma opção editorial nossa. Então, é mais por essas dificuldades, mas justamente as duas últimas reuniões foram para fechar esse número e já articular o lançamento, porque isso é interessante também; quando se lança uma chamada, não se tem muito controle sobre o material que vai receber; nesse sentido, então, a edição Arte, Educação, Sedução ficou enorme, dois dossiês com colaboradores, ficou uma revista grande; Arte e Psicanálise gerou dois números, porque a quantidade de material recebido foi tão inflada... mas, por incrível que pareça, essa da Imagem/Violência, que, apesar do tema totalmente contemporâneo, não teve tanto apelo, tanto interesse, e

não sabemos se foi pelo tema em si ou pelo próprio momento que a Uerj estava passando, se as pessoas meio que não confiaram que a revista fosse sair.. e então ficamos um pouco nesse impasse.

Inês de Araujo

Acho que está na hora de encerrar... alguém ainda quer fazer alguma pergunta?

Público

Você disse que você e sua sócia/parceira decidiram parar, mas não existe interesse em dar continuidade?

Clarissa Diniz

Nós fomos em uma feira na Casa França-Brasil, e eu levei um estoque da *Tatuí*, e foi massa; vendemos muito, mais de 400 revistas; então, pensamos: "vamos retomar...", mas eu acho que tem mais a ver fazer outra do que retomar; também penso que os aprendizados e caminhos abertos pela *Tatuí* não são só da *Tatuí* e não precisam ser insistidos, não precisam da *Tatuí* para existir. Eu particularmente quero fazer outras revistas, adoro editar, é uma coisa que realmente mexe comigo e tenho vontade, lógico, de fazer várias coisas [risos], mas... e Ana também, ela tem, aliás, uma editora chamada Cigarra, meio prima da *Tatuí*, mas é uma editora mais de ficção, que já fez vários livros de artista também. Eu acho que não seria o caso de retomar a *Tatuí*, mas de fazer outras coisas ou entre nós ou entre várias outras pessoas; agora fizeram até uma dissertação sobre a *Tatuí*; foi muito legal, ler, ver

alguém de fora fazer uma análise... porque também nós escrevemos várias coisas e colocar isso tudo em perspectiva é pensar também... criar e costurar um certo pensamento e posicionamento por entre o amadurecimento dos números e de várias pessoas que vão aparecendo; foi muito legal ter visto isso, mas, de fato, lendo a dissertação, me dá a sensação de que essa história funcionou e se conclui ali; deixa, porém, um monte de outras possibilidades para se desdobrar de outras maneiras, e acredito que todo mundo que passou pela revista se identifica com ela de algum modo e desdobra isso de várias formas. Acho que é isso... Se quiser também pegar o nome e fazer... pode fazer... [risos]. A *Tatuí* não é nada, não é uma marca, não é um CNPJ, ela é só um nome: *Tatuí*.

Inês de Araujo

Por que esse nome?

Clarissa Diniz

Porque quando vivemos o experimento, pensamos no tatuí, um bicho que fica imerso entre a areia e a água, nessa zona cinzenta... um bicho que fica escondido, mas que precisa vir à superfície também para respirar; então é um bicho meio misto, meio mole, meio duro, meio na água, meio na terra... [risos]

Inês de Araujo

Obrigada, Clarissa; obrigada, Fernanda; obrigada, Sheila; Jorge precisou sair antes, mas fica nosso agradecimento a ele e a todos também. Acho que foi superbacana

escutar vocês; nos dá gás, porque são iniciativas todas gratuitas e criativas. E é também um incentivo à continuidade da produção dessa atividade. Escutar vocês falarem realmente dá vontade de continuar com as revistas. [aplausos]

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Capa da revista *Concinnitas*, n. 0, novembro de 1997. Fonte: Revista Concinnitas

Figura 2: Capa da revista *Concinnitas*, n. 4, março de 2003. Fonte: Revista Concinnitas.

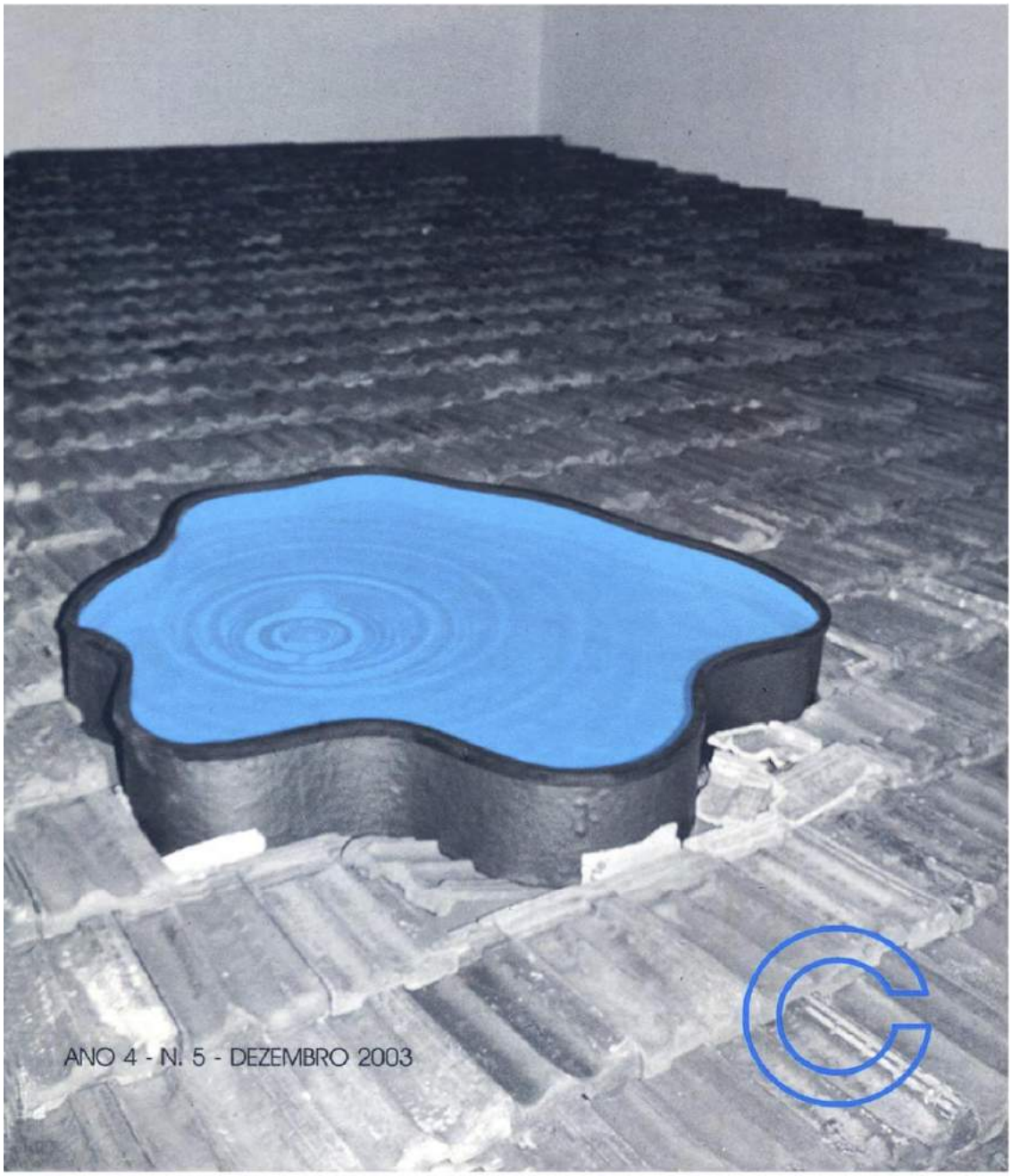


Figura 3: Capa da revista *Concinnitas*, n. 5, dezembro de 2003. Fonte: Revista Concinnitas.

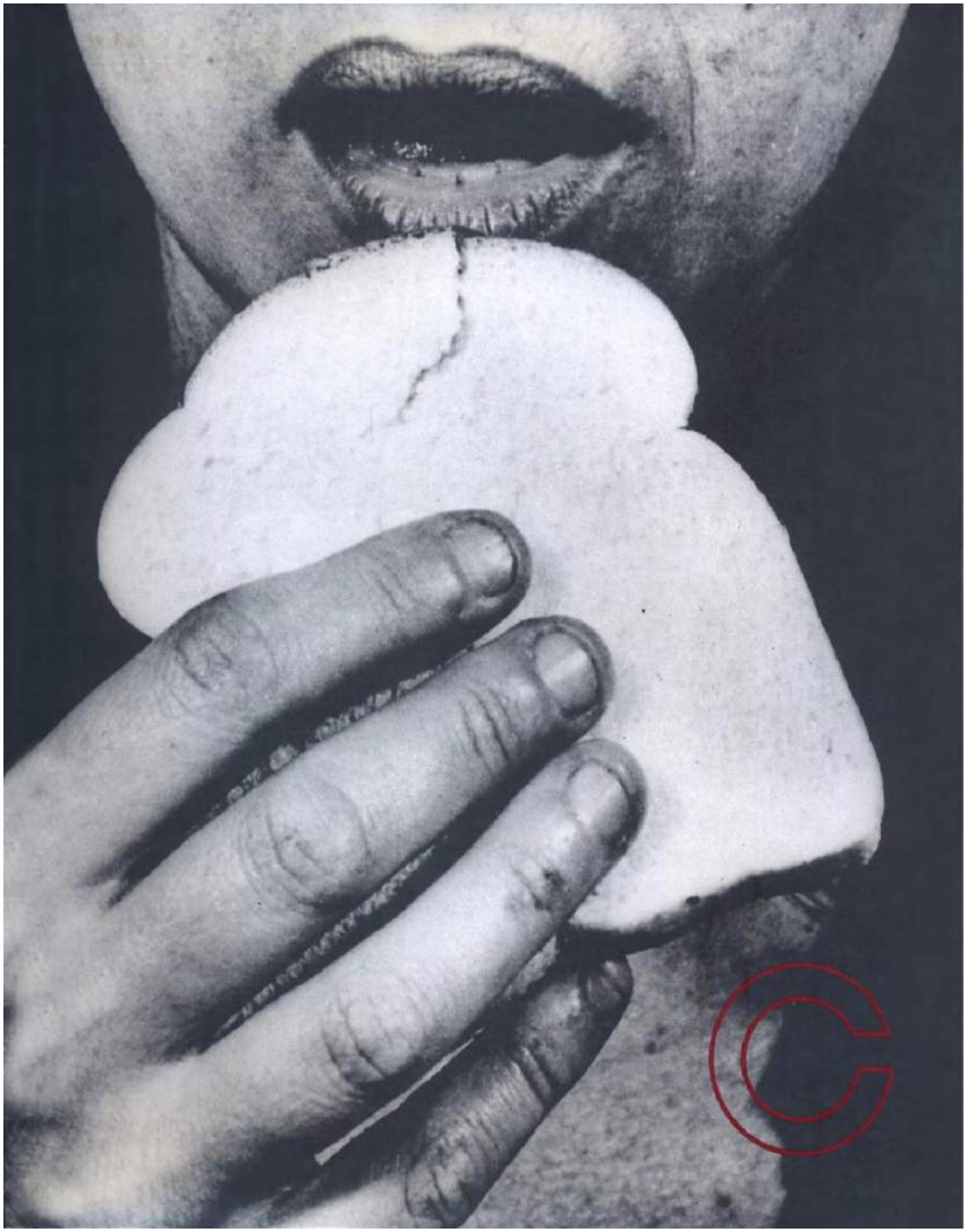


Figura 4: Capa da revista *Concinnitas*, n. 6, julho de 2004. Fonte: Revista Concinnitas.

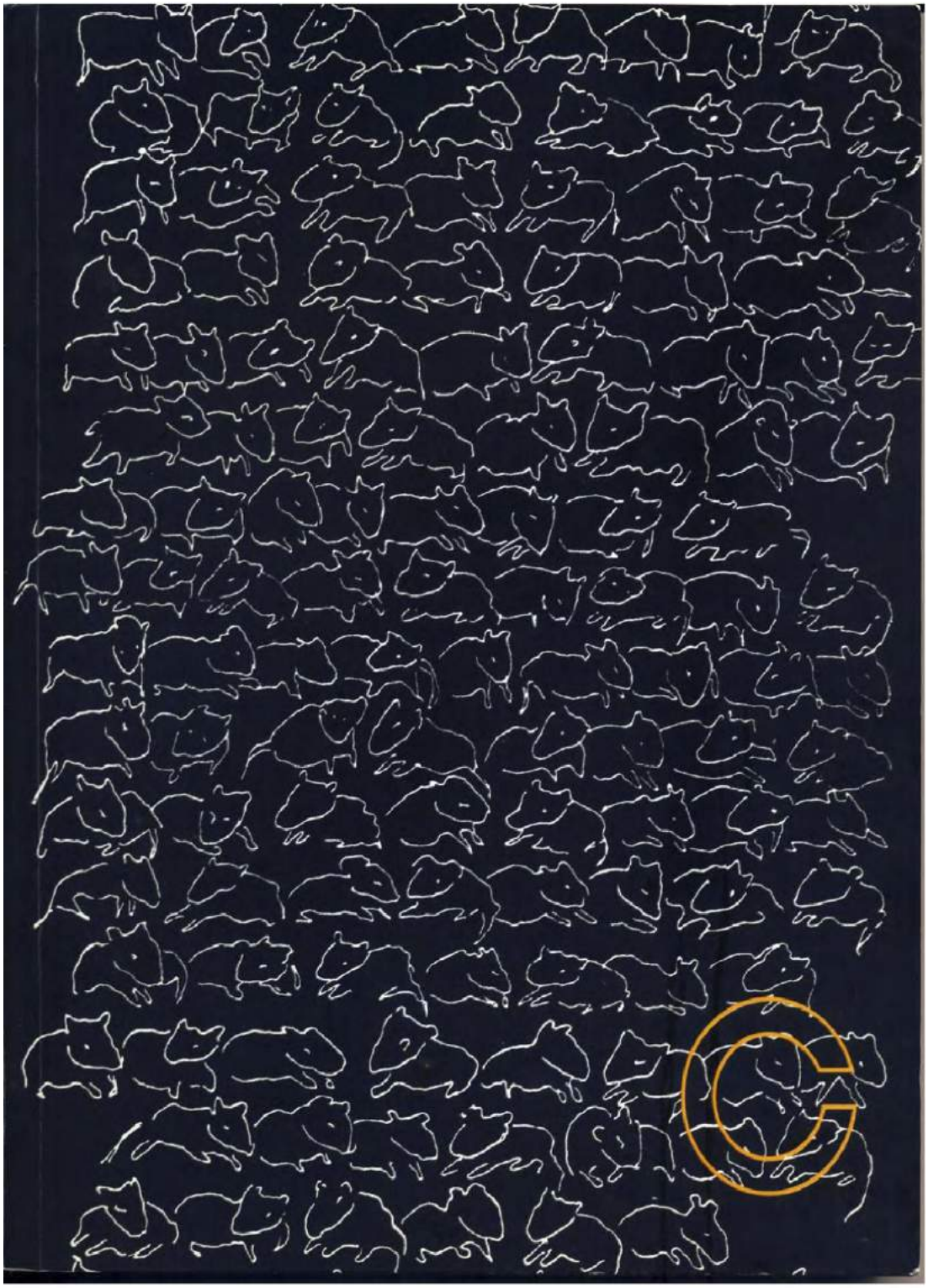


Figura 5: Capa da revista *Concinnitas*, n. 7, dezembro de 2004. Fonte: Revista Concinnitas.

Figura 7: Capa da revista *Concinnitas,* n. 8, julho de 2005. Fonte: Revista Concinnitas.

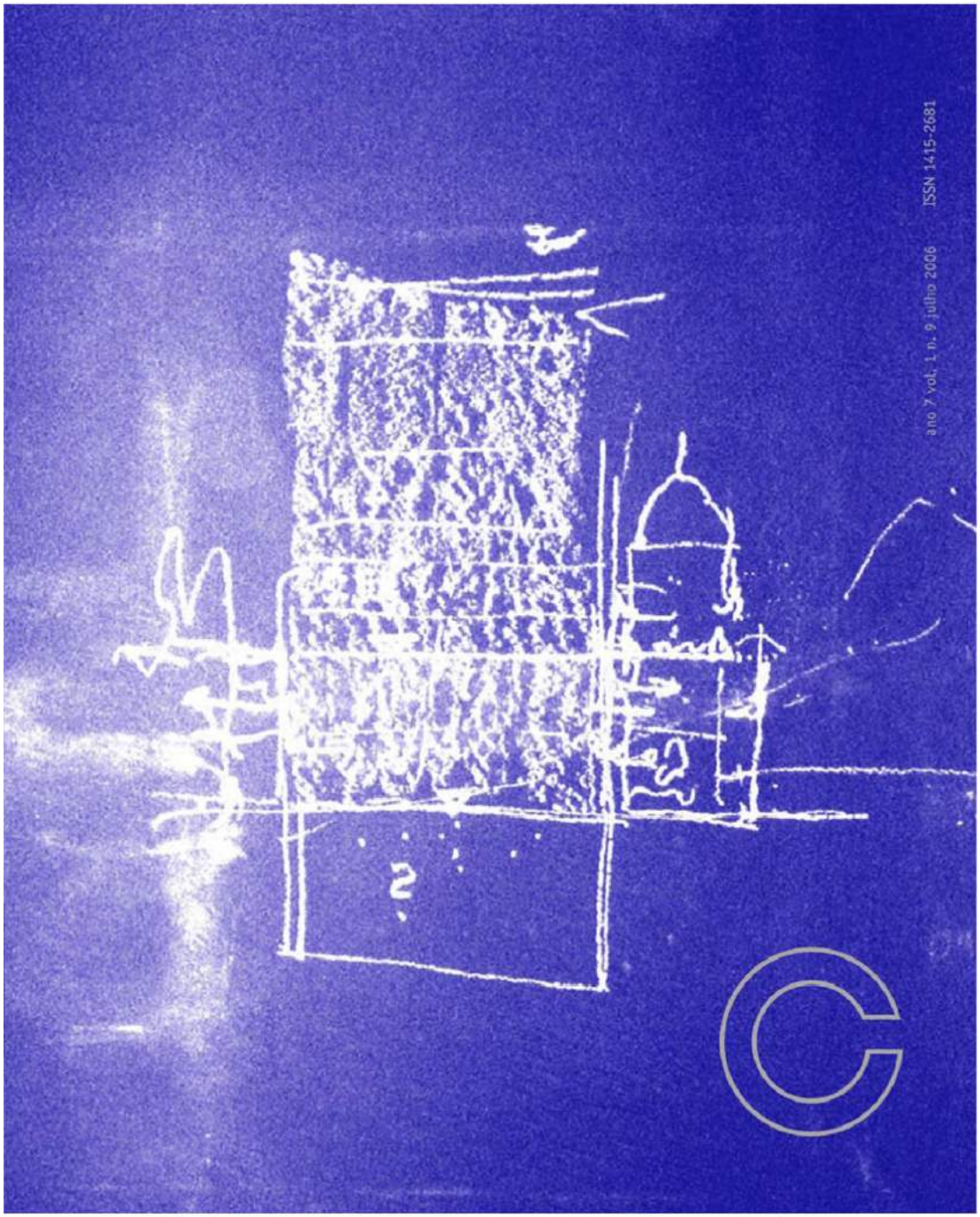


Figura 8: Capa da revista *Concinnitas,* n. 9, julho de 2006. Fonte: Revista Concinnitas.

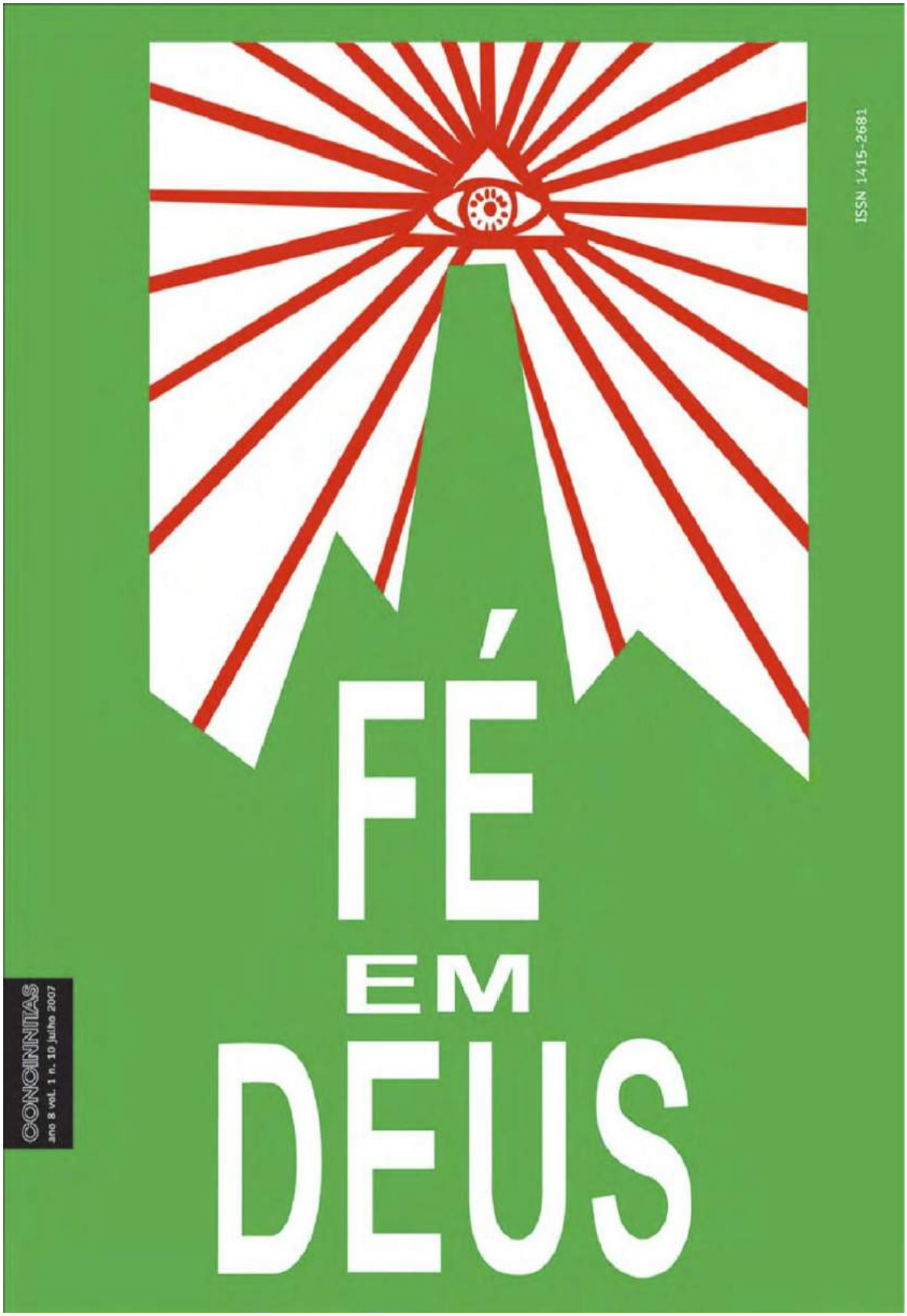


Figura 9: Capa da revista *Concinnitas*, n. 10, julho de 2007. Fonte: Revista Concinnitas.

Figura 10: Capa da revista *Concinnitas*, n. 11, dezembro de 2007. Fonte: Revista Concinnitas.

Figura 10: Capa da revista *Concinnitas*, n. 19, dezembro de 2011. Fonte: Revista Concinnitas.

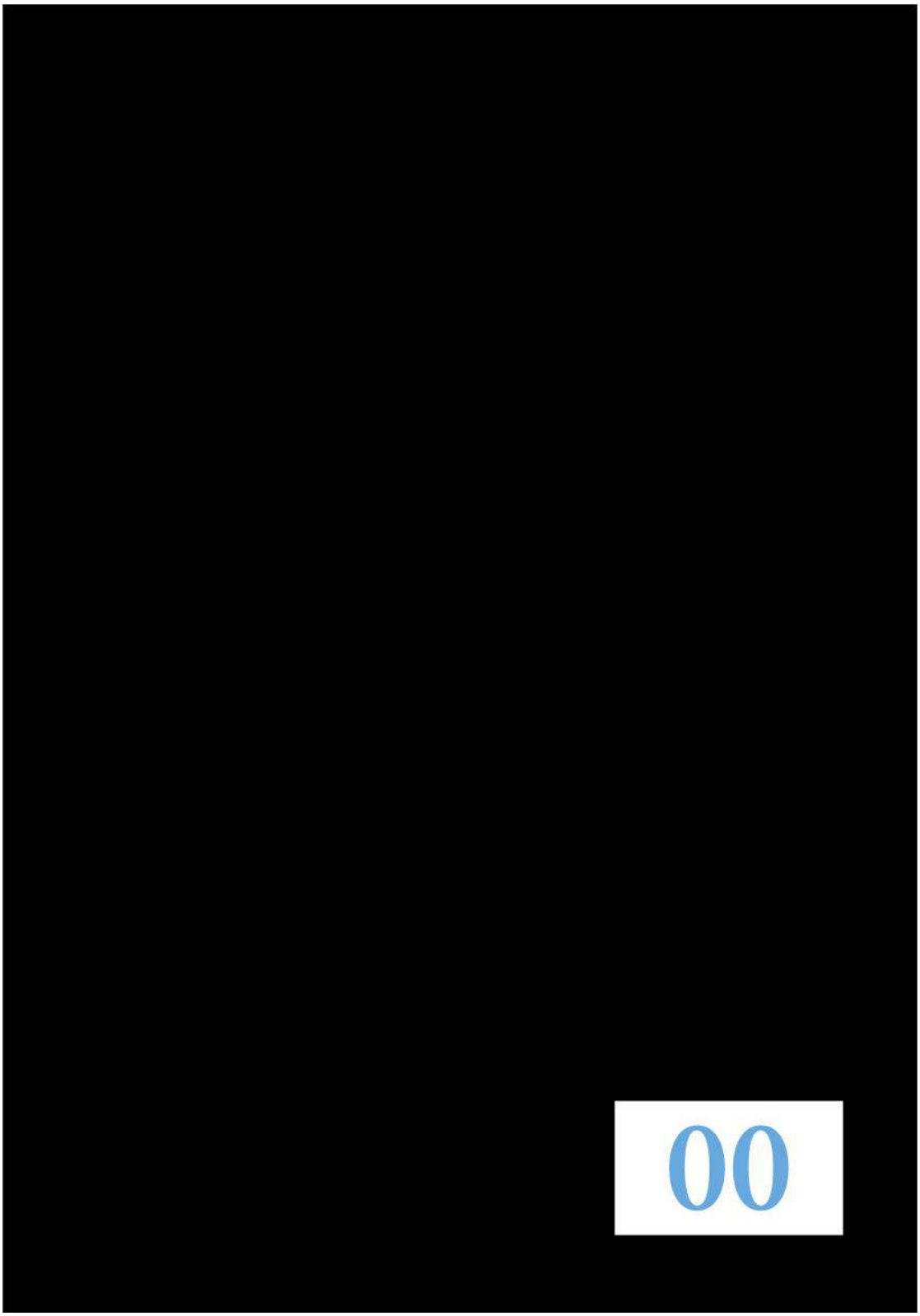


Figura 11: Capa da revista *Tatuí*, n. 00. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

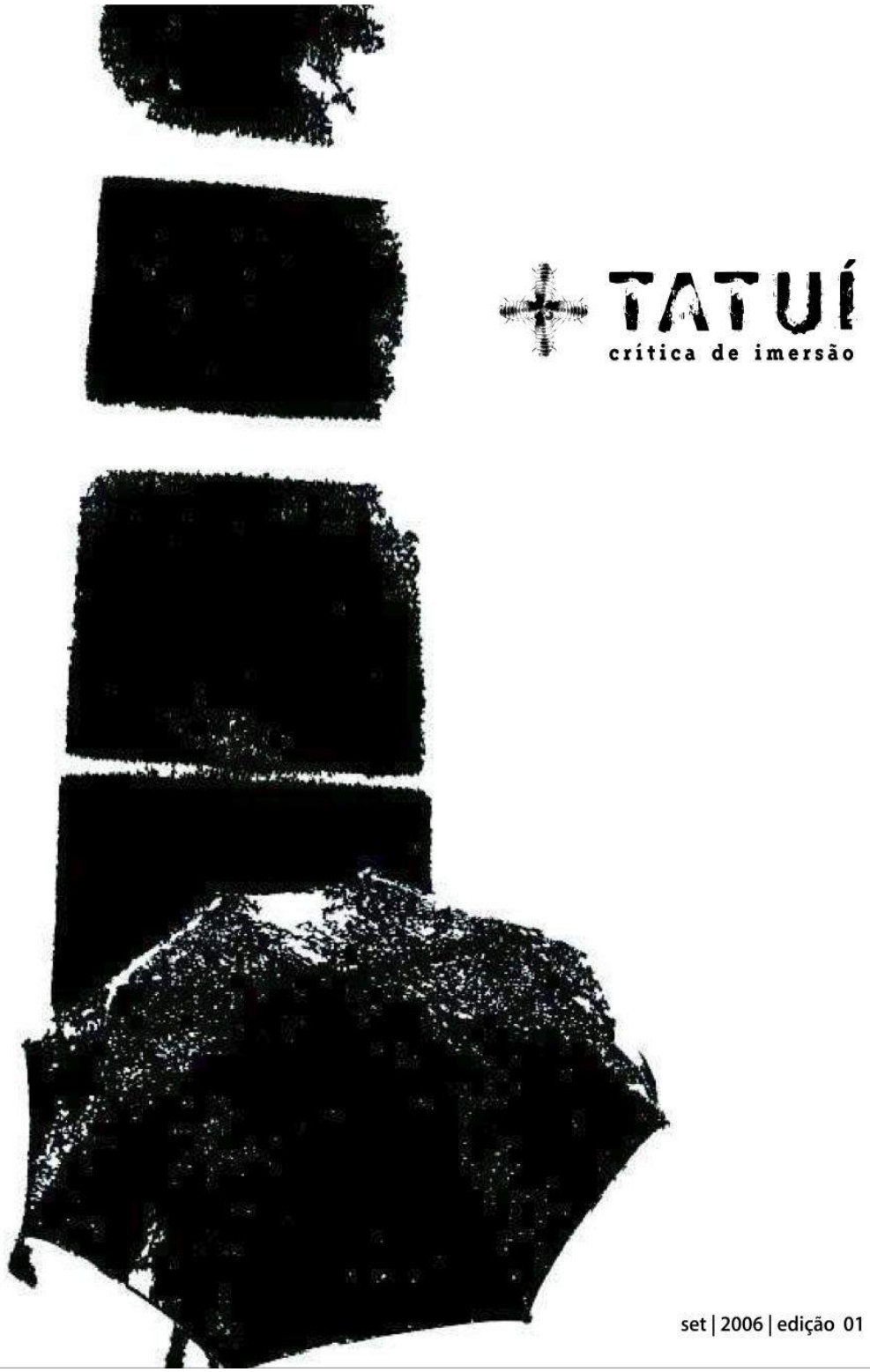


Figura 12: Capa da revista *Tatuí*, n. 01, setembro de 2006. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

Figura 13: Capa da revista *Tatuí*, n. 02, maio de 2007. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

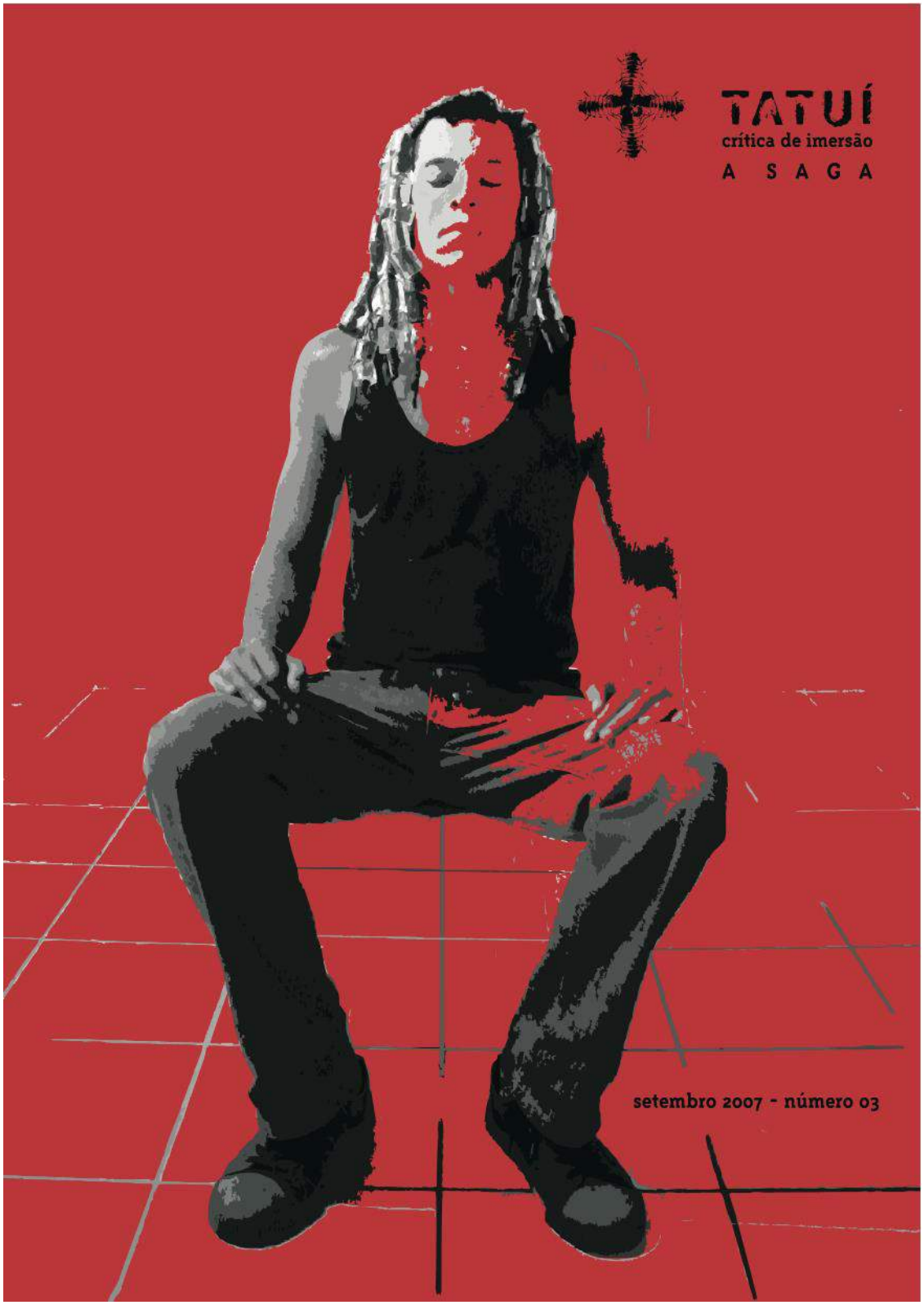


Figura 14: Capa da revista *Tatuí*, n. 03, setembro de 2007. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

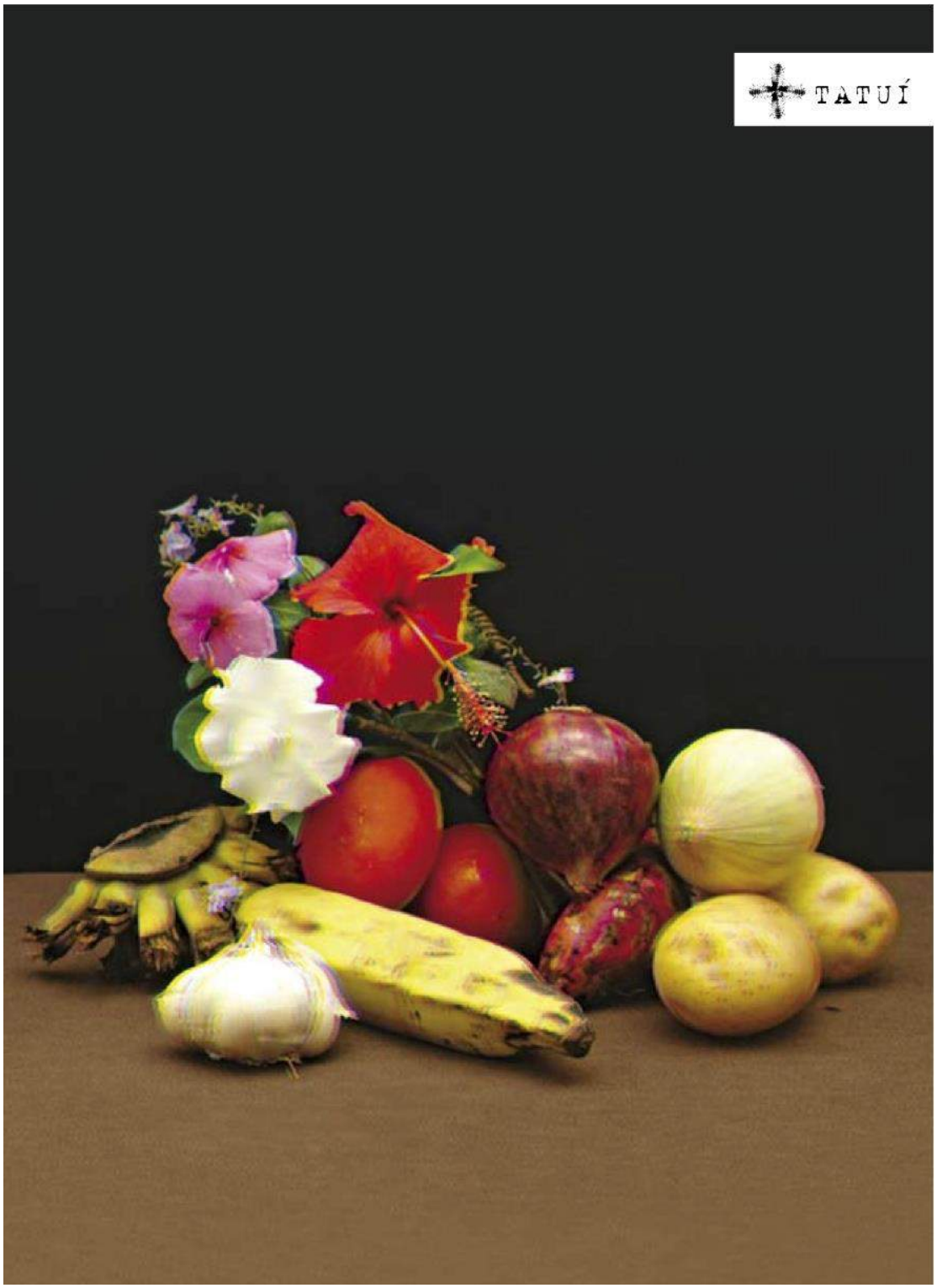


Figura 15: Capa da revista *Tatuí*, n. 05. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

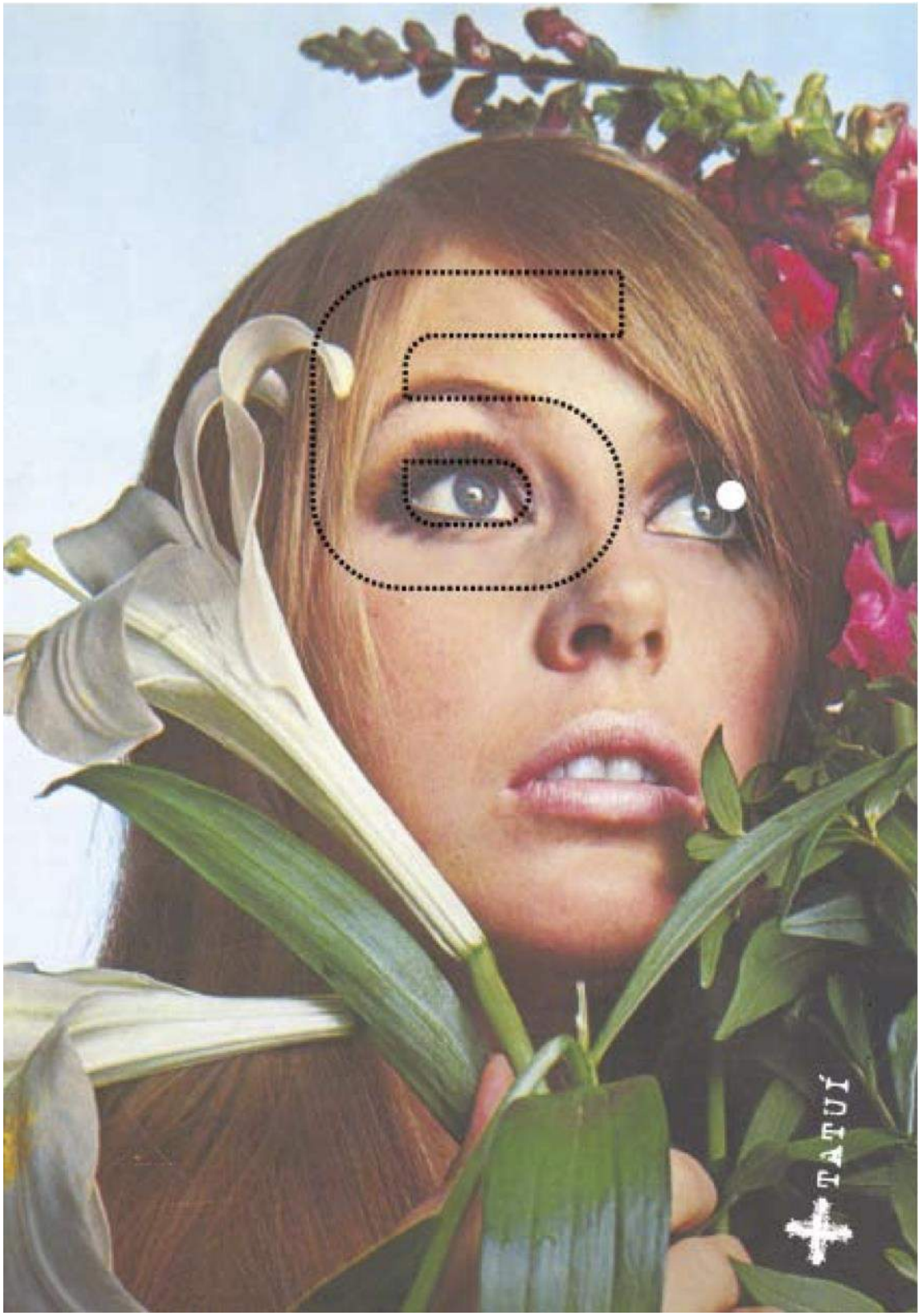
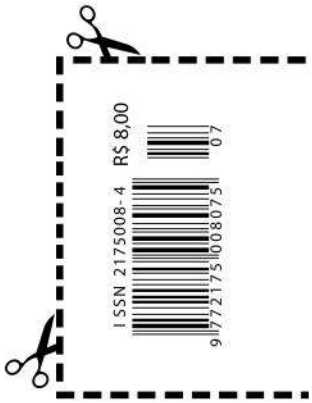


Figura 16: Capa da revista *Tatuí*, n. 06. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui



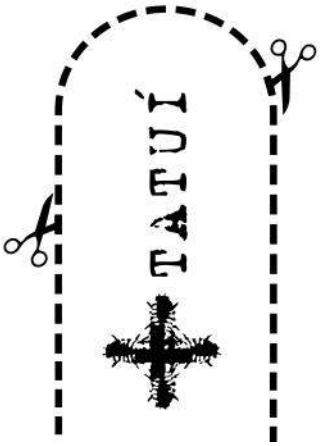


Figura 17: Capa da revista *Tatuí*, n. 07. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

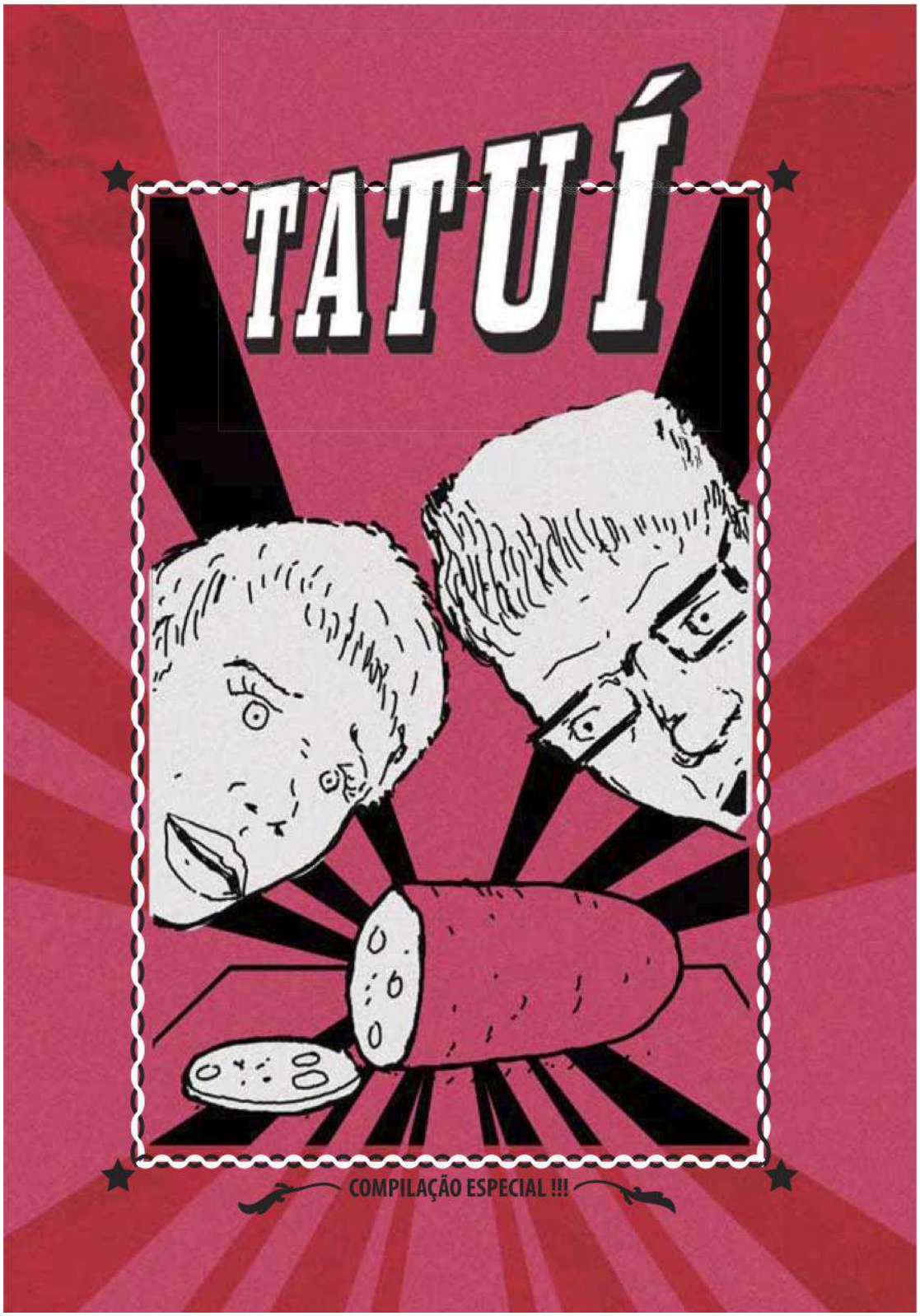


Figura 18: Capa da revista *Tatuí*, n. 08. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

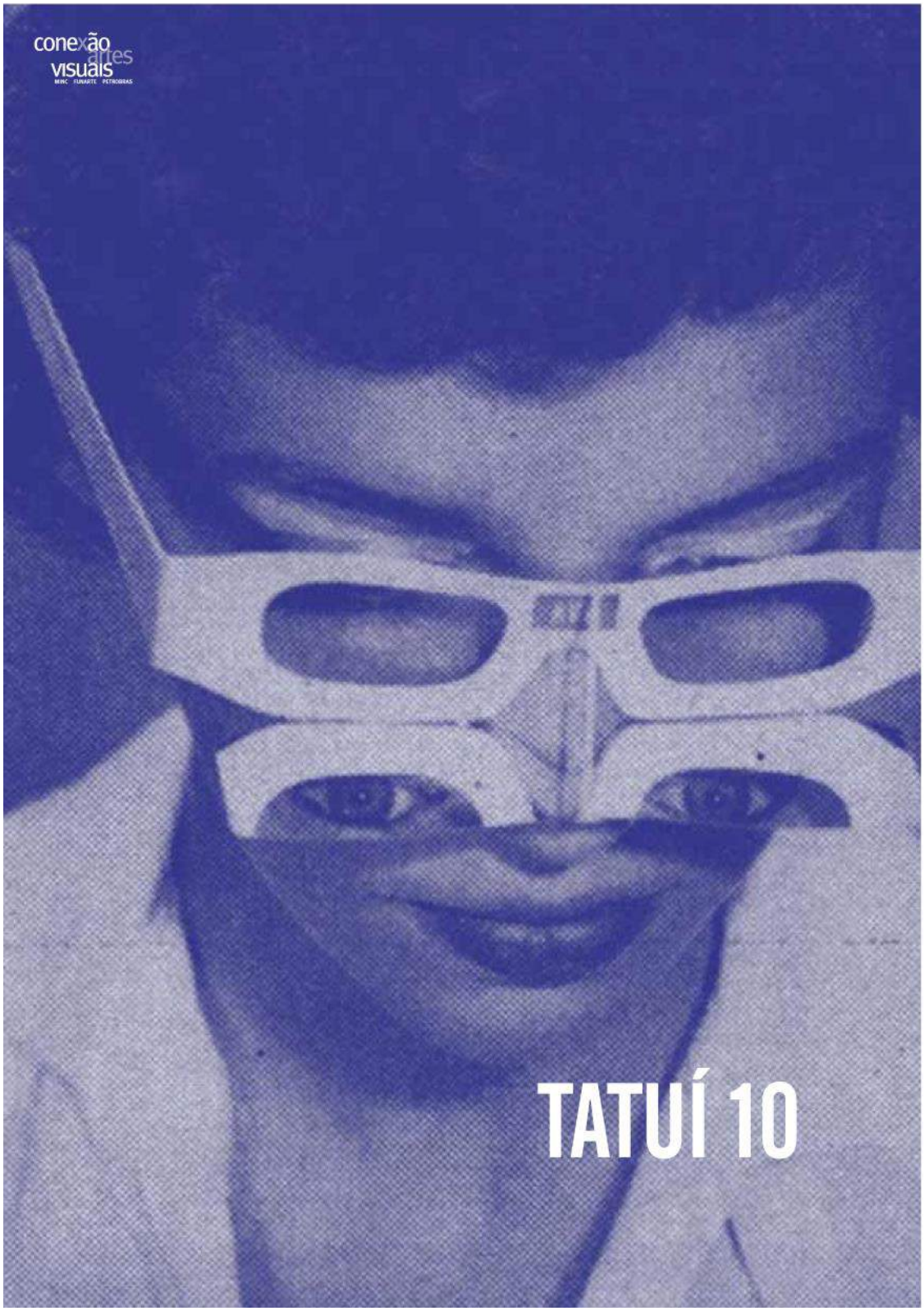


Figura 19: Capa da revista *Tatuí*, n. 10. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

Figura 20: Capa da revista *Tatuí*, n. 11. Fonte: Clarissa Diniz; https://issuu.com/tatui

REVISTA ARTE & ENSAIOS

A conversa dessa mesa focalizou a *Arte & Ensaios*, organizada pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. A revista publica, semestralmente, desde 1994, textos de autores brasileiros e estrangeiros, tanto professores e alunos das diversas linhas do Programa quanto externos a ele. Participaram da mesa, que contou com a mediação do professor Roberto Conduru, editores da revista em vários períodos.

Participantes

Cezar Bartholomeu. Artista. Doutor em linguagens visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ e École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, mestre em linguagens visuais pela EBA/UFRJ, pós-graduado em história da arte e arquitetura no Brasil pela PUC-Rio e graduado em educação artística (especialização em história da arte) pela Uerj. Coeditor da *Arte & Ensaios* de 2010 a 2017.

Elisa de Magalhães. Artista. Professora do Departamento de Artes Visuais/Escultura da Escola de Belas Artes da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Pós-doutora em artes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e doutora em linguagens visuais pela EBA/UFRJ. Atual coeditora da *Arte & Ensaios*.

Ivair Reinaldim. Curador. Doutor em artes visuais com ênfase em história e crítica da arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Professor adjunto do Departamento de História e Teoria da Arte e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFRJ. Atual coeditor da *Arte & Ensaios*.

Maria Luisa Tavora. Bacharel com licenciatura em desenho e artes plásticas pela UFRJ, mestre em história da arte pela UFRJ, doutora em história social pela UFRJ e pós-doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. Professora-associada de história

da arte dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ. Coeditora da *Arte & Ensaios* de 2010 a 2017.

Ronald Duarte. Artista e curador. Mestre em história da arte com habilitação em linguagens visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Membro do corpo editorial da *Arte & Ensaios*.

Debatedor

Roberto Conduru. Historiador da arte e professor no Instituto de Artes da Uerj.

Ronald Duarte

Recebeu-se uma verba para dar um *upgrade* na revista, e foi feito o número 4, mas, pensando que *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, fosse uma imagem de domínio público, publicamos na revista sem pedir autorização. Criou-se um problema enorme; tivemos que recolher as revistas e pedir mil desculpas à Fundação Picasso, que não tinha sido avisada. Foi a primeira exposição da revista, de uma maneira não muito positiva, mas foi quando ela ganhou um vulto maior, pois esses primeiros números só circulavam dentro da instituição, no sétimo andar. Com essa edição, tivemos tiragem e visibilidade maiores, mas, por conta disso, o professor Rogério Medeiros resolveu deixar a editoria da revista.

Sonia Gomes Pereira me desafiou, então, a publicar uma edição dos 180 anos da EBA; se eu conseguisse, editaria a próxima *Arte & Ensaios*. Na época, eu estava trabalhando como assistente de Lygia Pape, e ela me disse: "essa revista precisa ser reformulada, precisa de um *up,* uma nova marca!" Perguntei "você faz uma nova marca?", e ela disse que sim. Essa é a primeira, feita em 1998, em que Lygia Pape fez a capa, tanto a parte preta e vermelha como as orelhas, ao contrário, diagramou, fornecendo o modelo para as capas da revista. Havia mudanças dentro da pós-graduação, dentro da escola, novos pensamentos, e a revista tinha um professor *designer*, que é muito querido e tinha pensado em outra marca. Mas ele foi superelegante e cedeu, falando que a de Lygia daria mais visibilidade à revista. Desde então assumimos essa marca, e a revista ganhou mais visibilidade. Foram vários editores: Sônia, Rogério, Cristina Volpi, Glória Ferreira, Paulo Venancio, Ana Cavalcanti, etc. Essa mudança de editores para mim é interessantíssima,

pois são outros ritmos de pensamento, outras velocidades, e é sempre desafiador se atualizar. O editor responsável é a cabeça, e a revista é como um corpo humano; ela precisa de todos os órgãos funcionando, senão dá problema. E, entre os cabeças, um sempre cansa e passa a bola. Essa passagem sempre foi perceptível pela mudança da personalidade, do nível e do espaço de conhecimento. Por exemplo, a influência dos franceses via Glória Ferreira, a influência de Paulo Venancio, de todo o corpo da revista, da indicação para textos inéditos, dos contatos, dos pensamentos paralelos sobre o que está estabelecido na academia. De repente, um traz alguma coisa muito diferente, como Cezar Bartholomeu quando entrou. Maria Luisa percebeu essa mudança: um que trabalhava mais com século XIX, e outro que trabalha com o mundo atualíssimo, fervente. Acompanhar isso tudo é um superprazer; sou apaixonado, sofro com essa revista, perco o sono, faço várias piruetas para que ela aconteça, e agora tivemos um baque enorme com essa mudança, esse golpe, essa palhaçada absurda que está acontecendo no Brasil. O golpe nos atingiu em cheio, muito por questão de verba; tivemos que nos readaptar. Estava achando que eu também não ia continuar, mas a vinda de Ivair e Elisa, com outra forma de pensar, me deu gás, uma vontade de continuar e procurar outras formas de fazer a revista. Fico superagradecido de estar aqui podendo falar sobre isso, mostrar um pouco a história da revista, que chegou ao número 33 e resistiu, aos trancos e barrancos, às dificuldades de tudo: lançamento, verba, pagamento, produção, retorno do artista entrevistado, e dificuldades das relações. Conseguimos vencer isso tudo e estar com a revista bonita e muito enxuta, tocando a bola para frente. Era isso que queria falar. Passo agora para Maria Luisa.

Maria Luisa Tavora

Boa tarde. Ronald é patrimônio da revista. Ele é a liga entre todos esses editores. Eu queria destacar a relação da revista com a formação do mestrado e doutorado, a singularidade de sua organização. Talvez isso explique essa longevidade, porque foi uma revista que, desde Glória, fazia um trabalho muito interessante com uma equipe de estudantes, com responsabilidades bem definidas. Foram quase nove anos, com duas edições por ano, muita atividade, trabalho coletivo, trabalho de formação. Não vai ser o mesmo modelo sempre, vai ser sempre alguma coisa diferente, porque concordamos e afirmamos esse modelo de trabalho como uma atividade paradidática, de formação. As questões de conteúdo da revista são difundidas, e quando há essa discussão vêm depoimentos, conhecimentos, há uma troca grande entre professores e alunos. Na hora de escolher um artista, tudo o que escolhemos pode ser proposto por qualquer um dos membros da equipe, mas precisa ser justificado. Então, na hora de buscar um artista, certificar-se de sua posição, do lugar dele na arte contemporânea, isso é estudo. É uma formação de caráter informal. Naturalmente, os mestrandos entram e saem mais rapidamente, os doutorandos ficam mais tempo e dizem sempre que gostaram e que sentem falta; acham interessantíssimo esse tipo de trabalho porque aprenderam muito. Temos aqui na mesa um novo editor, Ivair Reinaldim, que, quando fez o doutorado, foi o diretor executivo junto com Ronald. Essas missões, responsabilidades relativas a cada um dos segmentos da revista, os contatos que precisam ser feitos, tudo isso é aprendizado para todos nós. Isso era o que me prendia mais, porque é muito trabalhoso. Nós não sermos editores, não termos todo o sistema ajustadinho para ser editora e termos que produzir duas revistas por ano com todas aquelas outras questões, como

uma grande greve, é complicado. Superamos, enfrentamos muitas questões, mas é mais fácil superar porque estamos ali, lado a lado com os alunos, que nos dão força. Considero esse processo uma das singularidades da revista e um de seus pontos de destaque. A outra questão que destaco é a das entrevistas. Nosso curso tem várias linhas e é muito importante esse papel da revista de entrevistar artistas que às vezes têm muito pouco espaço na historiografia oficial, ou mesmo no campo da publicação da crítica. Estamos criando fontes para estudos; há entrevistas aqui que são fundamentais para quem quer pensar a arte no Brasil de forma contemporânea; conseguimos contribuir para quem quer se aproximar e fazer suas articulações. É um material de pesquisa que acho fundamental, muito embora tenhamos uma luta com as avaliações, que muitas vezes colocam em um plano secundário o conteúdo; por exemplo: um livro de entrevista vale menos que um autoral, quando na verdade o objetivo dessas entrevistas é dar visibilidade, sim, sem interesse comercial, o que é raro. A temática é importante, se relacionam. Não sei dizer o que vem primeiro, a temática ou o artista, mas as duas coisas têm que estar integradas. Há momentos em que pensamos primeiro no artista e a partir dele vem a temática; em outros, ao contrário, temos a temática e então vamos pensar; damos uma semana para a equipe ir para casa pensar quais seriam os artistas, e com a limitação, naturalmente, de execução. O artista a ser entrevistado tem que estar no Rio; não temos dinheiro para fazer entrevistas com gente de fora; aproveitamos muito certas permanências e vindas, como foi o caso de Anna Maria Maiolino, que veio para a escola durante uma tarde e foi um sucesso. Depois veio para o lançamento, apresentou a fotografia de uma performance feita em uma galeria italiana. Trouxe o filme, conversou-se sobre o filme. Lançar a revista é importante também pelas presenças e discussões.

Agora mesmo, tivemos o lançamento com discussão. A revista estabelece também relações interessantes com outras instituições: já lançamos revista no MAM, no Parque Lage, no Hélio Oiticica, na Casa França-Brasil. É importante para nós, como um curso de pós-graduação, ter essas relações estabelecidas a partir de um produto que pode gerar discussão, mesas-redondas, etc. Passo agora a vez para o colega.

Cezar Bartholomeu

Gostaria de agradecer o convite para participar do evento, esta possibilidade de discutir um pouco. A discussão poderia passar por uma parte "choramingas" – "ah, o Brasil; ah, a Capes; ah, a falta de dinheiro" – e de fato até tem por que passar por isso, mas o que acho mais interessante é destacar que participei da revista como processo de formação e acho que Ivair deve se espelhar um pouco nisso também. Participei da revista quando Glória Ferreira editava, vi o rigor com que se traziam informação e discussão, e posteriormente, como editor, tentei manter esse ponto de vista. Não à toa, trabalhei junto das pessoas que estão aqui na mesa ou na plateia: Analu Cunha, Inês de Araujo, Marisa Flórido, Fernanda Pequeno, Alexandre Sá. Se há algo com que todos nós contamos na realização dessas revistas é que elas não reproduzam um determinado *status quo*. Poderíamos ir lá na subjetividade antropofágica e olhar um pouco para o narcisismo, para as iniciativas personalistas, para o fato de como determinadas instituições e revistas acabam depois que as pessoas saem, e não foi o caso da *Arte & Ensaios* com a Glória, e espero que não seja o caso agora com essa nova editoria. Ao mesmo tempo, não se trata da reprodução de uma oligarquia; a revista é pensada em conjunto. Claro que o editor corta e edita determinadas coisas, mas o objetivo é mais abrir do que fechar, no sentido

de coisas produtivas e de coisas cuja discussão acreditamos ser importante num determinado momento. No meu caso particular, editorialmente falando, significava trazer para a discussão de arte no Brasil uma influência que não fosse puramente francesa e americana. A minha ideia ao iniciar a editoria da A&E foi imediatamente trazer um dossiê sobre antropologia e história da arte, com uma carga forte de autores alemães. Trouxemos um dossiê sobre Aby Warburg, que não estava sendo publicado nem na França, nem na Alemanha, mas na Itália. Isso evoluiu para a publicação de textos de autores de língua espanhola, africanos, obviamente no limite das nossas possibilidades de leitura. Ninguém fala chinês ou japonês, mas de qualquer modo a intenção era introduzir questões novas do mundo da arte, com rigor, mas também com uma pluralidade de olhares. E com toda a situação que estamos vivendo hoje, com restrições de verba, crise econômica, mais importante do que nunca é manter uma política inclusiva de produção de documentação primária sobre o artista. Eu nem sei se a entrevista é o melhor modo de fazer isso, pois elas são muito desiguais, dependem de uma preparação, de um tempo que está cada vez mais escasso, mas de qualquer modo acho importante dar a voz, visibilidade. Mencionamos aqui Anna Maria Maiolino, que é historicamente uma artista com pouca visibilidade. E com esse número novo, talvez por uma situação semelhante, o Conselho Editorial recomendou outro artista sem tanta visibilidade (Davi Cury), mas cujo trabalho é pertinente, interessante. Assim foi feita uma entrevista, mas, sobretudo, houve um evento de lançamento incrível, em que as pessoas ficaram envolvidas durante duas horas, com seu relato, com a história de um artista que de certo modo é também a história das instituições de ensino e de exposição.

Fazer ler é uma escolha ética e cheia de responsabilidades: o que fazer ler? Dito isso,

temos que nos pensar nessa nova direção (sem a publicação impressa). Sou de opinião que estes instrumentos paradidáticos, os encontros de estudantes e as revistas, deveriam ser revistos da raiz. Não sei em que medida encontros presenciais de fato fazem sentido no mundo contemporâneo, e mesmo com a atual exigência de digitalização da revista não sei em que medida isso nos mantém reféns de um determinado niilismo, desejando uma revista passada, sem de fato prestar atenção ao fato de que ela não funcionava perfeitamente ou pouco funcionava nos lugares em que tinha de funcionar. A disseminação da revista em papel só a tornava uma espécie de fetiche que não conseguimos distribuir; por outro lado, isso dificulta sua digitalização. Se vocês entrarem no *site* há vários artigos fabulosos, inteligentíssimos, que não estarão disponíveis porque necessitam de uma equipe para digitalizar. Sou de opinião que devemos revisar o formato. Será que de fato temos que realizar um periódico científico no modelo americano, com uma formatação digital específica? Será que não temos que inventar uma nova coisa que nem estamos imaginando ainda? Parece papo de artista, mas acho que as revistas e esses encontros também não foram inventadas do nada; em algum momento alguém julgou ser importante existir; talvez seja o momento de repensar. Acho que tenho que passar a palavra aos novos editores.

Elisa de Magalhães

Eu sou Elisa de Magalhães, minha entrada na UFRJ como professora foi em 2016. Um ano depois, comecei a atuar como professora na pós-graduação, quando assumi, junto com Ivair Reinaldim, a editoria da *Arte & Ensaios*, revista acadêmica prestigiada e com muitos anos de estrada. Esse foi um desafio que não peguei sem medo, mas com

coragem. Além disso, diferentemente de Ivair, eu nunca passei pela *Arte & Ensaios*. Na ocasião de meu mestrado, defendido na Uerj, trabalhei na *Concinnitas*. Mas durante o doutorado na UFRJ, na EBA, não tive chance de atuar na *Arte & Ensaios*, porque eu trabalhava na Rádio MEC. O trabalho na rádio, onde era editora de cultura, me deu experiência para estar, agora, nesse lugar de editora da revista. Por isso, paralelamente ao medo, tenho confiança de que eu e Ivair faremos um bom trabalho. Ivair tem uma experiência incrível dentro da *Arte & Ensaios*, pois desempenhou o papel de produtor executivo que hoje é feito por um aluno do mestrado, Thiago Ferreira. Ontem tivemos uma reunião da revista para discutir o fechamento do próximo número, que já está praticamente pronto. Depois disso, tive certeza de que a revista vai ficar linda, a começar pela entrevista com a Brígida Baltar, que, além de ser uma extraordinária artista, é uma pessoa puro afeto, e a entrevista reflete isso. Esse é um momento muito difícil da revista e de uma mudança mais radical, que teremos, eu e Ivair, que encarar: a *Arte & Ensaios* não tem mais verba para impressão; agora ela fica disponível somente *online*, como a maioria das revistas acadêmicas. E esse fato muda tudo. Ainda bem que temos Ronald Duarte, que, aliás, não pode morrer. Ele está na revista desde o início, do primeiro número, ele domina a história da revista, e seu trabalho e parceria têm nos ajudado muito nesse desafio. Temos na verdade desafio duplo, substituímos uma editoria incrível, que tinha seriedade e enorme responsabilidade na escolha de artigos, convidados, entrevistas, traduções etc. Então, além de não poder mais sair impressa, temos a responsabilidade de dar continuidade a essa seriedade, mas tendo que encarar esse novo lugar da revista, que é o lugar digital, e isso de uma maneira ou de outra muda muito a abordagem do que vamos fazer. Acho que Maria Luisa falou muito certo sobre a revista

ser um trabalho coletivo, de alunos, e os alunos do PPGAV são absolutamente envolvidos. É uma entrega e uma atividade paradidática sim, pois eles estão em todas as etapas. Vão às entrevistas, acompanham os pareceres dos artigos, as traduções, e isso é muito interessante para a formação do pesquisador. Além disso, é uma produção de documentação para pesquisa não só na escolha dos entrevistados, mas na escolha dos artigos, por exemplo. São artigos muitas vezes incríveis e sua circulação só acontece dentro da academia. É importante que tenhamos critério e rigor a fim de levar para a revista esses artigos importantes. As traduções também; a ideia é que elas sejam inéditas, de textos ainda não traduzidos, e há muita coisa a que não temos acesso, pois não temos ainda quem fale chinês, japonês, árabe. É uma pena que não tenhamos tantas pessoas falando outras línguas… seria melhor o acesso a esses textos. Vou passar para Ivair.

Ivair Reinaldim

A primeira coisa para enfatizar o que já foi dito aqui é a formação desta mesa tão plural e necessária por conta de um momento de transição; Cezar e Maria Luisa tinham que estar aqui porque acompanharam as últimas revistas; Cezar durante os últimos cinco anos, e Maria Luisa, nove anos. Eu e Elisa acabamos de assumir a editoria há dois meses, com uma responsabilidade muito grande de fechar uma edição até o final de junho, o que não nos deu muito tempo para repensar a revista; tivemos que pegar e fazer. Seguimos o padrão que já existia; vamos executar e colocar no ar. E Ronald, claro, porque ele é a memória da revista, acompanhou muitos momentos em que não estávamos presentes; sua presença é fundamental também de forma afetiva, pois sempre manteve os laços na revista, o sentimento de grupo. Ronald faz esse papel; quem o conhece sabe que ele é

afeto. Cezar comentou que temos uma história parecida com relação à revista, mas para mim é importante enfatizar que vivenciei a A&E em três momentos diferentes. No primeiro deles, quando cheguei ao Rio para fazer mestrado, e, na segunda semana de aula, encontrei com Glória Ferreira, que me disse que haveria reunião da revista e gostaria que eu fosse. Cheguei em uma sala cheia de gente trabalhando com a revista, e, na primeira reunião, Glória perguntou se eu não queria ficar responsável por uma sessão, e eu aceitei. Aquele era, para mim, um momento de observação, mais de aprender como a coisa funcionava do que contribuir com as questões mais conceituais da revista. Quando voltei para fazer o doutorado, coincidentemente, encontrei com Maria Luisa, e ela falou que eu tinha que voltar para a revista. Voltei e encontrei uma configuração muito diferente, porque Glória não estava mais, e Maria Luisa estava chegando naquele momento para ajudar na transição. Me chamava atenção o fato de que, das pessoas que formavam a equipe naquele momento, eu era a única que tinha a experiência do momento de Glória, e isso fez diferença, porque, muitas vezes, na hora de discutir e tomar uma decisão, eu falava "funcionava assim". O fato de eu estar lá mais observando e não tanto contribuindo conceitualmente com as discussões foi fundamental para pensar a revista, para contribuir e me colocar conceitualmente. Foi uma experiência muito bacana, a ponto de Ana Cavalcanti e Maria Luisa me convidarem para assumir, junto com Ronald, a diretoria executiva. Aprendi muito em termos de produção, de acompanhar a estrutura, o funcionamento do dia a dia. Daquele período com Glória até o momento em que me afastei da revista para fazer o doutorado sanduíche, eu fui percebendo meu crescimento, sobretudo intelectual. Participar da *Arte & Ensaios* é uma oportunidade de fazer um outro mestrado, um outro doutorado, que não

é necessariamente aquele das nossas pesquisas e das aulas que seguimos. Quando fui aprofundar minha pesquisa de doutorado, me afastei e também tem muito isso, de poder participar da comissão, ter a experiência, aprender muito a trocar, mas também tem um momento que devemos ceder espaço para outras pessoas terem oportunidade. Contribui com a *Arte & Ensaios* e a *Arte & Ensaios* contribuiu comigo. E agora era o momento de outras pessoas poderem compartilhar dessa experiência. Quando Maria Luisa e Cezar vieram falar comigo e me convidaram para assumir a editoria, fiquei surpreso, mas entendi que naquele momento era um novo desafio, sobretudo um desafio de transição; sabia que a A&E deixaria de ser impressa. No PPGAV havia toda uma discussão sobre deixar de ser impressa, me parecia que a revista perderia identidade, muita gente questionando aquilo de que tanto gostamos, temendo que a revista se desestruturasse, e eu entendi que naquele momento também, junto com Elisa, com quem adoro dividir essa função, assumíamos uma função de responsabilidade. Em que sentido, daqui para frente, a *Arte & Ensaios* pode manter sua identidade, que todos os outros editores anteriores lhe deram, mas, ao mesmo tempo, assumir novos desafios devidos a esse momento específico, pensando o que vai ser a revista daqui para a frente. Cezar tem toda a razão: percebemos que o que parecia um problema – como utilizar essa plataforma nova – nos dá a possibilidade de trabalhar com muito mais rapidez; não necessariamente precisamos de tantos encontros presenciais ou fazer esses encontros para questões mais conceituais e menos de ordem prática. Foi muito importante entender o sistema e otimizar o trabalho da revista. Uma característica das publicações, a partir do momento em que elas são só digitais, é que os arquivos PDF circulam na internet, assim como arquivos mp3. A circulação, a divulgação é muito maior, mas não se tem mais o sentido

de integridade da revista; não é só o fato de pegar a revista e folhear, é entender o pensamento, a escolha de textos, artistas, traduções, a maneira como se estrutura, como se dá essa sequência, qual foi o pensamento de uma equipe editorial. Se a revista está disponibilizada de modo que as pessoas simplesmente escolhem o que querem acessar, o que querem baixar, qual é o sentimento de que isso aqui de fato é resultado de uma discussão? Não me interessa mais pensar a revista como um todo, limitando-me ao fato de que aqui tem a tradução de um texto que vou usar na minha pesquisa, ou tal entrevista, sem me importar com o resto? Não que isso não aconteça quando estamos com um exemplar físico, mas eu acho importante que o número físico mantenha essa integridade, a menos que a gente desmembre a revista, fica impossível pensar de maneira tão fragmentada. Este é o nosso desafio agora, que a revista continue existindo, mas que continue existindo como um pensamento, e não simplesmente como um apanhado de arquivos PDF que circulam, de que as pessoas se apropriam, os discutem sem perceber que há uma dedicação, que há uma discussão por trás desse trabalho. Digo isso porque é como podemos manter aquilo que a *Arte & Ensaios* tem de melhor, aquilo para o que Cezar, Maria Luisa, Glória, Paulo Venancio e todas as pessoas que trabalharam, se esforçaram tanto, com muito zelo, muito cuidado, muito amor, para que essas revistas existissem, para que a *Arte & Ensaios* existisse como um pensamento, como uma postura política, para que esteja aqui até hoje. Esse é nosso grande desafio. Temos pensado em muitas coisas; não vou colocar abertamente porque há um momento de partilhar e discutir em grupo, mas me parece que ainda não é a hora de fazer isso; a revista, porém, vai mudar de fato. Vou pedir que vocês aguardem para ver que mudança é essa. A questão principal é: como mudar sem perder de vista aquilo que a *Arte &*

Ensaios tem de melhor? Que revista é essa que vai aparecer até o final do ano, que nova revista é essa, como manter uma série de aspectos que são importantes para mim, para todos os editores, para Ronald, para vocês que estão na plateia, para leitores de fora do Rio, para teóricos, artistas, para as pessoas que não são do meio de artes, mas são de outros meios e querem ter esse contato com o que vem sendo discutido, o que merece ser discutido porque acreditamos que merece ter visibilidade? Então são esses os desafios, e estamos assumindo com zelo, cuidado e muito amor.

Roberto Conduru

Bem, tivemos aqui apresentações muito interessantes para entender a história e os objetivos das conquistas da *Arte & Ensaios*, e vou fazer algumas observações, encaminhar alguns debates, e queria começar chamando atenção para o fato de que a pós-graduação de história da arte no Rio, mesmo no Brasil, sempre veio acompanhada de revistas, como no caso da PUC, com seu curso de especialização que editou a *Gávea*, ou do programa de Campinas, que editou *História da arte e arqueologia*; são revistas que antecedem um pouco o aparecimento da *Arte & Ensaios*, e cada qual a seu modo tem uma conexão com o programa que vinha sendo desenvolvido ali. O caso da *Arte & Ensaios* é muito peculiar, pois desde que apareceu está aí, firme e forte, e, na minha visão externa, já que eu apenas colaborei algumas vezes (e fui muito feliz nas minhas colaborações, pelo menos para mim), o que observo é que há pontos muito fortes que marcam muito sua trajetória. Pontos que eu quero destacar e que podemos discutir. Acho muito interessante o que o Ronald trouxe hoje, essa pré-história um pouco difusa, e, quando digo pré-história, digo provocativamente, porque a história da *Arte & Ensaios*

começa com a Lygia Pape. Eu trabalhava na arquitetura da UFRJ nessa época e tinha acesso, mas nunca vi o número vermelho, esse das moças picassianas, só vi hoje, aqui, pela primeira vez. As capas da revista trazem um ponto muito forte, a intervenção dos artistas. Queria saber como se decidia quem ia fazer essas capas, como seriam… Lembro-me das capas do Antonio Dias, da própria Maiolino. Outras revistas não começaram assim e depois, declaradamente, copiaram, como a própria *Concinnitas.* No início eu era contra, era coeditor e achava que era importante ter um perfil próprio. Outro ponto importante, na trajetória da *Arte & Ensaios*, é a participação dos estudantes, o que passou a existir por influência da Glória Ferreira. Na *Concinnitas*, nunca se conseguiu essa colaboração. Ter a colaboração dos estudantes é um traço muito forte da *Arte & Ensaios*, porque é uma revista de pós-graduação e os pós-graduandos participam da produção, alguns trabalhos da pós são veiculados na revista. Eu não pude ir no lançamento do número 32 por questões particulares, mas esse é outro ponto; os lançamentos da *Arte & Ensaios* sempre têm debates muito interessantes, marcantes mesmo. Isso atravessa o período em que Glória era editora, mas continua com todos os outros editores; é marca da revista. É uma pena não ter isso documentado, pois esses debates, essas intervenções fazem parte da história da arte do Rio de Janeiro, do Brasil, até da pós-graduação. Outro ponto é o fato de a *Arte & Ensaios* ser capaz de veicular textos de referência, que é o que mais se espera de uma revista. Refiro-me tanto aos textos produzidos na pós-graduação como às colaborações. A revista se consolidou como um fórum de artigos que se demonstraram artigos de referência. Eu usei vários desses artigos em aula, sei de colegas meus que utilizam vários, e não estou me referindo apenas às traduções; elas são fundamentais, como o texto do Alfred Gell; uso toda hora o

texto de Gerardo Mosquera, e tanto outros. Mas não ouvi vocês falando sobre duas coisas da *Arte & Ensaios* que são diferenciais e interessantes: os números internacionais que a revista fez e o republicar textos publicados em outras revistas. A A&E de alguma maneira faz a história da história das publicações e, se me permitem alguma sugestão, acho que esse é um veio muito interessante da revista, porque muitas das demais revistas universitárias não existem mais em formato papel, acessível, nem em formato digital. Eu destacaria esses pontos para abrir o debate, mas queria marcar algumas tensões e até imagino, com tantos artistas colaborando, que vocês devem ter alguns "causos" muito interessantes para contar dessas colaborações; acho que aumentaria muito o "folclore" da revista, se pudéssemos ouvir alguns desses casos. Para não dizer que quero só brincadeira, também podemos voltar ao que foi pontuado aqui e ali, como a tensão na edição da revista com a área de artes ou com a Capes. Entendo que o que a Capes determina não é a Capes. Como o Ronald falou, uma instituição, no caso a revista ou a Capes, é o que as pessoas que estão ali são, as decisões da Capes não são decisões abstratas, elas são decisões de pessoas; é o coletivo dos representantes de vários programas que decide essas regras. Nós reclamamos dessas regras, argumentamos que a revista é desvalorizada sem seu formato impresso, mas isso foi decidido por nossos pares que estão lá nos representando. Então acho que tem uma tensão aí, e a tensão que vivemos, neste momento, é essa passagem do formato impresso, livro, para outra plataforma. Então, é isso, jogo de novo aí a bola para vocês.

Nos seus cinco anos, nenhum caso interessante?

Cezar Bartholomeu

Sem nomes, né? [risos]. Há casos muito interessantes, de você mencionar algo assim: "poxa, gostei do trabalho dessa artista". Às sete da manhã do dia seguinte, a artista, que não estava presente na conversa, telefona: "obrigada por me convidar para ser entrevistada pela *Arte & Ensaios*!" Digo que eu não decido quem é entrevistado pela revista, e isto e aquilo, e então tem que ter uma conversa de uma hora com aquele ego… O ego dos artistas é bacana; sendo artista eu sei o tamanho gigante que os egos têm. Então temos casos de artistas que querem fazer o *design* da sua entrevista, temos o caso de artista que quer reescrever a entrevista e leva três meses fazendo isso; tem gente que teve a ideia de fazer um trabalho, incrível, aliás, na aula de yoga, e quando você vai ler a entrevista diz que foi na aula de filosofia! Misteriosamente, a inspiração muda de lugar… Então há casos engraçados da natureza humana que infelizmente na filtragem têm que cair, porque aí eles perderiam a graça também. Enfim, essa coisa mais mesquinha, mas há.

Maria Luisa Tavora

Destaca-se positivamente, por exemplo, a entrevista com Paulo Bruscky. Muito generoso, muito brincalhão, ele fez na mesma lógica da capa uma dedicatória para mim, desenhou toda; e era muito interessante as perguntas que fazíamos, porque sabemos muito pouco. O que ele contava, as relações dele com o grupo Fluxus, coisas incríveis. Foi, assim, diferente de Anna Maria Maiolino, generosa também e que nos respondeu tanto. Mas para Paulo foi uma felicidade; ele disse que podia chamar. E ficamos conversando. "Paulo, já são 5 horas", e ele "Não, mas tem um negócio…". E tome de conversa.

Barrio confirmou presença no Parque Lage, nós anunciamos, mandamos fazer convite,

e, na hora H, nada. E foi muito interessante porque Barrio não quis fazer uma entrevista presencial; ele queria que a entrevista tivesse o jeito que ele desse. Teve que ser *online*; do meu período foi a única que foi assim; todas as outras foram presenciais. Outras coisas interessantes: o próprio Cezar foi ter com o Miguel do Rio Branco, viajou sozinho para Petrópolis.

Cezar Bartholomeu

Era um número com Miguel Rio Branco, muito caro a mim, porque pesquiso fotografia; o tema geral era fotografia, e iríamos entrevistá-lo em um grupo grande; ele insistiu que a entrevista fosse realizada em seu ateliê e avisou que serviria almoço para todos. Foi num sábado pela manhã, e, de repente, os entrevistadores caíram como moscas; as pessoas que estavam programadas ligavam dizendo: "não vou porque ontem enchi a cara", "não vou porque não preparei", "não vou porque é muito cedo". Enfim, fomos apenas dois entrevistadores para lá, eu e Mário Trindade. Miguel nos recebeu muito bem, foi muito gentil, e rendeu um número muito interessante.

Maria Luisa Tavora

O Zerbini foi maravilhoso porque também descobriu coisas na hora. A capa foi a fotografia de um trabalho que ele não sabia que estava ali, e nós o vimos [descobrir esse trabalho ao procurar algo que queria nos mostrar], estava emocionado. Ele disse que a mãe arrumava as coisas, foi lá, mexendo, e achou: "Tá aqui!" Me lembro da emoção dele.

Cezar Bartholomeu

Ele disse: "a origem de todo o meu trabalho está neste brinquedo que acabei de descobrir!"

Maria Luisa Tavora

E tudo filmado! Numa época, nós filmávamos, depois passou a ser só gravado. Institucionalmente não temos mais esses vídeos, quem pode ter tem guardado consigo.

Roberto Conduru

A revista tem arquivo?

Maria Luisa Tavora

Não, estamos montando agora, entrando na era digital.

Ronald Duarte

A *Arte & Ensaios* nunca teve grana para fazer mais do que o que fazíamos. Então, quando aparecia alguém interessado na revista de uma maneira internacional, como foi o caso do Michael Asbury, amigo do Milton Machado e do Antonio Manuel, brasileiro e inglês também, professor de história e teoria da arte no Chelsea College of Arts da University of the Arts London (UAL)... Ele me disse que adoraria fazer uma revista inglesa e me perguntou se haveria como. Eu respondi: "só se você tiver grana". E ele disse: "o cônsul de repente pode bancar uma parte, e envolveríamos também os professores da universidade de Chelsea, os artistas; eu faria uma parte da edição inglesa, e os editores daqui continuariam a revista como ela é". Foi um acordo; ele mandou uma carta oficial

para a universidade, falou que correria atrás da parte inglesa, e fomos alinhando. Milton Machado tomou a frente – até por ter feito a universidade lá, ter todo contato com ele – para poder selecionar todo mundo que iria participar dessa edição inglesa. Foi uma galera; é um tijolo; tivemos uma tiragem até limitada, mas ficamos com alguns exemplares que ainda existem; não sei se na pós-graduação ainda tem, mas essa capa é de uma professora da Chelsea, que é também artista, e Michael mandou como proposição para o corpo editorial. Todo mundo achou superlegal, e ela foi convidada para fazer a capa. No sumário tem uma quantidade tal de artistas… uma quantidade de brasileiros, uma quantidade de ingleses; é bem densa e muito boa; foi uma edição bem dinâmica e boa de fazer.

Roberto Conduru

Em outras ocasiões vocês também fizeram edições com críticos e historiadores, certo? Algo que também podia ser pensado…

Ronald Duarte Foram dois números; Cezar Bartolomeu se empolgou, foi empolgação, e convidou todos os críticos de arte do Brasil e todos os curadores para mandar artigos e textos, e chegamos a um problema: a revista teria 500 páginas, e tivemos que fazer dois números para poder encaixar dentro da grana que tínhamos para fazer a revista. E foi a edição preta e branca, que nem tem artista convidado e nem tem entrevista, por conta de ter sido direcionada só para a linha de críticos e historiadores.

Maria Luisa Tavora

Calma, eu vou narrar o processo. A equipe e os estudantes sempre diziam: vamos sempre fazer entrevistas com artistas? Isso surgia aqui e acolá. Tem que ser artista? e se for crítico? Bom, chegou o momento, e então organizamos da seguinte forma: mandamos e-mails para o pessoal do CBHA, para a Anpap, pessoas interessantes do Brasil inteiro! Perguntando assim: você teria?... Sim, porque queríamos saber, queríamos tratar da crítica e dos críticos que ainda não estariam institucionalizados. Quer dizer, essa crítica emergente e local, fazendo trabalhos interessantes com a arte contemporânea, às vezes curadoria, enfim. Pessoas do Rio Grande do Norte, Belém, do Mato Grosso do Sul... jogamos para todos os lados esse pedido de indicação de nomes de pessoas locais, jovens, que não tivessem mais do que...

Cezar Bartholomeu

Poucos artigos publicados.

Maria Luisa Tavora

Isso para mostrar grupos que podem estar na sombra, às vezes fazendo um trabalho maravilhoso, mas, por ser local, não chega aqui. E isso foi feito. Quando as pessoas mandaram os nomes, nos comunicamos e pedimos dois artigos que já tivessem feito, já prontos. Por esses artigos enviados, escolhemos. E os escolhidos então teriam que fazer um artigo para nós, uma crítica, etc.; foi muito interessante.

Cezar Bartholomeu

E esses textos ainda passaram por pareceristas.

Maria Luisa Tavora

Pois é, tudo no mesmo sistema. Mas nessa garimpagem tomamos conhecimento de muita gente interessante. Tivemos dificuldade de marcar o lançamento, e não saía o lançamento, e esses jovens críticos queriam saber em que dia viriam, pois tinham que comprar passagem, etc. Eles vieram, e o lançamento foi no Hélio Oiticica.

Ronald Duarte

Sim, mas fala do problema, que tivemos de fazer a segunda entrevista porque… Lembra da primeira entrevista, com Ronaldo Brito? E depois tivemos que fazer uma segunda entrevista.

Maria Luisa Tavora

O material que recolhemos deu para duas revistas. Para a primeira, juntamos numa conversa Marisa Flórido e Ronaldo Brito, e foi muito interessante. Então saiu a primeira… Ah! O mais interessante foram as capas, porque, não tendo artista, não teria obra. Então veio… branca! Então, branca. Então, para o segundo número, com uma conversa entre Frederico Moraes e Luiza Interlenghi, preta! São capas muito lindas, com marca d'água. As pessoas exclamavam: nossa! E tínhamos que explicar, não tem artista, então virou branca e preta. Os artigos que recebemos concentramos nesses dois volumes, o branco e o preto, com relação à crítica.

Cezar Bartholomeu

Bem, a primeira questão é que era o número de aniversário da revista; a A&E estava fazendo 20 anos. A ideia era um pouco pensar exatamente o que a Sheila falou hoje de manhã, a falta de lugar da crítica. Falta de lugar dupla, falta de lugar para escrever e falta de ponto de vista, digamos assim, de um *topos* justificado, mesmo. Foi um pouco má ideia colocar lado a lado críticos, digamos assim, de gerações muito diferentes, mas extremamente rigorosos. De qualquer modo, a recepção foi feliz. De algum modo, conseguimos fazer essa prospecção com resultados muito diversos, porque no dia a discussão foi toda também muito boa. Mas também houve aí uma coisa, a meu ver, bem interessante: a partir do tema desdobrado em duas revistas, nós traduzimos autores extremamente relevantes, de referência, como Boris Groys. Há um texto do Hal Foster que não havia sido traduzido. No segundo número, aliás, nós traduzimos textos sobre curadoria. Foi com a minha editoria que a revista se tornou temática. A meu ver, tentar pensar a revista tematicamente levou a certos resultados de interesse. Apesar de ter sido lento, o trabalho todo foi-se encaminhando muito bem para se tentar tratar de um tema.

Ronald Duarte

Um dado muito interessante é a presença do público no lançamento. No lançamento dessas duas revistas, não teve quase público. Então, a presença do artista, da capa do artista, da entrevista do artista e da fala do artista leva público.

Maria Luisa Tavora

Mas isso ocorreu porque era feriado…

Ronald Duarte

É, no meio de um feriadão... Foi uma mesa-redonda no Hélio Oiticica, mas teve pouquíssimo público.

Cezar Bartholomeu

Mas o segundo volume desse mesmo número teve um lançamento fenomenal, porque nós tivemos na mesa Marisa Flórido e Luiza Interlenghi. E tivemos uma exposição inacreditável da Marisa no evento. Esse lançamento ocorreu no Parque Lage, era a estreia de Lisette Lagnado na cidade. Marisa Flórido sentou-se com um belo calhamaço de 14 páginas. Quando ela chegou na quinta página, disse: agora que eu já explicitei os problemas contemporâneos da teoria, da crítica e da curadoria, eu vou declarar a minha posição. É desse modo que eu lembro. Então de fato "foi" um lançamento... valeu a pena.

Maria Luisa Tavora

Vou defender esses números da revista. Fato é que não arranjávamos espaço para o lançamento, só conseguimos no Centro Hélio Oiticica, numa sexta-feira. E por quê? Porque essa sexta-feira estava entre dois feriados, então não tinha nem movimento na cidade, foi por isso que não houve público expressivo.

Ronald Duarte

Não, eu sei; tínhamos prazo também para lançar a revista, então tínhamos que aproveitar essa data. Agora eu vou falar da revista internacional alemã. E está vindo aí a francesa, e temos que ver como fazer no formato digital. Com a Alemanha, foi por meio

do contato de um estudante do mestrado da Universidade de Belas Artes de Berlim, meu amigo. Eu falei com Cezar, que fala alemão, e fomos todos para Berlim. Foi fantástico o lançamento no Instituto Goethe, que bancou a metade da revista por intermédio do Robin Resch, que foi o editor responsável em Berlim. Tem uma entrevista comigo, a capa do Guga, quer dizer, tem uma revista muito boa de ler também, bem interessante.

Cezar Bartholomeu

O tema desse número realizado com a Universidade Weißensee é Urgências urbanas. Ele se deu exatamente no momento que começávamos a detectar a tensão social aqui no Rio de Janeiro, advinda desse desastre dos megaeventos e da gentrificação corrupta da cidade. Então nós escolhemos especificamente Guga Ferraz para ser a capa, porque o trabalho dele faz todo sentido em relação a essa temática. A presença da entrevista de Ronald, a mesma coisa. Além disso, nesse número, nós conseguimos fazer uma mistura de pessoas de dentro do programa e de fora, que tratassem relevantemente do tema, e isso se juntou ao programa da Weißensee. A Weißensee tem um programa de pós-graduação chamado estratégias espaciais, então os professores escreveram sobre o paralelismo do processo em Berlim. Porque não se pode esquecer também, que a queda do muro provoca, no primeiro momento, uma baixa de preços no mercado imobiliário, mas no momento em que a revista foi lançada, isso foi em 2013, Berlim estava sofrendo o processo de expulsão dos artistas da cidade, porque eles não conseguem mais pagar aluguel! Eles dizem: "quem comprou apartamentão, comprou, quem não comprou não compra mais. Está morando em Hamburgo agora, em Nuremberg…" Então, há um processo de esvaziamento de Berlim. Infelizmente a Weißensee foi um tanto acadêmica, e eles falam disso muito

indiretamente. Mas o sentido da revista era dar a ver esse duplo processo em uma cidade desenvolvida e aqui neste nosso lugar.

Roberto Conduru

Eu quero aproveitar este momento da menção a Marisa e passar a palavra para nossa audiência. Inês já quer fazer uma pergunta.

Inês de Araujo

Bem, sou professora aqui do Instituto de Artes da Uerj, meu nome é Inês de Araujo. Eu também fiz meu doutorado na EBA e participei muito da *Arte & Ensaios*. E voltando ao relato de vocês, a primeira coisa que eu queria falar, até para trazer um dado pitoresco ligado à pergunta do Roberto, é que vocês estão falando que o Ronald é a memória viva da revista, e eu acho que é o contrário; Ronald é uma espécie assim de atualidade da revista. Nunca vou me esquecer de um dia em que fui buscar o Ronald, a Rua das Laranjeiras completamente engarrafada e simplesmente o Ronald abriu a rua! Você se lembra disso? Você abriu a rua! Tinha um acidente, ele foi criando um caminho porque estávamos atrasados para entregar a edição. Ele pedia para os carros desviarem e foi abrindo a rua, e o fluxo foi! Então acho que o papel do Ronald é muito esse, ele consegue fazer o fluxo circular, e o fluxo é um dos problemas que nós temos. Agora, eu acho maravilhoso ver vocês falarem desse afeto que compartilho. E por que precisamos deste seminário de revistas? Primeiro, por causa da importância dessa produção, neste momento específico, porque a autonomia e a invenção dessa produção estão sendo ameaçadas. De uma certa maneira, a transformação em plataforma *online* e essas regras draconianas das agências

de fomento nos obrigam a voltar exatamente para esse lugar de abrir novamente a rua e criar um fluxo. Porque o que está sendo posto em jogo é um tipo de produção, há uma mudança de paradigma em curso. Temos essa memória incrível da *Arte & Ensaios*, que foi formadora de metade das pessoas que estão neste auditório, fora os estudantes mais jovens, e, de uma certa maneira, isso, atualmente, não tem mais lugar. Não é só por uma mudança tecnológica, mas por uma mudança ideológica, uma mudança política etc. e tal. Então, mesmo que vocês não queiram falar sobre esse novo formato, creio que seja importante para nossa discussão ser mais ampla, tratar do problema que temos em comum, da mudança de paradigma que temos que enfrentar para sobreviver e para abrir a nossa atualidade. Portanto eu gostaria de escutar de vocês um pouco, como o Roberto falou, sobre as coisas de que vocês não estão falando.

Ivair Reinaldim

Então, um pouco do não falar é porque é muito diferente; eu e Elisa conversarmos com Ronald ou conversamos com o grupo, que é pequeno. O maior desafio, na verdade, é ter pouco tempo de fazer uma revista com uma equipe tão enxuta. São cinco pessoas que trabalham conosco, é uma equipe muito pequena. Não estamos conseguindo uma adesão dos estudantes do programa para trabalhar na revista e estamos na expectativa de que os novos, as pessoas que estão passando pela seleção agora, assumam, comecem no próximo semestre; expectativa de que esse público novo do PPGAV venha para a revista. Queremos rever o Conselho da A&E e a forma como o Conselho vai trabalhar. Mexer no Conselho da revista é mexer num vespeiro; já sabemos que vamos ter que conversar com o colegiado do programa. Então as mudanças vão ser drásticas até nesse sentido;

vão ser mudanças políticas. Entendemos que pessoas de fora do Brasil que venham a fazer parte do Conselho, possam ser consultores da revista, possam indicar textos que estão sendo discutidos, textos que de fato sejam importantes, deem mais visibilidade e possam ser traduzidos. Na verdade, eu acho que tem muito a ver com isso. Pensar em coisas que já existem na *Arte & Ensaios* e que, a nosso ver, não necessariamente funcionam bem e rever essa estrutura, rever aquilo que vamos manter. Por exemplo, as entrevistas; elas são um diferencial, mas são também um problema, porque fazer entrevista, fazer a preparação das pessoas que vão participar, cada um poder pesquisar antes da realização da entrevista em si, fazer a transcrição, editar... tudo isso consome muito tempo. Então temos cogitado algo que, eu acho, já existiu em algum momento anterior e que queremos tentar fazer, que é começar a fazer várias entrevistas para ter um tempo e escolher qual publicar. Queremos ter essa margem de segurança até para poder fazer com mais tranquilidade. A Brígida é ótima, é uma pessoa muito clara, mas tivemos que marcar a entrevista com tempo de uma semana de preparação e uma semana de transcrição. Uma entrevista de duas horas e meia. Então é muito complicado; já sabemos que esse modo de funcionamento das entrevistas vai ter que ser revisto.

Roberto Conduru

Em que medida isso que o Cezar falou sobre a questão temática poderia dar aquele sentido de unidade que em sua fala você lamenta perder? Outro comentário, para acalmar os novos editores, revistas como a própria *Arte & Ensaios* vão ganhando personalidade ao longo do tempo. Eu diria: não tenham essa ansiedade de já deixar a marca, isso vai aos poucos, como Glória soube fazer e depois Maria Luisa, a colaboração do Cezar. Isso vai

deixando a marca e muitas vezes você precisa de uma certa distância de tempo para perceber que ali tinha uma determinada unidade. Então algumas coisas vão atravessando, aí você tem diferencial…

Ivair Reinaldim

É… Acho que o sentido da minha fala é mais… talvez o que foi um grande problema, que todo mundo que tentou encarar ou não encarar, assim como o Ronald falou, né, que iria se aposentar, porque realmente não ter mais a versão impressa foi uma bomba para quem trabalha com a *Arte & Ensaios*. Então resolvemos pegar o que de fato era essa bomba e transformar em algo positivo. Como é que podemos fazer uma revista que não é mais essa revista impressa e que ela continue tendo o que essa revista impressa tem de melhor? Tentar entender essa plataforma. Então esse sentido não é tanto no sentido de eu e Elisa tentarmos dar uma personalidade imediata, mas empolgar, por exemplo, o Ronald para ele continuar. É uma maneira de falar "não, é isso mesmo, vamos lá". Isso foi muito importante… Elisa pode falar também aqui… É muito importante tentar criar, tanto para as pessoas novas que vêm para revista e que não têm essa experiência, essa relação já construída com a revista, quanto também para quem já está ali, esse sentimento de identidade, esse sentimento de "vamos lá", sabe? Não é a morte da *Arte & Ensaios*, é uma nova *Arte & Ensaios*. Então vamos tentar entender o que é essa nova *Arte & Ensaios*. Sem esquecer completamente tudo isso que foi construído nesses 23 anos. Acho que isso é muito importante para nós; assim, como podemos manter a identidade da revista, mas entendendo que as mudanças agora, as transformações, não são ruins de todo? E como – de uma certa forma repito o que Cezar falou – produzir coisas que produzam algum tipo

de ação efetiva ou de efeito? O que as pessoas vão ler? Como aquilo que se produz em relação à *Arte & Ensaios* pode ser um ato político e poético? Eu acho que esse é um pouco o nosso desejo. Que a revista continue sendo a revista naquilo que ela tem de melhor. Ela é uma revista como ação poética e como ação política ao mesmo tempo.

Elisa de Magalhães

Acho que temos pela frente, Inês, respondendo a você, primeiro temos uma revista na mão. Uma revista; se formos ao dicionário, temos vários sentidos de "revista", como, por exemplo, revisão e o sentido jornalístico, meio de comunicação. A *Arte & Ensaios* tem uma característica específica como revista. Característica de revista! Embora seja uma revista acadêmica. Pegamos, agora, o desafio de encarar uma revista que é um meio de comunicação, que não sai mais impressa. Uma revista que agora vai sair na plataforma digital, que aprendemos a mexer na sexta-feira passada! Dizer para vocês: não vamos fazer isto ou aquilo... não posso! Não posso dizer porque seria uma irresponsabilidade. Ideias nós temos, mas precisamos, na verdade, tomar conta e tomar pé das dificuldades, das limitações e das vantagens que a plataforma digital nos oferece. É tudo muito novo, e ainda temos um modelo incrível, que é o modelo da *Arte & Ensaios*, uma revista longeva que, como disse Conduru, já fez sua marca em meio às revistas acadêmicas, em meio a todo o circuito de revistas acadêmicas. E temos de botar isso numa plataforma digital de modo que ela não perca essa característica de ser um pensamento. Ela é toda pensada em torno de um tema, em torno de uma entrevista. Depende muito do que vem primeiro, se é o ovo ou a galinha. Muitas vezes, vem um entrevistado primeiro, que dá o tema. Muitas vezes, vem a ideia de um tema que se desdobra... Outras vezes, é um texto incrível que eu

peguei em francês ou em inglês e que se desdobra em tema, entrevista, em artista… então depende muito. A questão agora é esta: aprender e tomar pé dessa plataforma digital para saber o que fazer. Na verdade, essa plataforma digital está sendo para nós um desafio e uma questão também.

Maria Luisa Tavora

Esqueci de falar um detalhe da história. Era para Cezar e eu termos assumido essa questão, mas recebemos um prêmio da Funarte, em dinheiro, e esse prêmio foi o que viabilizou estas duas últimas revistas, a da Fernanda e a do Davi. Mas nós íamos enfrentar isso, chegamos a começar os testes com a plataforma. Então nós nos salvamos com essa premiação que a Funarte fez, de revista acadêmica. Foi em nível nacional e nós ganhamos um valor que deu para segurar.

Cezar Bartholomeu

A próxima também.

Maria Luisa Tavora

Esta aqui também está com o sumário em inglês, que é importante também, porque temos toda a história aqui, e eu digo para os alunos: veja qual é o assunto, o texto que será interessante para sua pesquisa. Porque realmente eu vejo o uso que o Roberto mencionou. Fico muito contente quando estou numa banca e lá na bibliografia consta: *Arte & Ensaios*, número tal. Outra coisa interessante é ajudar a reedição. Eu me lembro da reedição da Rosalind Krauss, que foi uma sugestão minha, porque constava na

bibliografia recomendada de todos os processos de seleção, e o que o aluno tinha era a xerox da xerox da xerox... Então pedimos autorização à *Gávea* e republicamos. As reedições são textos pontuais, importantes. Elas têm ajudado muito na organização dos trabalhos em nível de mestrado e doutorado. Enfim, voltando à questão do financiamento da Funarte, esse reconhecimento institucional valeu mais duas revistas em papel, impressas.

Wilton Montenegro

Deixa eu perguntar uma coisa para Cezar e Elisa. E o conteúdo de imagem? Vocês não falaram. Maria Luiza destacou as duas capas sem imagem, com bastante ênfase se falou da capa do Guga, mais duas ou três capas. Não falaram do conteúdo de imagem em momento algum. Tem página dupla de artista, dupla e esse número digital abre um espaço para uma participação maior da imagem. Então faltou todo mundo se manifestar sobre o conteúdo de imagem, além da teoria, do texto, do que está para o texto.

Ronald Duarte

Eu estava separando aqui, aliás, para mostrar as antigas, em que as imagens eram em preto e branco. E aí a luta para conseguir um caderno de cor e depois conseguir a capa colorida também, dentro da própria coordenação da pós-graduação. Foi uma luta porque isso requeria mais grana para revista. Na verdade, da grana que a pós-graduação recebia na época, a revista consumia mais do que tudo no programa. Então esse dinheiro foi batalhado para conseguir primeiro um caderno de cor e, depois, dois cadernos. E sempre as imagens eram um problema: a qualidade, como vinham, como tinha que tratar por

conta da impressão. Então esse vai ser um avanço positivo com o digital, porque as imagens estarão bem mais tratadas, com qualidade melhor e também em cor. A revista vai poder sair toda em cor, que era um desejo particular meu desde o início. Brigava na reunião de coordenação quando eu participava das reuniões. Por exemplo, tem um número com pinturas do Robert Ryman, que tiveram que sair em preto e branco, parecendo meio Amilcar de Castro. É um crime.

Wilton Montenegro

Mas eu estou questionando os dois, porque são artistas que trabalham com imagens e que não falam da imagem.

Maria Luisa Tavora

Até o número nove, se fazia uma gravura, um trabalho, na capa.

Ronald Duarte

A do Antonio Dias foi a primeira, ele que deu a ideia.

Maria Luisa Tavora

Mas então enfrentamos questões como não poder reproduzir, não poder ser vendida etc. Um exemplo: em 2011 foi a do Aluísio Carvão, e ele morreu em setembro, se não me engano. E saiu a notícia em *O Globo* ou no *Jornal do Brasil*, não me lembro mais qual dos jornais, mencionando o artigo sobre ele e que sua última obra tinha sido a capa da revista *Arte & Ensaios.* Ela, em um mês, acabou. Foi vendida toda, mas chamou atenção. E

eu lembro que na época pensei: poxa, a pessoa não sabe do conteúdo, só sabe o que se deu nessa notícia. No lançamento, foi assim também, uma coisa incrível, quase acaba. Porque se falou que essa capa fora a última obra do Aluísio Carvão. Amilcar, Aluísio Carvão... fizeram capa para a revista; era realmente uma obra. A porta de entrada que acabou vendendo a revista toda foi a capa.

Wilton Montenegro

Foi a imagem.

Maria Luisa Tavora

A imagem que o jornal fez com a avaliação de ser a última obra!? E aí foi vendida.

Cezar Bartholomeu

Na verdade, o que acontece? Quando eu entrei a revista tinha uma política que era assumida pelo Ronald, que eu achava maravilhosa. Que capas não eram de fato capas, elas eram secundariamente capas. Eram obras dos artistas que muitas vezes foram reproduzidas como gravuras e que custeavam várias coisas que eram realizadas na revista. A partir da questão da imagem, eu tinha dois pontos de vista quando entrei na revista: um era que essa capa deveria voltar a ser um trabalho grátis do artista; não deveria estar associado à capa e sim virar um trabalho destacável – que a pessoa que comprasse a revista tivesse efetivamente uma obra do artista. No entanto, imediatamente antes de eu assumir, isso deu para trás, porque Ronald não conseguiu mais se incumbir disso, perdeu a paciência porque era um trabalho pesadíssimo. Então

as revistas que imediatamente me precederam já não tinham mais capas inéditas dos artistas; de modo que hoje fazemos uso de fotos de obras… Era uma demanda realmente pesada para Ronald; não era justo com ele. Esse trabalho 'destacável' se transformou no que chamamos de Página dupla, na qual artistas que não são os entrevistados, que não estão na capa, contribuem com a revista fazendo um trabalho visual. Eu mesmo participei de um ensaio desses, logo que voltei do doutorado; tem trabalho meu em um dos números, tem da Analu Cunha, da Inês, enfim. A outra coisa que eu queria ter implementado, e não consegui, é algo semelhante ao que Clarissa Diniz apresentou hoje de manhã. Eu queria que um artista interviesse no PDF da revista depois de pronta. Ia se chamar Marca d'água, ou seja, eu queria que um artista não simplesmente ficasse sublinhando a revista, o que não faz sentido, mas que ele pensasse imageticamente e contribuísse de algum modo para um determinado grau de fluidez entre texto e imagem. Na verdade, o processo burocrático de realizar a revista nunca permitiu (tempo para) isso; é muito complicado. Mesmo conseguir a consistência mínima que temos de qualidade das imagens, de impressão, se é que conseguimos, né… é muito complicado, porque são muitos voluntários, o processo é complexo, todo mundo é pago por baixo, quando é pago… então não deu. Mas a meu ver e aí tocando, na verdade, na pergunta mais complicada, que é a da Inês, óbvio, porque é a Inês: essa fluidez entre texto e imagem, de certo modo, ela é dificultada pela plataforma nova, ela não é facilitada. Mas essa fluidez, a meu ver, é um lugar para ser discutido. É porque eu acho que tudo se coloca no fundo do fundo do fundo dessa pergunta da Inês: o mundo se coloca contra a leitura, contra o problema da crítica, contra o problema amplo da leitura. E nós participamos deste mundo; de algum modo isto aqui também se coloca como produto elitista, no sentido de

que ele é pago, pouca gente tem acesso, mas ele se coloca como, também, um produto necessário, porque fomenta pensamento crítico sobre imagem. Eu diria, Wilton, que a imagem nunca está longe daqui; isso é uma falácia exatamente dessa divisão binária. A meu ver a discussão passa pela tentativa de fazer quem não lê ler, e incluo nessa palavra um grau de amplitude ver/ler. E fazer isso significa imprimir outro ritmo, que este mundo não está querendo, um determinado grau de desaceleração... e se deseja também um grau de espetáculo; não vamos querer aderir a esse espetáculo do consumo. Onde nós podemos intervir? Podemos intervir nessa fluidez entre texto e imagem na qual a pessoa é intrigada a ponto de aprofundar-se na leitura, pela imagem, e a própria leitura é corrompida de algum modo pela imagem. Essa plataforma, a meu ver, ela coloca um problema difícil, mas até certo ponto, porque ela é programável. Nesse sentido pode ser desprogramada de sua própria burrice categórica. Não sei se conseguiremos, porque o que se entende como periódico é uma coisa extremamente dura, é uma coisa americana... Eu não sei em que medida [essa plataforma] servirá, entende? A revista ainda serve a esse propósito, digamos assim, de veicular arte do modo que acreditamos que deveria, mas eu acho que também outros lugares podem ser explorados, enfim, desprogramados. Não sei se respondi completamente ao unir as duas perguntas... Bem, tem outra coisa que deveria dizer também, em relação a sua pergunta, Wilton. De modo geral, várias das contribuições que chegam na revista já chegam com pacote de imagens fechado. Os autores, pesquisadores nacionais, ilustram seus artigos com o que eles escolhem. O que é que nos sobra como espaço das imagens? Algumas traduções vêm libertas de indicação, normalmente os textos que são mais abstratos, mais teóricos, as traduções internacionais da seção Temáticas. Se você der uma olhada ao longo da *Arte &*

Ensaios vai perceber que esses textos... aí tem o meu dedo e o dedo da equipe, apontando: tal obra é desconhecida, está circulando, vamos publicar esse trabalho. Então há alguns trabalhos, estrangeiros e nacionais, que vão sendo veiculados aos poucos. E não apenas isso; as imagens aparecem na escolha [das traduções]; por exemplo, quando escolho publicar um texto sobre Francis Alÿs, que trata dos cães na obra dele, no uso de cachorros na obra, ele vem com a imagem, e não vem à toa, mas a partir da necessidade temática da revista e também da consideração de que todo mundo tem que conhecer esse artista, hoje, enfim, para gostar ou não gostar, para entender ou não entender. Tem aí uma circulação, digamos assim, menos sonora das obras, mas ela também fala alto, não fala baixo não, até porque passa pela discussão com a equipe editorial, no processo de formação de mestrandos e doutorandos.

Wilton Montenegro

Só para esclarecer: o meu questionamento foi ao silêncio da mesa sobre essa questão. A mesa toda deu ênfase ao fato de a revista ser uma revista de ensaios escritos, e eu perguntei onde ficava a visualidade. Acho que você respondeu magnificamente; é exatamente isso; mas é o silêncio anterior. Eu entendo Maria Luisa quando dá aquele destaque para as duas capas, a preta e a branca. Só estou questionando você e Elisa porque vocês dois são artistas, vocês dois lidam com a imagem antes do texto, independente do texto e é só isso.

Elisa de Magalhães

Eu posso brigar com ele em casa depois [risos], mas antes desse momento, na verdade

você tem razão. Não falamos da imagem porque, não sei, talvez porque a imagem já esteja na minha cabeça imediatamente, então não estou pensando nisso em relação à revista.

Cezar Bartholomeu

Eu não queria roubar a palavra, mas queria mostrar uma imagem colorida.

Elisa de Magalhães

Ah, tudo bem, para ver se ele se acalma. E a plataforma digital no nosso caso agora, que estamos aprendendo a usar, na verdade vai provocar uma certa inversão nesse processo; a revista vai ter que começar pela imagem. Então, invertendo o processo que veio até agora, a revista começa pela imagem, e o texto é a última coisa que aparece, na verdade. O texto agora, na plataforma digital, ele vem na capa, vem no título dos artigos, das traduções, Página dupla, não sei o que mais, e vem uma coisa pequenininha do lado: PDF. Então, se quiser ler, você baixa o PDF; se não quiser ler, você não baixa; então realmente agora o texto é a última coisa. E não podemos falar mais nada! Não porque combinamos não contar, mas porque não conhecemos mesmo as possibilidades do digital e da plataforma; mas é certo que vai começar, claro, pela imagem e que temos de pensar nisto: uma revista que começa pela imagem.

Ivair Reinaldim

Esse número que estamos preparando, da Brígida Baltar, já estava encaminhado, e tentamos pensar o restante da revista. E, curiosamente, agora que tem toda a estrutura, o

que percebemos? Que é a primeira revista digital, mas ainda no *modus operandi* de uma revista impressa em P&B. Então, claro, o caderno de imagens da Brígida vai ser em cor, a página dupla pela primeira vez vai ser colorida.

Ronald Duarte

Não, já teve.

Ivair Reinaldim

Ok, uma exceção por conta de custo. Mas agora a primeira Página dupla vai ser colorida, no sentido de ser uma seção que não exige mais a questão do custo, mas o restante da revista está em preto e branco, porque, de fato, os autores já enviaram as imagens em P&B. Talvez nas traduções, por exemplo, consigamos inserir cor. Para o futuro, a questão é dos autores, que vão enviar as imagens em cor ou não; a decisão é deles ou então de quem for imprimir, ou não, o artigo. Então também tem um processo aí que se tem que entender, cujo *modus operandi* é outro.

Ronald Duarte

Eu queria voltar à construção das capas. Porque convidávamos o artista, falávamos que ele tinha que fazer uma obra inédita para a capa. Então, por exemplo, Antonio Dias; passei acho que três ou quatro dias indo ao ateliê dele para fazer essa capa do rifle. Não sei se já viram, tem um rifle e a palavra rifle na boca dele, ali; olha a boca do Dias é um rifle, estão vendo? E atrás tem a onça, e ele queria arrancar a pele da onça. Ele falou: "temos que achar uma onça, vamos achar uma onça". Então procurou no arquivo dele e

achou uma onça em um fotolito. E falou assim: "essa onça serve para a gente matar; vamos tirar um pedaço da onça". Então pegou a tesoura e cortou um pedaço da onça na prancheta dele, montando essa capa. Montamos a capa juntos, e ele botou ali a bandeirinha vermelha dele. E falava: "essa minha imagem tem que ser toda digitalizada, para que a boca fique como um rifle e aqui vai ter a palavra, uma montagem". Como foi, por exemplo, a montagem magnífica das caras dos camelôs do Cildo Meireles; ele abriu uma mapoteca e tirou, assim, umas 200 caras de camelô, que era o estudo que ele fez, e falou: "Ronald, escolhe aí, vamos ver quais as caras que não têm nada a ver uma com a outra, para a gente juntar e fazer um mosaico enorme". Então aquilo ficou uma coisa gigantesca, e eu falei: "Cildo, não vai caber na capa, temos que reduzir". "Não, mas o camelô tem que ser pequenininho…" Então escaneei cada desenho daquele, para ter tudo reduzido, para ele colar e montar essa capa. Olha quantas carinhas do camelô, olha que loucura. Aquilo tudo era tamanho de papel A4, cada carinha dessa, entendeu? A do Eduardo Sued, por exemplo. Ele falou: "tem que ter um verniz localizado aqui". "Mas eu não vou conseguir, não tem verba para isso". "Então não vou fazer a capa! Aquele ali, ó, a preta. A parte preta tem um verniz localizado". Então eu fui, parti para a gráfica e consegui fazer um verniz localizado em serigrafia, porque na gráfica não tinha como rodar aquele verniz localizado. Então as exigências eram um trabalho hercúleo, coisa de maluco. Fui para Belo Horizonte, para o ateliê de Amilcar de Castro; foi ótimo, eu ganhei uma supergravura dedicada a mim. Passei dois dias em Belo Horizonte para Amilcar pensar a capa, e ele tinha feito vários desenhos. No final do segundo dia, ele pegou um papel lá e botou um *a* e fez três *as*, e não gostou, fez outros três. E falou: "escolhe o melhor". Eu escolhi esse aí. Ele falou: "acho que vou jogar fora esses dois". "Não, leva de

presente para Glória." "Para Glória Ferreira… toma um para você também". Aí foi distribuindo, entendeu? Quer dizer, então a generosidade de cada artista, a atenção de cada artista, claro, o tempo de cada um, a história de cada um. Palatnik foi um rei, a entrevista foi maravilhosa, na casa dele, e a mulher dele ainda era viva, aquela pessoa magnífica. Eu lembro que Márcia Maldesara, uma fotógrafa amiga minha, foi para poder fotografar. Ela deve ter essas fotos do bate-papo e dele mostrando os trabalhos, dizendo: "Qual que você acha que encaixa melhor aqui? Não, deixa que eu vou fazer um especial". E juntou vários trabalhos dele para poder fazer. Então só existe, na verdade, três gravuras: a do Palatnik, a do Sued e a do Dias. Tem essa preta, da Carmela Gross… é uma história linda… quando ela abre é uma homenagem a Glória Ferreira; está escrito "Glória". Carmela também falou: "Ronald, faça para eu assinar para dar de presente para a Glória, para todo mundo ficar sabendo que é uma homenagem a Glória". Ou seja, cada trabalho que foi pensado especificamente para revista, tinha essa ideia. Foi ideia de Lygia Pape, mas nunca tinha sido tão bem praticada quanto como a partir do Dias. Ele falou: "se a Lygia falou para fazer a capa, eu vou fazer e vou fazer inédita; vou fazer uma capa nova e vocês deveriam fazer uma gravura com isso, para fazer dinheiro para revista, para poder a revista melhorar". Dias que deu a ideia de transformar em gravura, e Sued foi na mesma onda; também a entrevista com Sued, aliás, foi de um humor maravilhoso. No início, eu participava de todas as entrevistas, mas depois comecei a cansar. Comecei a escolher, ou ser defenestrado quando eram amigos muito íntimos. Maria Luisa dizia que eu não participaria de tal entrevista por ser muito íntimo e virar bagunça. Eu tenho gravada a entrevista de Lygia Pape e fiz um trabalho no galpão que eu coloquei Lygia conversando com Zilio; botei as duas entrevistas gravadas, editei as falas dos dois sobre

algum assunto que me interessava, que não lembro qual era, mas gravei os dois e fizemos uma caixa escura no galpão só para se ouvir a voz dos dois conversando quando se entrava naquele espaço. Pena que muita coisa se perdeu, mas muita coisa, se procurarmos, achamos e agora estamos montando o primeiro arquivo, agora vai ser digital.

Cezar Bartholomeu

Tem uma coisa engraçada aí, que é, logo que entrei, uma capa que não foi feita, a capa de Tunga. Tínhamos a intenção de realizar uma capa com Tunga, uma entrevista com ele, e então pedi: "Ronald, você é amigo do Tunga, vai lá sondar se ele vai realizar..." E ele voltou com a seguinte notícia: "Tunga não quer fazer entrevista, não quer fazer nada, ele quer fazer o que ele quiser. Vai fazer um desenho, vai fazer um exercício". Então nos perguntamos quem poderia fazer um dossiê sobre Tunga. Viviane Matesco estava fazendo uma tese sobre Tunga. Ela escolheu os melhores textos, escreveu sobre ele e fizemos um portfólio de Tunga na revista. E Tunga topou e esqueceu a história. Só que a revista não pode mudar sua estrutura editorial por causa de ninguém; só se todo o grupo quiser mudar. Então o artista entrevistado foi o Antonio Manuel, e a capa é dele. Está aqui, Antonio Manuel, com o trabalho mais icônico da Bienal de Veneza; qualquer documentação de Bienal de Veneza tem esse trabalho aí. Então, seis meses depois de a revista ter sido lançada, escuto falar: "Tunga está bravíssimo!" "Por que Tunga está bravíssimo?" "Porque ele não é capa da revista, e [acha que] ele tinha que ser capa da revista".

Ronald Duarte

Entreguei essa revista para ele, e ele falou: "Eu deveria estar na capa!" Eu falei: "Você que não quis". "Mas, então, por que chamou o Antonio? não era eu o artista?" Expliquei: "mas você quis fazer do seu jeito, então organizamos um dossiê para você". "Não aceito isso!" E ficou uma arara, mas já foi.

Público

Soube, agora, que não vai ser mais impressa! Não sabia! Também fico chateada. A plataforma vai ser um site? O que vai ser exatamente?

Ronald Duarte

Ainda vamos correr atrás para imprimir também. Mas é uma plataforma federal, todas as revistas acadêmicas estão submetidas. É uma plataforma da Capes-CNPq, a que todas as revistas acadêmicas deverão se submeter. Claro que vamos tentar dar a nossa cara, porém, na plataforma, você não tem o conteúdo total, não tem como baixar revista inteira. Então, quer dizer, você nunca vai ter o pensamento do número da revista nas mãos. Vai ter que ter um computador mega para ter todas as revistas. Então é isso que também estamos tateando, procurando. Eu estou aprendendo, também, a questão da imagem. Como que as imagens vão se comportar em peso de imagem no computador de cada um que baixar essa imagem? Qual a qualidade se quiser imprimir? Nenhuma; então, quer dizer, você vai ter que se contentar com a imagem do computador. Se precisar imprimir ou mandar para alguém, ou projetar, também acho que não vai ser possível por conta do peso da imagem. Então são desafios que estamos encarando,

porém não sabemos o que vamos encontrar; por isso não temos muito o que dizer a respeito dessa nova revista; essa preocupação, entretanto, sempre houve, pelo menos de minha parte, como artista, de tentar ter a melhor imagem possível impressa na revista e também o máximo possível de imagem.

Roberto Conduru

Recebi a dica da organização do evento de que já podemos encerrar, mas sua fala, quando você mencionou os estudantes, fez retornar uma questão que eu tinha e que não expus, sobre o fato de, quando a revista foi criada e durante muito tempo de sua existência, a Escola de Belas Artes não ter curso de graduação em história da arte. Como a *Arte & Ensaios* é uma revista do programa de pós, em que medida a criação do curso de graduação impactou a revista e a revista impactou o curso? Em que medida ela pensa no envolvimento dos estudantes de graduação?

Cezar Bartholomeu

Em 2014, resolvemos abrir o corpo editorial da revista para a participação de alunos de graduação. Eles não teriam, a princípio, as tarefas que são reservadas à parte científica de dar parecer, etc., mas participariam de todas as discussões. Tivemos, a partir desse momento, um número muito baixo de envolvimento dos alunos de graduação, em parte porque não conseguimos divulgar suficientemente, mas também em parte porque nosso curso de graduação é extremamente pesado em termos de carga horária. Considerando o fato de que ele se situa no Fundão, os alunos perdem um tempo muito grande com deslocamento. Além disso o curso de história da arte, além da carga horária pesada, tem

uma carga de estágio que é absurda. Tem estudante aqui que deve saber bem disso. Eu acredito e nós temos interesse em receber esses estudantes, ou seja, a revista não existe apenas para produzir e veicular bibliografia para esses estudantes. Isso acontece já, mas gostaríamos de ter retorno na formação, também por parte dos estudantes. Embora a revista esteja inscrita, também, na UFRJ como projeto de pesquisa e extensão, a meu ver ela é laboratório. Isso também toca na questão lá da Inês, que deveria sempre estar em vista e ser, digamos assim, fomentada. Estamos agora nas vésperas de implementar, lá, uma revisão curricular exigida também pelo governo, e essa carga horária e a carga de estágio dos estudantes de graduação e dos estudantes de história da arte vão cair muito. Então eu antecipo uma participação mais ativa por parte deles, mas há uma segunda coisa. Os alunos de história da arte resolveram fazer uma revista. Também muito a partir de discussões, eles me chamaram em reunião, exatamente no momento em que nós estávamos realizando esse número voltado para a crítica de arte. Por acaso, coincidiu com o pós-doutorado do professor Paulo Venancio, que já foi editor da revista, e eu fui chamado a dar a matéria de crítica de arte, então os alunos ficaram muito mobilizados com o processo e resolveram criar uma revista própria. Uma revista toda linda e autônoma. Ou seja, é uma revista deles, e eu considero isso uma vitória de algum modo. Infelizmente ela toma um pouco os moldes das acadêmicas, ou seja, ela recebe exatamente a falta de agilidade, em alguma medida, da *Arte & ensaios*. A meu ver, eles não precisariam disso porque poderiam exatamente exercitar o problema da crítica de arte de um modo extremamente ágil e só teriam a ganhar; mas isso é decisão deles e do próprio desenvolvimento deles como historiadores.

Público

Qual o nome da revista?

Cezar Bartholomeu

Desvio.

Público

É impressa?

Cezar Bartholomeu

Não, ela é virtual: https://revistadesvioblog.wordpress.com/

Roberto Conduru

Então, agradecendo mais uma vez a Ronald, Ivair, Maria Luísa, Cezar, Elisa e a todos vocês, nós encerramos mais esta etapa.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 4, 1997. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 2: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 6, 1999. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

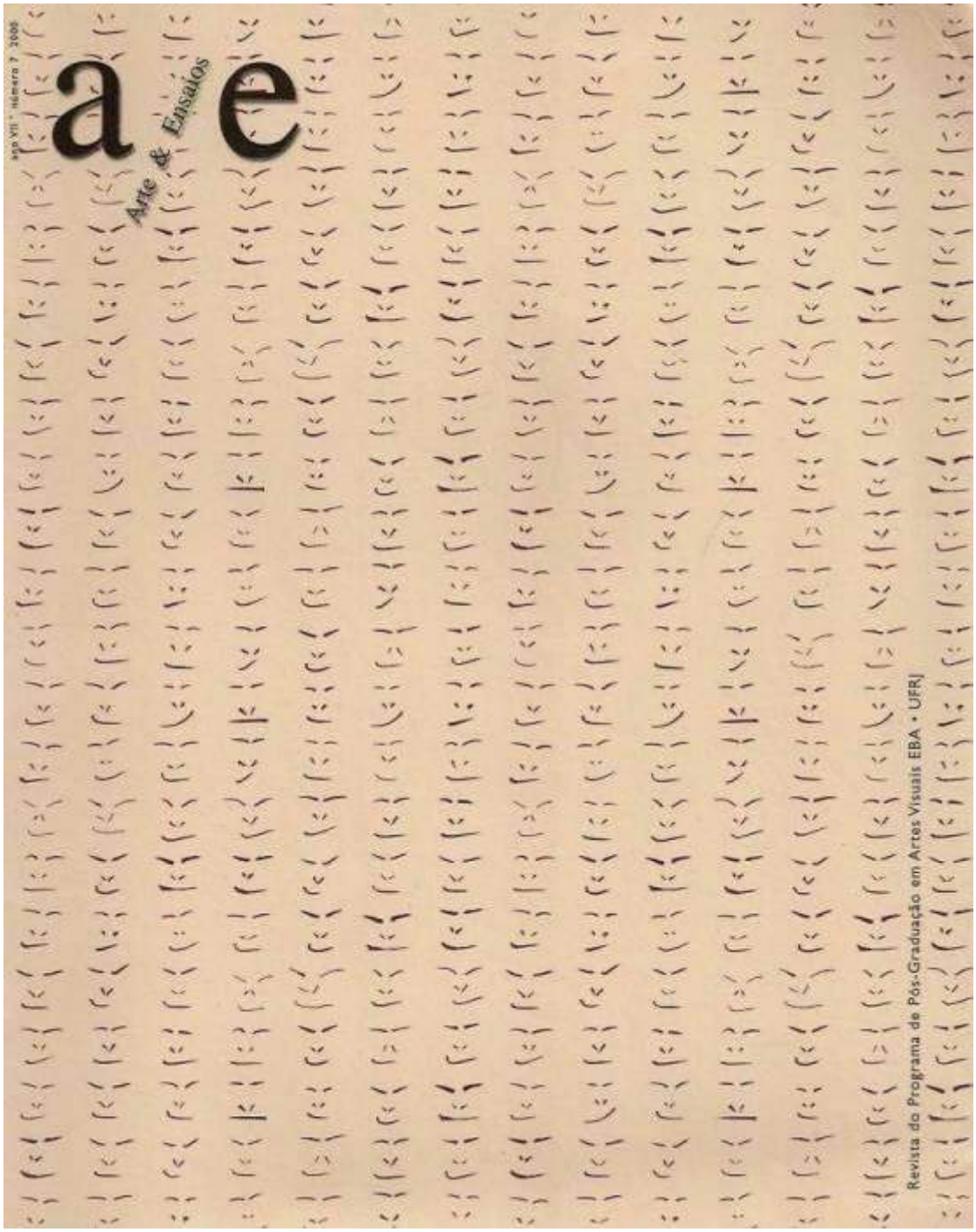


Figura 3: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 7, 2000. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

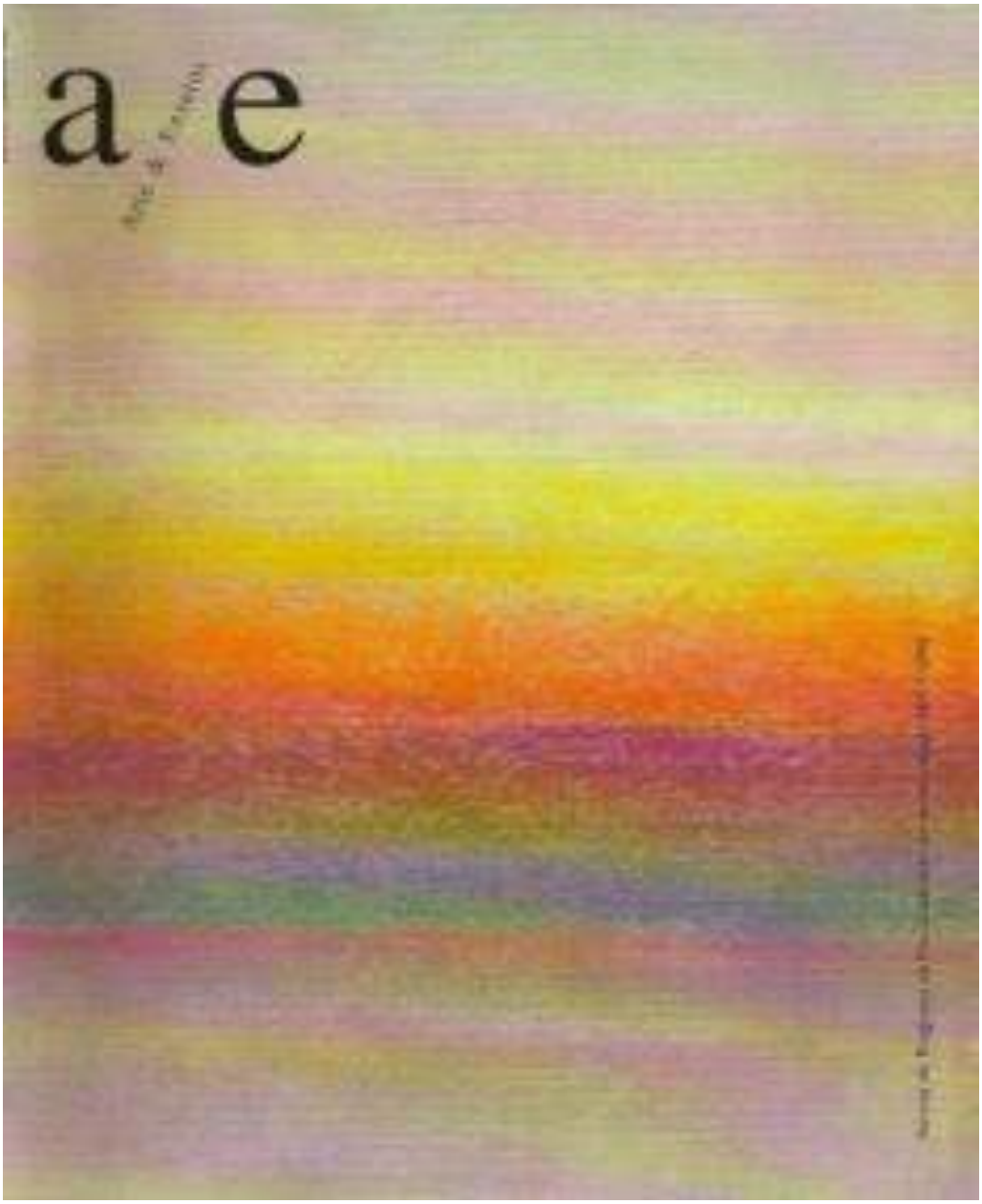


Figura 4: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 8, 2001. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

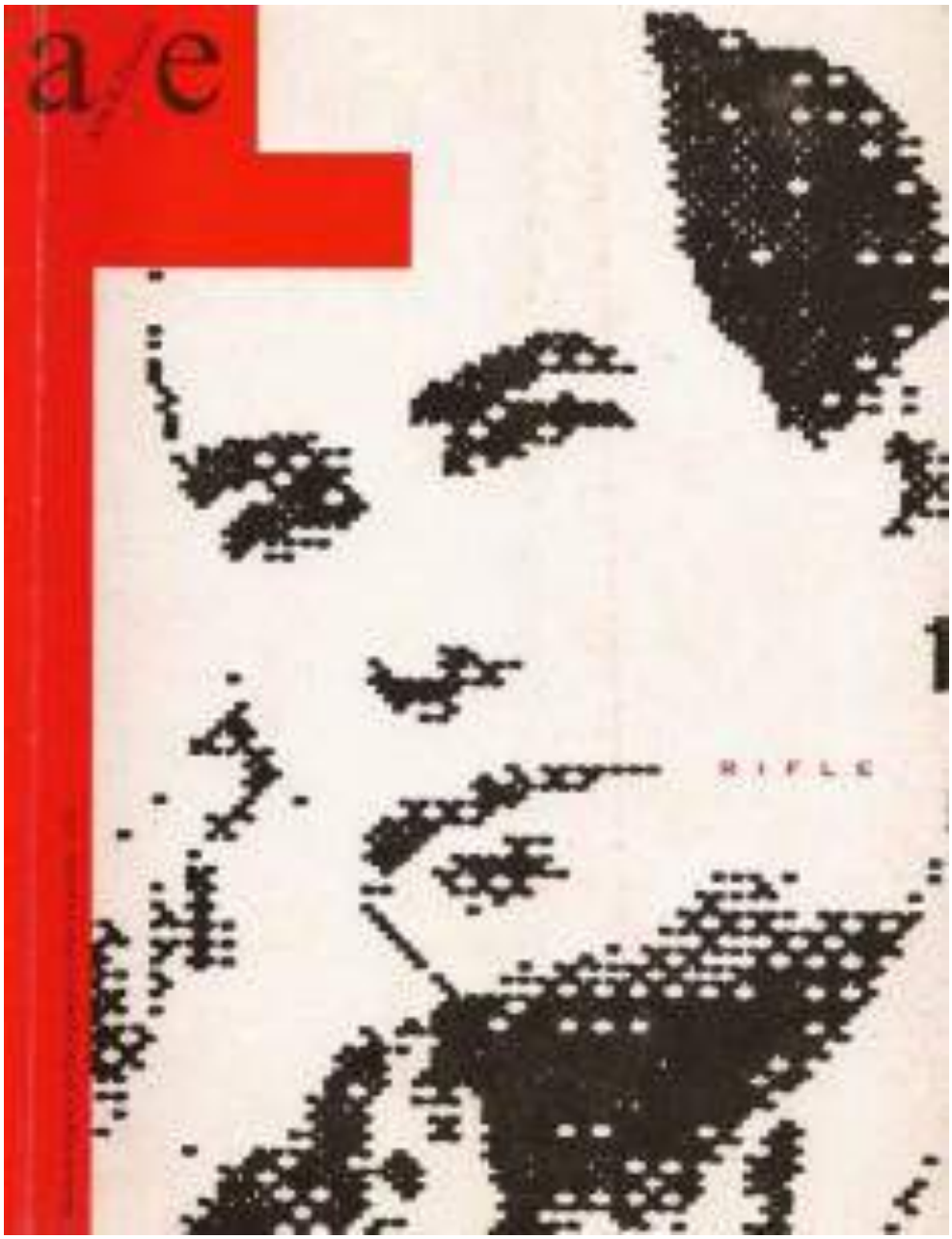


Figura 5: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 9, 2002. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

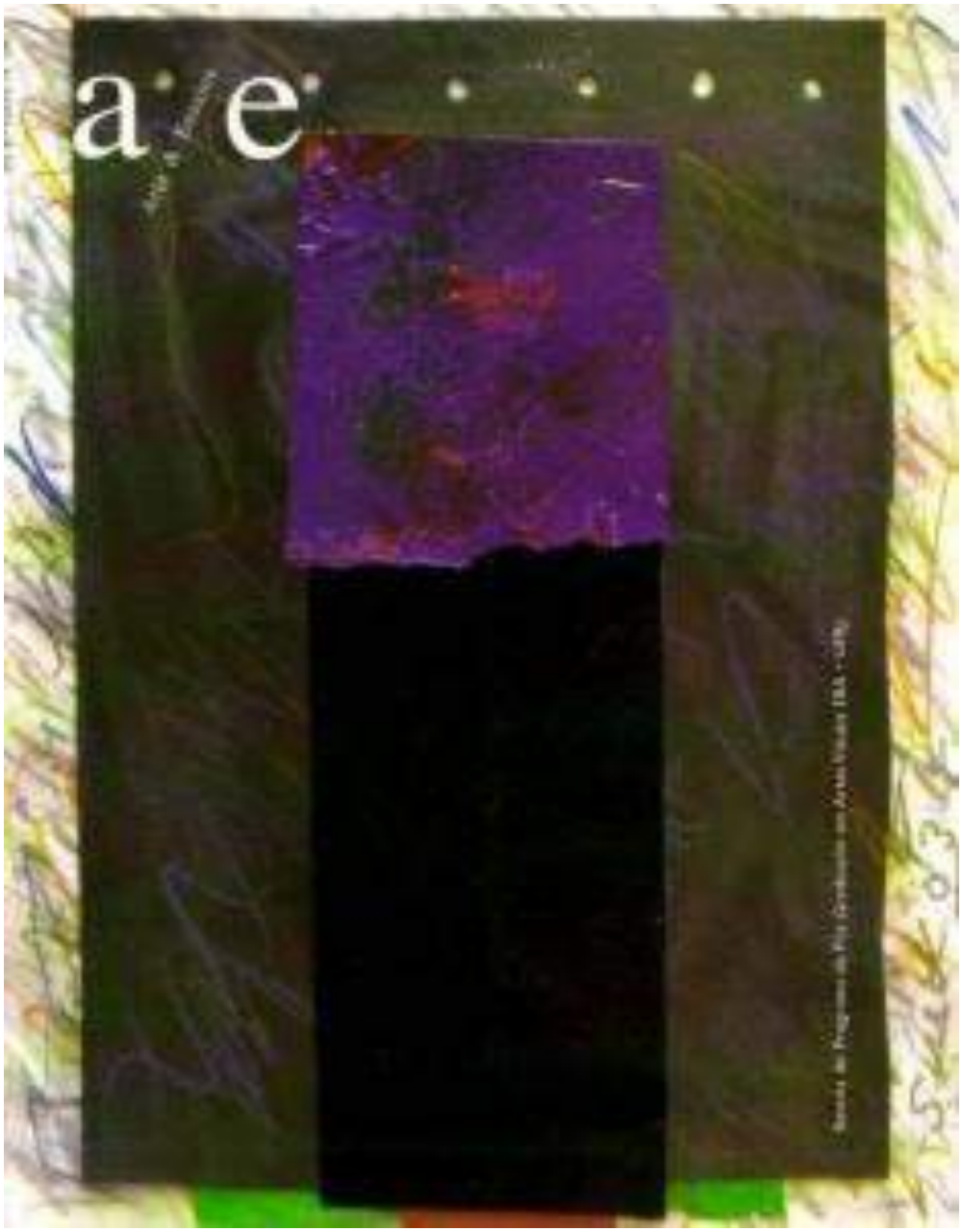


Figura 6: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 10, 2003. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

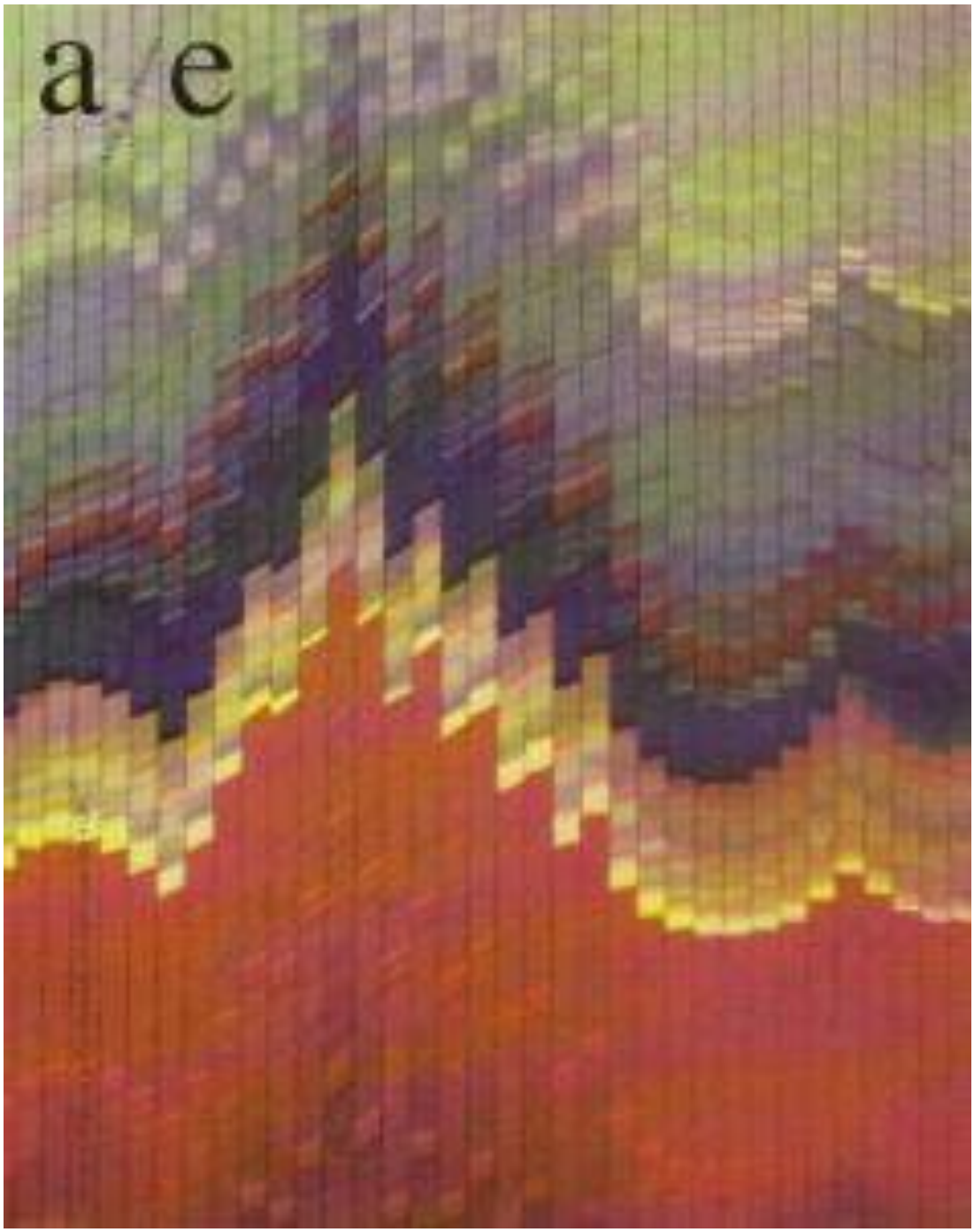


Figura 7: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 11, 2004. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

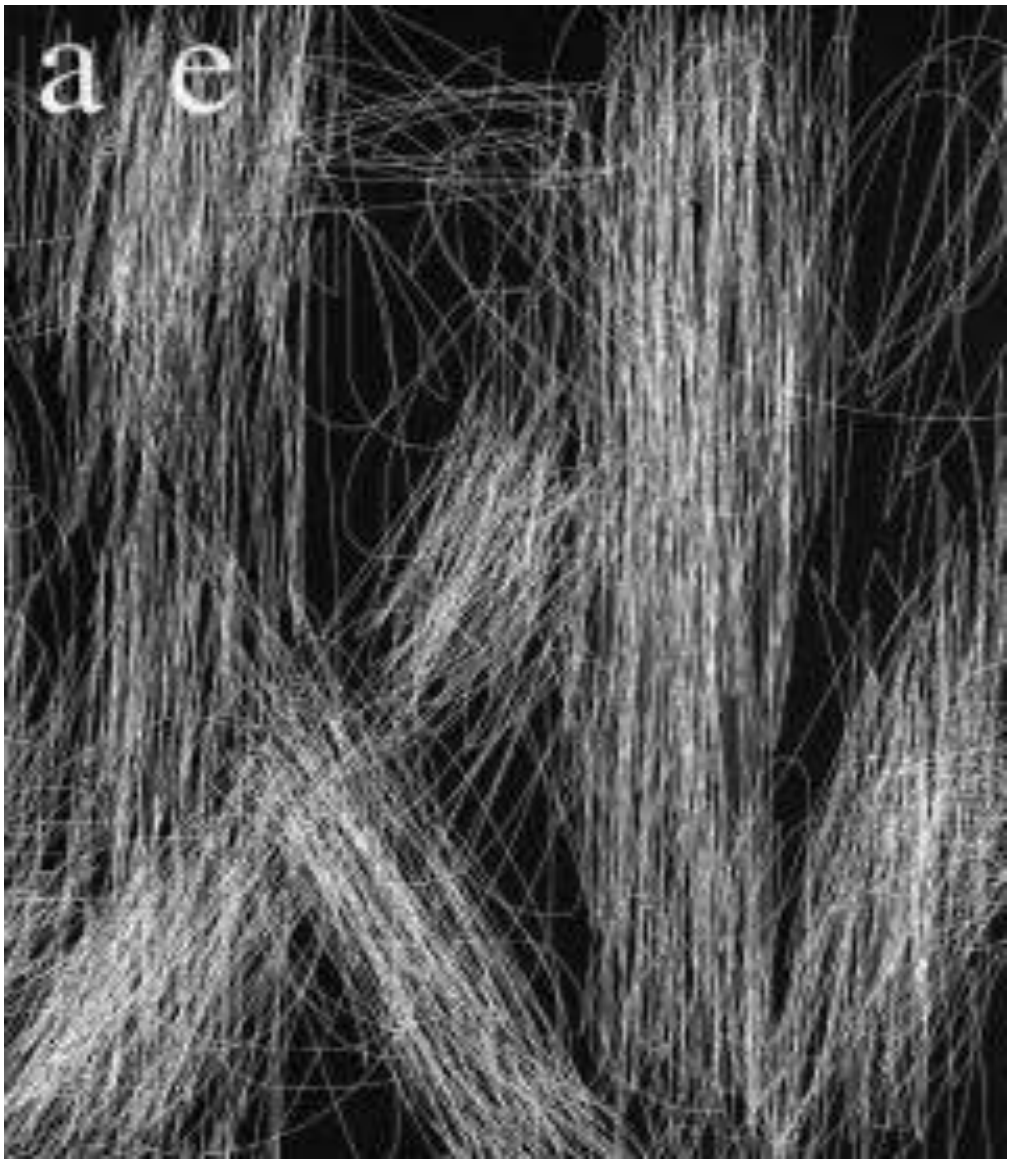


Figura 8: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 12, 2005. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 9: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 14, 2007. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

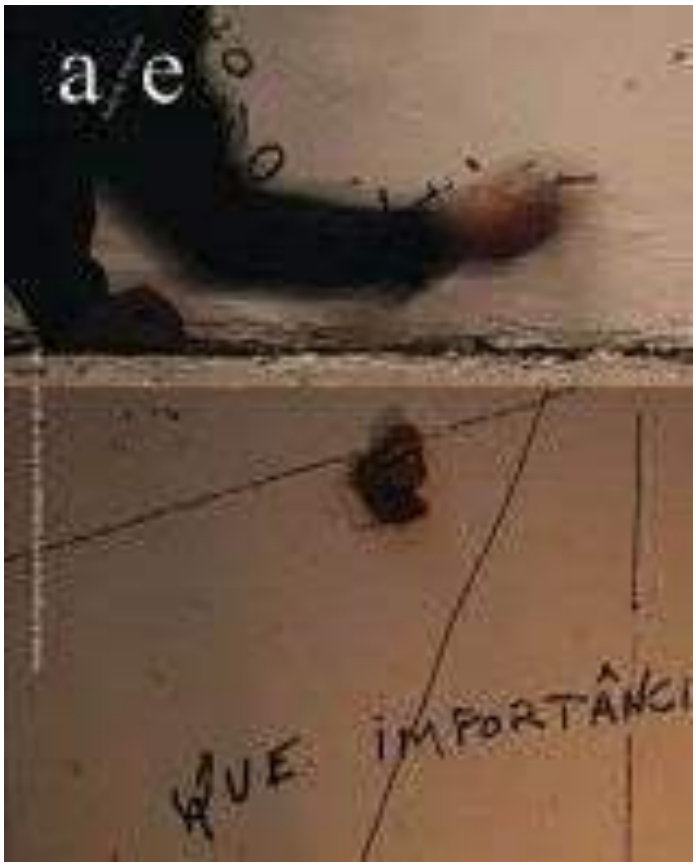


Figura 10: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 17, 2008. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 11: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 19, 2009. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

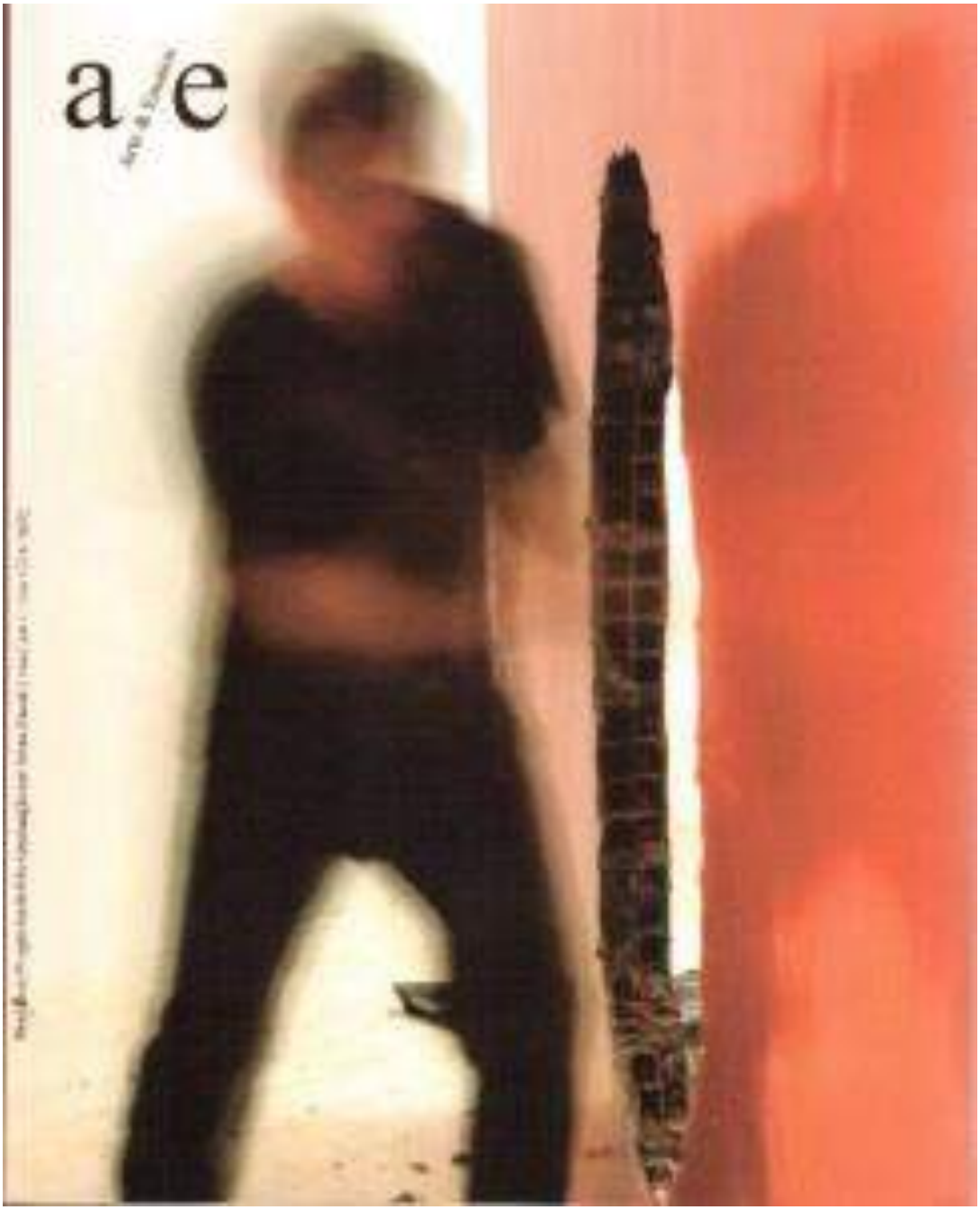


Figura 12: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 22, 2011. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Fonte 13: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 24, 2012. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 14: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 27, 2013. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae; http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 15: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 28, 2014. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae;http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

Figura 16: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 30, 2015. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae;http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

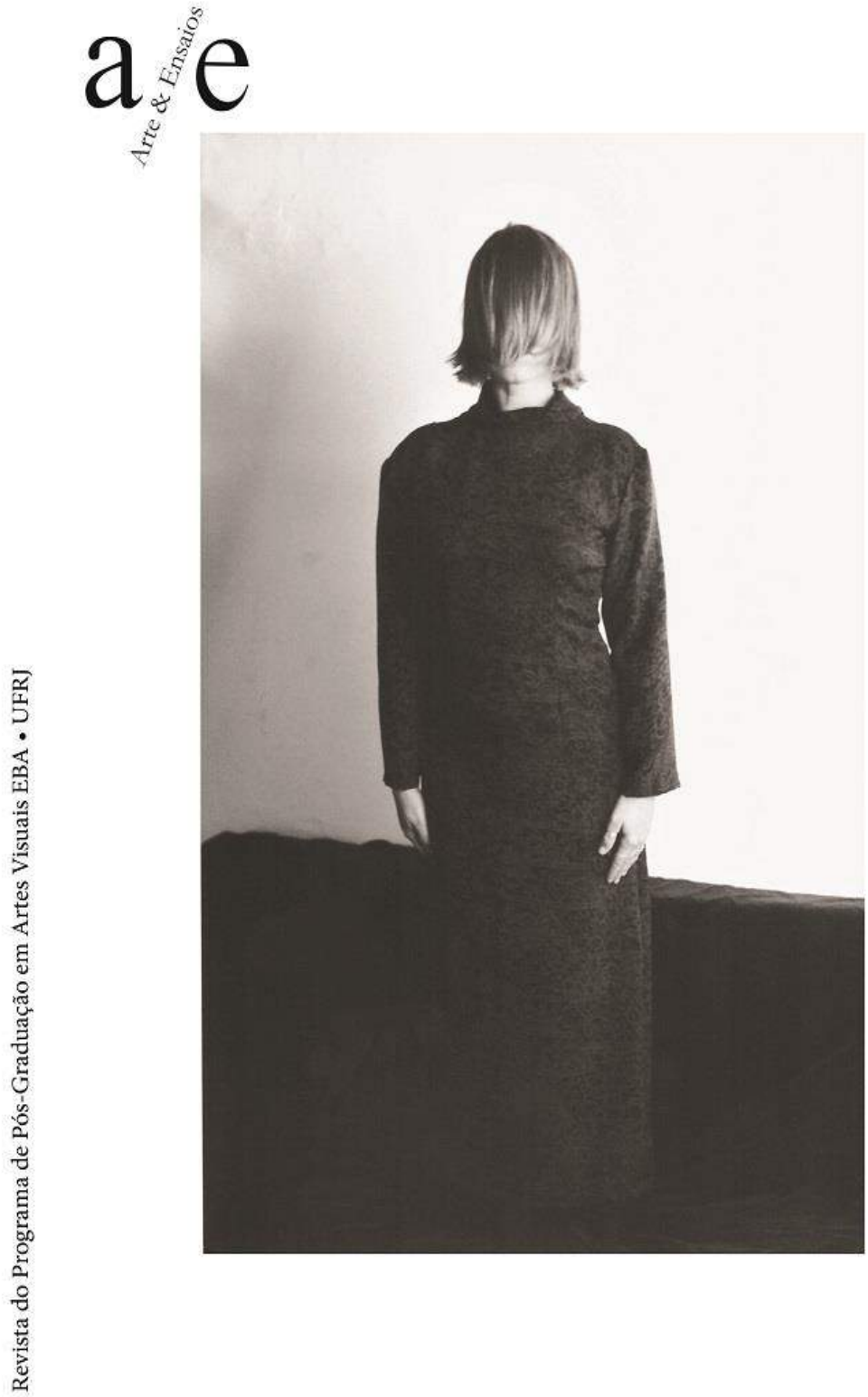


Figura 17: Capa da revista *Arte & Ensaios*, n. 33, 2017. Fonte: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae;http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacoes/arte-e-ensaios/

REVISTA POIÉSIS

Poiésis, revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, foi o tema dessa mesa. Publicada semestralmente, ela é dedicada à divulgação de contribuições de todas as disciplinas e áreas de conhecimento que tenham as artes (artes visuais, dança, teatro, música, *performance*, cinema, vídeo, web-arte, instalações sonoras) como objeto de reflexão, e seu objetivo é a publicação de trabalhos científicos inéditos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade, atuando no campo ampliado das artes.

Participantes

Luciano Vinhosa. Artista visual; professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Doutor em Études et Pratiques des Arts pela Université du Québec à Montréal, Canadá, mestre em artes visuais pela UFRJ, graduado em arquitetura e urbanismo pela UFF. Foi editor da *Poiésis* de 2008 a 2012.

Luiz Sérgio de Oliveira. Artista. Professor titular de artes / poéticas contemporâneas do Departamento de Arte e do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Doutor em artes visuais (história e teoria da arte) pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestre em arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos, graduado em artes visuais (pintura) pela EBA/UFRJ. Editor da *Poiésis* entre 2011 e 2014.

Viviane Matesco. Doutora em artes visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ. Crítica e curadora. Professora de história da arte na UFF, tendo lecionado também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Atual editora da *Poiésis*.

Debatedor

Jorge Menna Barreto. Professor adjunto no Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes da Uerj.

Jorge Menna Barreto

Boa noite, bem-vindos.

"Meu pseudônimo é Anna. Eu sou uma das sete irmãs das Plêiades, que habitam a Constelação de Touro. No céu, sou uma e sou muitas, e, como humana, sou tudo e não sou nada. Cada ato que executo é o fiel presságio de outros que, no futuro, se repetirão. Busco em cada palavra o peso, a intensidade, as presenças de certezas. Mas quais certezas? Tu não achas que há algo errado com as certezas?"

Esse é um pequeno trecho de Ana Maria Maiolino que está publicado na edição de julho de 2016 da revista *Poiésis*, editada pela Universidade Federal Fluminense, à qual pertencem nossos convidados desta noite: Luciano Vinhosa, Viviane Matesco e Luiz Sérgio de Oliveira. Bem-vindos e obrigado por terem aceitado o convite. Gostaria de chamá-los à mesa, por favor.

Luciano Vinhosa

Boa noite, quero agradecer o convite para estar aqui nesta mesa sobre nossa revista. Vou falar um pouco sobre o que foi o trabalho de reestruturação da proposta editorial que fizemos. A revista já existia quando entramos no programa. Estou me referindo a "nós" porque acho que tem uma data de virada, que é quando eu, Luiz Sérgio e Vergara entramos para o programa. Foi em 2008, a revista já existia, mas suas mudanças fazem parte das mudanças que posteriormente iríamos fazer no programa de pós – Ciência da Arte mas passou a ser Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA). Essa reformulação da pós foi feita a partir de um projeto de revisão estrutural e curricular levado a cabo em 2012 pelo professor Luiz Sérgio, que na época era o coordenador, e eu, o vice. A ideia era

priorizar as pesquisas em artes tendo a revista como ponto de apoio, colocando em dia os debates da área. Esse programa de Ciência da Arte, inspirado em um homônimo da Universidade de Paris I, na França, era um pouco confuso, começando pelo nome que dava margem a certos equívocos. A proposta era ambígua quanto à área de concentração dos estudos, confundindo-se frequentemente com a antropologia, e tinha essa coisa da ciência… Nós queríamos fortalecer a arte, colocá-la como objeto central de nossos estudos, embora transpassada metodologicamente por outras disciplinas, como deve ser uma abordagem contemporânea. Na verdade, tudo começou com a revista, mas estávamos pensando e ainda estamos em um projeto político-pedagógico mais ambicioso, que envolveu também a criação de um curso de bacharelado em artes e, por consequência, o fortalecimento da área das artes na UFF, que é ainda muito insignificante. O projeto implicava igualmente a renovação de nosso quadro docente. O momento foi oportuno porque o governo federal na ocasião estava implantando o Reuni (Reestruturação e Expansão das Universidades Federais), e a criação de um curso de graduação significava novas vagas para professores no Departamento de Arte no qual estamos lotados. Pensar um curso de graduação integrado à proposta de uma pós-graduação nos pareceu promissor enquanto projeto pedagógico de maior envergadura. Nesse sentido, não poderia deixar de mencionar aqui a importância do professor Helio Jorge que, na época, coordenou o projeto de criação do bacharelado. É um esforço que já tem uma certa história… tudo começou com a revista.

Eu trouxe alguns exemplares dos primeiros números para se ter uma ideia do que era essa revista antes de sua reformulação.

Esta foi a última edição antes de assumirmos [mostra um exemplar do número 10]. A revista não tinha exatamente um perfil editorial. Juntavam-se artigos que iam sendo submetidos ao longo do ano, sem nenhum critério editorial. A ideia, quando propus o projeto editorial, foi um pouco criar esse perfil a partir de seções temáticas, que foram mudando ao longo desses anos. Cada novo editor foi mudando um pouco, discretamente… Eu fui o primeiro editor, eu e Martha D'Angelo; depois vieram Luiz Sérgio e, hoje, Viviane.

Este [mostra um exemplar do número 11] foi o primeiro no formato novo. Como podem ver, mudamos o *design* e a subdividimos em seções. A revista passou a abrir com a seção Editor convidado. Pretendíamos justamente com essa seção ampliar a aproximação com os outros programas de arte, tanto os do Rio de Janeiro quanto os de outras regiões do país, convidando pesquisadores de destaque a colaborar como editores na *Poiésis* por meio de seus temas de pesquisa. Por outro lado, pretendíamos também nos inserir no circuito mais amplo dos programas de pós-graduação em artes no país e no exterior, dando visibilidade ao nosso curso e às nossas pesquisas. Alguns professores da UERJ colaboraram conosco, Marisa Flórido, na época ainda uma pesquisadora independente, e Sheila Cabo, por exemplo. Que me lembre, da UERJ foram somente essas duas professoras. Havia uma seção diferenciada, que hoje ainda existe, mas que, na ocasião, tinha outra proposta: Conexão internacional. Originalmente era uma seção bilíngue, o que nos redeu muito trabalho e custos adicionais. Um pesquisador estrangeiro, em geral conhecido por um professor da casa, era convidado a dividir a seção com ele, discutindo um assunto de comum interesse. O artigo do convidado era publicado na língua original e em português do mesmo modo que o do professor do PPGCA. A intenção era

estabelecer um diálogo que nos aproximasse mais de nossos pares no exterior. Pensamos também em fazer uma coisa diferente para valorizar o trabalho do artista, algo que saísse da tradicional página impressa e que se adaptasse melhor aos formatos mais atuais. Pensamos no DVD – um DVD encartado na revista. Eu não trouxe nenhuma revista que tenha o DVD, mas fizemos alguns números assim, convidando alguns artistas, como Felipe Barbosa, Laura Lima… Fizemos alguns números com esse DVD, mas por pouco tempo, pois a produção dessa mídia-objeto não se mostrou muito prática. Implicava custos adicionais e necessitávamos de uma pessoa qualificada para executá-la. Contávamos apenas com o trabalho de mestrandos e por curto tempo… De dois em dois anos, tudo muda em um curso de mestrado. Acabamos abrindo mão do DVD. As dificuldades fazem parte da experiência de editoria, e com o tempo fomos sendo obrigados a nos impor mudanças e nos adaptar às nossas condições adversas. Além dessas seções, tínhamos outras mais comuns como as de artigos livres, traduções, a página impressa do artista, resenhas e, às vezes, entrevistas. Algumas seções eram intermitentes.

Além do projeto editorial, outra coisa evidente que se impôs e pôde ser trabalhada ao longo dos anos foi o aspecto estético da revista, seu *design*. Era uma revista de arte que não comportava imagens, a diagramação extremamente desagradável e descuidada, feita às pressas. A vontade de aperfeiçoar o *design* começou por esta aqui [mostra um exemplar do número 11, primeiro realizado sob o novo projeto editorial]. Esse *design* austero, que acolhemos, foi um professor da Comunicação que propôs, mas acabou sendo modificado um pouco. Segundo a proposta original, todos os volumes seriam pretos, como este primeiro. Achamos por bem, para quebrar o excesso de austeridade,

variar as cores das diferentes edições, de modo a compor uma paleta, uma aquarela, como se vê em nosso site. Mas a parte da diagramação tentamos trabalhar sempre em cima da padronização proposta. Trabalhamos todos esses anos sempre com a mesma *designer*, que é uma ex-aluna, hoje funcionária da UFF. Ela cobra um preço bem acessível, porque tudo isso é mantido por intermédio do PROAP, e nestes últimos anos, acho que desde 2015, reduziu-se a quase nada, uma verdadeira ninharia. Esta aqui foi a primeira, e dá para ver, por exemplo, que a diagramação e a fonte usada ainda não estão bem trabalhadas… Eu trouxe outra, já de quando Luiz Sérgio assumiu a editoria, porque mostra bem a evolução do *design* e a qualidade a que chegamos: mudamos o papel, a tipologia e finalmente chegamos a um padrão que consideramos bem razoável, mas que ainda conserva a austeridade da proposta original… até o momento estamos usando imagens em preto e branco. Ao longo de todo esse período, tivemos a preocupação, em termos de conteúdo, de publicar artigos interessantes para a área das artes. Nos preocupamos também com a qualidade estética; afinal, é uma revista de arte, e a estética não é só um capricho, faz parte do conteúdo profundo. Todo esse périplo se refere à era do papel, mas essa era passou…

Ainda publicamos um número recente da revista, acho que o 24, em papel, mas atualmente deixamos de o fazer porque é muito oneroso e as dificuldades com distribuição e arquivamento são enormes. Por outro lado, com é do conhecimento de todos, a Capes cortou a verba PROAP em cerca de 70%. Manter o ônus de uma publicação em papel se tornou inviável. Aliás, é um parto permanente, mesmo para edições *on-line*. A cada número os problemas que enfrentamos em termos de execução são enormes, considerando a infraestrutura que temos, que é nenhuma. A equipe com a qual contamos

somos nós mesmos, os professores que assumem a editoria. Fazemos a revisão do português, as traduções, organizamos os arquivos de imagens para a pré-edição… Contamos com a colaboração esparsa e inconstante de alguns mestrandos que se engajam parcialmente no processo de produção, não se dedicam de forma integral… enfim, as dificuldades são enormes e requerem espírito de doação ao coletivo sem o qual uma pós-graduação não anda; aliás a universidade pública não anda se cada professor apenas cuidar de sua carreira individual. E aqui fica um recado para quem ainda não entendeu o que é trabalhar em uma universidade pública, trabalho que transcende em muito o tempo de permanência em salas de aula e à carreira individual de cada professor. Estamos aqui para conversar sobre uma revista que para mim foi uma experiência importante e muito enriquecedora. Enfrentar todas as etapas de editoração, desde o momento em que se faz a chamada para a submissão, recolhimento dos artigos, seleção daquilo que nos interessa (contando certamente com a valiosa colaboração dos colegas no processo de revisão técnica e nos pareceres de artigos), padronização do material enviado, organização dos arquivos para, enfim, passar para a *designer* e depois revisar o seu trabalho, enviar para a gráfica, revisar a prova gráfica, tudo isso é um trabalho extremamente árduo de doação, mas que nos traz uma tarimba profissional muito grande. Quem vê o material final impresso não pode imaginar todas as etapas por que se passou. Bem, acho que é isso o que tenho para comunicar sobre minha participação na *Poiésis*, revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), e à qual estive diretamente ligado de 2010 até 2012, quando fui seu editor; do final de 2013, no retorno de meu pós-doutorado, quando me tornei coordenador do

programa, até maio de 2017, quando deixei a coordenação. Passo agora a palavra para a professora Viviane, nossa atual editora.

Viviane Matesco

Boa noite. Queria agradecer o convite da UERJ; estou muito feliz de estar aqui. Gostaria de dizer, primeiramente, que a *Poiésis* não é uma revista de arte; é de artes. Isso caracteriza muito o nosso programa; nós não trabalhamos só com artes visuais, mas também com sonoridades, com dança, com teatro e áreas afins, antropologia, sociologia. Então, é um programa extremamente marcado por essa interdisciplinaridade, voltado para o experimentalismo. Em função disso, a estrutura da revista divide-se, como Luciano adiantou, em: dossiê temático; páginas de artistas; Conexão internacional; artigos; resenhas; e também tem a parte de ditos e escritos, na qual a cada dois anos publicamos os resumos das dissertações defendidas. Nos dossiês, então, convidamos pessoas de fora ou professores do próprio programa, e geralmente têm que ser encomendados com um ano de antecedência, porque são ensaios que ainda serão escritos. Para vocês terem uma ideia, eu estou há dois anos como editora, teve um dossiê preparado por Tato Taborda sobre sonoridade, com textos de Alexandre Fenerich, Giuliano Obicci e vários outros autores. Também teve um dossiê sobre curadoria, organizado por Ivair Reinaldim, com autores como Luiz Camillo Osorio, Lisette Lagnado, Marisa Flórido, entre outros. E também, por exemplo, o último número, sobre Eugenio Barba, já ouviram falar? Conhecem? Eu não conhecia, e é muito bacana ser editora de uma revista e a professora de teatro falar assim "vamos fazer um dossiê sobre Eugenio Barba?" E eu falar "quem é?" E simplesmente "é um monstro sagrado de um teatro

antropológico, já está com 70 e tantos anos, temos que fazer alguma coisa". Tem essa amplitude; estive também como editora do número cujo dossiê foi organizado por Pedro Hussak, que é colaborador do nosso programa, mas professor da Universidade Federal Rural; foi um dossiê em torno de Peter Osborne. Estou querendo mostrar justamente a variedade temática dos dossiês. Os artigos são totalmente livres, não precisam estar referidos a uma questão. Estou muito contente de estar com essa função, embora o trabalho seja muito pesado, pois fazemos tudo, até mesmo a revisão. Tem alguns alunos que ajudam, mas eu tenho que revisar o trabalho dos alunos; não ter revisor é algo braçal mesmo e também a programação visual ainda temos que melhorar. Estou propondo ter mais de um editor, porque apenas um fica um pouco pesado. Estou como editora há dois anos, e vamos ver como vai ser o futuro. Passo então para Luiz Sérgio e depois respondo às dúvidas.

Luiz Sérgio de Oliveira

Boa noite a todos, gostaria de agradecer o convite e, mais do que isso, dizer que tenho uma grande alegria em estar aqui na UERJ, ver a UERJ pulsando, ativa. A UERJ tem uma importância extraordinária para a cidade, para o estado e para o país, e é muito bom vê-la funcionando de novo, enfrentando suas dificuldades como nós também temos que enfrentar as nossas; ver a UERJ funcionando é ótimo.

São muitas questões que vão surgindo à medida que ouvimos os colegas, mas eu não vou falar de problemas. Eu queria voltar um pouquinho, quando o Luciano falou da revista, do programa e da tal virada. Assumimos, eu e ele, a coordenação em 2008 e tínhamos como projeto reformular um programa que era, sem meias palavras, desacreditado no

meio acadêmico, no meio acadêmico das artes. A ideia era reformular o programa sem que isso significasse um processo de extinção daquele mesmo programa. Muitas vezes pode parecer mais viável você começar do zero em vez de assumir um programa que já existe e tentar reformatá-lo; mas foi o que decidimos fazer, considerando a história do programa e de todos aqueles que haviam passado pelo PPGCA. Ter um diploma de um programa que foi reformatado é uma coisa, de um programa que foi extinto é outra coisa. Então a opção foi pelo trabalho mais árduo, e nós enfrentamos a situação. De imediato, Luciano assumiu a editoria da *Poiésis*. Nós entendíamos então que a *Poiésis* funcionaria como uma forma de apresentação, uma espécie de cartão de visita da virada no programa. Isso implicou um esforço muito grande. Para se ter uma ideia, naquela ocasião, 2009, a *Poiésis*, com suas duas edições anuais, consumia algo na faixa de 70% a 75% do PROAP do programa; era um esforço extraordinário. E isso só foi possível porque contávamos com a ajuda das instituições, ou melhor, com a ajuda dos professores das instituições que estão próximas a nós. Pelo Brasil afora, em universidades instaladas em situações de certo "isolamento", o PROAP é usado na composição de bancas, já que se tem que trazer professores de outros estados; então o PROAP é consumido nesse processo de deslocamento e de acolhimento de docentes que estão em outras cidades e outros estados. Com a Federal Fluminense instalada em Niterói, muito próximo da UERJ, da UFRJ e da Unirio, contamos com docentes dessas instituições para compor nossas bancas. Assim, pudemos alocar os recursos do PROAP na produção da revista *Poiésis*, entendida como uma espécie de caminho para que estabelecêssemos canais de comunicação com a pesquisa dos docentes de outros programas Brasil afora. Eu estava aqui pensando também sobre a implicação das revistas em si, a relevância das revistas

acadêmicas ligadas aos programas no Brasil… Quando pensamos na própria pós-graduação no campo das artes, é preciso lembrar o quanto ela é recente, tem menos de 40 anos, com a USP, adiante com a UFRJ, já na década de 1980.

Viviane Matesco

Comparada a outras áreas…

Luiz Sérgio de Oliveira

Na verdade, um dos dramas que enfrentamos com grande dificuldade é justamente entender como se constitui a área das artes, que partiu de um modelo que está além de nós. Mas pensando exatamente na importância das revistas, se lembrarmos, recuando um pouco mais, talvez na década de 1970 virando para a década de 1980, o que nós tínhamos no Brasil, em termos de publicação de artes era algo pífio: havia um esforço da Funarte em fazer alguma coisa, tínhamos alguns esforços isolados, grupos de artistas, mas algo muito inconsistente, não em termos de qualidade, mas em termos de escopo, de amplitude, de continuidade. Eram poucas as revistas; talvez a *Gávea* tenha tido uma história e uma contribuição que vão além do que eu estou dizendo; mas hoje, ao contrário, nós temos no Brasil uma quantidade bastante interessante de revistas que publicam regularmente no campo das artes. As publicações, quase todas – não consigo lembrar nenhuma que seja diferente – são semestrais e permitem que as pesquisas desenvolvidas nos programas, tanto aquelas dos docentes quanto as dos estudantes de mestrado e principalmente de doutorado, tenham acesso a esse canal para dar visibilidade à produção. Então, acho que temos que considerar, para além da *Poiésis*, a

questão singular desse cenário que se compõe com as publicações dos programas de pós-graduação no Brasil no campo das artes. Temos um desafio muito grande…

Eu tenho uma dúvida a respeito da versão digital das revistas. Há muito que as revistas de arte – praticamente todas – têm o conteúdo integral disponibilizado *on-line* com acesso livre; por outro lado, muito recentemente, diante da crise pela qual estamos passando que tem afetado tremendamente as pesquisas e os programas de pós-graduação, são poucas as revistas impressas; nesse sentido, é ótimo ver a UFRJ, por exemplo, mantendo a *Arte & Ensaios* como publicação em papel, impressa…

Fernanda Pequeno e Viviane Matesco

Foi a última.

Luiz Sérgio de Oliveira

Pois é. A minha questão, se por um lado a disponibilização *on-line* elimina o problema de distribuição, por outro lado fico me perguntando – e é claro que isso pode ter a ver com meus cabelos brancos –, eu fico me perguntando se a materialidade do papel, da revista, o quanto isso é importante. O que eu quero dizer não é nenhum fetiche com o papel ou com a revista impressa…

Viviane Matesco

Eu acho que são os nossos cabelos brancos.

Luiz Sérgio de Oliveira

A minha dúvida é se nós, nesse processo de disponibilização da revista *on-line*, estamos de fato facilitando o acesso ou se é apenas algo que é colocado como outros tantos conteúdos, algo que simplesmente está lá. Quando você tem uma revista, quando, por exemplo, faz o lançamento de um número da revista, você chama atenção para esse objeto, como que clamando por sua leitura; por outro lado, quando colocamos esse conteúdo na internet, a minha dúvida é se estamos simplesmente colocando lá…

Viviane Matesco

E eu acho que diminui o peso simbólico da revista de arte, que tem uma tradição muito grande. O papel tem todo o aspecto visual da programação e há aquelas revistas que editam serigrafias. Acho que tem um preciosismo relacionado com a questão da arte, por exemplo, que uma revista de biologia não tem; nós temos essa especificidade; então nisso se perde um pouco.

Luiz Sérgio de Oliveira

Quando Viviane lembra a especificidade de nossa área, eu acho que os recursos visuais podem e seguramente serão explorados. Luciano mencionou que a Poiésis, em alguns números, teve um DVD encartado. Já uma publicação digital pode ter isso direto na rede, portanto, a versão digital tem novas possibilidades a explorar. Minha preocupação, porém, não se resume à versão digital, e posso estar enganado, talvez esteja, quero mesmo estar enganado. Todos reconhecemos que as revistas têm uma importância extraordinária como forma de divulgação das pesquisas que estão sendo realizadas no Brasil. Minha dúvida é o quanto essas pesquisas estão sendo lidas, em papel ou não, o

quanto nós, professores, alunos, alunos estimulados pelos professores, estamos de fato nos debruçando sobre nossas revistas. Essa é uma dúvida, sobre qual aparece outra: se a versão digital facilita ou se, ao contrário, dificulta ainda mais esse processo. É claro que quando você tem uma publicação em papel, você tem o problema de fazer essa publicação chegar a seu leitor, enquanto a publicação *on-line* já está disponibilizada. Mas será que chega ao leitor?

A própria avaliação dos periódicos pela Capes se dá pela versão digital; se um programa não tem a versão digital, não importa se tem a versão impressa. Não ter a versão digital é como se a revista não existisse. É inegável a importância da Capes para a pós-graduação, como responsável por acompanhar e avaliar os programas. Nós estamos no meio de um processo avaliativo, mas esse processo lá pelas tantas se transforma em um processo indutor de políticas que fazem com que os programas assumam esta ou aquela orientação. Um exemplo: se os programas não têm recurso, se o PROAP sofreu um corte de 70% e se o que vale para a Capes, em relação às revistas, é a versão digital, parece que esse é o caminho que se desenha e que se segue para além da vontade dos próprios programas, dos docentes e do corpo discente. Para terminar esta primeira intervenção, quero dizer que, conforme frisaram Luciano e Viviane, a experiência como editor da *Poiésis* foi muito rica. Na posição de um editor, você se obriga a estabelecer com o material que chega outro patamar de leitura, de atenção e de dedicação; algo que de alguma maneira você incorpora à sua própria experiência acadêmica…

Viviane Matesco

É importante falar sobre os pareceres. Temos pareceristas do programa e externos e implementamos agora o parecer às cegas; pedimos para as pessoas enviarem o artigo com a definição de nome separado e então distribuímos os artigos sem a pessoa saber o nome. E é muito importante; obviamente há professores que fazem por obrigação, mas há aqueles que leem atentamente e fazem sugestões, e é impressionante como os artigos melhoram. As sugestões são importantes, os artigos ficam aprimorados; isso é algo que como editora eu fiquei sabendo; tive essa experiência, e é bacana.

Luciano Vinhosa

Só para completar, acho que aqui no Brasil essa coisa do parecer técnico, quando se trata de uma negativa, é tomado como ofensa pessoal. Eu aprendi, quando seguia meu dourado no Canadá, que esse retorno, essa crítica é muito importante, sobretudo quando o artigo é recusado. A experiência de ter morado fora do Brasil, no contexto de uma sociedade mais rigorosa no trato com as pessoas, me fez amadurecer intelectualmente. A partir dessa experiência pessoal, passei a achar que o retorno de uma negativa era fundamental. Alguns autores, porém, cujos artigos foram recusados para publicação, me respondiam às vezes de forma muito malcriada e ofensiva em função de um aparecer que nem sequer tinha sido formulado por mim. Ainda temos dificuldades de entender como um parecer, mesmo negativo, pode nos ajudar a localizar no texto problemas ainda a ser trabalhados. Acho que essa postura tem a ver com aquilo que Sérgio Buarque chamou criticamente de “homem cordial” para qualificar a tendência que temos em misturar as esferas pública e privada. Muitas revistas no Brasil não nos retornam com o parecer, só nos comunicam que o artigo foi recusado, acho que para evitar certos

constrangimentos acadêmicos. Penso que o acesso ao parecer é muito importante para o aperfeiçoamento de nossas ideias.

Luiz Sérgio de Oliveira

Só para concluir, a respeito do que Luciano e Viviane estavam falando, penso que não existe texto que não seja passível de ser melhorado. Na função de editor ou de editora, você recebe textos ótimos e textos não tão bons e percebe que esses textos merecem ser melhorados; você percebe que tem como fazer algum tipo de sugestão para que esse texto ganhe mais interesse para a revista e que venha a ser publicado. Acho que todos os textos são passíveis de melhora. Algo que não existe entre nós é a prática de entregar nossos textos para a revisão de nossos colegas antes do encaminhamento para publicação.

Plateia

Obrigada!

Jorge Menna Barreto

Muito obrigado pelas generosas contribuições, acho que algo que permeia a fala de todos vocês é esse caráter que poderíamos chamar de anfíbio talvez, de uma revista de arte ou de uma revista de artes, como você bem traz. De algo ser suporte para ações artísticas, de acolher produções que não tenham uma temporalidade tão definida, assim como textos críticos, acadêmicos, teóricos. Então acho que esse desafio é o que também temos enfrentado aqui e, trazendo um pouco da experiência como membro editorial da

Concinnitas, é algo que nos tem feito pensar: como imaginar a revista enquanto suporte e não só como meio para um conteúdo *a priori*? Acho que diante do meio impresso talvez isso seja mais fácil porque está mais ao alcance da mão; é um pouco do outro desafio que estamos enfrentado, e que resultou em uma primeira experiência que estamos fazendo e vai ser tornada pública agora na sexta-feira – uma exposição que se chama Revista "Expandida" – e é proposta pela própria revista como uma forma de imaginar esses outros formatos para além do formato de publicação como conhecemos. O que Luiz Sérgio enfatiza, de como se faz essa transição para o meio digital, acho que isso é algo muito importante. A forma como tem acontecido, pelo que eu tenho acompanhado, é que se transfere o conteúdo como se ele fosse um conteúdo impresso para a plataforma digital, mas, às vezes, acaba-se desconsiderando as especificidades do meio digital e fica-se numa relação meio nostálgica com o meio impresso – não se assume a nova identidade do meio digital e acaba-se não utilizando todas as potencialidades desse novo suporte. Por outro lado, acho que também se está lidando com o reposicionamento da própria ideia de leitura no contemporâneo; então, como é o nosso leitor? quem é o nosso leitor? e para quem publicamos? Não só a forma de publicar, mas para quem publicamos. São só alguns comentários que eu tinha para fazer. Gostaria de abrir então para o público fazer comentários, perguntas…

Roberto Conduru

Boa noite. Obrigado a todos. Eu trouxe minha turma de história da arte II, então quero aproveitar e chamar bastante atenção para algo que vocês falaram, que é essa questão da produção do conhecimento que é analisado por pareceristas. Mesmo trabalhos que

tenham sido aprovados por uma banca, depois que são transformados em artigos, passam por pareceristas e, a partir daí, são reelaborados, ou seja, eu acho que foi muito importante a colocação. Tenho alunos de várias etapas de formação, e foi interessante eles ouvirem as três apresentações detalhando como é a dinâmica, o cotidiano, como a revista se pensa, como é que ela se estrutura, como é que os professores pegam a revista que existe em relação a um programa de formação de pós-graduandos, como a revista é algo vinculado à formação e como continua mesmo na formação de pesquisadores. Mesmo que já estejam lá com todos os seus títulos, quando mandam um texto, tem que ter essa disposição, essa abertura, essa humildade para enviar o texto. O texto tem que ser avaliado por dois pareceristas, não identificados, e o autor vai receber os retornos e reelaborar aquilo. Acho que isso dá bem a medida do que é a produção acadêmica de hoje. Ficou bem interessante na fala deles, e o que você falou, Jorge, deu detalhes. Essa questão de como a plataforma digital demanda, talvez, entender o que são as possibilidades de produção de conhecimento. Parece-me que a *Poiésis* apresentou algo-chave que é o que vem a ser a produção de conhecimento na academia. E Luiz Sérgio falou algo que eu também achei muito interessante, ele foi mapeando a relação das revistas que já existiram. Então se você pensa em revistas como a *Malasartes*, sobre a qual vai-se falar amanhã, que é de um determinado momento, é uma revista de artistas e críticos… Na década de 1980, há duas revistas muito comerciais, a *Dasartes* e a *Galeria*. É o momento em que aparecerem duas revistas acadêmicas, a *Gávea*, da PUC e a *Revista de História da Arte e Arqueologia*, da Unicamp. Que são as duas primeiras que aparecem no âmbito acadêmico, não por acaso as duas vinculadas a dois programas de história dos quais surgem especializações em áreas de concentração em história da arte. E essas

revistas das quais se falou hoje, *Concinnitas*, *Tatuí*, *Arte & Ensaios*, *Poiésis*, elas vêm na continuidade desse processo. E é interessante você ver outros modelos de revistas, que hoje é um paradoxo. Eu até gostaria de ouvi-los aqui, todos têm pesquisa nessa área. Como é que vem isso? Porque, se olhamos o que era o meio de arte no Brasil nos anos 80, havia duas revistas comerciais e, de certa maneira, duas revistas acadêmicas. Então tínhamos diferentes veículos, diferentes formatos de texto, e hoje não temos mais revista nenhuma, apesar de o mercado de arte ser muito mais dinâmico do que era nos anos 80; hoje não há nada desse tipo; ao contrário, há muitas revistas acadêmicas, como Luiz Sérgio falou, e eu fico me perguntando: todo programa tem que ter revista? Será que agora há só esse lugar? Porque também fiquei me perguntando, Luiz Sérgio, quando você falou uma coisa que me chamou atenção; naquela época as dissertações e as teses eram impressas, mas hoje, toda dissertação e toda tese depois vai para o banco de tese. Você consulta *on-line*, então aquela demanda anterior de que você precisava transformar dissertação e tese em artigo, hoje você não precisa mais. Porque a pessoa pode ler direto a dissertação e a tese. Então qual é o lugar das revistas? Repara como que o mundo virtual coloca isso tudo em outro patamar. Porque eu não preciso mais transformar a minha tese ou a minha dissertação em vários artigos, porque ela está *on-line*. Ela se tornou pública. Isso coloca para as revistas um outro desafio. Elas têm que ter outro tipo de texto.

Luciano Vinhosa

Eu queria começar com o comentário de Jorge. Sem dúvida, temos que pensar um formato digital que não replique simplesmente o que é possível fazer em papel. A *web* é

outro meio e exige que se pense algo a partir de suas possibilidades. Poderíamos trabalhar com *links*, vídeos, *performances* em linha, trabalhos interativos, enfim uma série de coisas que só a plataforma digital permite. Mas o que se tem visto é a migração do papel para meros PDFs.

Viviane Matesco

Nós ganhamos um edital da Faperj…

Vinhosa

Ganhamos, mas não o dinheiro não entrou em nossa conta…

Viviane Matesco

A Faperj não pagou…

Luciano Vinhosa

O recurso da Faperj seria para este propósito – reinventar uma revista digital –, mas enfim… Estado saqueado, Faperj falida, país desmontado… é a nossa realidade atual.

Eu vou falar de forma muito pessoal como, na verdade, utilizo as revistas acadêmicas no meu dia a dia. Primeiro, nós professores que estamos conduzindo nossas pesquisas, ao fazer planos, devemos levar para a sala de aula o que estamos pesquisando. Somos, afinal, produtores de conhecimento e não reprodutores. Então, o que publicamos em nossa revista, nas revistas de outros programas, é extremamente útil e sempre retorna para sala de aula. Porque senão, nada disso faria sentido. Eu frequentemente estou

recorrendo, tanto aos meus próprios textos, quanto aos de colegas. Então, para mim, as revistas acadêmicas têm papel fundamental em sala de aula, não só na de pós-graduação, mas na de graduação também.

Viviane Matesco

Em relação a essa questão digital, ontem mesmo eu estava dando aula e eu estava falando desse aspecto de os alunos pesquisarem só no digital. Eu estava falando da importância de ir a uma biblioteca, e eles olharam para mim como se eu fosse um ET, e eu falei assim: "Gente, e se vocês forem fazer mestrado, doutorado? Como é que vocês vão preparar um curso?" Eu paro, olho para a minha biblioteca, sou totalmente espacial. E as revistas também têm a mesma questão. Entretanto, às vezes me dou conta de que eles têm mais rapidez de organização; então, quando recomendo um autor, eles respondem "mas professora, já tem isso em PDF". E eles leem muito nas revistas, coisas que eu nem sei que tem; vão procurando aquela questão ou aquele tema e acham nas revistas. Só não sei se têm a capacidade de criticar o que é bom. Também fico em dúvida como que vai ser com a quantidade, como eles vão organizar essas pastas virtuais. Mas acho que o aspecto digital ajuda especialmente com as traduções de textos importantes. O problema não é a revista em si, mas é o sistema Lattes que induz você a publicar, republicar, reduzir. O problema é se restringir a pensar pela cabeça Lattes.

Luciano Vinhosa

Não é o Lattes, é o Qualis.

Viviane Matesco

É o Qualis, pois é.

Roberto Conduru

Qualis é um sistema da Capes que avalia a produção científica e a produção artística. Um sistema criado pela Capes que regula programas de pós-graduação. Eles têm comissões que avaliam os livros e as revistas que são publicados na área. E há critérios para a validação das revistas. Era o que ela estava falando; antigamente você produzia em congresso e valia, e hoje isso vale muito pouco, então… Somos avaliados o tempo inteiro, apesar de dizerem que o professor não é avaliado. Todo ano tem uma avaliação. De quatro em quatro anos, a Capes avalia alguns programas. E avalia a partir desses critérios. E quem estabelece os critérios é da área. Isso é importante dizer; não são os marcianos e nem os norte-americanos que determinam, nem os sudaneses. Quem determina os critérios são os pesquisadores da área de artes. São os nossos colegas que criam esses critérios. Temos de reclamar dos nossos colegas. Eles decidiram que virtual vale.

Luciano Vinhosa

Esta situação é perversa, porque a revista que está começando não tem Qualis, e, então, ninguém quer publicar…

Viviane Matesco

É uma matemática perversa.

Luiz Sérgio Oliveira

Nessa questão das publicações, algo que é importante, embora não seja disso que estamos tratando, é que, quando publicamos em uma revista que ainda não tem Qualis, fazemos com que os avaliadores tenham que ir àquela revista, àquela publicação; com isso, fazemos com que a revista venha a ser qualificada pela Capes, ampliando o escopo de revistas disponíveis para a publicação em artes visuais. Mas o que eu queria dizer a respeito da questão da pesquisa é justamente enfatizar o quanto os programas de pós-graduação em artes no país cresceram nos últimos 30 anos. Nós partimos do zero, com o programa da USP no final da década de 1970, início da de 1980, que durante muito tempo era o único programa de pós de artes do Brasil. Depois a UFRJ criou seu programa, em meados da década de 1980…

Viviane Matesco

Teve a pós-graduação da PUC.

Roberto Conduru

A PUC e a Unicamp são anteriores à UFRJ, mas na área de história.

Luiz Sérgio Oliveira

De história. Uma especialização.

Roberto Conduru

Não, não. Mestrado em história da arte na PUC.

Viviane Matesco

É, mas a especialização, eu acho que tem que dar o crédito, pois foi inovador. Foi superimportante, organizada por Carlos Zilio. Acho que muita gente que está aqui dando aula hoje fez, eu fiz pós-graduação quando Luiz também fez, Sheila Cabo também fez.

Roberto Conduru

Marisa fez.

Viviane Matesco

Marisa. Inúmeras pessoas. Então formou uma geração que hoje atua como professor. O próprio Carlos Zilio, depois, vai para a UFRJ e implementa o programa de linguagens visuais. Então tem uma importância institucional muito grande.

Luiz Sérgio Oliveira

O que eu estou querendo dizer é que existe um projeto de expansão e esse projeto de expansão independe da qualidade do que se fez na PUC-Rio. Nós temos no sistema público esse processo de expansão, que, aliás, não para; a matriz da USP e adiante a matriz da UFRJ, que é, afinal para onde, mais adiante, foram vários professores da PUC. Mas é extraordinário, e é isso que quero enfatizar, que em um intervalo de pouco mais de 30 anos, tenhamos alcançado o que alcançamos em termos de qualidade dos programas, em termos de qualidade das pesquisas desses programas que aparecem nas

revistas, nos livros etc. É claro que isso precisa ainda ser expandido para pensar, por exemplo, o lugar do artista na pós-graduação. Qual o lugar do artista nos programas? Como os programas se preparam para receber os artistas? Mas isso é outro debate que não passa necessariamente pelas revistas.

Minha preocupação é justamente o que se pode fazer para que as pesquisas, quando publicadas em nossas revistas, sejam de fato mais lidas. Luciano lembrou o quanto ele recorre a essas publicações. Eu, invariavelmente, em sala de aula, tanto na graduação quanto na pós, divulgo a plataforma de periódicos da Capes, plataforma com mais de15 mil títulos em diferentes áreas. E cada título com, digamos, uns cem números, todos com texto integral, e isso tudo com acesso pelo computador de casa. Se, entretanto, eu pergunto aos alunos se eles têm acesso, as respostas são invariavelmente negativas. Eu não tenho a menor dúvida de que em 30, 40 anos, avançamos enormemente no campo das artes, nas pesquisas acadêmicas no âmbito dos programas de pós-graduação etc. Quando se pensa nas revistas de mercado que desapareceram (falou-se da *Galeria*, *Malasartes*, eu lembrei da *Módulo*, revista de arquitetura que em 1984 publicou um número especial com a exposição Como vai você, geração 80?, o catálogo da mostra). Hoje, isso desapareceu. Mas você tem uma produção muito rica no âmbito universitário. A questão é o quanto o texto está sendo lido, circulando e o que podemos fazer para que isso tenha uma pegada mais interessante.

Luciano Vinhosa

A respeito do que Luiz falou, acho fundamental a pergunta sobre o lugar do artista na universidade. O fazer artístico é um modo de produzir conhecimento diferente da teoria

que se utiliza da linguagem escrita. No caso de uma revista em papel, o suporte é muito limitado para acolher a diversidade da expressão artística e de seus suportes. Pensar um novo formato para as revistas, migrar do papel para a plataforma digital com inteligência abrirá possibilidades expressivas que o papel não permitiria. Por outro lado, o papel é um suporte muito adequado ao desenho, à imagem fotográfico, essa qualidade se perde na web.

Luiz Sérgio Oliveira

Em cima disso que você está falando, eu acho que, apesar das dificuldades, é muito mais fácil acolher os artistas nas revistas do que os acolher nos próprios programas. Acolher o artista como artista, o artista como tal. Eu não quero me alongar porque acho que essa não é a questão do nosso encontro, mas o grande desafio que vejo é justamente pensar no lugar desse artista, esse artista que se apresenta plenamente como artista em nossos programas. É mais fácil acolhê-lo nas revistas do que nos programas. É importante salientar que, quando falamos das revistas, estamos falando de projetos institucionais, que não são projetos "linkados" a uma ou a duas pessoas. Isso é importante, porque isso garante uma continuidade, uma vez que são revistas de programas. As pessoas que estão nos programas, eventualmente adiante não estarão mais. Mas se as revistas tiverem fôlego, como projetos institucionais, têm condição de continuar.

Viviane Matesco

É diferente da *Malasartes*. A *Gávea* é de uma universidade particular…

Viviane Matesco

Porque acabou a *Gávea*? Próximo capítulo, amanhã.

[Risos]

Luciano Vinhosa

Vocês esqueceram da *Item*.

Jorge Menna Barreto

Vão falar amanhã.

Viviane Matesco

Ele estava no meio de um raciocínio…

Roberto Conduru

Quem?

Viviane Matesco

Você!

Roberto Conduru

Eu achei interessante isso que Luiz Sérgio trouxe, da dimensão institucional. Essa dimensão institucional, eu diria, é a longevidade dela. Então o exemplo da *Poiésis* é bom,

em função disso que Luciano falou; existia uma revista, e dois professores a reformataram. Hoje mais cedo nós ouvimos isso de cinco representantes da *Arte & Ensaios*, que é uma revista que tem algumas fases: a que eu brinquei chamando de pré-história que é antes de ela ganhar dimensão, porque Ronald falou que só tinha circulação interna; o período em que Glória Ferreira foi editora com Paulo Venancio; o período de Maria Luisa e Ana Cavalcante; o período de Cesar Bartholomeu e agora o novo período, que já está em formação, com Ivair Reinaldim e Elisa de Magalhães. Então, por um lado, ela é institucional, mas todas elas perdem um tanto para aquele charme – temos que admitir isso – que a *Malasartes* tem, que é uma revista dos anos 70, de um grupo. Então elas são por um certo sentido mais potentes enquanto personalidades, enquanto as outras, às vezes eu sinto um pouco isso, todas as revistas têm programas, as revistas são do programa e espelham de certa maneira as linhas dos programas. Às vezes é difícil ver uma personalidade. Por exemplo, vou falar de casa, daqui. A *Concinnitas* tinha uma peculiaridade, depois de uma certa maneira ela começou a copiar a *Arte & Ensaios*, em algum momento. Passou a ter entrevista com artista, artista fazer capa, ter tradução. Tudo o que ela não tinha antes. Por sua vez, essa história de tradução, da *Arte & Ensaios*, vem da *Gávea*. Às vezes eu fico me perguntando quando é que os programas vão ter perfis – eu concordo com o que você falou, que em 30 anos muito foi feito. Não há como não reconhecer isso. Mas acho que, se queremos olhar para adiante, cabe as revistas, assim como os programas ter mais personalidade. E ir afunilando isso de tal modo que você pense "Tenho que fazer pós-graduação naquela universidade''. Um pouco como foi com a Unicamp. Que tem uma história da arte que em determinado momento quem quisesse estudar tradição clássica da arte europeia ia para a Unicamp, que era o lugar

em que estavam os grandes especialistas. Hoje, por exemplo, nós temos aqui alguns especialistas, até formados na Unicamp, então há quem venha para cá estudar com o Ragazzi, Berbara, com a Tamara e por aí vai. Mas, enfim, acho que estamos em um processo, e Luiz Sérgio contou bem essa trajetória de 30 e poucos anos. Quem sabe, no futuro, o problema das revistas não será ter perfis demais… Mas, enfim, também é natural que algo que tenha longevidade, e eu vejo que vocês estão aí para além do número 28, 29, então é natural também a revista ter fases.

Viviane Matesco

Ouvir você falando isso me fez pensar no nosso caso, na *Poiésis*, por exemplo: um editor de sonoridade, como o Giuliano Obici, inventaria alguma coisa diferente. Porque só tivemos editores de artes visuais, então tem essa cara de artes visuais. Eu acho que talvez a especificidade do nosso programa se mostre mais com uma multiplicidade de editores de várias áreas, porque temos essa singularidade. Eu fico até imaginando… eu vou propor isso.

Luciano Vinhosa

O professor Giuliano Obici é uma boa.

Viviane Matesco

É.

Luiz Sérgio Oliveira

Eu queria falar algo em relação ao que o Conduru pontuou. Me parece que quando pensamos nas publicações, essa longevidade é real, quando você vê as revistas passando de mão em mão e isso tendo, de alguma maneira, continuidade ao lado de algumas mudanças. Luciano mencionou as seções que ele desenhou quando assumiu a editoria com Martha D'Angelo. Lembro que adiante eu incorporei, trouxe para a revista outras seções. E a ideia era que a revista tivesse um repertório de seções e que, em um determinado número, nada impedisse que tivéssemos de novo um DVD. Isso não quer dizer que em todo número tivéssemos necessariamente um DVD encartado; na verdade, é um repertório de possibilidades na mão dos editores para que eles utilizem neste ou naquele número. Outro ponto que fico pensando e concordo plenamente quando você [Conduru] fala dessa questão da personalidade. Os programas têm uma tendência a ficar parecidos e, é claro que isso acaba sendo refletido também nas revistas. Quando se menciona a *Malasartes*, eu gostaria de fazer um paralelo com o mundo do *rock'n'roll*, em que todos que morrem aos 27 anos viram mito. Claro que é preciso ter talento, não basta morrer aos 27 anos. Penso que isso é algo sobre o que é importante ter clareza. Isso porque quando falamos dessa tal personalidade, daquilo que um programa eventualmente tem de diferencial, não podemos desconhecer o quanto as políticas públicas da pós-graduação tendem a um processo de homogeneização. Não faz muito tempo, participei de algumas reuniões do Qualis em Brasília e pude constar o quanto o processo de avaliação é indutor. O que acontece é que a avaliação da Capes, em outras palavras, acaba afirmando que "se fizerem isso, assim, vocês estarão bem''. Então, quando falamos em criar essas distinções, na verdade, é a agência que regula…

Viviane Matesco

E que dá dinheiro.

Luiz Sérgio Oliveira

Ela, de certa maneira, aponta para outro caminho. Você [Conduru] tem razão quando diz que "esses critérios são pensados por colegas da área"; isso é verdade e também não é bem assim. Porque, quem são esses colegas? como isso é desenhado? Sinceramente, eu não sei. Mas eu acho que estamos passando por uma fase que, talvez, quando se chega aos 30 anos [os programas de pós-graduação em artes] se começa a tomar tenência na vida. Como se dissesse, "já vivi bastante, posso tentar encontrar o meu próprio caminho". Acho que esse caminho é algo ali à frente, esperando para ser descoberto. Esse caminho, seguramente, precisa se fazer desvencilhado desses processos avaliativos, que acabam por tornar todos os programas parecidos.

Fernanda Pequeno

É. Até essa questão da plataforma, a plataforma digital que poderia abrir possibilidades de ter links, vídeos etc., a OJS é tudo em PDF, então mais limita do que replica o acesso ou as possibilidades, incluídas as imagéticas, e tudo assim, das publicações da área.

Roberto Conduru

Para mim, ela é a prova da nostalgia do impresso. Nostalgia do impresso porque como você traduz uma revista impressa num meio digital, através de PDF. Para mim, isso não é o meio.

Jorge Menna Barreto

Acho que ficamos mordidos também quando nos é tirada a possibilidade de imprimir, e essa talvez seja uma forma de resolver que opera por substituição. Bacana seria se fosse por multiplicação. Ter o impresso e também pensar para além do impresso. Eu fico com essa sensação de perda…

Roberto Conduru

Ninguém diz que não pode imprimir. Poder pode. Só ir atrás do dinheiro. Mas nós estamos acostumados com o mundo público…

Luciano Vinhosa

Nas universidades federais, eu não sei como é na UERJ, mas a cada número que se faz é um novo pregão aberto em todo o território nacional. Então, para cada número, uma nova gráfica. Fica difícil manter um padrão de impressão. É uma loucura, desanimador…

Roberto Conduru

Eu acho que a imagem do Luiz Sérgio é perfeita. De o artista morrer cedo… Mas aí, vamos fazer justiça, você analisa aqueles dois ou três números para comparar com dois ou três números de muitas revistas acadêmicas, as revistas acadêmicas não vão…

Luiz Sérgio Oliveira

Mas eu disse que tem que ter talento.

Jorge Menna Barreto

Eu queria agradecer imensamente a presença de vocês, que muito nos enriquece. Esse material todo foi gravado, filmado e nós também pretendemos usar isso com a autorização de vocês.

Viviane Matesco

Vocês estão de parabéns pela iniciativa do seminário e da publicação, de discutir essas questões que permeiam as publicações. E é bom ver todos aqui, os professores e os alunos, lutando e trabalhando.

LISTA DE IMAGENS

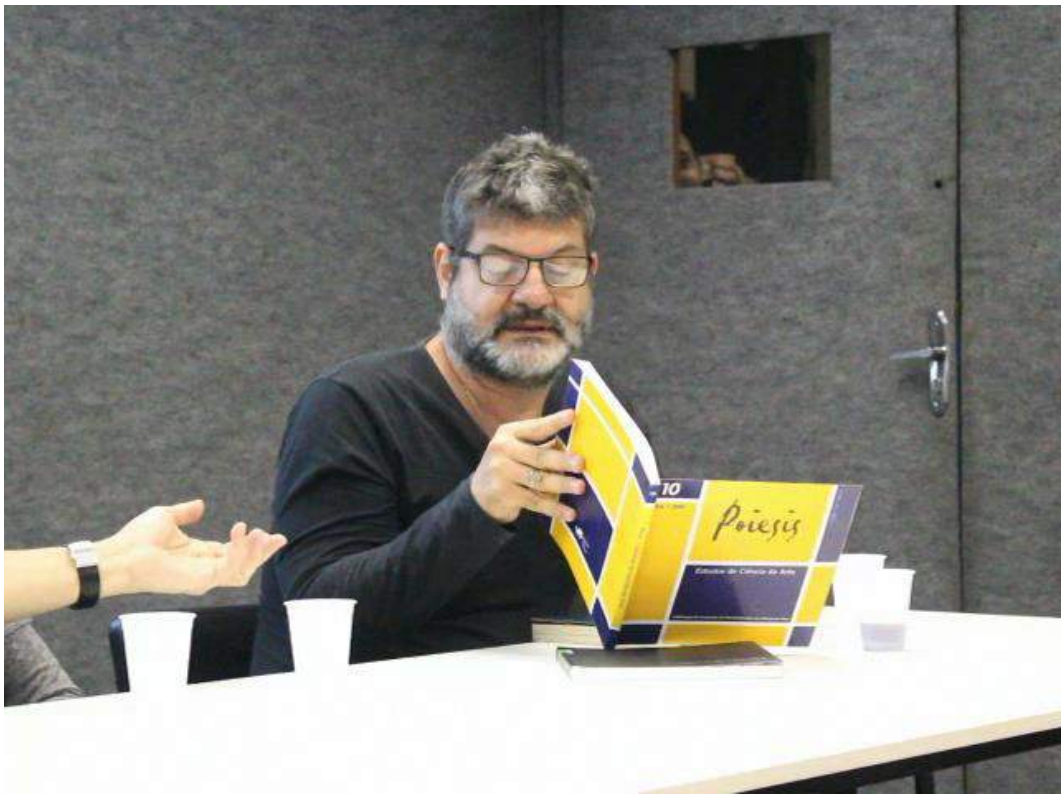


Figura 1: Luciano Vinhosa com a revista *Poiésis*, n. 10. Registro realizado durante o seminário Artes em Revista. Fotografia: André Sheik, 2017.

Figura 2: Capa da revista *Poiésis*, n. 11, novembro de 2007. Fonte: http://www.poiesis.uff.br/

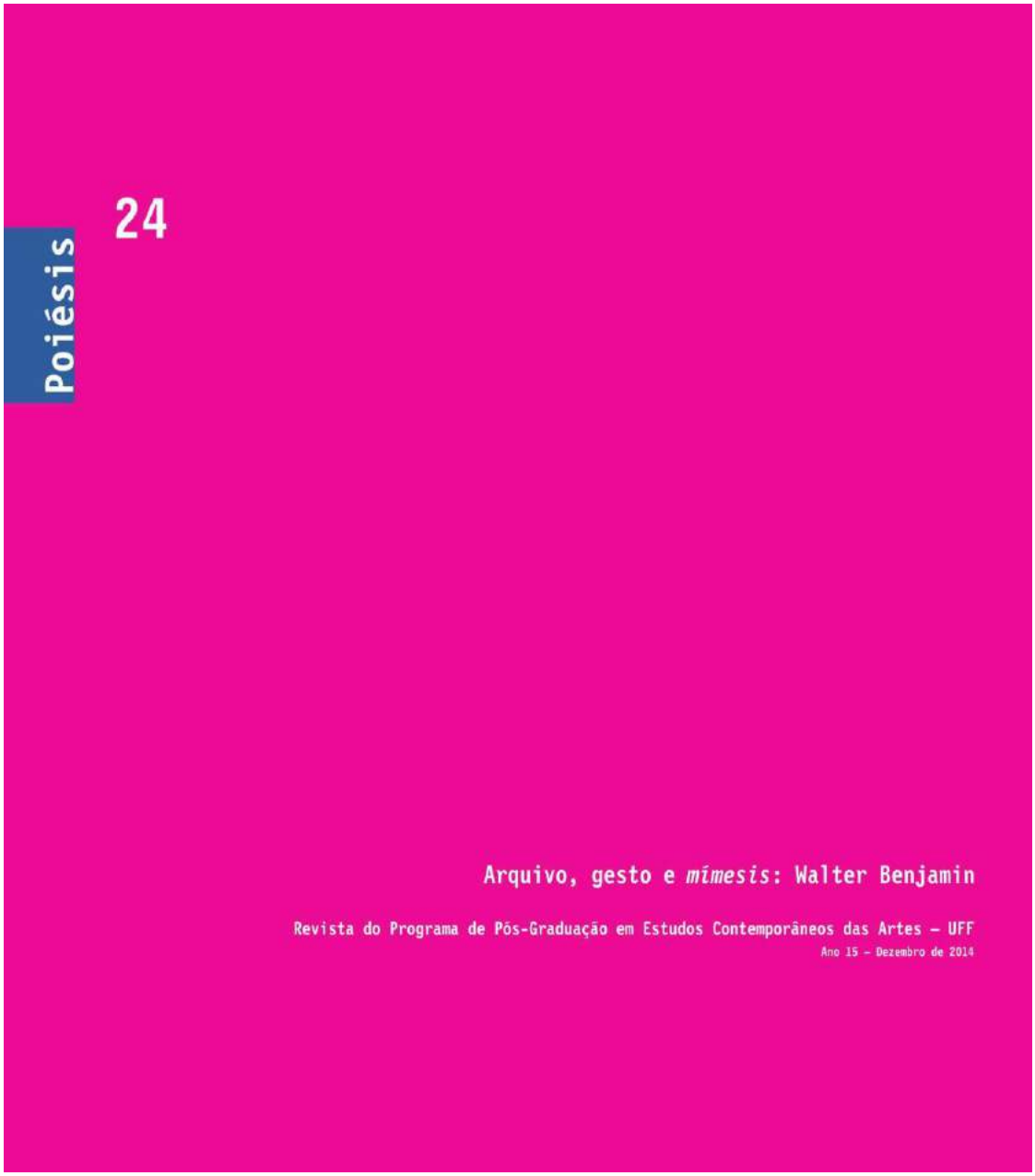


Figura 3: Capa da revista *Poiésis*, n. 24, dezembro de 2014. Fonte: http://www.poiesis.uff.br/

REVISTAS GÁVEA E MALASARTES

Nessa mesa, a conversa se deu em torno das revistas *Gávea* – do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, do Departamento de História, Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio, publicada semestralmente de 1985 a 1997 – e *Malasartes*, surgida no contexto da ditadura, período de profundas transformações no contexto político-cultural do país. Tendo publicado apenas três números, em 1975 e 1976, a *Malasartes* tinha como eixo condutor a discussão do sistema de arte. O debate da mesa se ampliou para a recente determinação da digitalização das publicações acadêmicas e suas implicações positivas e negativas.

Participantes

Fernanda Junqueira. Artista. Mestranda em artes na Uerj, com especialização em arte e arquitetura do Brasil pela PUC-Rio. Sua monografia "Sobre o conceito de instalação" foi publicada no número 14 da *Gávea*.

Paulo Sergio Duarte. Crítico, professor de história da arte e pesquisador da Ucam.

Waltercio Caldas. Escultor, desenhista, artista gráfico, cenógrafo. Coeditor da *Malasartes*.

Debatedora

Vera Beatriz Siqueira. Mestre em história social da cultura pela PUC-Rio e doutora em história social pela UFRJ. Realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-graduação em História Social da PUC-Rio.

Vera Siqueira

Bom dia, vamos dar início ao segundo dia do seminário Artes em revista com a mesa sobre as publicações *Malasartes* e *Gávea*, composta pela artista Fernanda Junqueira, pelo crítico Paulo Sergio Duarte e pelo artista Waltercio Caldas, que participou especificamente da revista *Malasartes*. Gostaríamos de contar com o depoimento dele sobre o processo de criação dessa revista, desse grupo que atuava

como artistas, críticos e também editores. Vamos começar chamando Fernanda Junqueira.

Fernanda Junqueira

Bom dia, obrigada pelo convite para participar da mesa. Minha contribuição aqui no seminário vai ser muito restrita à minha experiência como aluna no curso de Especialização de arte e arquitetura no Brasil, na PUC-Rio, de 1991 a 1993. Sempre me refiro, de brincadeira, que foi exatamente: ac e dc – antes do curso, depois do curso. Porque minha graduação foi na Escola de Belas Artes da UFRJ, curso de pintura, que considerei muito falha na época. Então, o curso da PUC veio preencher essa lacuna, com uma grade de disciplinas e de professores muito interessante e estimulante. A revista espelhava exatamente esse contexto sobre o qual conversamos aqui no seminário sobre as outras revistas: a *Arte & Ensaios*, a *Poiésis* e a *Concinnitas*. Hoje pela manhã, não pude assistir, mas ontem falávamos sobre como as revistas "acadêmicas" têm um padrão, e uma dessas publicações inaugurais, no sentido de espelhar o que o curso produzia como conhecimento, foi a revista *Gávea*. Esse era o perfil da revista, as monografias dos alunos também podiam ser publicadas. Nem todas eram, mas poderiam vir a ser, e isso se tornava um incentivo para o aluno. Para mim foi muito importante, porque o assunto que resolvi estudar foi o conceito de instalação – na época não existiam muitas publicações sobre isso, quase nenhuma nacional. Lembro-me de que ia ao Museu de Arte Moderna – não existia Google, era preciso ir à biblioteca mesmo para pesquisar – e lembro que gostava muito de ir ao MAM. Lá encontrei vários textos franceses, como os de Thierry de Duve, por exemplo. A *Gávea* publicou o texto mais

famoso da historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss, A escultura no campo ampliado, mas busquei outros textos dela, como também fui atrás dos impressos das exposições que pesquisava para essa monografia. Fiz ensaios sobre o trabalho de alguns artistas brasileiros e obras que já operavam nesse registro da "instalação", como *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meirelles, ou o de José Resende exposto na Bienal de São Paulo e também sobre *Tropicália*, de Hélio Oiticica. E fiz alguns paralelos com o neoconcretismo, com o minimalismo, com Robert Smithson. Esse texto, passado algum tempo, muitos me procuravam e falavam: "ah, estou usando seu texto na minha aula" "estou dando aula com seu texto sobre instalação". Alguns me pediam cópia, e eu enviava por e-mail. Fiquei surpresa na época com a repercussão! Escaneei o texto e comecei a enviar cópias para muita gente... Hoje em dia, o texto está *online*, no site academia.edu, e todo mundo pode fazer o *download*. -

Acho que realmente o curso foi importante nesse sentido de substanciar tudo aquilo que já possuímos intuitivamente como artistas, situar e qualificar o que pensamos; o curso deu esse lastro. Por isso falo "antes do curso" e "depois do curso", porque realmente transformou o meu trabalho, a minha ideia de arte... foi muito importante. E acho que a revista *Gávea* foi muito relevante nesse sentido, de disseminar o conhecimento da arte e, em certo sentido, renová-lo.

Eu tive uma turma muito especial; eu até trouxe aqui alguns números da Gávea, e a número 12, por exemplo, é praticamente da minha turma – tem textos de Leila Danziger, Fernanda Terra, Nathália Cavalcante e outros colegas. Nesse número tem também um texto de Glória Ferreira e Yves-Alain Bois. Esta aqui é a *Gávea* 1, deve ser uma relíquia agora. Então, nesta aqui [mostra a número 12] já estava toda a

minha turma, mas eu só entrei na 14, em 1996, com uma edição em forma de artigo da minha monografia *Sobre o conceito de instalação*. Acho que a *Gávea* vai até a número15. A número 1 é a que tem o texto de Rosalind Krauss, Escultura no campo ampliado.

Ontem o pessoal da *Arte & Ensaios* comentou que eles republicaram esse texto de Krauss porque todos os alunos tinham "o xerox do xerox do xerox" da revista *Gávea*. Então, foi uma publicação muito importante na época, inspirada na revista americana *October*. Essa informação de que o projeto gráfico utilizado foi baseado na revista *October*, aliás, consta na *Gávea* 1.

O artista e professor de arte Carlos Zilio era o editor responsável da revista e foi um dos criadores do curso da PUC. A *Gávea* não contava com dinheiro institucional, era toda patrocinada. A curadora de arte Vanda Klabin, uma das convidadas para vir aqui hoje, era uma das editoras e batalhava muito para levantar esse patrocínio. O Conselho Editorial contava com uma das primeiras alunas do curso, Maria Cristina Burlamaqui, graduada em jornalismo, com o professor e crítico de arte Ronaldo Brito, com o professor e arquiteto Jorge Czajkowski, já falecido, Margareth da Silva Pereira, entre outros.

É sempre uma luta muito grande para poder publicar. Assim como a *Gávea*, tanto a *Arte & Ensaios e* a *Poiésis* tiveram e têm grande participação dos alunos; por isso, sempre dependem da boa vontade das pessoas, alunos e professores, que, além de dar aula, vão fazer as correções e revisar os textos. Então, é um esforço muito grande para fazer uma revista, não é uma coisa fácil.

Ontem eu soube que a *Arte & Ensaios* e a *Poiésis* vão ser agora digitais, não vão ser mais impressas. Ou, mesmo impressas, não vão contar com dinheiro da Capes ou

órgão específico, que é quem patrocina a revista. Daí, só vão poder publicar digitalmente. É uma pena, porque sabemos...

Bom, eu tenho esse apego pelas revistas. Estava comentando que não consigo jogar fora, falava aqui sobre a revista *Galeria*. Trouxe também algumas revistas das décadas de 1980 e 1990, para ilustrar um pouco o cenário da arte nacional na época. Essa *Galeria*, de 1989, tem um artigo sobre o trabalho de Waltercio Caldas. Aqui tem uma revista *Módulo*, que era muito legal na época, com um trabalho de Cildo Meirelles. A revista *Gávea* também começou por volta de 1980, final de 80, 1988, talvez... Porque é incrível, eu procurei a data aqui na *Gávea* 1, não tem a data aqui dentro – nós éramos eternos [risos], não tem data. Eu procuro em tudo que é lugar e não tem a data aqui de quando foi impressa a primeira revista

Então é isso, eu acho que infelizmente nós dependemos de uma verba, de um patrocinador. Toda a organização da revista é muito cara, também a impressão, na época, era muito cara. Hoje em dia já barateou muito, mas, mesmo assim... Ontem Ronald Duarte estava contando a luta que é para conseguir colocar mais uma página colorida na *Arte & Ensaios*. É sempre muita dificuldade, é sempre uma batalha, e mais ainda hoje, com a situação que vivemos no país, até para conseguirmos ter esta universidade aqui. Eu acho que o seminário foi uma iniciativa muito interessante, justamente para trazer as pessoas aqui, dentro da Uerj, onde tem uma coisa muito ativa. Eu faço mestrado aqui na Uerj, vou terminar esse ano, espero. Gostei muito, acho uma pena a situação por que a universidade está passando, o que os professores estão passando para continuar dando aula, quer dizer, é sempre muita luta. Arte... [risos] é difícil, não?

Vera Siqueira

Você falou do perfil da revista e de como o perfil se adequava ao curso especificamente, o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil e como isso de alguma maneira difere das revistas atuais porque a *Gávea* foi, eu acho, uma das primeiras iniciativas de uma revista científica. Uma revista acadêmica na área de artes. Porque existiam essas outras que circulavam, mas que eram vendidas em banca de jornal, tinham outras propostas e eram feitas por jornalistas. Tinham outra circulação e outro tipo de público, etc. A *Gávea*, acho que, no Rio, deve ter sido primeira. Pode ser que a *Ars* já existisse; não sei se ela já existia nessa época, porque era muito vinculada ao programa de pós-graduação da USP. Se começa em 1974, então talvez já existisse, mas era uma das primeiras iniciativas de uma revista acadêmica. Apesar de procurar patrocínio externo, de não contar com nenhum apoio institucional, na realidade tinha essa adequação que você falou ao perfil. Isso é uma coisa que eu tenho observado, até pela circunstância de que venho participando de avaliações de revistas na Capes. Tenho visto muito como as revistas hoje não têm perfil, e não têm perfil porque são tão adequadas àquele modelo do *open journal system* e do não-sei-mais-o-quê. Além disso, tem que ter artigo e tem que ter tradução e não-sei-mais-o-que-lá. É um padrão tão definido, que as pessoas não fazem mais a revista que querem ou que acham importante fazer. Fazem a revista que vai ser bem avaliada, entende? Então, as revistas acadêmicas entraram num caminho realmente muito complicado.

Fernanda Junqueira

Ontem Roberto Conduru estava comentando sobre isso: as revistas acadêmicas hoje não têm um perfil. Não podem ter porque têm que responder a um padrão que é mais ou menos imposto pela Capes: tem que ter uma tradução, tem que ter uma entrevista. Então, ficam todas com a mesma cara, não podem criar um perfil próprio. Ele falava nesse sentido: vamos conversar com nossos colegas da Capes, porque arte não pode ficar dentro de um padrão, uma revista tem que poder criar dentro dela o seu perfil. Ele também questionou qual seria o perfil dos cursos, que cada um pode ter um enfoque mais num determinado sentido; como a arte é plural, pode ter vários caminhos e várias expressões de pensamento. É nesse sentido de conceito que a revista fica aprisionada e agora vai ficar mais aprisionada ainda, porque, apesar de pensarmos "ah, digital!", é uma plataforma. Ele me mostrava que é uma plataforma muito restrita. Então, não tem muito recurso digital ou nenhum recurso digital. Vamos dizer: a capa é em movimento. Poderia ser, não? Poderia ser uma capa em movimento ou uma *performance*, não tem que ser uma coisa fixa. E, ainda, se texto também tem que ser em pdf, você nem pode usar todos os recursos do digital que existem. Hoje existem *sites* maravilhosos. Então poderia até ser assim, mas não é. Infelizmente, pelo menos neste primeiro momento, não é.

Vera Siqueira

Não é obrigatório que seja essa plataforma OJS, mas esse é um *software* livre. É assim. Hoje em dia, por exemplo, a *Gávea* seria certamente mal avaliada pela Capes – porque ela publicava muitos trabalhos dos estudantes. Primeiro, do curso de especialização e depois do mestrado da linha de pesquisa de história da arte dentro do mestrado em história social da cultura. Era um lugar realmente para

divulgação dos trabalhos, do conhecimento que era produzido dentro desses cursos. Dos professores e dos estudantes. Tinha ainda uma parte de tradução, mas hoje em dia isso seria avaliado negativamente. Penso que a avaliação não pode ser nosso objetivo. E digo isso para as pessoas. Devemos fazer o que queremos, ninguém nos obriga a fazer uma revista assim ou assado. A Capes avalia bem uma revista "assado", mas também você não precisa fazer tudo pela avaliação da Capes, enfim.

Engraçado que a *Gávea* era uma revista acadêmica, vinculada a um curso, mas ela nunca teve esse perfil tão acadêmico quanto hoje; hoje em dia é tudo muito acadêmico – tem que ser pesquisador, vinculado a um programa de pós-graduação. Na verdade não precisa, e aí também tem uma quantidade absurda e um mundo de revistas. Isso é um problema porque não recebem artigos, mesmo as Qualis A, Qualis B elas não recebem a quantidade suficiente de artigos para publicar dois números por ano. Talvez a área de artes não tenha tanta demanda de revista. Ficou uma coisa meio a cobra mordendo o rabo, porque não conseguimos fugir desse esquema: tem revista demais, tem artigo de menos, as pessoas querem circular só nesses lugares… Olha quem chegou: Paulo Sergio Duarte. Eu já apresentei você e até disse que você foi meu primeiro chefe. Você chegou em ótima hora porque estamos aqui discutindo, Fernanda já falou sobre a revista *Gávea*; e se você quiser dar seu depoimento sobre a *Gávea*, depois Waltercio vai falar.

Paulo Sergio Duarte

Bom dia, desculpem; eu avisei a Debora que estaria dando aula de 8h às 10h30; suspendi a aula às dez horas para estar aqui agora. Agradeço o convite da

Concinnitas e da Uerj para estar aqui com vocês e queria falar uma coisa. Há uma certa discussão hoje sobre a revista impressa e a revista eletrônica. Essa é a principal discussão atual. Há questões nostálgicas com relação à revista impressa. Eu considero nostálgicas porque o grande problema de publicações, como essas revistas acadêmicas, é que elas já nascem obra rara, você não encontra em lugar nenhum. E talvez, com a versão eletrônica e com um bom trabalho de divulgação, se possa ter acesso e aumentar enormemente o número de seus leitores, sobretudo se o formato da plataforma evoluir e permitir o *download* de artigos em formato PDF. Quando fui diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas, da Funarte, eu falava a mesma coisa das nossas publicações. As publicações já nasciam obra rara, não era possível encontrar em lugar nenhum. Se esgotavam sem ser vistas em nenhuma livraria, só com distribuições seletivas na instituição. Eu gosto de papel, adoro a obra em papel, adoro pegar um negócio desse, segurar, ler, levar para a cama; a verdade é que somos muito poucos nós que temos acesso à versão em papel. Você não encontra em nenhuma livraria, mesmo se colocar lá na internet e procurar a revista, não existe à venda. Então, eu acho que a questão dura para nós é aceitar que essas revistas passem a ter uma existência eletrônica e uma versão em papel; mas, em compensação, para os jovens, sobretudo para os estudantes mais jovens que já estão acostumados ao consumo pela mídia eletrônica, isso vai poder ter uma difusão maior, até nacional e internacional, se for feito um bom trabalho de divulgação do *site* da revista; eu acho que essa é uma questão. Outra questão é que a revista é indispensável para um determinado tipo de reflexão sobre a arte, ou seja, certos artigos só são publicáveis em revistas como a *Concinnitas*, como a *Gávea* era ou como a *Arte & Ensaios*. Ou seja, certo tipo de

reflexão não há possibilidade de circulação por outro meio a não ser através de revistas dessa natureza. Evidentemente que nós somos todos saudosos da *Gávea*, somos órfãos da *Gávea* [da plateia perguntam por que a revista acabou]. É... acabou porque Vanda Klabin saiu da edição, e ninguém quis assumir por dentro da instituição para tocar a revista; quem tocava a produção era ela, a edição [comentário inaudível da plateia] dependia de financiamento externo e dependia também de uma certa vontade. O pessoal que assumiu a direção depois da saída de Carlos Zilio para a UFRJ e de Vandinha saindo da edição era um pessoal mais assim *low profile*, mais "na deles", como diriam os mais jovens. Então, foi principalmente por isso que a revista desapareceu. Senão, estaria hoje com a existência eletrônica, por exemplo, teria acabado o papel… [comentário inaudível da plateia]. É isso o principal que eu queria dizer; é esse problema; a revista em papel vira fetiche; para nós, para nossa geração, é uma coisa "fetichizada" literalmente – o desejo da posse do objeto. Eu escuto da minha filha "pai, esse negócio de e-mail é coisa de tio, e-mail já era", imagina a revista em papel [risos]. É que nem coleção de CD, eu ainda tenho coleção de CD, sei que é fora de hora porque é o fetiche da coisa, do objeto, e nós temos esse fetiche da coisa, da posse do objeto... pegar. E, na existência deste mundo contemporâneo, os custos comparativos entre uma edição eletrônica e uma edição em papel são muito grandes. Agora é importante: eu quero reter é que esse tipo de revista é absolutamente indispensável para a publicação de determinados artigos que exigem uma densidade ou nível de reflexão que publicações comuns, mesmo de arte ou dedicadas à arte, publicações comuns de grande circulação, não aceitam. Ou seja, lembro bem que forcei uma barra em 1973 e publiquei um artigo sobre Antonio Dias na *ArtPress* e que eu tive que cortar muito, mas assim mesmo

não transgredi com a linguagem que estava. A Catherine Millet me disse: "Paulo Sergio, esse artigo não é para *ArtPress*, isso é para revista acadêmica, não é para *ArtPress*, essa linguagem do seu artigo". Ela tinha razão, é verdade, depois eu aprendi. [Comentário inaudível da plateia]. É, essa é 110, eu escrevi na número 6, eu estou velho, não? [Risos] Eu escrevi em 73, a número 6, era grandona. Mas eu me lembro desse negócio, certos veículos de circulação, veículos sérios de circulação feito a *ArtPress* não aceitam certos tipos de trabalhos, de artigos. Então, as revistas acadêmicas têm que ser mantidas a todo custo, e eu acho que se for feito, repito, se for feito um bom trabalho de divulgação, inclusive na esfera internacional interagindo com as instituições corretas, pode-se medir estatisticamente o número de leitores com muito mais cuidado. Os acessos ao site mais do que a venda da revista em papel, porque a revista em papel, por ser um objeto de fetiche, muitas vezes é comprada e não lida, posta na estante. Enquanto o acesso ao artigo é necessariamente leitura do artigo, o acesso eletrônico; mesmo que o sujeito abandone e não leia, vai começar a ler o artigo, ao contrário do fetiche. Eu sei porque eu sou fetichista; eu chego lá em casa, e alguém diz "mas você já leu tudo isso?" Eu digo "não, mas é bom ter aqui, eu sei que está aqui". Claro que eu não li tudo isso; se eu ficasse lendo 24h por dia todo dia, com 71 anos de idade eu não teria terminado de ler tudo que está aqui em casa. Mas é bom saber que o Kant quase todo está lá, o Hegel quase todo está lá, me dá uma certa segurança, sobretudo num país em que não tem uma biblioteca pública a cada esquina. Quando eu morei oito anos em Paris, não precisava ter uma biblioteca em casa; cada *arrondissement* tem a sua biblioteca pública e tinha, na época, discoteca pública. Você mostrava a agulha todo ano e renovava sua assinatura dos LPs, e eu

podia escutar todo Schoenberg, todo Stravinski, todo Wagner, sem ter os discos em casa. Quando me associei à biblioteca pública da rua da minha psicanalista, não tinha medo de atrasar porque toda semana duas ou três vezes por semana eu estava lá. Nunca atrasava a devolução dos livros e dos discos, então, não pagava multa nunca porque tinha que passar na porta três vezes por semana [risos]. São essas coisas, e agora aqui no Brasil não tem, é isso mais ou menos. A importância, primeiro da manutenção das revistas acadêmicas, seja em que esfera de conhecimento for – eu falei só no campo das artes, mas não, também no das ciências sociais, da filosofia, das ciências exatas, da matemática, da física, da química. É indispensável porque esses veículos é que dão vazão a uma determinada produção, não aceita pelas publicações convencionais. Esse tipo de densidade de reflexão que pode ser dedicado num artigo, numa revista dessas não é aceita numa revista convencional, de grande circulação. Em segundo lugar – esse problema da minha geração, vamos ter que nos acostumar ao consumo eletrônico de textos –, seria importante a flexibilização da própria forma como o CNPq e a Capes permitem que todos os artigos existam nas duas versões: em versão de leitura *on line,* na tela, e em versão PDF para quem quer imprimir. Assim, posso ter a satisfação do fetiche do papel em casa e vamos imprimir o artigo. A versão para imprimir não sei se a plataforma está, hein, Debora, a plataforma para o CNPq traz automaticamente a versão para imprimir? Hein? Traz, não é? Então pronto, acabou o problema. Obrigado.

Fernanda Junqueira

Queria comentar que ontem, na mesa sobre *Arte & Ensaios*, Ronald Duarte falou sobre essa dificuldade da revista digital de não ter imagens que não sejam pesadas demais para poder rodar a plataforma, mas, ao mesmo tempo, tem que ter qualidade para ser impressa se a pessoa quiser. Eles estão engatinhando ainda, não é? como vão fazer essa revista, a produção dessa revista. Eu aprendi muito ontem no seminário da *Arte & Ensaios*.

Vera Siqueira

Alguém quer dirigir alguma pergunta a Paulo Sergio? Já que começamos perguntando para Fernanda, vamos continuar nesse…

Público

Bom dia, eu gostaria de saber das classificações das revistas. A1, A2, B1, B3, B5… pela Capes.

Vera Siqueira

É, eles não vão ter essas informações aqui para você. Eu poderia falar, mas não vou falar. Depois conversamos [risos]. Mas tem no site da Capes os critérios das notas, os critérios para atribuição das notas. É a Capes que faz essa avaliação, porque não é uma avaliação da revista. A única coisa que eu vou dizer é isto: a avaliação é do Qualis da revista, mas a avaliação é dos programas de pós-graduação; por isso eu digo, as revistas ficam muito presas a esse Qualis A1, A2. Isso conta para a avaliação do programa; é para qualificar a produção dos programas de pós-graduação. Por isso é bom dar uma separada nessas coisas senão ficamos muito

presos a esses mecanismos de avaliação da Capes e não fazemos o que gostaríamos de fazer. Essa avaliação conta apenas para avaliação dos programas de pós-graduação. Mais alguém gostaria de perguntar alguma coisa?

Público

Eu gostaria de perguntar, no ramo de revistas de arte, quais das que existem agora são as melhores e as piores? Eu realmente gostaria de saber.

Vera Siqueira

Bem, isso eu acho que a mesa não tem como responder. Primeiro porque ninguém aqui tem obrigação de conhecer todas as revistas de arte, mas das que já foram faladas algumas parece que se repetem: *Arte & Ensaios*, *Concinnitas*, a própria revista *Gávea*, que não existe mais, a *Poiésis*; tem a revista *Ars* de São Paulo, não é? Da USP; a *Ars* da USP é uma revista muito boa; tinha uma em Porto Alegre que acabou, a *Porto Arte*; está interrompida, está sem periodicidade, não sei se vai voltar, mas isso também você pode consultar no *site* da Capes que tem as avaliações e você vai ver as avaliações mais elevadas, se você confiar nesses critérios. Eu não saberia dizer quais são as piores. Você sabe quais são as piores?

Paulo Sergio Duarte

Eu acho o seguinte, você tem que descobrir e eleger, porque os critérios são os nossos. Nós estamos num campo inteiramente subjetivo, graças a Deus. Nós não estamos falando de uma revista de física, de uma revista de química, nem de matemática. Nós estamos falando de revistas de arte e, graças a Deus, trabalho

num campo em que todos os juízos são de ordem subjetiva e são juízos críticos, reflexivos, de ordem subjetiva. Não tem nada objetivo quando nós trabalhamos com arte porque senão virava ciência, não é? Há quem pretenda ter um departamento de ciência da arte. Eu acho graça disso, a ciência da arte, quando a graça da arte é não ser ciência.

[Inaudível]

Paulo Sergio Duarte

Não, eu acho que você vai descobrir sem dúvida, conforme as suas exigências, as suas exigências intelectuais que eu estou dizendo. As suas exigências intelectuais vão ditar qual é a melhor e qual é a pior.

Vera Siqueira

Vamos passar a palavra então para Waltercio se não há mais questões... Vamos passar a palavra para Waltercio Caldas, depois continuamos o debate.

Waltercio Caldas

Bom dia a todos. Em um bar em Nova York existe uma placa que diz: "Este local não tem wi-fi. Por favor, falem uns com os outros". Acho que essa frase tem um pouco a ver com o que estamos falando. Eu participei do corpo editorial da revista *Malasartes*, e em 1975 fizemos três números dessa revista de papel. Uma publicação de papel, e eu concordo com Paulo Sergio quando diz que ainda temos o fetiche do papel; mas, além do fetiche, muitas outras coisas acontecem numa

revista de papel. O projeto gráfico, a visitação espontânea à qual ele se referiu, de podermos entrar numa revista em qualquer página, ler qualquer artigo, depois voltar a folheá-la. Revistas de papel são objetos de visitação. E é significativo que sejam coisas com as quais convivemos fisicamente. Nesse sentido, creio que a *Malasartes* foi uma revista que, em seu tempo, pretendeu quebrar critérios que pareciam existir e que limitavam outras revistas de arte da época. Lembro-me perfeitamente que nas reuniões de pauta havia uma grande discussão a respeito de se fazer uma revista de arte ou uma revista sobre arte.

No seu editorial está claramente mencionado que ela procurava ser uma revista que pensa sobre a política da arte. Nesse sentido a *Malasartes* tinha um propósito definido, uma posição muito clara ao tentar apontar alguns problemas da época ou, mais especificamente, pontos conflituosos entre a prática da arte e seus desdobramentos na sociedade.

Hoje, quando falamos do passado, a sensação que tenho é de que falsificamos essa memória, como se olhássemos o que se passou com um binóculo às avessas. No binóculo ao contrário todas as coisas ficam mais distantes e confundidas numa perspectiva de planos próximos uns dos outros. Dou um exemplo, o pintor Vermeer não chegou a conhecer Rembrandt, embora morassem a 100km um do outro, e hoje não imaginamos que isso possa ter acontecido. Mas este fato não terá tido uma significância? Quando digo que olhamos o passado com benevolência, digo também que tendemos a negligenciar rupturas revolucionárias que fizeram parte da história. No caso aqui dessa revista, a *Malasartes*, ela agora é tratada como um fato histórico, e passou a fazer parte de um arquivo. Estamos num momento em que há uma febre arquivista nos museus que privilegia exposições sobre os

assuntos mais do que sobre arte e artistas, e vamos vendo nesse processo que a experiência da arte vai sendo substituída pelas noções da arte ou, digamos assim, se transformando numa discussão sobre cultura. Textos sobre arte são cada vez mais textos sobre fatos culturais, sobre o que acontece com a arte e não necessariamente questões estéticas. Arrisco dizer que essa transformação suave do assunto da arte para os assuntos da cultura parece, de uma certa maneira, coincidir com a passagem já mencionada aqui da identidade gráfica de algumas revistas impressas em direção a uma anodinia plástica dos sistemas tecnológicos. O que se falou aqui foi que, com a digitalização, se estaria perdendo também as qualidades de uma postura autoral em relação aos assuntos; e nessa tendência de transformar a conversa sobre arte em uma discussão sobre cultura vamos perdendo a noção dessa diferença. Eu, particularmente, entendo que cultura é tudo aquilo que se sabe e arte, ao contrário, é algo que se conhece até certo ponto ou não se conhece. Arte é uma construção que, como disse Paulo Sergio, produz subjetividade, trabalha com subjetividade e opera na subjetividade. Uma ênfase apenas no ponto de vista cultural desconsideraria a dimensão subjetiva dessa prática em favor de um limitado pragmatismo sobre os fatos.

Não importa, portanto, se apenas três números da *Malasartes* foram impressos; foi o que fomos capazes de fazer. Nenhum de nós era editor e nos unimos por uma vontade aliada a uma necessidade premente, e não foi só essa revista que fizemos. Outra publicação durou bem menos que a *Malasartes*; essa foi *A parte do fogo,* na qual Paulo Sergio trabalhou e da qual eu também fiz parte. Era um número só, mas, veja bem, o fato de ter sido um só número faz parte da história dessas revistas, das dificuldades que esses empreendimentos enfrentavam. Essas tentativas editoriais

procuravam criar alternativas para as publicações da época, insatisfatórias que eram para uma discussão séria sobre arte, como também surgiam no momento da criação da Sala Experimental no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Essa sala dava oportunidades para uma produção experimental, e sua proposta dizia mais ou menos o seguinte: "para escolha dos que que vão participar, não será considerado o currículo do artista, apenas a natureza experimental de seu projeto", o que mostra que não existia nesse espaço recém-inaugurado uma escolha por tradição ou currículo. Um artista podia até mesmo fazer sua primeira exposição se essa fosse considerada inovadora e indesejada pelas galerias. E é bom lembrar que não existia ainda o rótulo "jovem artista".

Mas, devo dizer, a palavra "experimental", conveniente na época, é um termo que hoje ponho em dúvida, pois nomear como experimental uma obra de arte também era uma maneira de o sistema afastar questões incômodas.

Sabemos que a arte tradicional, a arte oficial não é definitivamente experimental, mas nós, que estávamos começando naquele momento, defendíamos que a arte deveria ser sempre essa experiência inovadora de tentativa e risco, quesitos fundamentais nas obras de arte. Não estávamos trabalhando com algo que existia e se comprovava, mas criando condições de existência para coisas novas. Ou seja, creio que um objeto de arte só existe como linguagem se for capaz de inventar realidades.

É nesse contexto que surge *Malasartes*, tentando criar condições para uma discussão sobre a arte e considerando os vários impasses críticos da época. E procurava ser uma revista adequada a seus conteúdos.

Hoje o fato de confiarmos nas máquinas para tomar decisões preocupa; a sensação que temos é de que as máquinas oferecem mais opções do que somos capazes de produzir. Diante de suas múltiplas ofertas, escolhemos o resultado conveniente. E o que isso parece dizer? que estamos substituindo de forma gradual o esforço da concepção pelo conforto da escolha. E se algumas pessoas forem suficientemente talentosas, elas encontrarão uma relação entre as opções oferecidas pela máquina que acabará se assemelhando a uma subjetividade artificial. É curioso que as máquinas ofereçam essa nova e cativante limitação, como se fosse uma vantagem. Tenho a certeza de que a arte poderia contribuir com esse embate entre subjetividade e objetividade de resultados se as máquinas finalmente começassem a recusar nossa participação. Quando a máquina nos negar, aí teremos dado outra vez um passo na direção desconhecida. É no risco das concepções sem limites que se justifica o projeto humano. É isso que eu queria dizer.

Paulo Sergio Duarte

É o seguinte: eu acho que existem limitações determinadas materialmente pela máquina de impressão e pelo suporte papel. Conheço um *designer* que diz que *design* não é arte; ele diz: "eu não sou artista, sou *designer*". Mas esse *designer* que diz, para me contrariar, que *design* não é uma forma de arte – porque eu acho, considero uma das maiores formas de arte aplicada contemporânea, o *design*, que existe e que esquecemos que Bruneleschi não vivia de fazer porta de batistério nem cúpula. Era um ourives, fazia joias e guarda-joias no Renascimento; era um grande artista renascentista e se sustentava com arte aplicada – ele diz que não, mas o livro que ganhou o Prêmio Jabuti do ano passado, do meu amigo Eduardo

Jardim, *Eu sou trezentos*, sobre Mário de Andrade, eu ponho na estante e não tem nada na lombada. O livro, cuja lombada é cega, para você achar ele depois na estante, dependendo do número de obras de arte de livros que você tenha na sua estante, é muito difícil. Então uma exigência: livro que tem lombada, ter seu título na lombada. É "artistagem" não pôr o título na lombada. É opção de *designer* artista. Claro! Por quê? O formato livro, o formato papel impõe, para ser achado numa estante, o texto na lombada, é uma imposição da máquina, do formato, é uma imposição do suporte papel. Então há, tal qual no computador, há também no suporte impresso uma série de imposições que ditam limites à criatividade. Não é só a máquina e o computador que ditam limites à criatividade. A máquina de impressão e o suporte papel também ditam limites à criatividade, senão sai "artistagem", que não é obra de arte.

Vera Siqueira

Bem, questões…

Marcus Vinícius de Paula

Estávamos conversando, Carlos Zilio e eu, sobre *A querela do Brasil*, o livro dele, sobre a última frase, a última frase de *A querela*, e minha pergunta é se existem referências europeias e norte-americanas, para a *Malasartes* ou para a *Gávea*, que sejam importantes. Eu lembro até que, nessa conversa, Zilio falou sobre a *October*, sobre a importância dela. Então, eu gostaria de saber se vocês têm algo a dizer sobre algum tipo de referência europeia ou norte-americana.

Fernanda Junqueira

Eu até comentei sobre a *October*. Que a *Gávea* teria… Comentei que era uma coisa que eu sabia na época porque eu já tinha visto a *October*. Era essa revista; então, tem uma inspiração sim, da *October*. Agora, *Malasartes*, é com Waltercio...

Waltercio Caldas

Não. Creio que não tivemos um modelo assim específico. Foi feita a revista que dava para ser feita naquele formato. Na realidade, éramos quatro pessoas fazendo a programação visual da revista: Maria do Carmo Zilio, Baravelli, eu e Anita Slade. Mas eu e Carminha, de certa forma, carregávamos o piano. Todos opinavam sobre o que deveria ou não ser publicado, mais no conteúdo do que na forma gráfica da revista. *Malasartes* foi feita com essa vontade de ser específica e, o nome já diz, um pouquinho perversa na maneira de tratar as questões. Acho que isso era importante para aquela hora, não bastava ser crítica, tinha que ser irônica, erosiva mesmo, e isso a fazia diferente das revistas de arte da época. Lembro que minha participação na revista, como artista, foi realizar deliberadamente uma obra impressa, não uma notícia sobre a obra. A presença de outros editores da revista se deu, na maioria das vezes, com artigos ou temas sobre obras de arte e sua relação conflituosa com a cultura, dando uma nova dimensão crítica aos ensaios. Já minha preferência foi por fazer com que o papel impresso, a imagem gráfica, a revista/objeto fossem o assunto do trabalho e que houvesse uma simbiose, eu diria, entre a obra e o veículo no qual ela estava inserida.

Vera Siqueira

Mais perguntas?

Alexandre Sá

Bom dia. Eu quero agradecer à mesa, a presença de vocês todos, enfim. Waltercio falou uma coisa com que eu fiquei muito tocado, como olhamos o passado de alguma maneira e como eventualmente uma certa potência revolucionária pode se fazer, e é uma palavra que eu gosto com certo… tenho interesse. Mas eu fiquei me perguntando sobre a relação, a questão impressa, a questão digital e como isso pode ser aproximado dessa tal potência revolucionária nos dias de hoje, na situação em que vivemos, enfim. Então, o que eu queria perguntar à mesa é se de fato iniciativas como essas que vocês falaram, todos os desejos, que era o que movia essas revistas, se de fato isso estaria hoje, em que medida isso estaria amparado ou diluído por uma certa, você falou de uma certa "desidentidade" dos meios digitais, não? Ou se não, se é apenas outra forma de pensar essas potências revolucionárias, esse devir revolucionário na produção e no pensamento em arte.

Waltercio Caldas

Há algum tempo, artistas acreditavam que seriam compreendidos em 30, 40 anos. Durante algum tempo viviam dessa confiança no futuro, mas morriam com 30 anos. Hoje os artistas estão vivendo muito mais e começam a perceber, esse é o meu caso, as versões alteradas que a posteridade dá aos significados originais. Já vi teorias estapafúrdias sobre o que aconteceu, ou não aconteceu, nos anos 70; mas eu estava lá, garanto que estava lá, e hoje percebo que se cria uma fantasiosa interpretação daqueles fatos para justificar conveniências e demandas atuais que

nunca aconteceram na época. Nesse sentido observo com certa desconfiança essa febre arquivista dos museus, que não exatamente pensam sobre a história da arte, mas institucionalizam legados culturais sem contextualizá-los. Esse desvio é sério num país como o nosso, que supostamente não teria memória. Estaríamos substituindo a falta de memória por uma falsa lembrança simplificada que se justifica apenas nessa vertigem da informação? Veja que nos aplicativos podemos acessar, em segundos, milhares de assuntos que foram postos ali naquela mídia, mas que, por outro lado, reproduzem verdades, falsidades e múltiplas versões, dando a todas o mesmo destaque. O aplicativo esclarece: "tudo isto aqui foi dito sobre o tema". Então, se não tivermos uma noção muito clara do que significa selecionar material tão complexo, tendemos a nos confundir ainda mais, e a resposta acaba, em muitos casos, se reduzindo a "gosto" e "não gosto". Voltamos àquela situação em que "preferimos" porque estamos de acordo com o que já sabíamos e não por disponibilidade ao assunto. Permitam-me uma tautologia bem-humorada: quem só gosta do que gosta acaba só gostando do que já gosta.

Paulo Sergio Duarte

Uma coisa para mim muito importante nesse negócio das revistas: quem publica quer ser lido ou só quer colocar no currículo para ganhar ponto no departamento, na Capes ou CNPq? Ou quer ser lido? Se quer ser lido, o suporte eletrônico, atualmente, dá muito mais acessibilidade ao conteúdo que está publicado do que o suporte de papel. Isso é seguro, ou seja, eu estando em Hong Kong, em Maputo, em Ribeirão Preto, vou acessar a *Concinnitas*, e o suporte em papel não encontro nem na Livraria da Travessa do Leblon! Essa que é a verdade, já nasce obra rara, isso

que eu estava dizendo, já nasce obra rara. Então, resta saber o seguinte: quem publica pretende circular ou satisfaz um duplo narcisismo – o narcisismo do departamento e o seu próprio narcisismo? "Publiquei tal artigo", põe no currículo, está lá na lista, na plataforma Lattes, publica lá, um artigo na revista vale tanto quanto um livro. Se eu faço a crítica de um livro, uma resenha no Lattes, vale a mesma coisa que o livro que eu publiquei, essas maluquices, pontua da mesma maneira. Aí, depende do objetivo, se o sujeito quer que sua ideia circule, eu garanto que a circulação da ideia e da reflexão dele por meio eletrônico hoje é muito maior do que no suporte papel. Isso eu tenho certeza absoluta, não tenho nenhuma dúvida quanto a isso.

Público

[Inaudível]

Paulo Sergio Duarte

Depende. Às vezes não, o sujeito quer, como eu disse, quer assumir, eu gosto do papel, sou fetichista mesmo, gosto de sublinhar, de passar a linha embaixo do artigo…

Vera Siqueira

Acho que tinha mais alguém, não? Tinha mais alguma pergunta? Eu achei que tinha alguém levantando a mão antes.

Tertuliana Lustosa

Eu sei que hoje é mais sobre a *Malasartes* e a revista *Gávea*, mas é uma oportunidade para eu perguntar um pouco sobre seu trabalho. Enfim, eu queria pontuar, porque quando você traz a questão dos livros e daqueles cortes e da escrita, me fica uma dúvida: em que contexto essa questão surge como artista para você? Se essa experiência na *Malasartes*, se é uma experiência específica com literatura, com a questão da materialidade do livro ou se também parte de uma experiência, enfim, no mundo das artes também como a revista de artes, que existe no mundo das artes e nas publicações, não é? Porque vemos... tem aquele confronto direto com a obra, mas me fica um pouco essa dúvida, se existe uma metalinguagem ali, do fazer, da escrita mesmo, se a escrita também é uma questão para você como artista, enfim, é isso.

Waltercio Caldas

Para mim os livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios. São objetos de funcionamento, de visitação, e encontrei nesses objetos a possibilidade de sequenciar ideias e situações. Neles posso criar narrativas, estabelecer ritmos nas imagens e, portanto, trabalhar com a ideia de tempo. Também podemos tratá-los esculturalmente porque são, literalmente, volumes, objetos feitos de papel. O livro é uma imagem contendo imagens.

Vera Siqueira

Mais alguma pergunta?

Alexandre Sá

Paulo, na verdade você falou uma coisa que me toca muitíssimo. Trabalhamos num ambiente universitário, e você pergunta "quem nos lê hoje?". Foi uma pergunta que surgiu ontem aqui também. Eu acho que foi uma discussão que atravessou um pouco o seminário e eu queria trazer novamente. E, como é possível pensar essa divulgação desse pensamento, das ideias, que é isso que você falou, e concordo absolutamente, a partir desse meio digital, dentro de um universo que enclausura a própria produção. Porque, apesar de falarmos, por exemplo, que hoje talvez uma revista como a *Gávea* fosse mal avaliada e Fernanda Pequeno também levantou aqui, ontem, que todas essas classificações e tudo isso não só fazem a diferença para o currículo, mas eventualmente isso escoa para uma questão até de financiamento, de obtenção de verba etc. e tal. Então, é só esse paradoxo de um desejo de produção e veiculação de ideias dentro de um sistema de pensamento, produção e ensino que de fato me parece cada vez mais enclausurado. Em que medida assim ou como você pensa essas possibilidades de fratura hoje no ambiente universitário, no ensino?

Paulo Sergio Duarte

No meu ponto de vista pessoal o ideal seria a dupla existência das revistas; em duas versões – a versão em papel e a versão eletrônica. Claro, porque aí seria realmente o melhor dos mundos, não é? Você teria as duas versões – a versão para quem tem o fetiche da máquina, a interatividade etc. E a outra para quem tem o fetiche da posse, que quer possuir o objeto. Então eu acho o ideal, o ideal seria isso. Tem que saber os investimentos não somente em termos materiais, de dinheiro, mas psíquicos e de tempo de trabalho que a produção de uma revista em papel

hoje significa. Ou seja, captação de recursos, os empenhos, então, isso também tem que ser calculado, porque às vezes o tempo que aquele professor poderia estar dedicando a escrever um novo artigo, refletindo sobre novas ideias, está gastando para a produção de um objeto; tudo bem, já que ele gosta do objeto; para mim o ideal seria a dupla existência. Agora tem que pensar também em termos, ou seja, a mim me interessa muito ler, tem gente que é viciada em cocaína e cheira muitas fileiras, eu sou inteiramente viciado em leitura, absolutamente em leitura. Não tem nenhum dia que passe na minha vida que eu não tenha lido algumas páginas de alguma coisa interessante, que para mim era interessante, porque, se não for interessante, eu vou desprezar logo no início. Então, para mim interessa o conteúdo, o que está escrito aqui, eu vou ler o que está escrito, independente dessa posse do objeto; o que está escrito eu vou ler. Então, para quem se interessa, a questão de o novo meio criar uma perda enorme para pessoas que têm um perfil parecido com o meu, é uma perda enorme a passagem do meio de papel para o meio eletrônico. Tem que pensar também em ser compensada por uma possibilidade de liberar mais tempo para aqueles que estão produzindo a revista pensarem em coisas próprias, que não a produção de um objeto, pois uma revista é para veicular pensamento, reflexão, ideias. Então, se essa finalidade é isso, tem que ver o tempo também que se leva para produzir uma revista em papel e o tempo que se leva para produzir uma revista eletrônica. Então, eu acho que essas coisas são cálculos, é inevitável. Se aumenta um tempo disponível para reflexão e para escrita, então, tem algumas vantagens. Se aumenta a possibilidade de circulação desses conteúdos numa escala infinitamente maior do que a versão em papel, então também tem suas vantagens. E eu acho, concordando com tudo sobre a

criatividade e por construção que existe no que Waltercio falou, que a máquina de impressão e o suporte de papel também impõem escolhas; não é um campo livre de criatividade. Foi o caso do exemplo do livro sem lombada, que eu citei, é uma escolha do *designer*, vou fazer um livro sem lombada; tem suas consequências, o livro sem o texto na lombada. Porque se escolheu o formato livro, tem que ter lombada. Se a obra para ser citada, tem que ter número de página, eu sei que é chato, número de página "suja" a página, mas se você quiser citar num artigo aquela obra tem que ter número de página. Mas número de página é que nem legenda de obra de arte em exposição, suja a exposição, era muito melhor que a etiqueta não estivesse lá ao lado da obra porque suja a exposição. Uma vez eu e Vandinha Klabin fizemos uma exposição e colocamos as etiquetas no chão [risos]. Tínhamos horror à etiqueta de tal maneira, que as etiquetas ficavam embaixo das obras, coladas no chão, as pessoas tinham que se abaixar; é pior do que a da Lina Bo Bardi. Na Lina Bo Bardi você tinha que dar a volta na obra para olhar atrás e ver qual é o título da obra, quem é o autor, o público que não conhece, aí você chega e dá a volta; foi restaurado esse sistema, que só existe num lugar no mundo, no Masp de São Paulo. Nenhum museu do mundo adotou botar uma obra de arte em transparência, uma atrás da outra. Pensa-se que Renoir, Cézanne essas pessoas pensavam nas suas obras penduradas na parede, não é? E não em transparência para você ver três, quatro ao mesmo tempo, e mais, o título da obra está atrás, aí você dá uma volta, vê as crianças dando volta para saber o título da obra. São invencionices, de arquitetos, de *designers* brasileiros etc. Pode inventar coisas novas, o livro sem lombada, suporte de vidro para obras de arte, então tudo bem. Não faz mal, mas tem coisas que estão editadas e, como Waltercio disse, são

escolhas dentro das quais o sujeito tem margens de criatividade, margens de invenção, melhor que criatividade, de invenção, de inventar coisas nunca vistas. Waltercio, em matéria de lidar com papel e livro, em primeiro lugar ele é bibliófilo, isso ele não falou – o livro é espelho, o livro é relógio [risos] –, ele é bibliófilo e tem uma belíssima coleção de livros e de obras raras também, de livros raros. Segundo, ele materializa, sem nenhuma mímese, o objeto livro numa exposição; e eu tive o prazer de escrever um artigo, não me lembro se para o JB ou para *O Globo*, na época – acho que para o JB; na época existia o Caderno [Ideias e Livros] –, sobre uma exposição no MAM sobre livros e eu recordava para o grande público a história do livro, e o que estava materializado ali eram obras de arte que evocavam o livro. Tinha um livro com uma evocação, elas evocavam, elas não mimetizavam o livro, elas não levavam o livro para transformar livro em obra de arte, elas eram obras de arte que evocavam o livro. O sentido da poesia que é uma evocação, evocar uma experiência, evocar uma lembrança, evocar… Waltercio tem isso. Agora Waltercio tem uma relação com o livro que é de bibliófilo e [risos], não, ele tem, tem coisas assim invejáveis na estante dele. São livros que eu tenho tudo de edições dos anos 60, 70 para cá e ele tem a primeira edição, segunda edição, século XVIII [risos].

Waltercio Caldas

Deixa eu só completar o que Paulo Sergio disse. Bibliofilia é o nome sério que os outros dão ao que algumas pessoas gostam de fazer por prazer. [risos] Nunca fiquei encantado por essa mania e me surpreendi quando vi que os outros chamavam de coleção aquilo que eu estava naturalmente fazendo: me

interessando por livros significativos e próximos à minha prática artística. E por quê? Porque em algumas publicações originais a relação entre o ilustrador, o poeta e o editor gráfico resulta numa simbiose tal, que transforma aquela edição num livro mais completo e mais belo. Já nas edições recentes o aspecto dos livros é determinado por editores e não por seus autores. Essa pequena diferença autoral me faz gostar mais de alguns livros em suas edições originais. Neles há algo assim como a voz do próprio livro. Mas veja que algumas edições atuais são maravilhosas, algumas até são mais bem sucedidas visualmente do que seus originais, e isso enriquece as versões, pois aí o talento gráfico dos *designers* se destaca. Existe um livro do século XVIII, *Tristam Shandy*, de Sterne, por exemplo, cuja ilustração para um dos textos é um retângulo negro, uma placa de metal impressa com tinta preta. Nesse mesmo livro o autor se atreve a adicionar um capítulo sem texto, o de número 7, numerado, sim, mas vazio. Atitudes gráficas radicais como essas, a imagem de um retângulo preto proposto como ilustração, um capítulo inexistente, além de outras inovações na pontuação me parecem fazer desse livro um objeto sempre contemporâneo, e é nesse "sempre" que reside o meu interesse.

Paulo Sergio Duarte

Já que a revista deu margem, a *Gávea* e a *Malasartes* deram margem a entrar no livro, tem uma questão interessante sobre; o livro é uma coisa extremamente perigosa, mas perigosa mesmo! O *Index librorum proibitorum* da Igreja católica só foi extinto sob o papa Paulo VI; atravessou todo o século XX, atravessou o queridíssimo João XXIII, o *Index librorum proibitorum*, onde estavam as obras de

Flaubert, por exemplo; estavam lá no *Index* livros proibidos pela Igreja. Então isso só foi extinto por Paulo VI. Por que uma religião cria um índex de livros que são proibidos para quem a cultua ler, se aproximar deles, isso é para pensarmos na potência do livro além da questão de sua dimensão formal, artística, estética que tem mesmo, como ele lembrou agora, como pensar a obra de Shakespeare, que é absolutamente contemporânea, está cheia de peças que são o teatro dentro do teatro dentro do teatro. Uma peça dentro da peça dentro da peça. Isso é absolutamente contemporâneo, não é metalinguagem, é contemporaneidade fazer três cenas simultâneas que é o teatro dentro do teatro, dentro do teatro. E ele lembrava desse Malevich que aparece no final do século XVIII ilustrando uma página de um livro do século XVIII; é uma coisa contemporânea, não é? Mas temos que pensar também no conteúdo do que está escrito, não é? Porque senão não existiria o índex. E foi exatamente escrevendo o artigo sobre a exposição de Waltercio que eu descobri a data que tinha sido extinto o índex, foi só com Paulo VI.

Paulo Sergio Duarte

Paulo VI foi quem antecedeu João Paulo I. João Paulo I foi 1978, então, foi nos anos 1970 que o índex foi extinto, porque em 78 foi a morte de João Paulo I, ficou dois meses como papa e entrou o João Paulo II logo depois; foi 78; Paulo VI deve ter morrido em 78.

Fernanda Junqueira

Paulo Sergio, é que ontem foi engraçado, eu estou vendo aqui, Waltercio e Paulo Sergio, não é? Artista, eu também como artista, e ontem também, como os artistas ficam mais teimosos assim, pela falta do livro porque o livro, o artista lida com a matéria, tem essa coisa, não é, Waltercio, a matéria é importante, a matéria do livro, a imagem. Até Wilton Montenegro ontem comentou "tem dois artistas aí na mesa e ninguém falou da imagem!". Então, como a imagem é importante. Agora o recurso digital também é enorme; eu vejo isso, estudando agora para o mestrado; foi muito mais fácil, porque qualquer dúvida, quando você está lendo um livro, você pode entrar no Google. O cara fala de alguma pintura específica do Vermeer, você entra no Google, vai lá e busca, a tal pintura do Vermeer, vai lá no Wikipedia, e pode ver a data certa quando ele nasceu, como ele morreu, no caso de um autor, que livros mais ele escreveu. Exato nesse sentido, acho que realmente o recurso digital facilita. …

Waltercio Caldas

Anos atrás, quando fui apresentado pela primeira vez a um computador, o amigo me disse o seguinte: este computador é maravilhoso, tem cinco mil cores. Aí eu perguntei: "só"? [risos] E a razão para minha desconfiança estava em que, quando eu era aluno de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1963, ele mencionou que uma pesquisa sobre as cores utilizadas por Matisse havia contabilizado aproximadamente cinco mil tons de amarelo. Nesse caso me parecia que a tecnologia tentava vender suas limitações como se fossem vantagens.

Vera Siqueira

Fernanda Pequeno quer fazer uma pergunta, e depois então eu vou encerrar.

Fernanda Pequeno

Bem, eu quero agradecer muitíssimo a fala de vocês; estávamos um pouco sem fôlego. Na revista, o Seminário cumpre um pouco esse papel, então para nós é maravilhoso esse empurrão para continuar e entender mesmo que é difícil, que as dificuldades mudam às vezes conforme as instituições, estruturas ou objetivos que se queira atingir, mas é importante continuar. Essa reflexão, esse espaço de pensamento, de veiculação, de crítica, com profundidade, com rigor, dê o trabalho que dê, leve o tempo que levar. Mas queria aproveitar a presença de Waltercio já que temos vários estudantes de graduação aqui presentes. Você falou de um aspecto relativo não exatamente às publicações, mas falou um pouco sobre a sala experimental do MAM, o que era essa categoria experimental e você pareceu um pouco incomodado com essa categoria. Então, para que não repitamos esse erro de usar o binóculo ao contrário, queria aproveitar sua presença e pedir para você falar um pouco mais sobre essa noção de experimental, enfim, o que era naquele momento e de que maneira você a vê agora, retrospectivamente, e por que essa sua dúvida com essa categoria...

Waltercio Caldas

A questão é simples. Sempre me pareceu que o conceito de experimental usado na época era uma espécie de desculpa para alijar certa produção da busca natural de conhecimento. Podia-se concluir que, se a obra de arte era experimental, ela já trazia uma restrição; não estaria pronta, mas temporariamente se preparando para

ser algo. A precariedade insinuada na palavra me parecia incômoda, não sendo justa com os riscos que corríamos e com a efetividade de nossos esforços.

Outro termo que me chamava a atenção era alternativo. Cheguei mesmo a brincar com essa ideia quando respondi numa entrevista que nós éramos alternativos porque não tínhamos alternativa. E é disso que estamos falando. Na realidade eu tinha um pouco de desconfiança no uso dessas palavras para aquela situação; elas mascaravam a positividade inaugural de nossas atitudes. Creio que ainda hoje faço a mesma crítica de seu uso, embora reconheça que temos que estar atentos a outros significados que, com o passar do tempo, estão se deteriorando, como vanguarda, arte conceitual, cultura pop, minimalismo, artista jovem e outros *slogans* simplificadores de todo tipo. Mas continuo a ter sobre estas duas palavras, experimental e alternativo, uma certa reserva justamente porque insinuam um distanciamento entre a prática artística e a realidade. Fato é que estávamos e devemos continuar totalmente envolvidos com as questões de nossa época. Se, em sua relação com a cultura, a arte não se arrisca no confronto, aí, sim, reside um problema, pois a arte deveria ser sempre a invenção do seu lugar. Eu acho, aliás, que a liberdade será sempre experimental.

Vera Siqueira

Bem, na verdade, como já estamos, já é quase meio-dia, eu estava querendo recuperar alguns pontos. Primeiro, agradecer, evidentemente, a colaboração de todos vocês que vieram aqui – Vandinha pediu para comunicar apenas que ela não pôde comparecer, mas que está com um projeto que está sendo feito, está em fase de finalização, de digitalização das revistas *Gávea* e *Malasartes*, as duas que são

homenageadas aqui nesta mesa. Então, isso parece que está agora numa discussão complexa que é de direitos autorais. Depois que passar dessa fase, as revistas serão disponibilizadas para acesso público. Foi um edital, foi um projeto que ela e Zilio ganharam num edital. Mas eu queria recuperar um pouco das questões trazidas aqui por todos, mais especialmente por Waltercio, e sobretudo quando ele fala da passagem dessa conversa sobre arte para a conversa sobre cultura, que é uma coisa que me toca muito particularmente, e eu acho que podíamos talvez, a partir dessas reflexões colocadas pelas revistas de arte, mais especificamente pelas revistas que não se adequavam aos critérios acadêmicos atuais, assim como a *Gávea* e a *Malasartes* – não é à toa que surge essa discussão nesta mesa especificamente –, pensar o papel da universidade via essas revistas de arte. Pensar como as revistas de arte e essa padronização que foi falada aqui – não contra especificamente o sistema de divulgação eletrônico, mas essas exigências de formato, que estão presentes no eletrônico, mas estariam presentes também no papel – não são uma questão de meio. Mas as exigências de formato das revistas, como as revistas se academizaram no sentido negativo do termo academizar, as tornaram não propriamente revistas científicas, mas revistas acadêmicas mesmo. Uma academia do contemporâneo, digamos assim, de como as revistas se academizaram e qual nosso papel nisso, de que forma resistir ou não resistir, se adequar, repensar, se repensar como universidade, se repensar como curso, se repensar como revista. Enfim, como todas essas questões estão juntas ou deveriam estar juntas, e nós acabamos afastando uma da outra. Então, tem um curso de graduação aqui, tem uma pós ali, uma revista acolá, cada um tem um formato, cada um tem uma exigência, e acabamos não repensando. E eu falo nisso muito, não é à

toa que Waltercio está aqui presente e essa conversa surge com ele, porque eu tenho ficado muito impressionada nas exposições de arte contemporânea, por exemplo, em como elas se academizam fácil, como os artistas se institucionalizam docilmente em algumas situações. Estava lembrando aqui uma exposição de Waltercio que eu vi há muitos anos, uns dez anos atrás, que é aquela das Frases Sólidas, no Instituto Maria Antonia e quando eu entrei tinha embaixo uma exposição estridente de arte contemporânea perfeitamente adequada à cidade de São Paulo. Saí da cidade de São Paulo, daquela região tumultuada do Maria Antonia, entrei naquela exposição estava tudo ali, tudo igual, aí eu subi, a exposição estava no segundo andar, Frases Sólidas, de Waltercio. Era um silêncio, um silêncio absoluto, aquelas frases mínimas, aqueles alfinetinhos, aquilo tudo com sombra e aquilo tudo era anti-institucional. Então eu fiquei pensando que um artista perfeitamente institucionalizado no sentido do reconhecido valor internacionalmente etc., como Waltercio, tinha uma prática muito mais anti-institucional do que os outros, mais jovens, que estavam expondo lá embaixo e que eram perfeitamente acomodados. A do Waltercio obrigava a outra experiência, tinha uma música no fundo, uma sala vazia com uma música e era aquilo tudo rebaixado, uma exigência totalmente contrária, totalmente anti-institucional, e eu fiquei pensando muito nisso. Recentemente, na exposição de José Resende na Pinacoteca de São Paulo, em que ele bota aquelas coisas no chão, e a Pinacoteca fica imediatamente cafona e feia e errada por conta daquela obra que ele coloca. São práticas, talvez porque reguladas por essa discussão do experimental, não sei, já que você falou nele com todo esse problema, com todo esse debate que se criou, que são práticas perfeitamente institucionalizadas, mas completamente anti-

institucionais, que talvez deem um pouco de sentido para isso que Alexandre Sá estava falando. Como é que podemos resistir? Nós somos a academia, nós somos a universidade, nós somos a instituição e como que podemos, ao mesmo tempo, produzir uma prática que seja anti-institucional ou que reaja a essas coisas. Acho que um pouco assim. Esta mesa traz essas questões; não vamos responder, claro, não vamos pedir para ninguém responder isso agora, muito menos os meus estudantes vão responder a essa questão, mas acho que é uma coisa para ficar pensando. Como que podemos efetivamente construir uma prática acadêmica e por meio das revistas, já que estamos discutindo isso aqui, que de alguma maneira nós somos da instituição. Não estamos fora desse universo, mas que possamos produzir uma prática anti-institucional, via revista, via curso, via pesquisa, via sei-lá-o-que-formos-fazer. Eu acho que esta mesa contribuiu muito para nós. Então, como gostamos de discutir, na Uerj, talvez possa ir adiante. Essas questões, que são muito caras, de ver as exposições dos artistas que se graduam e alguns até muito promissores, é claro são estudantes, estão se formando, são experimentais [risos] no sentido de que não se completaram e têm uma certa timidez, uma certa adequação, enfim, então como é que lidamos com isso na história da arte também, na crítica de arte.

Vera Siqueira

Acho que são questões da maior importância, quero agradecer a presença de todos, Paulo Sergio, Waltercio Caldas, Fernanda Junqueira, Vandinha Klabin explicou por que não poderia vir. Então encerramos a mesa de hoje e voltamos à tarde para discutir “Revistas Modernistas”.

LISTA DE IMAGENS

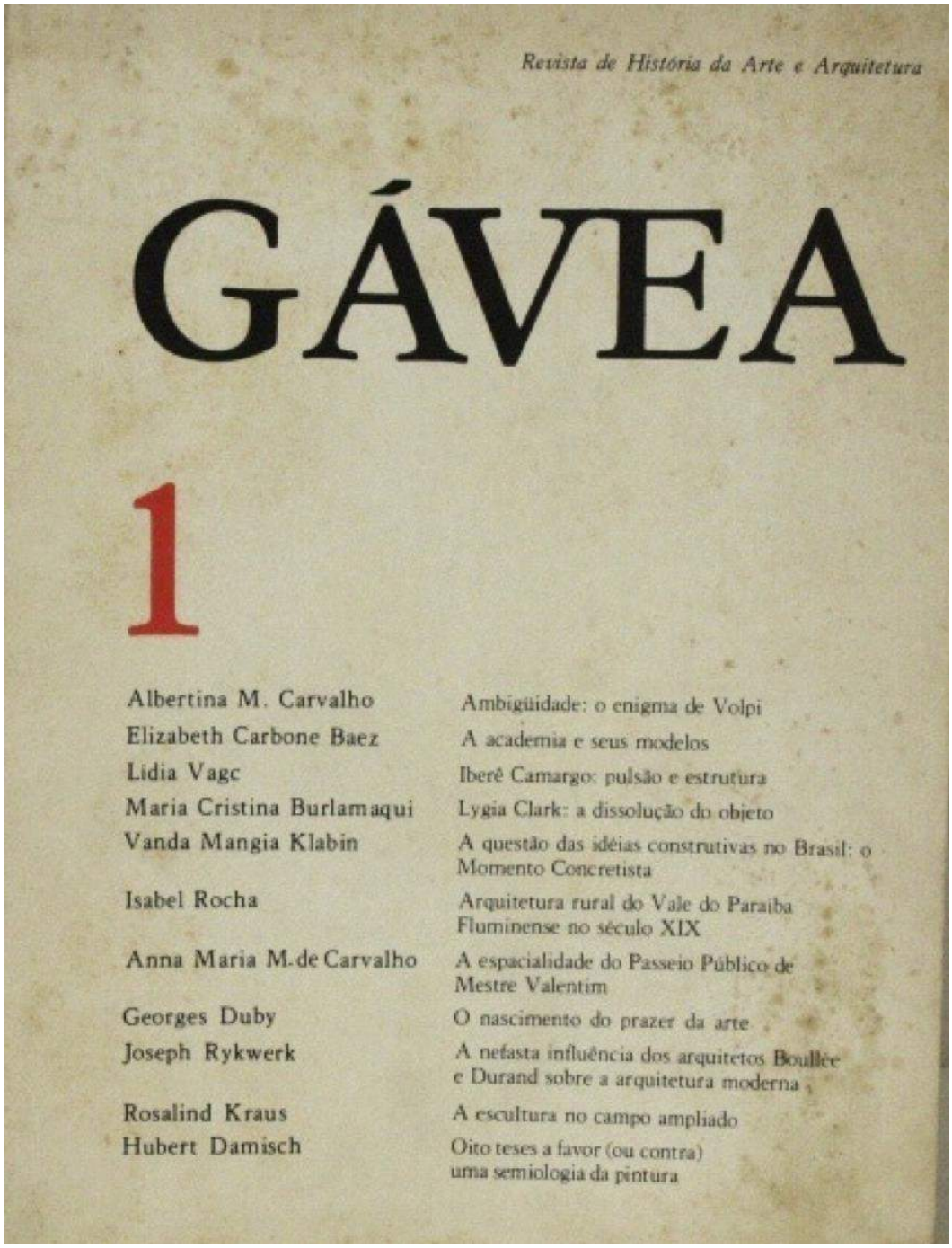


Figura 1: Capa da revista *Gávea*, n. 1. Fonte: Fernanda Junqueira

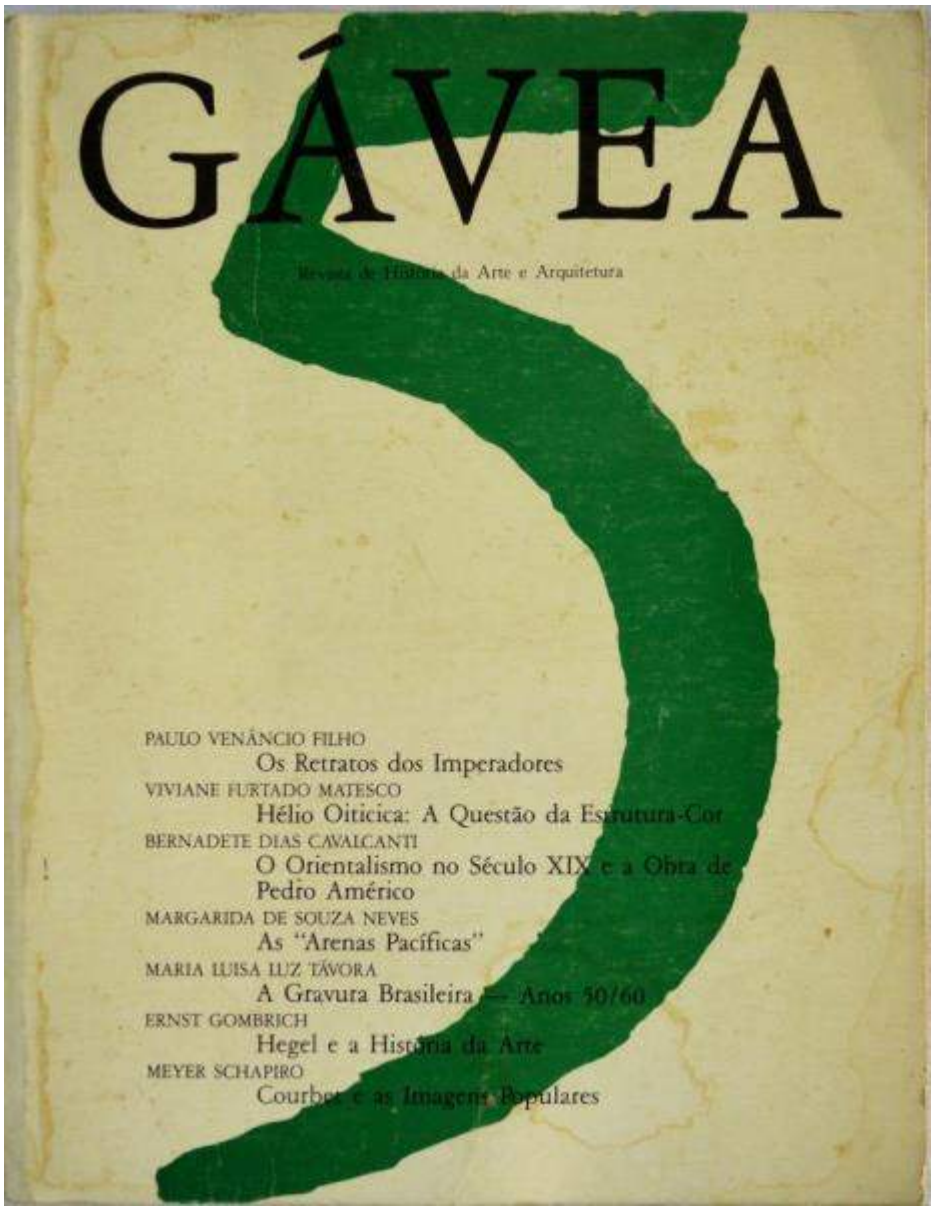


Figura 2: Capa da revista *Gávea*, n. 5. Fonte: Fernanda Junqueira

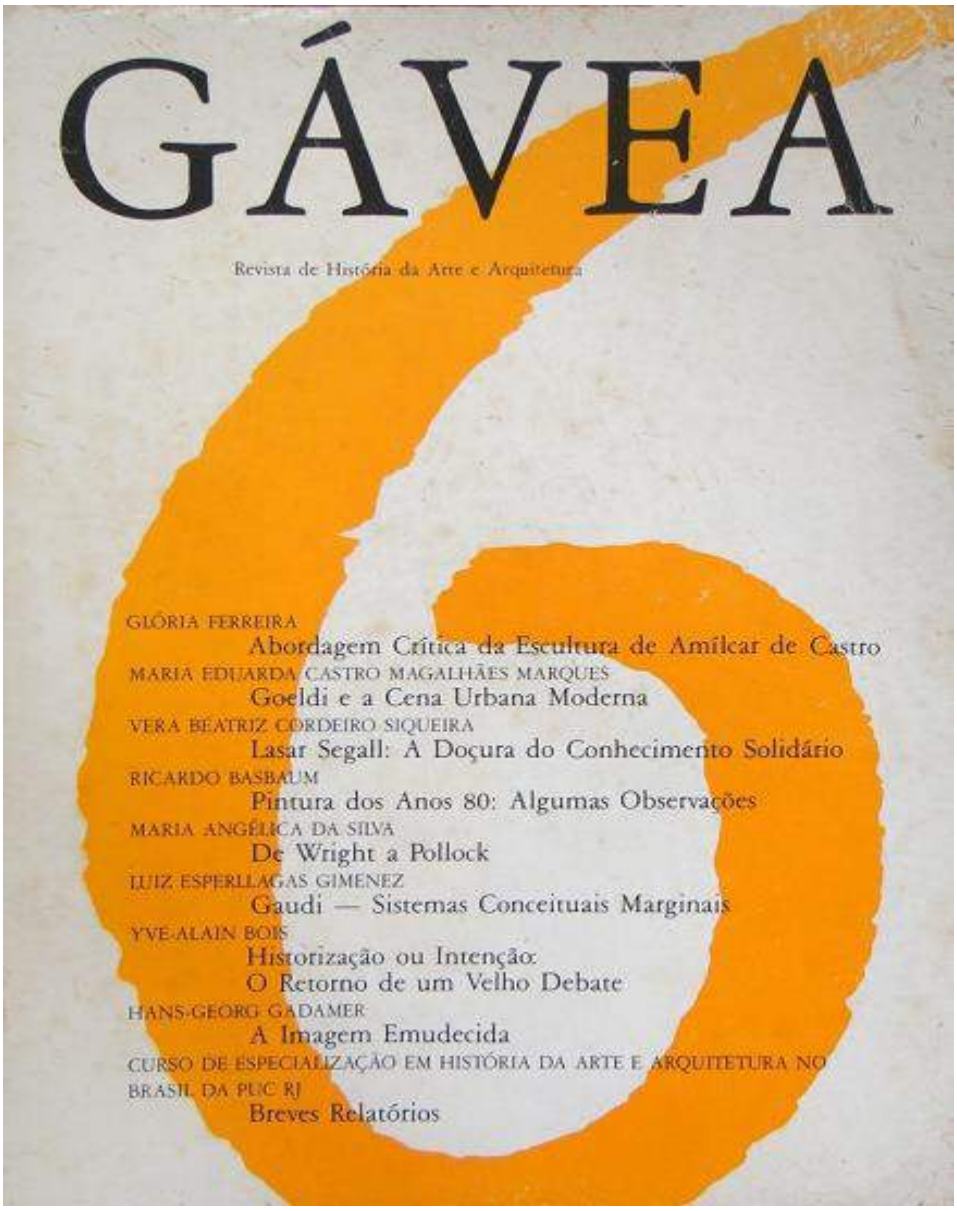


Figura 3: Capa da revista *Gávea*, n. 6. Fonte: Fernanda Junqueira

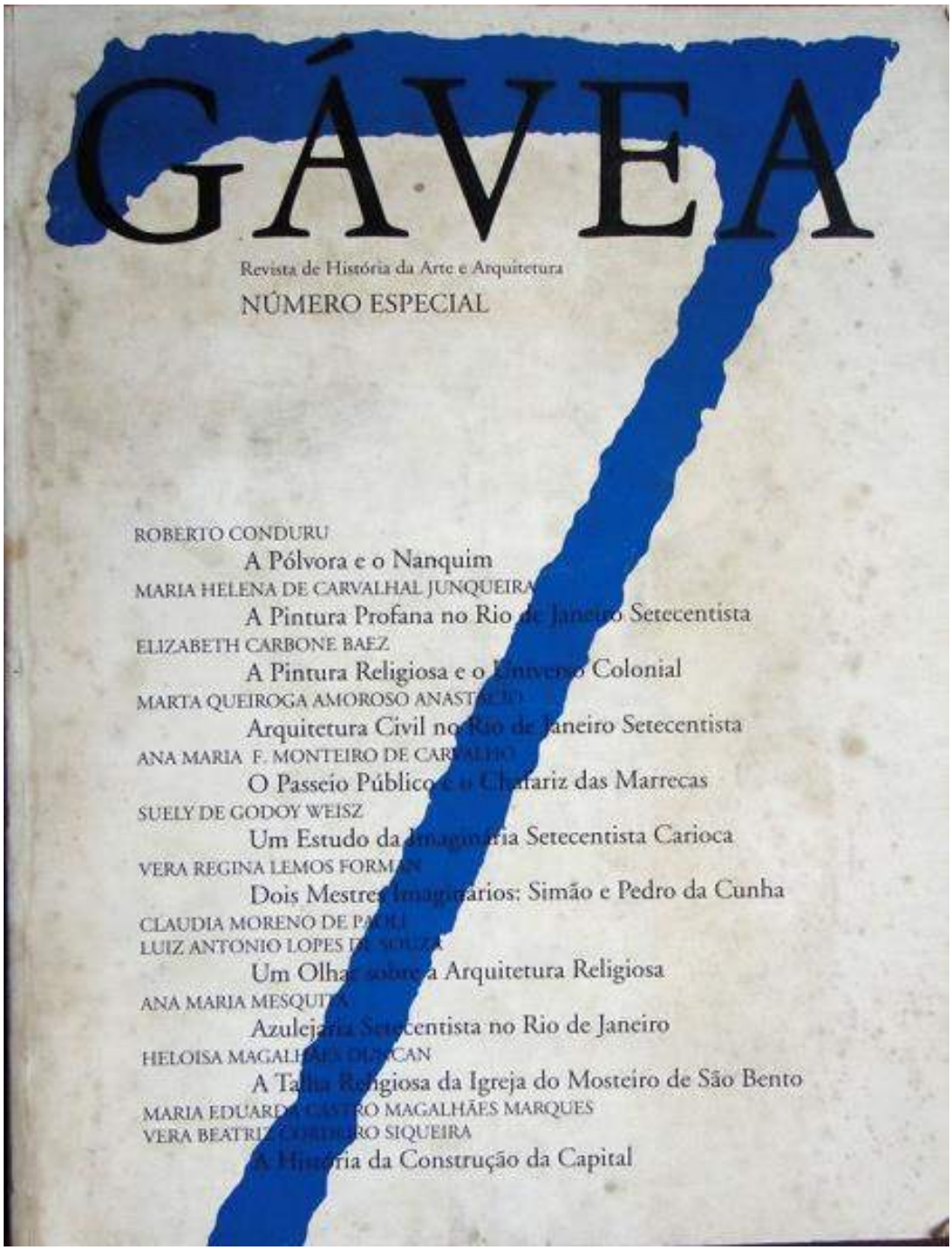


Figura 4: Capa da revista *Gávea*, n. 7. Fonte: Fernanda Junqueira

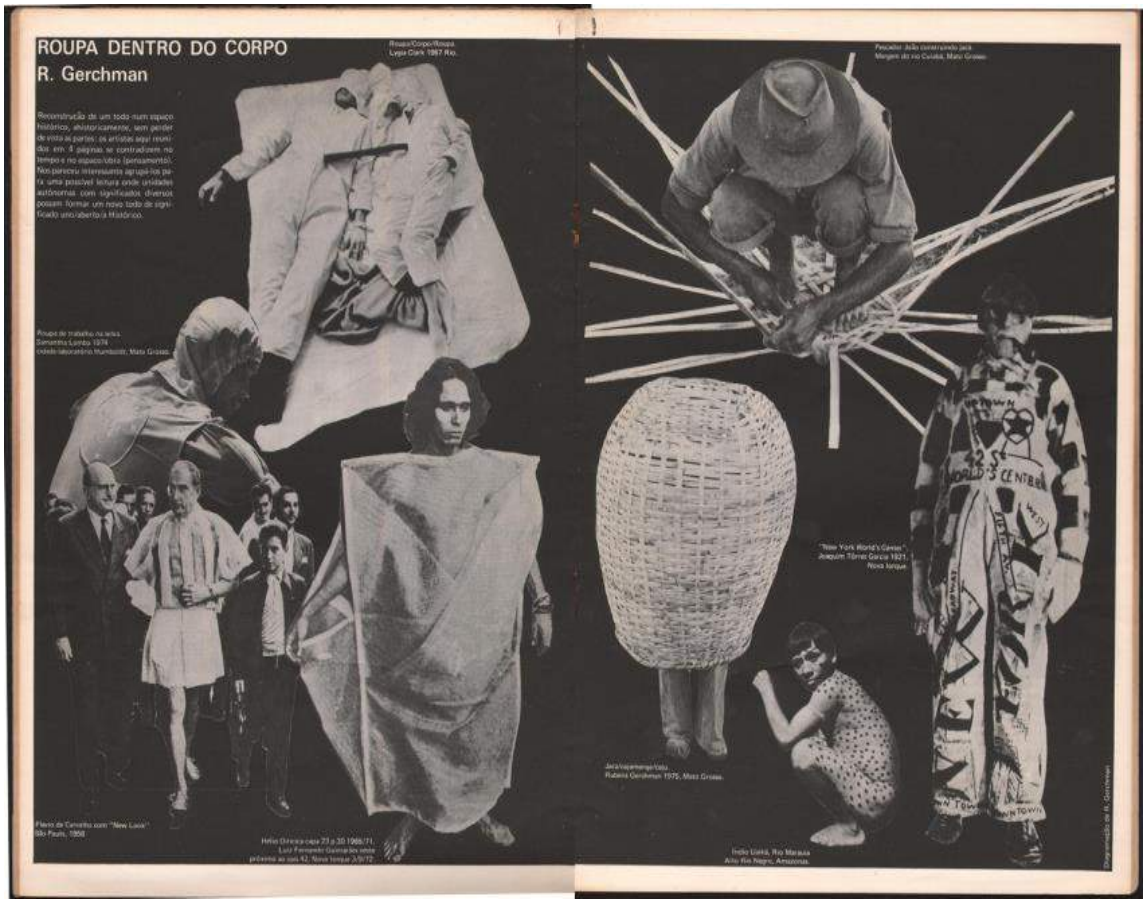


Figura 5: Páginas, 20 e 21 da revista *Malasartes*, n. 1, set/out/nov de 1975. Fonte: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com;

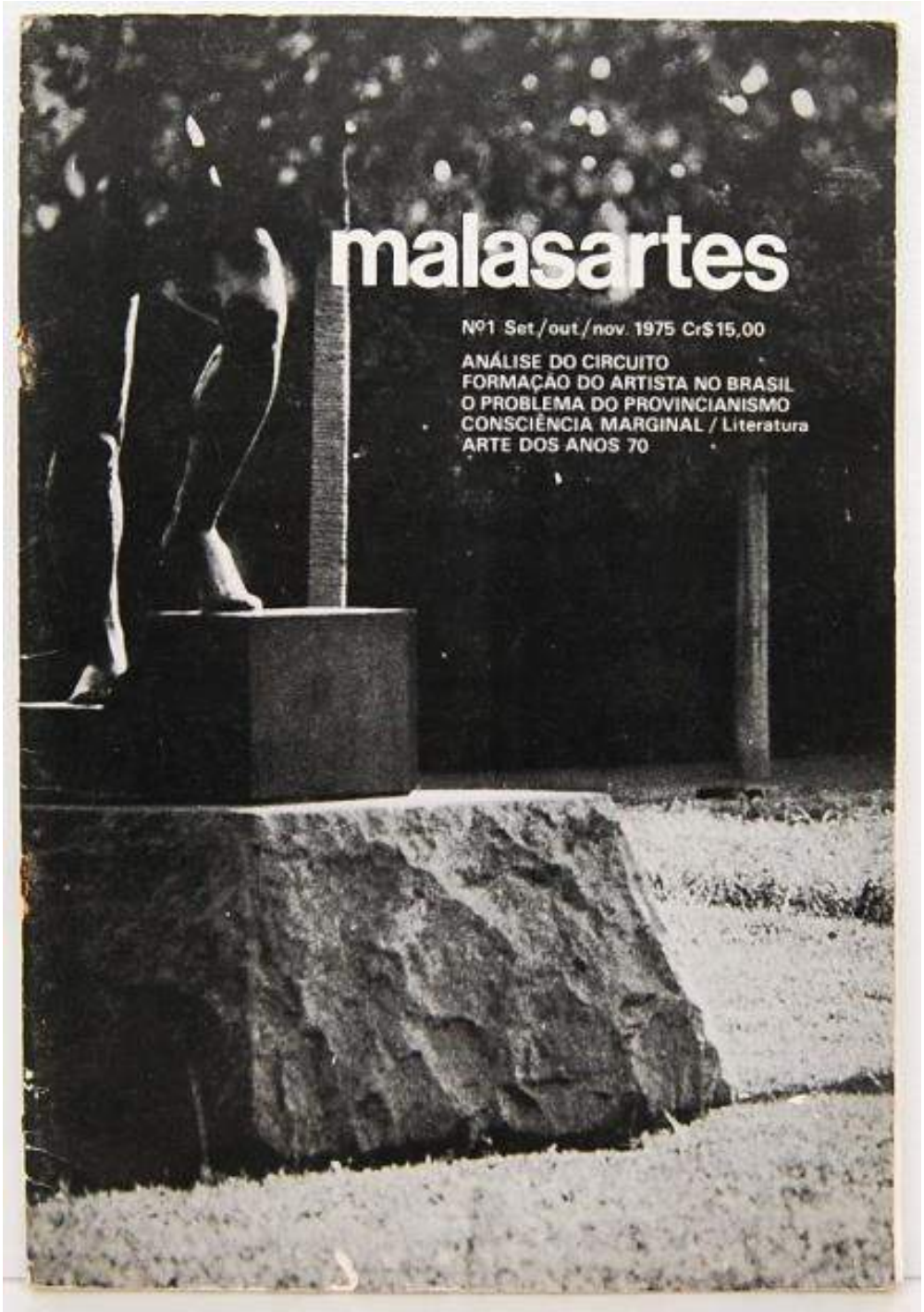


Figura 6: Capa da revista *Malasartes*, n. 1, set/out/nov de 1975. Fonte: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com;

Figura 7: Capa da revista *Malasartes*, n. 3, abril/maio/junho de 1976. Fonte: https://colecaolivrodeartista.wordpress.com;

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 Flórido

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 Perloff[1] 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. Sugeri 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 Lima[4] 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 Amaral[5] 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 distingui 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 Lima[7] 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 Brito[9] 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 Bense[11] 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 Campos[12] declara que a base teórica desse pensador seria constituída pelos formalistas russos[13] 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 50[15] 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 Aguilar[16] 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 Campos[18] 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. Ensaios 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 improviso irresponsável da *Klaxon*. Não parece haver pretensão "projetual" 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. Baudrillard[22] 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, *Noigandres* 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 antianúncio[24] 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* influenciará 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 expandida*s. 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 depositório 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 (*Laooconte*), 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 descontinuidades 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 universidade 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 Flórido

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 Filppo Tomaso Marinetti (1914). *Fonte:* Marcus Vinicius de Paula

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE D'ESTHÉTIQUE

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

DIRECTEUR : PAUL DERMÉE

ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
PEINTURE SCULPTURE ARCHITECTURE
LITTÉRATURE MUSIQUE
ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR
LE THÉATRE LE MUSIC-HALL LE CINÉMA LE CIRQUE LES SPORTS
LE COSTUME LE LIVRE LE MEUBLE
ESTHÉTIQUE DE LA VIE MODERNE

N°

DANS CE NUMÉRO

30 photogravures et deux reproductions aux trois couleurs.

SOMMAIRE

L'Esprit Nouveau 3
L'esthétique nouvelle et la science de l'art, Victor Basch. 5
Notes sur l'art de Seurat, Bissière. 13
Découverte du Lyrisme, Paul Dermée. 29
Sur la Plastique, A. Ozenfant et Ch. E. Jeanneret. 38
La Musique Polonaise, Henry Prunières 49
Les deux routes ** 60
Picasso, André Salmon 61
L'Esthétique du Cinéma, R. Tokine 85

Trois rappels à MM. les Architectes, Le Corbusier-Saugnier. 91
Le Cirque, art nouveau, Céline Arnauld. 97
Notes sur les revues 1914-1920, G. de Lacaze-Duthiers 99
Calligrammes (Apollinaire), Louis Aragon 103
Les Expositions (Picabia), G. Ribemont-Dessaignes 108
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, Vicente Huidobro 111
La nouvelle poésie allemande, Ivan Goll 113
Echos de l'Hôtel Drouot 116
etc... 136

Voir au dos les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

PRIX NET : 6 francs français POUR TOUS PAYS

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
13, QUAI DE CONTI
PARIS (VIe)

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

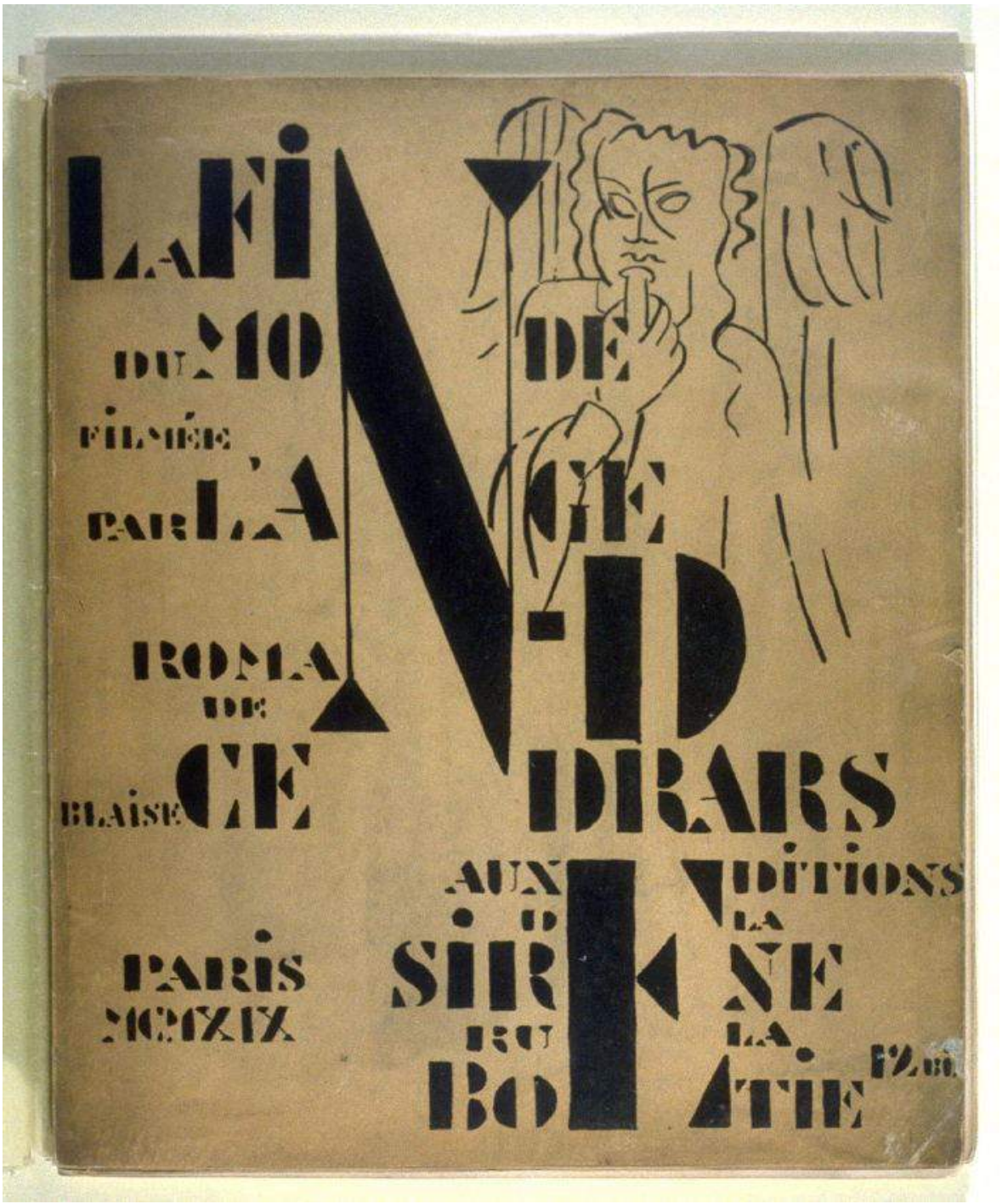


Figura 4: Capa do livro *La Fin du Monde Filmée par l'Ange Notre Dame* (1919). *Fonte:* Marcus Vinicius de Paula

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 o/o

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

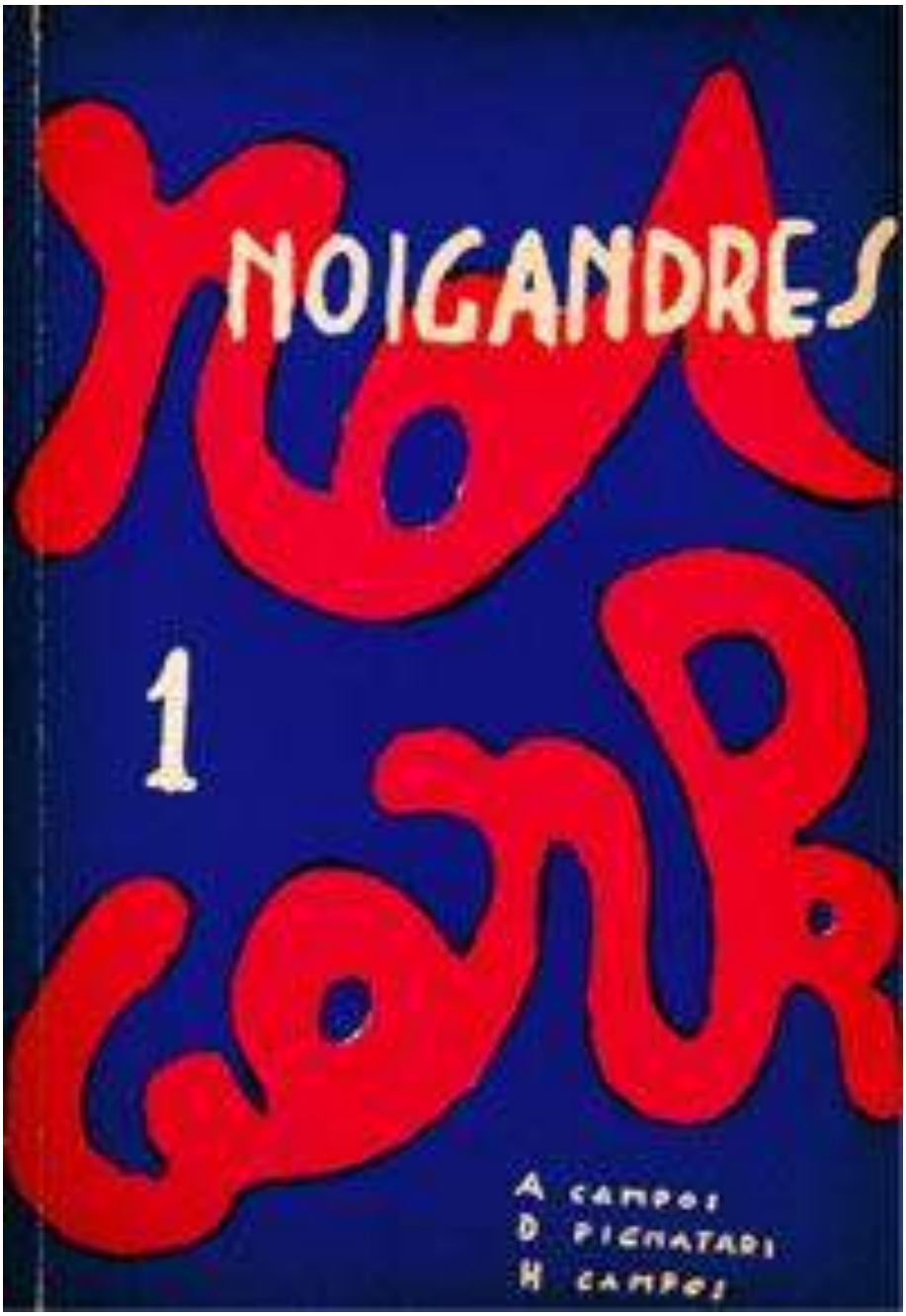


Figura 8: Capa da revista *Noigandres 1* (1952). *Fonte:* Marcus Vinicius de Paula

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

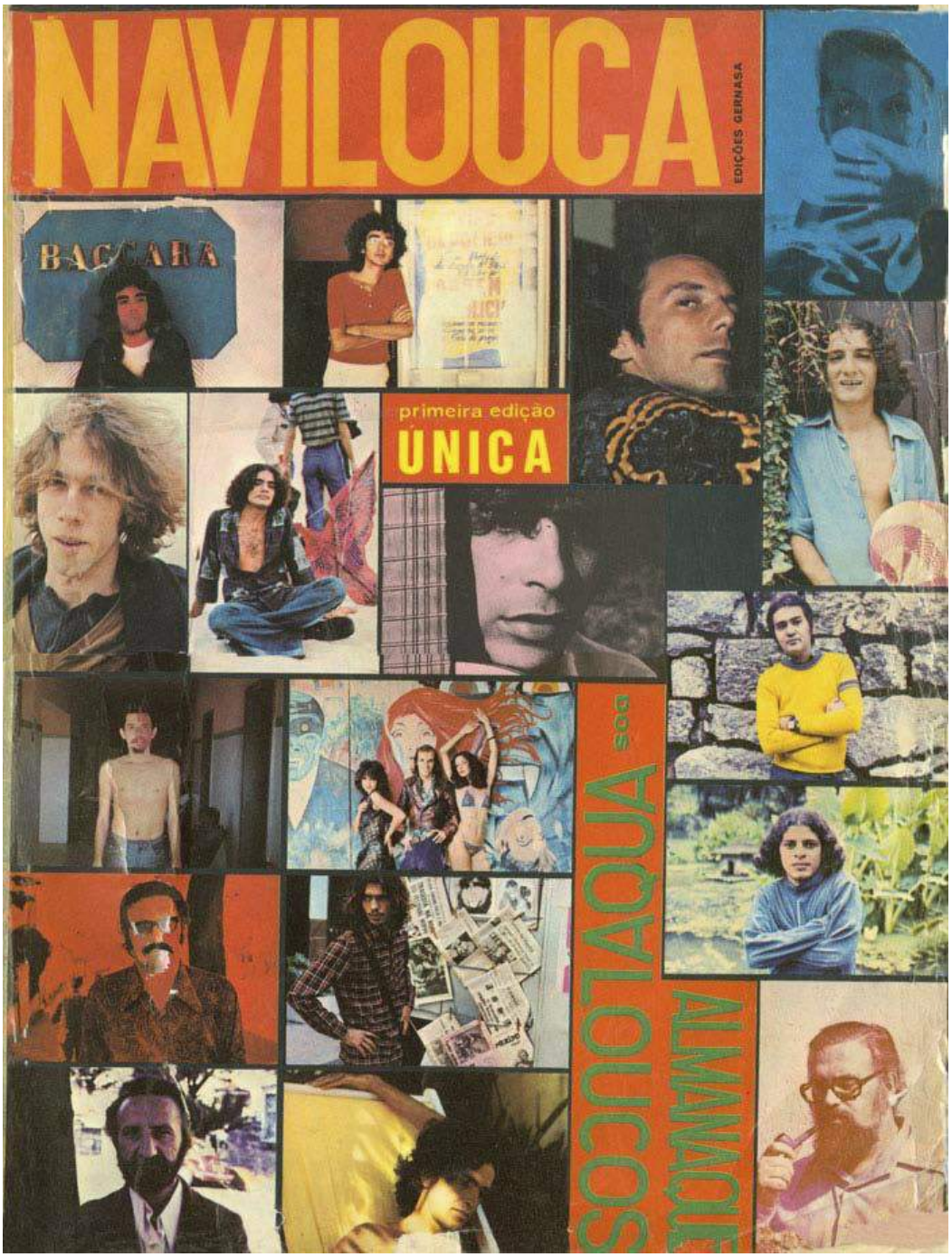


Figura 12: Capa da revista *Navilouca*, 1974. Fonte: https://issuu.com/amir_brito/docs/navilouca

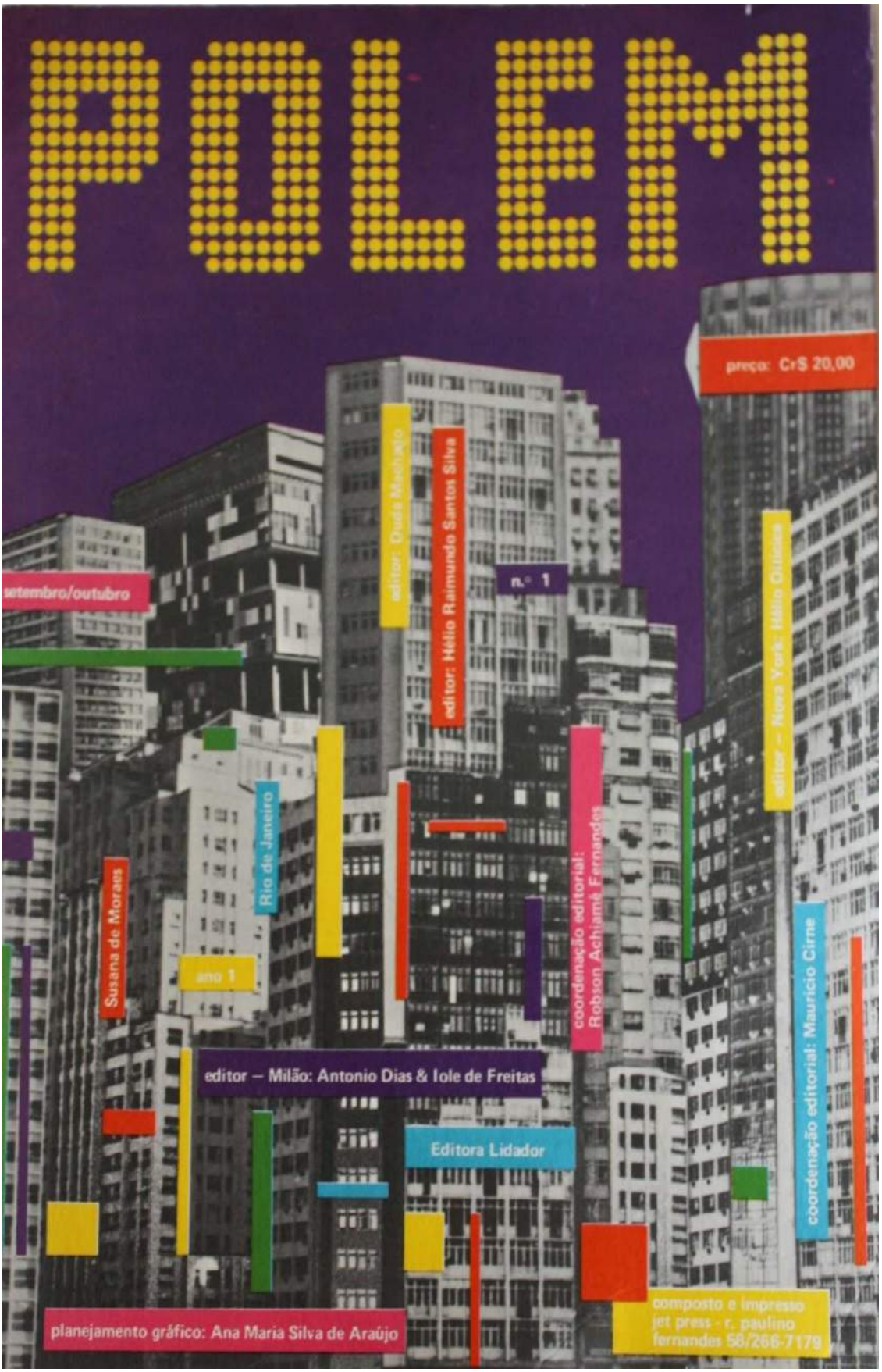
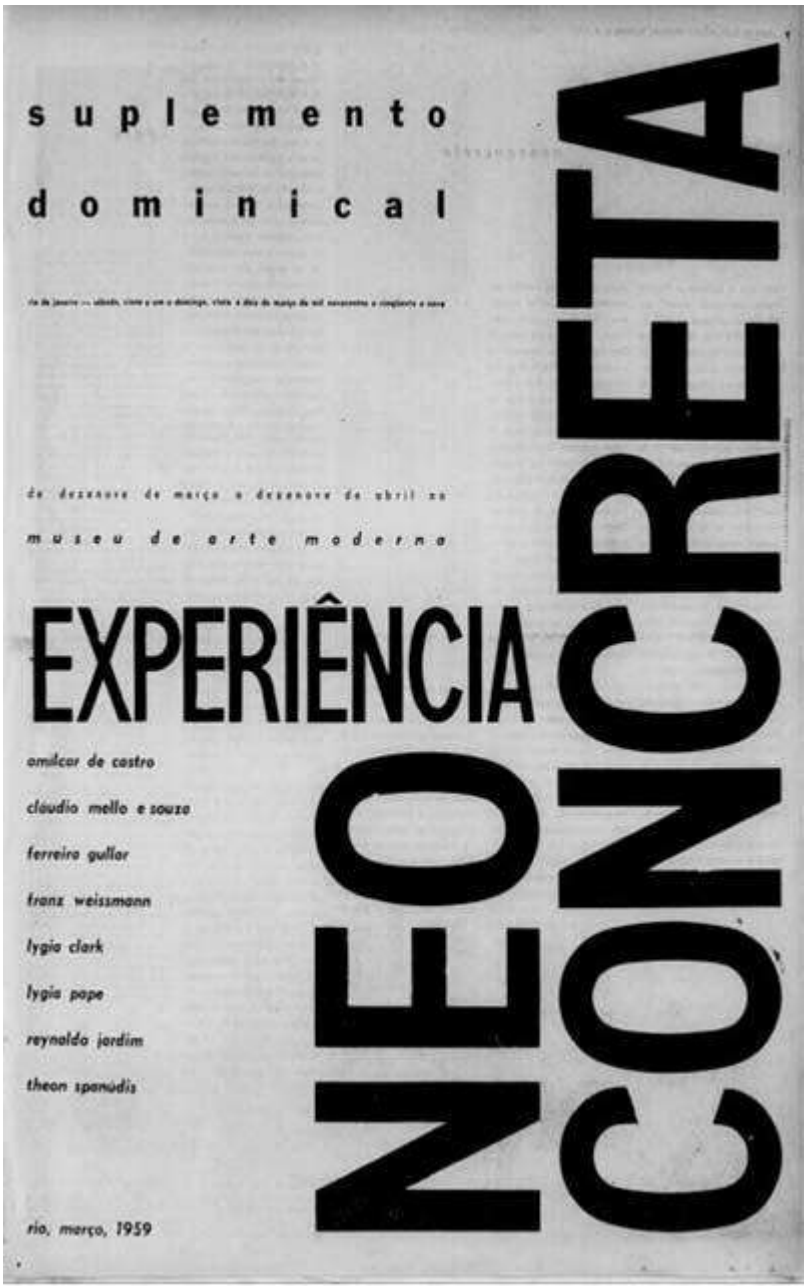


Figura 13: Capa da revista *Pólem*, 1974. Fonte: http://blissnaotembis.com/blog



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

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 *Concinnitas*.

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, [Floriano] 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 Roosivelt 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 Roosivelt, 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 Roosivelt, 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 Roosivelt 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 *Concinnitas*; 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 inciativas, 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 Fundição 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 Fundição 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 Fundição, 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 colei 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 colei 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 esteve 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 Flórido

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 Flórido

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 jornaleiro. 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 jornaleiro 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

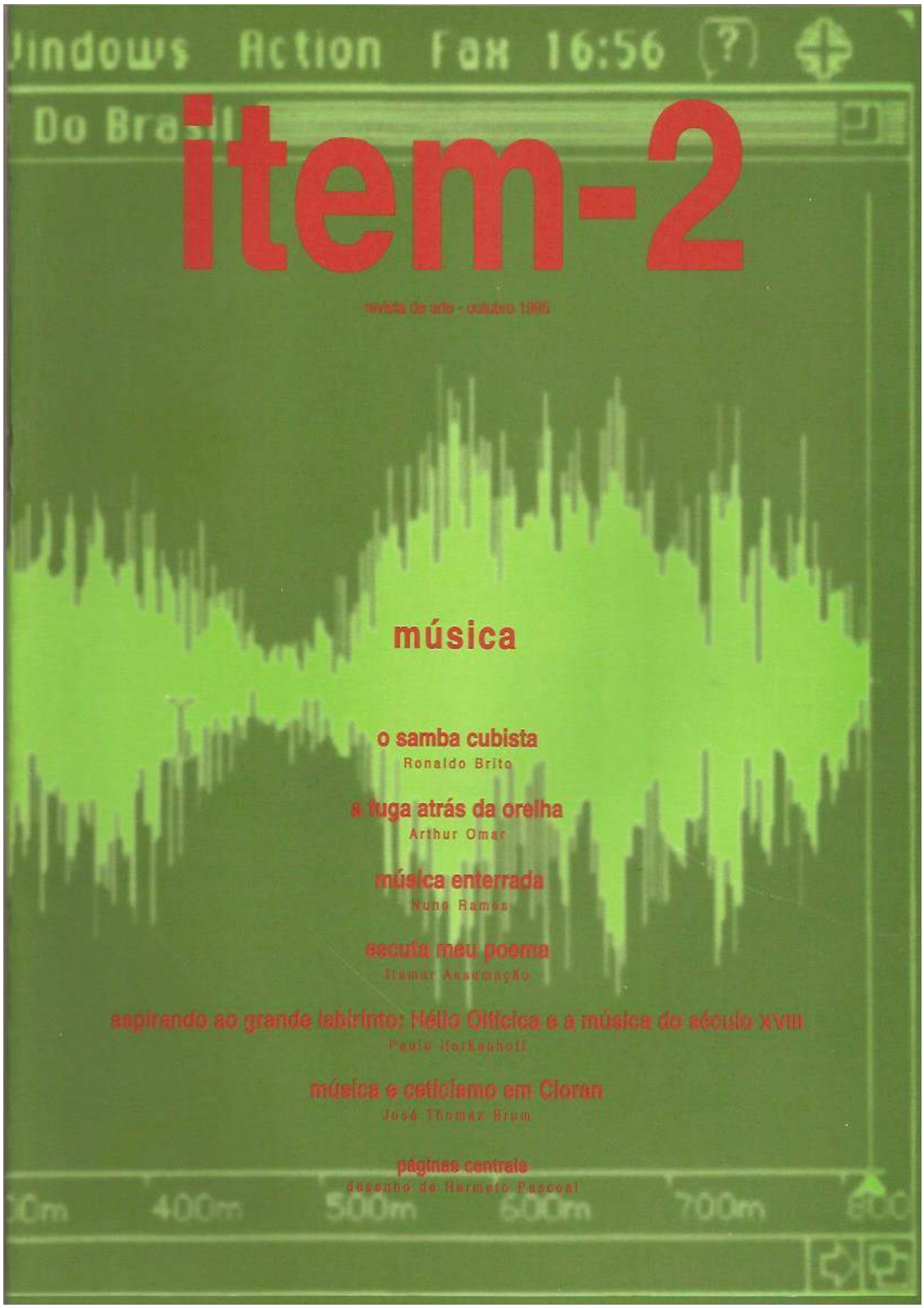


Figura 2: Capa da revista *Item*, n. 2, outubro de 1995. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

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

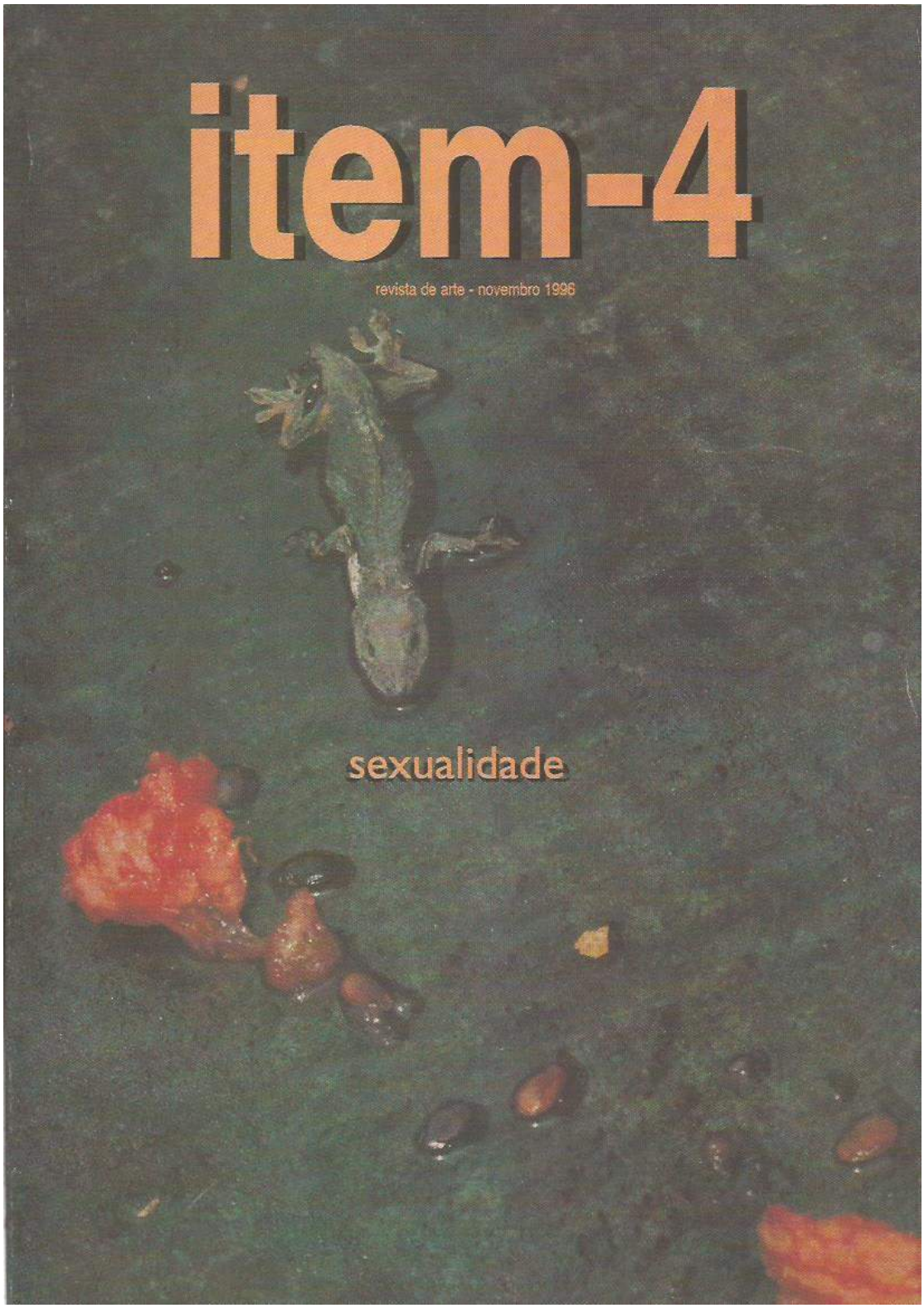


Figura 4: Capa da revista *Item*, n. 4, novembro de 1996. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

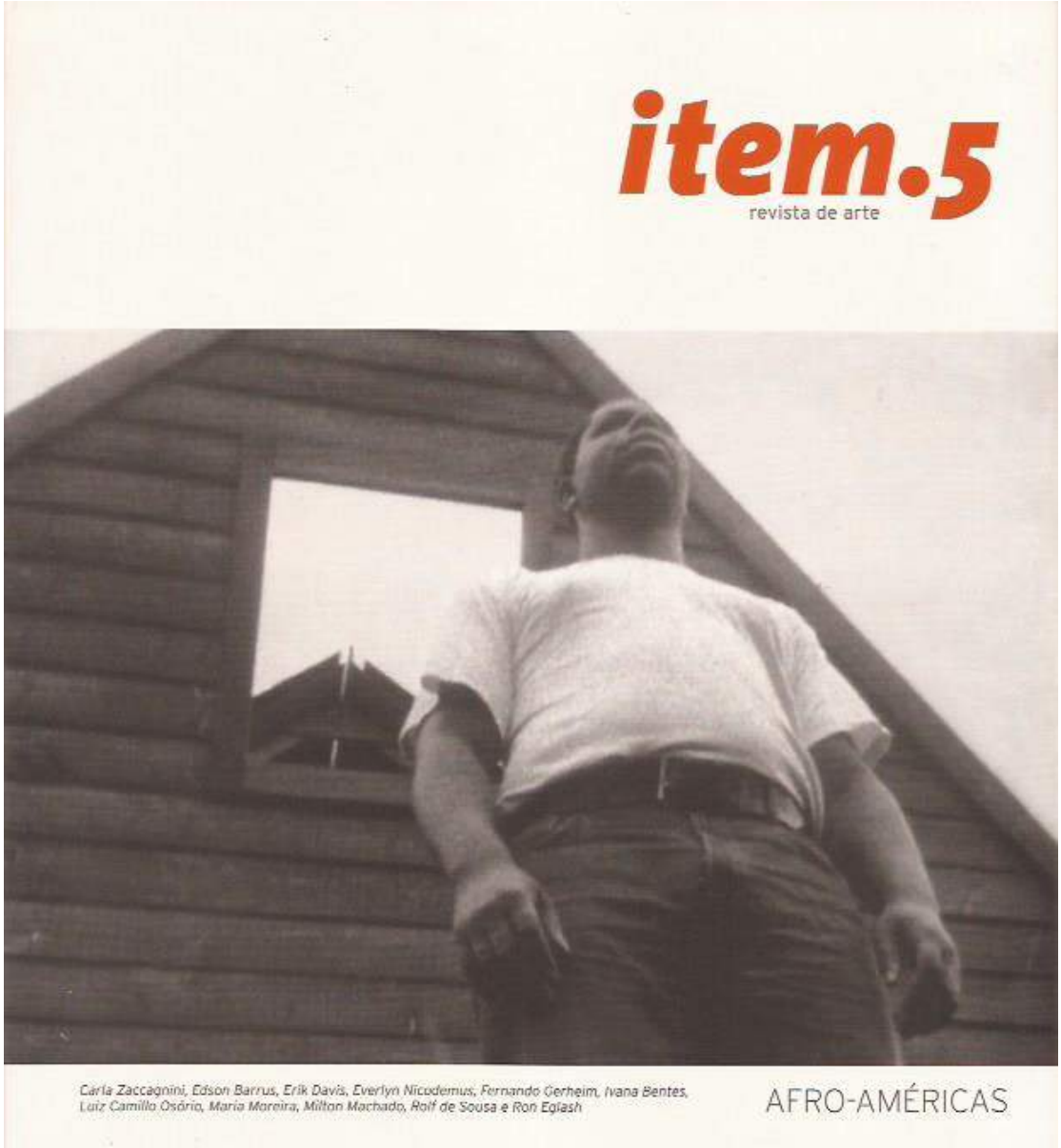


Figura 5: Capa da revista *Item*, n. 5, 2002. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

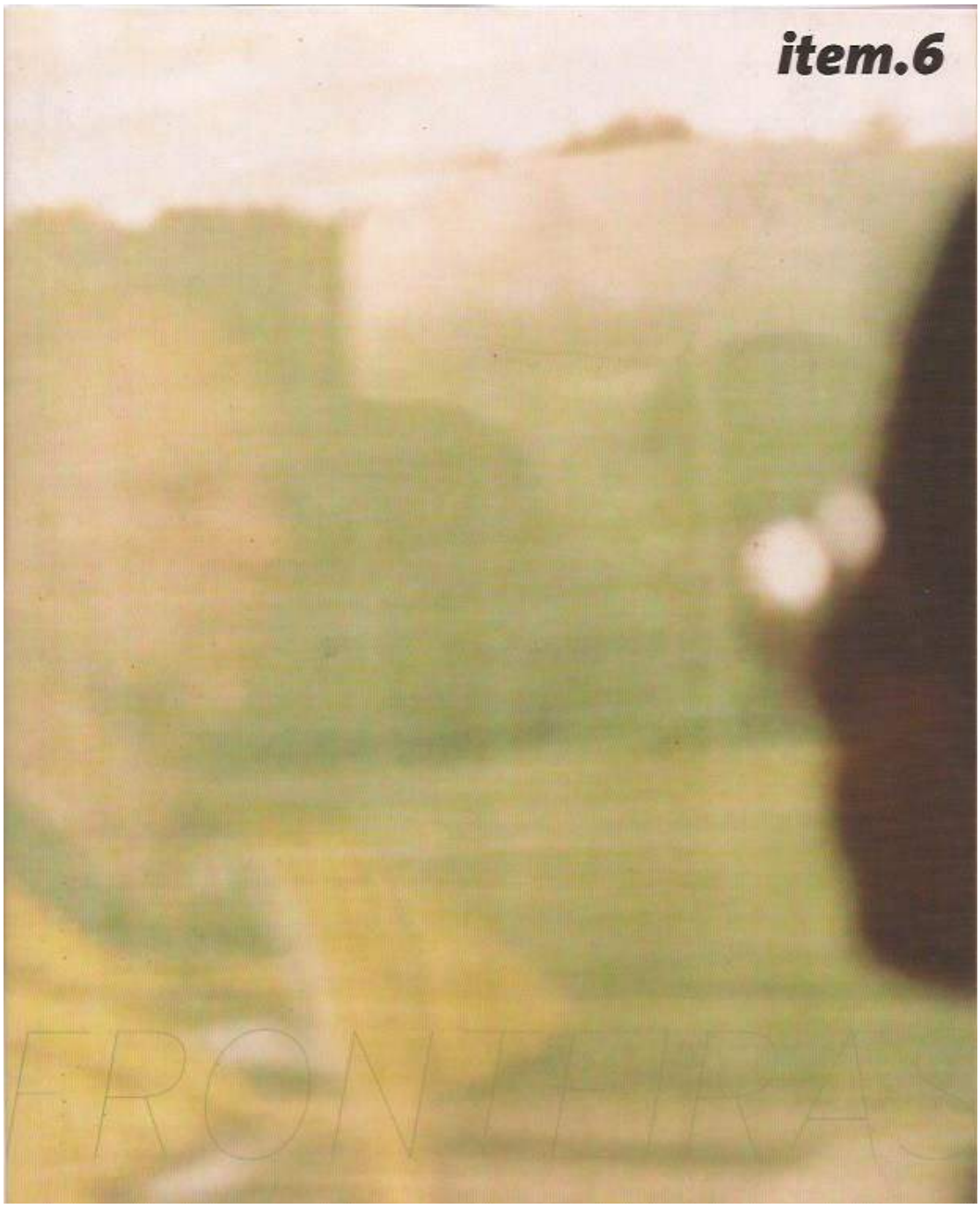


Figura 6: Capa da revista *Item*, n. 6, 2003. Fonte: Eduardo Coimbra e Raul Mourão

Figura 7: Capa da revista *Ralador*, ano 1, n. 1, novembro de 2002. A capa foi uma criação coletiva dos editores Roosivelt 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: Roosivelt Pinheiro

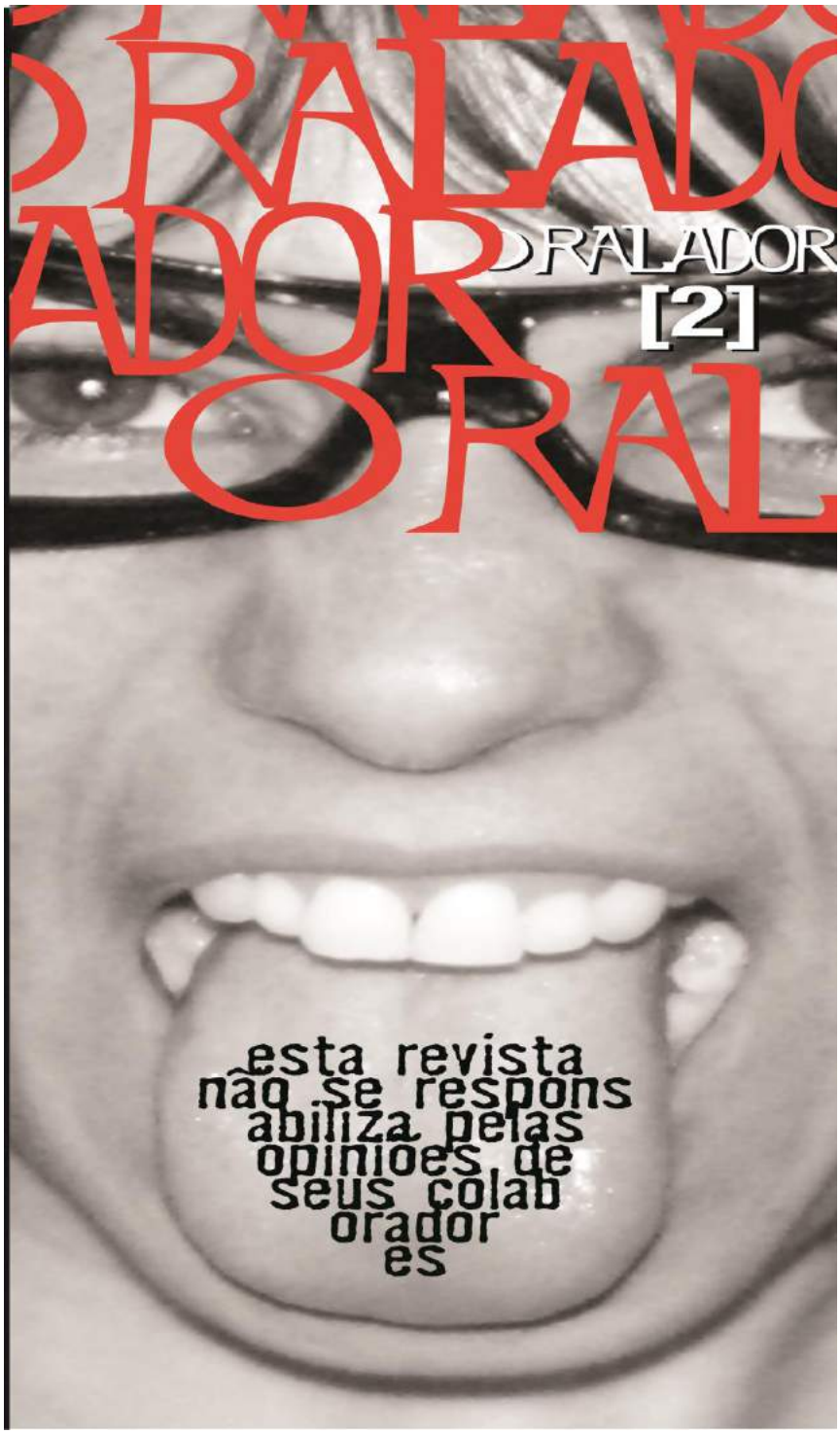


Figura 8: Capa da revista *Ralador*, ano 2, n. 2, julho de 2003. Capa Tita Nigrí. Fonte: Roosivelt Pinheiro.

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

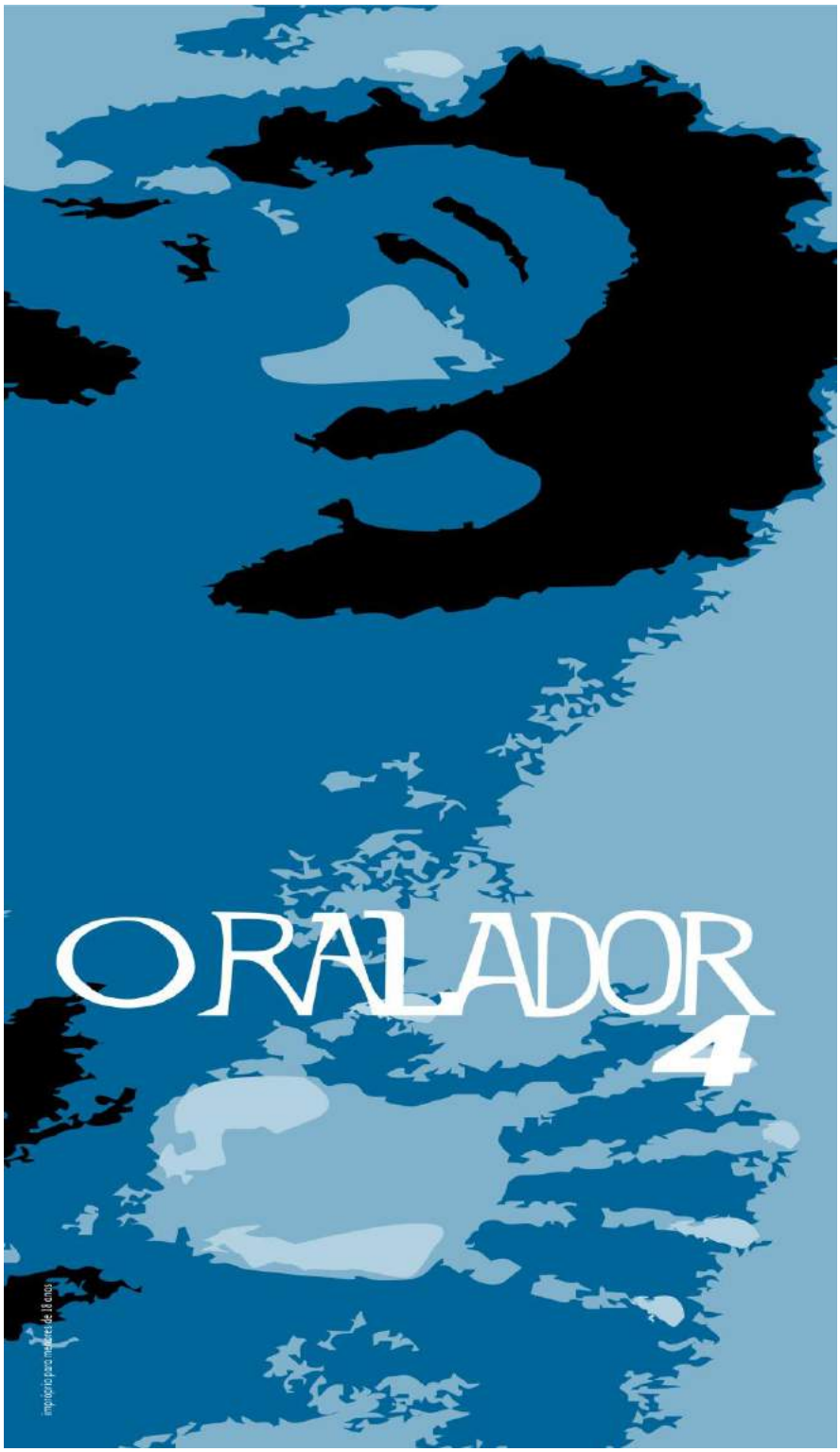


Figura 10: Capa da revista *Ralador*, ano 4, n. 4, setembro de 2005. Capa Audrin Santiago. Fonte: Roosivelt Pinheiro.

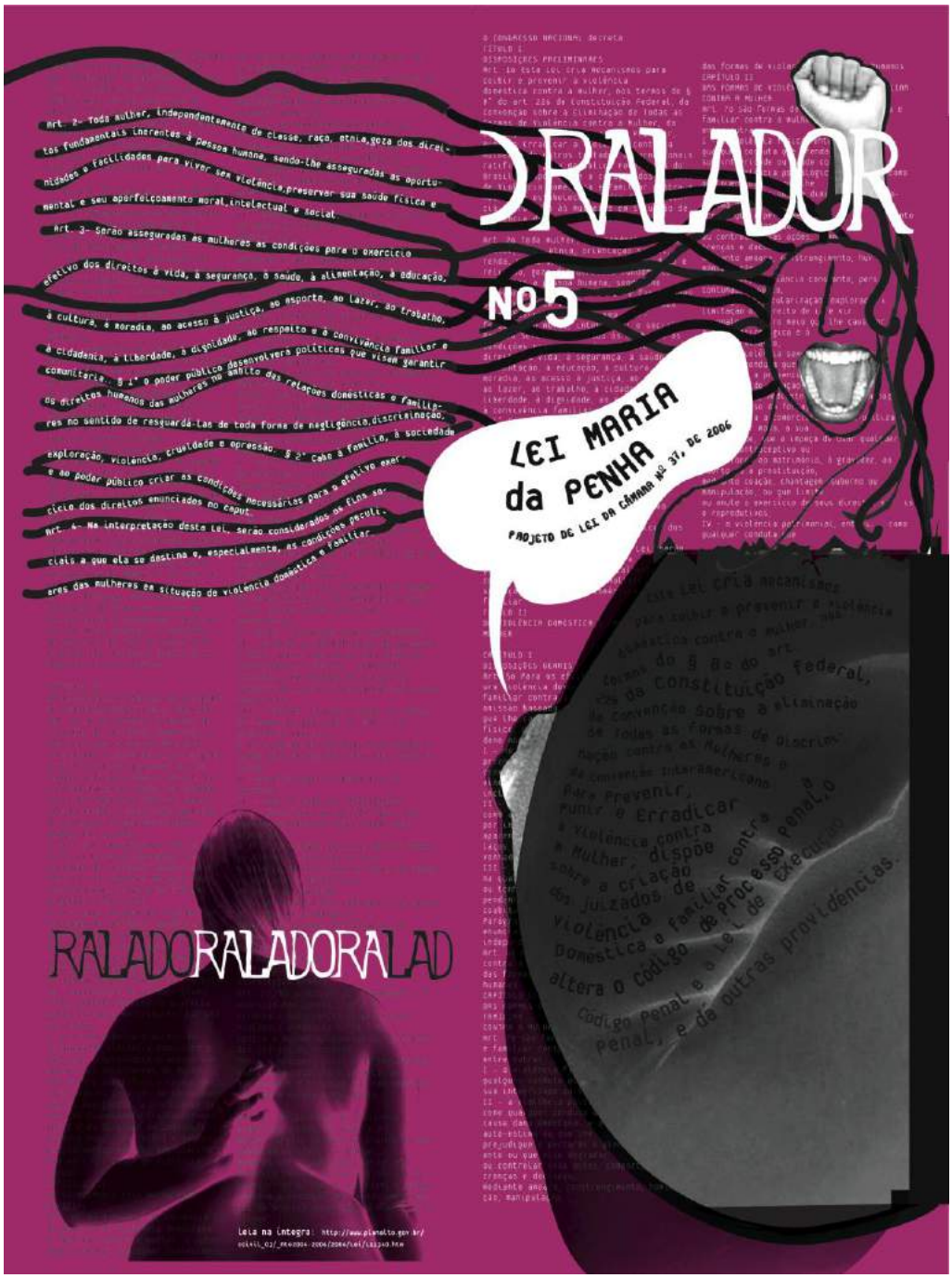


Figura 11: Capa da revista *Ralador*, ano 5, n. 5, outubro de 2007. Capa Moana Mayall. Fonte: Roosivelt Pinheiro.