Exatamente três décadas antes, em 1968, irrompia no Brasil, após um golpe de estado, os anos mais duros da ditadura militar e, paradoxalmente, um dos mais experimentais da produção cultural brasileira. Vivia-se em estado latente de "apocalipopótese"! No Rio de Janeiro — palco da vanguarda brasileira, segundo Frederico Morais —, entre o desbunde e a militância, uma série de programas e intervenções artísticas passaram a ocupar os espaços públicos da cidade no período. Principalmente, de 1969, com o Arte no Aterro, a 1971, com os Domingos da Criação, o que se viu foi uma estridente "força-tarefa" por parte de artistas e profissionais da cultura, primeiro, e dos cidadãos-públicos-participantes, por conseguinte, em discutir e reinventar o sentido de arte e de espaço público. Mas se os primeiros anos de chumbo, como ficou conhecido o período mais repressivo da ditadura militar (1968 – 74), produziram respostas críticas que foram definitivas para a história da arte brasileira, e que alimentam o nosso imaginário até hoje, os anos finais, que precederam a chamada "distensão", foram de total apatia ou de um longo e insuportável "silêncio coletivo".

Durante oito semanas, toda segunda-feira, entre os dias 7 de abril e 26 de maio de 1975, o Teatro Casa Grande do Rio realizou o I Ciclo de Debates da Cultura Brasileira. Com o intuito de sair do estado de letargia e debater sobre a situação e as problemáticas da cultura no Brasil naquele momento, o encontro reuniu mais de 30 convidados — entre artistas, músicos, escritores, jornalistas, diretores de teatro, atores, etc. — e, cerca de 1400 pessoas por sessão. A iniciativa, que acabou se espalhando por várias cidades do país, sobre a qual pouco se sabe, embora tenha sido sediada num teatro, era "a própria negação do espetáculo". O que ali estava presente eram apenas "duas velhas e surradas atrações: as palavras e as ideias". E uma pergunta que permeava todas as sessões e que não conseguia silenciar: "o que fazer?" Um ano depois, em 1976, quando as conversas do Ciclo deram origem a uma publicação, a resposta veio à tona: FAZER.

Juntamente ao material aqui reunido: conversas, fragmentos, textos e etc., outro enredo se desenrola. Recentemente em 2013, ano do Amarildo, uma emissora revelou sua participação no golpe de 1964. Coincidências à parte, nesse mesmo ano o povo foi para rua (ABAIXO A REDE GLOBO!). No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um ano depois do golpe de 64, acontecia Opinião 65. Confirmava-se o refrão, "o morro não tem vez". Parangolé, Hélio Oiticica e passistas da mangueira (FORA DAQUI!). Impossível lembrar-se do MAM-RJ de fora, o outro MAM, sem mencionar Frederico Morais e os Domingos (1971). A cidade a cantar: "incorporo a revolta" — parangolé. Em São José dos Campos/SP, 2012, moradores da Ocupação Pinheirinho para defender seus corpos e suas residências improvisaram armaduras: tambor de plástico como escudo, pedaços de tubos como caneleiras e capacetes de motociclistas como elmo. Também em 2013, nossa tão incorruptível, imparcial e ultimamente elogiada Polícia Federal e Justiça Federal (braço forte do poder da propriedade, dos "donos da terra") assassinaram a tiros o índio terena Osiel em uma desocupação da fazenda Buriti (leia-se terra indígena Buriti) em Sidrolândia no Mato Grosso do Sul. Por tudo isso, diria Millôr Fernandes "o mundo nunca foi tão pouco violento; a gente é que nunca foi tão bem informado". Enfim, no mundo do espetáculo, no qual áudios vazados estão em voga "a ausência de imagens lhe incomoda?".

Em 2015 temos mais três episódios: o rompimento da barragem de rejeitos da Mineradora Samarco localizada no município de Mariana em Minas Gerais; o início da ocupação das escolas estaduais em São Paulo pelos estudantes da rede de ensino público em protesto ao projeto de reestruturação do ensino público estadual que previa o fechamento de escolas estaduais; a abertura de processo de afastamento da presidenta Dilma Rousseff autorizado pelo então presidente da câmara dos deputados Eduardo Cunha (CANALHA). O primeiro episódio é o resultado do descaso dos seres viventes (espécie humana) com o meio ambiente. Em todos os pontos cardeais a pedra de torque da humanidade continua sendo o desenvolvimentismo. O segundo episódio um alento, uma fagulha de resistência provocada pelos corpos em ação de desobediência. O terceiro episódio, o pedido de *impeachment* (leia-se GOLPE), está mais próximo do desastre. #ForaTemer (GOLPISTA), "escândalos por toda parte". Uma vez mais a ideia não é outra, qual seja indicar, "criar e reforçar os canais de manifestação e debate", extrapolando jargões da arte na arte, da vida na vida, da arte na vida, da vida na arte e além. Para os dias do presente, reiteramos: ESPERO TUA (RE)VOLTA. ■

Ricardo, em um texto que você escreveu para a revista Arte & Ensaios n. 9 (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ) em 2002, você comenta que a criação da revista item foi, de certa forma, conduzida a partir das atividades do grupo de estudo Visorama. O que significava criar uma revista de artista nesse período, década de 1990, aqui no Brasil?

Quando criamos o grupo Visorama, por volta de 1990, o que mantinha junto esse grupo de artistas de formações e interesses diversos era — no meu entender, é claro — a vontade de construir uma interlocução crítica junto ao circuito de arte. Investimos bastante na busca de linhas de leitura em relação ao que estávamos fazendo, procurando entender nossas pesquisas junto ao que ocorria no momento e no cenário da arte contemporânea. Organizamos um grande banco de imagens que ocupava quase dois álbuns de *slides*, com mais de 1000 imagens de trabalhos de artistas brasileiros e internacionais. Podíamos perceber nossa prática de modo integrado, não isolado, e isso trouxe grande fôlego ao grupo. Este banco de imagens organizado serviu de base para diversas ações do grupo — oficinas e simpósios, no Rio e São Paulo. Parece que havia no Rio naquele momento uma espécie de "rescaldo" do impacto da Geração 80 e circulavam leituras críticas muito conservadoras em relação à arte contemporânea — Ferreira Gullar vinha publicando no Caderno Ideias do Jornal do Brasil, uma série de artigos que nos deixavam bastante irritados, pelas posições reacionárias de um crítico que já havia trabalhado de modo brilhante nos anos 1950. Pois com o Visorama queríamos mostrar que o que estávamos fazendo era "avançado" — no sentido de ter um diálogo direto com o que se fazia naquele momento no circuito internacional da arte contemporânea, construir um gesto de intervenção — e o que nos faltava era exatamente a valoração de nossos trabalhos como parte de um debate crítico amplo. Em 1992, eu e Eduardo Coimbra escrevemos um artigo em parceria, que procurava contestar a posição de Gullar, chamado "Tornando visível a arte contemporânea" — considerávamos que não era possível polemizar com o crítico, pois suas posições eram absolutamente inconsistentes; o que nos restava era indicar uma matriz de visibilidade possível para que se pudesse acessar a produção contemporânea, construindo debates críticos a partir do que estávamos fazendo — isso nos pareceu bastante básico, mas necessário. O Caderno Ideias (editado pelo crítico Wilson Coutinho) se recusou a publicar o artigo [que sairia somente em 1996, em Goiânia, em revista organizada pelo artista Divino Sobral]. O texto era estruturado a partir das categorias que havíamos construído em conjunto nas conversas e ações do Visorama, é bastante claro para mim que o que mobilizou nossa discussão em grupo foram questões da crítica; a questão curatorial não se colocava ainda como eixo forte de mobilização do circuito de arte. É muito interessante perceber esse traço, esse interesse pela discussão crítica, pois a partir do final dos anos 1990 o debate crítico reflui completamente, sendo dominado pelas questões de curadoria. Bem, nesse quadro, nos parecia natural que o passo seguinte ao Visorama fosse a publicação de uma revista que pudesse expressar as ideias desenvolvidas pelo grupo e investir na "renovação do discurso de crítica de arte" (essa era a nossa vontade). Quando retornei de uma temporada de um ano em Londres, participei de um debate sobre a exposição Escultura Carioca, no Paço Imperial em 1994, onde estavam expondo diversos artistas ligados ou próximos ao grupo Visorama; havia ali uma vontade difusa de ativar as obras – e a ferramenta do debate crítico nos parecia a mais próxima. No debate, procurei articular os trabalhos em algumas linhas gerais, de modo que ficasse demonstrado que as obras ali presentes poderiam gerar leituras, intervenção e valor. Bastaria que uma vontade crítica de fato investisse desejo nessa direção — como se a combinação "obra + texto crítico" gerasse efetivamente um dispositivo de ação mais consistente e efetivo. Nas conversas que se seguiram ao debate, junto com Eduardo Coimbra e Raul Mourão, decidimos criar uma revista, com a publicação de meu texto e de outros artistas, e esta nos pareceu a plataforma mais adequada naquele momento (1994 – 95), que se impôs de modo direto e quase automático, para aprofundar nos debates trazidos pelo Visorama, com fôlego para interferir na dinâmica do circuito de arte que se apresentava para nós naquele momento.

Em outro momento, você diz que talvez, não haja "lugar no sentido de uma inserção segura e regular para veículos que escapem as determinações hegemônicas do mercado". Como resolver esse aparente impasse?

Demoramos um pouco a compreender, quando fazíamos a item, que uma revista editada por artistas jamais poderia funcionar junto aos mecanismos de circulação do mercado hegemônico. Seria preciso construir um circuito próprio, com escala menor, independente das redes de distribuição e patrocínio de grande porte. Essas são posições que devem estar claras a partir do projeto editorial adotado e qual a circulação e distribuição que se quer com a publicação. Acredito que nossa indecisão nos fez perder um pouco do foco preciso do projeto da item. Hoje já existe um circuito para publicações independentes, menores, assim como editais de patrocínio público e privado que não haviam naquele momento. Também a comunidade de leitores interessados neste tipo de publicação aumentou bastante. Esse é um caminho interessante: construir comunidades de leitores interessados, conscientes de outros modos de distribuição, de circulação e com desejos de leitura diversos.

Havia alguma revista de artista como referência para a criação da item? Mas, antes, como surgiu esse nome: item?

É sempre difícil buscar o nome de uma nova revista. Penso que "item" nos pegou por ser um termo neutro, que aponta para as coisas comuns e quaisquer, quase como um elemento sobressalente, algo que circula e se movimenta em meio às coisas do mundo. É como se o nome indicasse que o sentido da revista seria construído aos poucos, com seu uso, movimentação e circulação. Lembro que o que nos atraiu na palavra "item" é que a numeração da revista e o tema poderiam ser incluídos no nome: item-1 textos de artistas; item-2 música; item-3 tecnologia; item-4 sexualidade; item-5 afro-américas; item-6 fronteiras. As publicações que pareciam mais próximas naquele momento eram Malasartes, Arte em São Paulo, Módulo e Gávea, por exemplo. As revistas *mainstream* do tipo Artforum, artPress, Flash Art, e também, no Brasil, Galeria e Guia das Artes serviam como contra-exemplo — indicavam como se organizava editorialmente uma revista de arte e, ao mesmo tempo, o que não nos interessaria fazer. Víamos também com interesse revistas como Art-Language e FOX, no sentido de serem plataformas de publicação de artistas. Mas, que eu lembre, não houve uma revista específica que tenha servido de referência.

Qual a tiragem da revista e quais as estratégias que vocês criavam para a sua circulação?

Foram publicados seis números, com tiragem crescente: item-1: 1000 exemplares; item-2: 1500 exemplares; item-3 a 6: 2000 exemplares. Os quatro primeiros números foram deixados em livrarias do Rio e São Paulo, em regime de consignação. Recebíamos cartas através de uma caixa postal e alguns exemplares solicitados foram enviados pelo correio, para diversas partes do país. Não havia ainda qualquer contrato com empresa de distribuição. Quando lançamos a revista em Brasília e Goiânia (item-2), Porto Alegre e Belo Horizonte (item-3), consignamos exemplares em livrarias dessas cidades. Já em relação aos últimos dois números, conseguimos negociar a distribuição com duas diferentes editoras: item-5 foi distribuída pela Contracapa; item-6 pela Casa da Palavra. Mas era basicamente uma distribuição em livrarias. Lembro também que a revista podia ser encontrada em algumas galerias.

Em seu livro *Além da Pureza Visual*, você diz que "só há possibilidade de um verdadeiro pensamento plástico se houver, inequivocamente, primazia da forma visível sobre a forma enunciativa". Este era um objetivo da item? Ela chegou a lográ- lo?

[...] Certamente a item teve a preocupação de não deixar que a camada discursiva característica de uma revista se tornasse dominante nesse sentido, evitando fazer com que as obras ali presentes se colocassem como ilustrações de luxo dos artigos e entrevistas. Tivemos sempre o cuidado de ter obras inéditas nas páginas centrais (Artur Barrio, Hermeto Pascoal, Tunga, Waltércio Caldas) ou mesmo cadernos de imagens independentes dos textos, assim como seções de diálogos entre dois interlocutores construídos sem a utilização de palavras. A programação visual também manteve a preocupação de não deixar que o discurso subjugasse a visualidade própria do processo gráfico.

Você poderia nos falar um pouco sobre a seção "Conversações", o que se buscava com ela?

A seção "Conversações" apareceu no segundo número e depois seguiu até a última edição da revista. No editorial da item-2, escrevemos: "A seção 'Conversações' expõe o livre diálogo entre dois interlocutores, respeitando tanto a temática escolhida como a forma original do documento". Queríamos publicar conversas e trocas que trouxessem outras mediações que não a tradicional conversa transcrita em palavras, em forma de diálogo. Nessa direção, publicamos uma "conversa gráfica" (com escritos e desenhos) entre Barrio e Marco Veloso; um *chat* em sala de bate-papo (era o início da internet) entre Marcelo Dantas e Roberto Moreira; uma troca de imagens por fax entre Marcos Chaves e Iran do Espírito Santo; um diálogo entre Carla Zaccagnini e diversos interlocutores (em forma de entrevistas) que complementava uma de suas obras daquele momento; documentos inéditos (imagens e textos) do encontro entre Anna Bella Geiger e Joseph Beuys em 1975.

Voltando aquele texto, há pouco comentado, que você escreveu para a revista Arte & Ensaios n. 9, você fala da "construção de um lugar menos passivo do artista frente ao circuito". Seria esse o papel por excelência das revistas de artista?

Sim. Se pensarmos no artista como personagem que se constitui "além do mero produtor de obras de arte", interessado em negociar sua posição frente ao circuito de arte e à sociedade de modo mais instigante do que a fabricação de bens de consumo de luxo, as revistas tem sido ao longo dos períodos moderno e contemporâneo uma das principais e mais recorrentes plataformas de ação — ferramenta na construção de discursos, posicionamentos coletivos, tensionamento poético, etc.. Com seu sentido de "urgência", promovem uma desnaturalização do hábito, funcionando tal qual as obras, buscando envolvimento e intensidade similares.

Nos anos 1990, a figura do artista-editor era rara no Brasil, isso apesar das importantes iniciativas editoriais dos anos 1970/80. Atualmente, essa figura está bastante consolidada, basta atentar para o número de feiras e de editoras independentes atuando no país. Curiosamente, as revistas não acompanharam esse movimento. As iniciativas seguem sendo absolutamente pontuais. O que mudou de lá para cá?

Penso que, por um lado, as políticas de editais trazidas pelos governos Lula incentivaram a realização de publicações de grupos e coletivos, o que foi excelente. Ao mesmo tempo, as comunidades de interesse por publicações aumentaram muito (como indicado na pergunta). Há muitas editoras pequenas e feiras de publicações independentes, o que é ótimo. Vive-se um momento bastante interessante para a realização de experimentos gráficos e publicações independentes, afirmando um circuito novo em que produtores e leitores estão bastante próximos. Isso também é efeito da sofisticação das ferramentas digitais, que cortaram muitos custos e facilitaram diversas etapas de produção.

O texto de apresentação do 6º número da ítem anuncia o início de um processo de colaboração com a revista Sexta-Feira. Aparentemente, novos números estavam no horizonte dos editores. Por que estes números não chegaram a sair? Como e por que se deu o encerramento da revista?

A revista foi finalizada pela dificuldade crescente de organização e pelas complicações de obtenção de financiamento. Inicialmente tínhamos bastante disponibilidade de dedicação ao projeto, mas depois de seis números já não era tão simples encontrar tempo, pois a revista havia ficado bem mais complexa. Chegamos a planejar que a item-7 teria como tema "lixo"; ficamos animados com as possibilidades desse tópico. Também organizamos um acordo com a revista Sexta-Feira que previa colaboração mútua: item-6 trazia uma entrevista com Nelson Brissac, realizada por Paula Miraglia e Florencia Ferrari, editoras daquela revista; e os editores da item contribuiriam com o próximo número da Sexta-Feira, o que afinal não ocorreu. Percebemos que teríamos que conseguir melhor organização, uma equipe de trabalho regular e buscar financiamento. Entretanto, no fim de 2002 não tínhamos mais estrutura para isso.

Você afirma que um fato decisivo para a criação da revista item foi a ausência de discussão dos trabalhos contemporâneos no catálogo da exposição Escultura Carioca. Do seu ponto de vista, essa dificuldade/resistência de se pensar as realizações contemporâneas persiste? A que você atribui?

Pode-se dizer que o circuito de arte no Brasil se ampliou e com isso há mais atores, nos diversos papéis (artistas, curadores, agentes, críticos, pesquisadores, etc.). Ou seja, a discussão está hoje mais distribuída e polifônica, sobretudo geograficamente. Mas o desafio do debate crítico "contemporâneo", (para insistir no termo) é que este não "está dado", não se coloca naturalmente: é preciso ser "arrancado" do estado de coisas corrente, de modo que se ativem as temporalidades intempestivas — fluxos de acontecimentos, eventos, ações de intervenção e transformação. Há que se perceber por onde se trama a emergência desta (sempre complexa) disponibilidade de investimento de desejo e mergulho nos devires entre arte e vida — para aí desenvolver comprometimento, compromisso. Combinar este gesto — sempre coletivo — com a pragmática do circuito de arte, sob a pressão da economia neoliberal da cultura, é o desafio recorrente, uma vez que se atua frente às engrenagens de um circuito que aparentemente se renova com regularidade, mas que, em seu automatismo, "deixa tudo como está". Revistas podem auxiliar nos processos de ativação do presente, movimentando-os. ■

Ao longo de sua trajetória como artista e professor você participou não só de mais de uma iniciativa editorial. Malasartes e Gávea, como você situa essas experiências editoriais no contexto sociocultural brasileiro? O que as diferi? O que as aproxima?

Malasartes era uma revista que tinha por objetivo uma intervenção crítica no circuito de arte. Predominavam na revista, inéditas que viessem colocar em circulação a produção emergente e temas polêmicos e cultura brasileira. Realizada ainda em um momento agudo da ditadura. Malasartes durante abrir espaço para ideias e produções localizadas pelo sistema dominante. Já a Gávea era uma revista universitária, voltada para uma reflexão teórica sobre arte e arquitetura, melhores monografias de curso. Acreditávamos que esses trabalhos vinham comprometidos com esta outra visão de História da Arte que pretendíamos praticar.

No Brasil, há uma noível defasagem em termos de tradução. Ao longo de suas edições, a revista Gávea disponibilizou um amplo conjunto de traduções (Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Harold Rosenberg). Você poderia nos falar um pouco sobre esse aspecto da revista?

Estes autores, até então não publicados em português e muitos deles desconhecidos no Brasil, faziam parte desse mesmo universo teórico com os quais nos identificávamos. Publicá-los representava ampliar o *a priori* trabalhávamos.

Nos seus primeiros números, a revista Gávea fez alusão à revista *October*. É possível falar de uma influência? Ela se resumia ao projeto gráfico ou se estendia a outros elementos? Afora esse primeiro número, quais publicações serviram de referência para o seu traballho na revista?

A referência à October no projeto gráfico do primeiro número da Gávea (que nos inúmeros desentortos foi ganhando identidade própria), tem um aspecto anedótico que era a falta de recursos para a programação visual. A October era para mim, o referencial de uma revista com uma posição inovadora de reflexão teórica e demarcação política no campo da arte.

Em "A queda do Brasil" (Malasartes n.2, 1976), você afirma: "o que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar suas concepção particular de expressão, vinculada à nossa realidade". É possível trazer essa afirmação para o contexto editorial? Você acredita que Gávea alcançou esse objetivo?

O artigo "A queda do Brasil", o princípio que escrevi, possui equívocos que se manifestaram com o tempo. No entanto, creio que levantava algumas questões ainda pertinentes. A Gávea considerava sua atuação em uma realidade específica: o da produção de História da Arte no Brasil. Seu compromisso era realizar um deslocamento da empiria estilística para o campo do conhecimento. Creio que a intervenção que produzia no divulgação de uma nova visão reperctuiu positivamente. De certo modo, acho que criou um modelo para as diversas revistas universitárias que surgiriam um pouco mais tarde.

Atualmente, temos um conjunto razoável de revistas acadêmicas de arte em circulação no país. Diferente dos anos 1980, essas revistas estão envoltas em um amplo conjunto de exigências e normativas burocráticas. Como você vê essa mudança? E como avalia as publicações atuais?

A Gávea tinha três fontes de financiamento que alternavam ou se conjugavam: patrocínios privados, fruto de CNPq. Junto com o financiamento do CNPq viram as exigências normativas. Tivemos que adaptar. A revista perdeu um pouco a característica de porta voz do Curso de Especialização e agregou colaboradores externos. Procuramos manter a coerência entre as colaborações e nossos princípios. Creio que consegu

Em 1981 Luiz Paulo Baravelli compôs uma impressora usada, uma máquina de escrever, um conjunto de outros acessórios e deu início a uma de suas longevas experiências editoriais artísticas do país: a revista Arte em São Paulo. Tinta e sete números e seis anos depois, com outro formato e outra editoria, a revista deixou de circular, não sem antes se estabelecer como uma das mais importantes espaços de criação e debate para artistas, críticos e investigadores de suas diversas áreas de pesquisa. Nas suas páginas, muitas vezes de forma indelével, vibram a tona propositiva e pequises de figuras como Julio Plaza, com *O Livro como Forma de Arte*, Lenora de Barros, com *O Tempo na Fotografia*; Regina Silveira, com *Anteparo*; Marco do Valle, com *Multi = Multi* (descrição de duas peças montadas numa estrada); Cacilda Teixeira da Costa com *Vídeo Hoje em São Paulo*; Villem Flusser, com *Arte na Pós-Histórica*; Mary Dritschel, com *Ladies First*; Léon Ferrari, com *Prismas e Relatórios*; Annateresa Fabris, com *Notas sobre o Pós-moderno*; Hutchinson Jr., com *O corpo sempre como princípio*; entre outros tantos nomes. Concebida e apresentada como uma iniciativa inteiramente pessoal os seus fundadora, a publicação passou a contar, em 1982, com a editoria de Lisette Lagnado e Marion Strecker Gomes, além do próprio Baravelli, que deixara a revista em 1983. Sem nunca abrir mão dos propósitos firmados no seu primeiro número — ser um contribuição ao nosso circuito, constituir-se de forma plural e manter-se constantemente aberta a contribuições — Arte em São Paulo foi, ao longo de anos, ganhando novas vozes e novos modos de apresentação e escrita, a ponto de seu projeto inicial, de "ser mais revista sobre arte e não uma revista de arte", se ver paulatinamente subvertido e/ou repensado. Vista desde o longínquo ano de 2016, Arte em São Paulo foi, e permanece sendo, inegavelmente, uma revista de artista concebida, editada e distribuída de maneira independente. Montada de forma quase artesanal — com páginas na horizontal, encadernação em espiral e muitas imagens literalmente coladas nas páginas — pontuada aqui e ali por intervenções criadas especialmente para a publicação (como, por exemplo, as de Hudinilson Jr. e Bernardo Krasinakey), seus interesses iam da arte postal à arte yanomami, da representação pictórica ao papel de grampo de imprensa. Arte em São Paulo foi uma das raras iniciativa em que pensamento e prática artística, longe de se excluírem, alimentaram-se mutuamente para constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras que constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras que constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras que constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras que constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras que constituir um espaço plural e aberto. Fazendo valer a sábias palavras nos apresentamos: dizer coisas até então para de reclamar e começar a fazer. Quem tiver o que dizer, apareça. E isso é um convite". ■

Em 1981, Luiz Paulo Baravelli compôs uma pequena impressora off-set. Em 1985, Carlos Zilio se apropriou de identidade gráfica de revista Cotobre. Em 1995, Ricardo Basbaum escreveu *escultura carioca&debate*. No início de 2000, Alonso Luz, Cauê Alves, Daniela Labra, Fernando Oliva, Guy Amado, João Bandeira, José Bento, Juliana Monachesi, Paulo Martins Werneck, Taisa Pallares, Tatiana Blass, Tatiana Ferraz e Thiago Mattar, cruzando funções "da zaga à ponta esquerda", discutiram como buscar lugares para mostrar suas pesquisas e colocar em prática suas experiências em arte. Em 2002, Tarpley Hitchcock e Ricardo Basbaum criaram projetos e dispersar ideias radicionadas às práticas de artistas. Nascidam, respectivamente, as revistas Arte em São Paulo, Gávea, item, número e RECIBO. Movidas pelo desejo de "criar e refrear os canais de manifestação e debate", "desarticular a tradição dominante na história da arte brasileira que era baseada em uma visão centrada no levantamento e sistematização de informações empíricas", "construir um espaço de intervenção", "pensar a circulação e quais eram os (novos) lugares, os (novos) agentes, os (novos) públicos", "provocar, criar e questionar o circuito", essas revistas pulgaram os próprios espaços de manifestação e debate no país. Nas suas páginas, jovens artistas e pesquisadores independentes abriam os seus instrumentos e desafiaram os esquemas conceituais vigentes. Destas, apenas RECIBO continua.

Em 1998, Helmut Batista criou o Espaço P, hoje Capacete Entretenimentos, "a vida pós-apocalíptica, pós-antropocena, depois do fim da eletricidade, da internet, da água". Para o Capacete interessa o precurso como estratégia para criar realidades diferentes, ou modificar as já existentes. Define seu modo de operação com o *slogan*: "o agenciamento e seu próprio conteúdo". Como lugar de encontro – não hierárquico e coletivo – o Capacete funde espaços e tempos. O lastro e parte de sua ideologia, de suas estratégias de produção de conhecimento por vias empíricas. Para Helmut, ao para o Capacete, não há distinção entre a vida cada dia e os programas culturais por dele desenvolvidos: domingo com crianças, janaros, palestras, residências, exposições, publicações, escolas, grupos de estudos, isto porque o Capacete "parte do princípio que os momentos mais importantes acontecem nos 'entre-espaços' e 'entre-tempos', e de formas fluxuantes e instáveis, portanto, de forma imprevisível e incontrolável".

Pese ao fato da semelhança sonora, entre Al5 (1968) e *Hey 5* (2016) não há coincidência, mas sincronicidade, Dada a situação atual, não mais de golpe militar, mas Político e jurídico, a presente edição propõe uma revisão de seis projetos artísticos, editoriais e curatoriais criados entre 1968 e 2002, todos com a data nodo de que o lugar da transformação artística e, também, a transformação política. Entre converses, textos, propósitos fictícias, tradução, transcrição e reprodução, esta *Hey* retoma aspectos políticos, estéticos e críticos do I Ciclo de Debates da Cultura Brasileira, do espaço Capacete Entretenimentos e das revistas Arte em São Paulo, Gávea, item, número e RECIBO. A questão fundamental para todos esses projetos é a criação de outros meios de circulação da arte, dos artistas, da crítica e da história da arte – daqui e de lá. Ainda que possa parecer ambíguo, é preciso considerar que são muitos os fatores que limitam a continuidade de projetos autônomos como os citados acima, mas é também por seu caráter efêmero que é possível travar batalhas importantes: dizer coisas até então pouco ditas, não ditas ou "mauditas".

Adverтência

número 11_ 09_1973
em revista como revista

número NOTAS

[1] O nome da revista Número, segundo relato de uma das editoras, Thaís Rivitti, poderia ser Grau zero, uma referência à obra de Barthes sugerida por um dos editores. Não vingou. Ainda assim, aqui mantemos. Em 11 de setembro de 1973 forças estadunidenses bombardearam com aviões o palácio do governo chileno, no mandato de Salvador Allende, concretizando um golpe de estado e o início da ditadura civil militar no Chile. No entanto, essa data não é comumente lembrada, nem suas atrocidades, como "marco" ou "grau zero" de nada. Ao contrário, outro 11 de setembro, o das torres gêmeas — bastante conhecido e divulgado — ficou registrado como o verdadeiro "grau zero" dos dias atuais. Entre 1954 e 1976 seis países sul-americanos mergulharam em processos políticos ditatoriais: Argentina (76–83), Brasil (64–84), Bolívia (71–82), Chile (72–89), Paraguai (54–89) e Uruguai (71–85). Muitos deles com a intervenção direta dos órgãos governamentais, militares e até mesmo culturais dos Estados Unidos da América [vide Operação Condor]. Pode parecer "paranoia delirante", mas atualmente continuamos sendo espionados e golpeados, por nós próprios e terceiros. Contaminados pelos acontecimentos atuais (clima de golpe), no decorrer dos últimos meses organizamos e reunimos aqui algumas informações sobre a revista Número a partir dos encontros e debates realizados na disciplina "Outros Espaços da Arte". [2] No meio do processo, com o grupo de estudos, *Seminário impresso número 11 em revista como revista (em papel e falado)*, surgiram algumas questões sobre as estratégias de apresentação da publicação [da relação entre texto crítico e intervenção artística] e resolvemos contatar os editores. Conversamos por e-mail com as editoras Tatiana Ferraz e Thais Rivitti. Lançamos as mesmas perguntas para ambas e incluímos as perguntas e respostas nesta publicação. Estamos chamando todo o conteúdo, reunido aqui, de número ONZE ou grau ZERO, um recontar das números, em: número INTERVENÇÕES/PARTICIPAÇÕES; número PECULIARIDADES; número PERGUNTAS/RESPOSTAS; número NOTAS e número EXTRA ANOTAÇÕES POR QUE E PARA QUE FUNDAR UMA REVISTA DE ARTE E CULTURA? [3] Lembre: na busca por novas formas de diálogo entre artista e crítico procure por uma contraintervenção, um CONTRAGOLPE. ■

número PECULIARIDADES

número UM A mais compacta de todas (20 páginas). Caixa de texto com definições/verbetes: instituição; independente; alternativo; mercado; circuito; marginal.

número DOIS O leitor (espectador) enquanto lê a revista pode observar o entorno pelos dois furos.

número TRÊS A segunda que mais tem participação de artistas em suas páginas. A primeira é a dez.

número QUATRO Projeto gráfico é a intervenção.

número CINCO A revista traz, do editorial um "conjunto de textos sobre políticas para as Artes Visuais, ao mesmo tempo em que examina sua própria viabilidade".

número SEIS Sem corpo editorial aparente. Contém um encarte com dossiê do projeto São Paulo S. A., produzido pela exo – experimental. org , para ser distribuído juntamente com a revista.

número SETE Corpo editorial coletivo. A revista que tem vínculo institucional com o Ceuma e patrocínio do Fundo de Cultura e Extensão Universitária da USP passa a contar com apoio do Centro Cultural São Paulo. Em colaboração com o Fórum Permanente a revista ganhou uma versão eletrônica, inclusive, com os números anteriores. O vídeo Plínio Ramos 82 realizado por Chico Linares e Melina Anthis, comentado na versão impressa, estava disponível para download na versão eletrônica, expandindo o conteúdo da número.

número OITO e NOVE Teve aprovação do projeto editorial pelo Programa Cultura e Pensamento realizado pelo Ministério de Cultura, que viabilizou a produção de duas edições da revista.

número DEZ Folhas soltas/pôsteres feitas por duplas: crítico e artista. ■

número INTERVENÇÕES/PARTICIPAÇÕES

Cada número conta com a participação/intervenção de um ou mais artistas em suas páginas.

número UM Intervenção de Rubens Mano: AQUI COMEÇA na segunda capa e O OUTRO LADO na terceira capa.

número DOIS Intervenção Artur Lescher: Revista perfurada por perfurador de papel (dois furos). No verso da contracapa conjunto de círculos picotados pelo perfurador.

número TRÊS Duas Intervenções: Jorge Menna Barreto com *Quem Matou C.M.?* e *Viva Milú Villela!* (carimbos) e um convite aos autores a incluírem uma nota ao final de seus textos; Ricardo Basbaum com *Passagens (NBP)*; Fernando Burjato com *Sem título* e Rosana Ricalde com *Manifesto Antropófago.*

número QUATRO Angela Detanico e Rafael Lain com projeto gráfico e, ao mesmo tempo, uma intervenção.

número CINCO A revista apresenta trabalhos de três artistas: *Brindes na capa* de João Paulo Leite; *A quem interessa* [mapa contendo a distribuição geográfica do público de arte segundo mala direta de instituição pública de arte na cidade do Rio de Janeiro] por Alexandre Vogler e *Ao leitor* [caixas de textos desfocadas?] de Wallace Masuko.

número SEIS Intervenção de dois artistas convidados: Viagens Maravilhosas de João Loureiro que ocupa a capa e a contra capa da revista; *Pessoa Física* (formulário) da série *Abstrações burocráticas* por Marcius Galan (p. 7 e 8).

número SETE Intervenção artística realizada pelo artista Erick Beltrán que também assina o projeto gráfico da revista. A intervenção é constituída de imagens retiradas da mídia impressa brasileira e distribuídas na publicação.

número OITO Artista convidado: Daniel Acosta que fez capa e contracapa com instruções para recortar e obter um território.

número NOVE Acácio Sobral e Járed Domício com intervenções gráficas de imagens repetidas e alteradas com pontos nos cantos superiores das páginas.

número DEZ Intervenção de uma dupla: artista e crítico. ■

número PERGUNTAS/RESPOSTAS

Você poderia falar um pouco sobre o surgimento da revista, sobre a atividade que vocês exerciam no Centro Universitário Maria Antonia, sobre o nome da revista e como você avalia, retrospectivamente, o exercício da crítica promovido pelo corpo editorial e pelos colaboradores (artistas e demais pensadores) nas revistas Números ao longo de sua existência de 2003 a 2010?

Tatiana Ferraz: Naquele momento, no início dos anos 2000, a situação era bem diferente do que temos no cenário atual. Ali, o exercício coletivo da crítica era acompanhado também por um movimento coletivo de artistas que buscavam lugares para mostrar suas pesquisas poéticas e colocar em prática/debate suas experiências estéticas. De modo geral, o mercado ainda não esmagado o valor cultural da obra e ainda acreditávamos no papel transformador da crítica para a formação de público no Brasil. A estratégia de grupo veio assim na tentativa de suprir algumas inquietações, tanto da parte dos que escreviam sobre arte, como dos que faziam arte [o que também se refletia na diversidade do núcleo formativo da revista, composta por filósofos, sociólogos, historiadores, jornalistas e artistas, pela qual pudemos exercitar e colocar em diálogo discursos e práticas discursivas distintas]. Boa parte do grupo tinha passado pelo educativo das Bienais na transição entre os anos 1990 e os anos 2000, ali experimentamos uma distância enorme entre o público e a arte contemporânea. A produção contemporânea foi ganhando cada vez mais espaço, não só nas bienais, mas também em mostras e galerias dedicadas a este nicho. A circulação, a aproximação com o público e a reflexão sobre a produção das últimas décadas eram pontos essenciais que pautaram os primeiros editorais da revista. Pensar a circulação incluía pensar o circuito da arte, quais eram os (novos) lugares, os (novos) agentes, os (novos) públicos.

A aproximação com o Ceuma se deu via Lorenzo Mammí. O professor Lorenzo já era conhecido de alguns membros da revista que vieram da FFlch – USP. Como diretor do Centro Universitário Maria Antonia, ele promoveu um novo programa de exposições dedicado à produção emergente, ao mesmo tempo em que colocava aquela geração de artistas em diálogo com gerações anteriores. Ali, as exposições eram fruto de uma seleção de portfólios que resultava na programação do ano. Para cada artista selecionado, havia um crítico dedicado a acompanhar o trabalho e escrever um pequeno texto para o folder da exposição. Aqui já não me lembro se deste grupo de "jovens" críticos nasceu o núcleo da revista ou vice-versa. Na verdade, o que importa é que o Ceuma se apresentou como um novo espaço para o exercício da crítica para todos nós, mas ainda assim com certas limitações na escolha dos artistas sobre os quais escrever (uma vez que a seleção de portfólios era feita por um outro grupo de pessoas). Tínhamos total liberdade para escrever sobre o que quiséssemos e pensar o editorial de forma independente. Do ponto de vista da forma — papel jornal, encadernação com grampos, simplificação de cores etc. — a circulação da revista se inspirou numa publicação chamada OCA, que circulava na época pela venda de moradores de rua e tinha um preço simbólico. Além disso, para nós, era fundamental que a revista fosse gratuita para impulsionar a sua circulação no país, chegamos a fazer até alguns lançamentos fora de São Paulo.

Sobre o nome da revista, não há muito segredo... tínhamos algumas opções, por falta de criatividade maior, adotamos o nome Número. Nesse sentido, o debate em torno dos temas de cada revista acabou sendo mais estruturante; cada número era temático, e havia um rodízio entre nós para encabeçar o editorial – até porque dava um trabalho imenso e tomava muito tempo no vaivém dos artigos escritos pelos convidados, articulação com designer e revisão, entre outras tarefas.

Circuito; O espectador no poder; Arte e palavra; Os lugares (e o trânsito) da arte; O Estado da arte; O público e o privado; O real; Limites; Infinito. De alguma forma as primeiras edições da Número, discutiam mais sobre o métier artístico – a circulação, os agentes, os lugares, institucionais ou não, o público – e, nesse sentido, também geravam certa angústia em nós, editores, por acabar priorizando o circuito em detrimento do objeto da própria crítica, as obras. Houve em algum momento também uma abertura a outras disciplinas, que nos ajudariam a pensar instâncias interdisciplinares, mais discursivas – como a filosofia, a física. No último número, tentamos recuperar essa relação da crítica com os trabalhos propriamente ditos.

Thais Rivitti: É um pouco difícil para eu comentar a Número. Já não lembro bem das inúmeras coisas que queríamos fazer nesse período, o que conseguimos fazer e o que ficou nas nossas discussões, madrugada afora, sobre as impressões de trabalhos, de exposições e do meio. Para mim, foi tudo muito intenso e visceral. Acho que são textos de jovens, no meu caso ainda no começo de formação, que conseguiam expressar pouco mais que um grande desconforto com as possibilidades de atuação profissional que se apresentavam... Não de uma perspectiva (apenas) individual, mas como perspectiva no meio: como eram feitas as programações de museus e centros culturais, qual a produção artística que estava ganhando espaço dentro e fora do Brasil, que tipo de discurso está colado a ele, esse tipo de coisa.

Eu conhecia algumas pessoas antes do grupo do Maria Antonia, chamado pela Tania Rivitti, minha mãe, que trabalha lá com os cursos até hoje, de "jovens críticos" (coisa que evidentemente a gente não gostava muito). Alguns foram colegas ou na FFlch – USP (tinha um monte de gente que cursou filosofia lá mais ou menos no mesmo período) ou trabalhou comigo nos educativos das bienais, no caso a 24ª Bienal e a mostra do redescobrimento. No Maria Antonia fomos convidados para elaborar textos para as exposições. Quem estava na direção era o Lorenzo Mammí. Foi uma época em que muita coisa legal aconteceu na área de artes por lá, inclusive a tal "mostra de arte concreta", que marcava também certa filiação estética e ideológica do espaço... Com certeza, a gente aprendeu muito com o Lorenzo, dono de paciência infinita com os "jovens". Na época ele era professor no curso de Música na ECA/USP. Lembro-me de um dia em que ele me explicou como a figura da tautologia, na arte contemporânea, não poderia ser vista como algo depreciativo que era um procedimento forte, rigoroso, da arte contemporânea. Falou do Kosuth, que eu já conhecia, meio por cima. As discussões saiam a partir dos textos que a gente mesmo escrevia.

Mas tinha problemas... A gente começou a não gostar muito de não poder escolher os artistas que iríamos escrever. Sim, porque havia um júri que escolhia os artistas e não cabia à gente essa escolha. A Número vem um pouco da necessidade de nos pautarmos. De decidir sobre o que e quem escrever.

Bom, falando um pouco do nome. Lembro-me de ter dado briga. Acho que o Zé Bento, se não me falha a memória, queria o nome de Grau Zero, uma menção ao Barthes, e nunca engoliu muito a coisa da Número. Na verdade acho que a revista chamava cada uma seu número: Um, Dois, Três... Mas isso na prática não funciona muito (risos).

Esse balanço que você me pede é difícil de fazer. Tenho muita dificuldade em retornar àqueles textos. Um dia vou precisar tomar essa coragem. O medo é que a minha lembrança de que foram anos tão importantes, formadores, debates acalorados, brigas etc. e que o resultado da revista fique meio mixuruca em relação a essa memória. Lembro de alguns dos meus textos. São textos de intervenção, mais do que textos para a posteridade. Tem um texto do Guy que foi para a coletânea da Glória Ferreira, mas acho que era exceção. A maioria dos textos tinha uma vida curta, vida de texto de revista mesmo... Dura um mês, um semestre. Mas preciso voltar a eles, ler de novo.

Fizemos uma coisa legal a partir de uma das edições: entrevistar nossos curadores ou críticos cujo trabalho nos interessava. Isso foi muito legal. Não conseguimos entrevistar todos que queríamos, mas foi muito bom. Acho que a Número contribuiu muito para a formação crítica do debate aqui em São Paulo. Como disse, talvez não pela qualidade dos textos (realmente não sei, preciso ler de novo, nessa altura já estou achando que estou falando mal dos textos, não é isso!), mas por levantar debates, por nos estimular a pensar, por propor uma coisa diferente. O que veio depois de mais legal foi a Tatuí. De resto, continuamos com revistas muito caretas e comerciais.

No editorial da Número sete (O real) vocês falam de percalços e indefinições que atrasaram a publicação da revista. Entraves esses ligados a renovação de apoio e verba para viabilização da impressão da publicação. Antes, na Número cinco (Estado da arte), os editores abrem a revista com o seguinte comentário: "A revista, mantida essencialmente por verba pública do Fundo de Cultura e Extensão Universitária da USP, que funciona como uma 'contribuição inicial para posterior consolidação do projeto', surpreendentemente bem recebida e requisitada em todo Brasil, ainda não consegue se sustentar no mercado. No sistema da arte vale mais um acabamento luxuoso do que uma iniciativa simples...". Na sua perspectiva, estes foram os principais motivos para a revista deixar de ser publicada?

TF: Os subsídios para ela acontecer – quer tenha sido pela verba via Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da USP, pela parceria com a gráfica do CCSP, ou ainda com verba federal por meio de edital público – foram de fato fundamentais para a materialização das edições. Por outro lado, acredito que ainda tenha dois outros motivos, um mais geracional e outro mais sistêmico do próprio meio da arte. Em meados dos anos 2000 éramos solteiros, cheios de energia, alguns ainda estudantes, outros em início de carreira, era um contexto muito livre que demandava também muito tempo disponível para os encontros, debates e organização da produção. Aos poucos, a vida acabou nos levando a outros compromissos, principalmente profissionais, financeiros e familiares (para aqueles que tiveram filhos) que, de alguma forma, inviabilizara aquele jeito de se fazer revista. Precisaríamos ter reinventado um novo modus operandi (por exemplo, se fosse hoje, talvez , a internet poderia ter facilitado a logística e os custos da revista). Um outro elemento que a meu ver contribuiu para o fim do ciclo da revista é o próprio meio de arte; naquele período não tínhamos uma pressão tão grande do mercado, e a crítica ainda tinha um papel importante na formação de valor de um trabalho de arte. Passado mais de uma década, a crítica parece ter perdido fôlego como agente cultural e facilitador de trocas simbólicas devido às recentes transformações do meio artístico, agora regido majoritariamente pelo mercado, segundo as oportunidades de negócio, as quais seguem uma lógica cada vez mais financeirizada. Eles são cada vez mais frágeis e efêmeros, apesar de ainda haver espaços de resistência. Além disso, tenho a impressão de que as gerações que vieram depois da nossa não se colocam no mesmo papel, de problematizar a sua atuação e a sua função "pública", me parece que para eles, não há contradição. No fundo, passa por uma questão geracional.

TR: Claro que, se a revista tivesse sido um sucesso comercial, a história poderia ser diferente. Numa época a revista tinha muitos jornalistas envolvidos. É claro que, se houvesse a possibilidade de transformá-la num trabalho para alguém, ou para um grupo de pessoas, isso teria sido muito legal. Mas acho que nunca pensamos muito bem como seria isso... Tentamos alguns anúncios com galerias, no início, mas a coisa foi complicada. Depois veio a verba da USP, que conseguimos pelo fato de muitos de nós sermos alunos. Não acho que tivesse a ver com a Maria Antonia, claro que ajudava sermos os "jovens críticos" do Ceuma também... Lembro de ir a uma reunião com o Afonso e outra com a Taísa para pedir a grana, apresentar o projeto e tal. Talvez a orientadora do Caué, a Marilena, tenha nos ajudado também... Realmente não me lembro. Depois veio o "Cultura e Pensamento". Alugamos uma sala, na Rua Tupi, numa casa da prima da Tati. A Danielle Rocha era nossa produtora, organizava muito as coisas, ajudava em tudo e trabalhava lá. Foi uma tentativa de profissionalizar, de tentar ter um expediente, um lugar para a gente trabalhar e não apenas aquelas noitadas... Mas não diria que tivéssemos uma estratégia séria de viabilização da revista. As pessoas foram começando a trabalhar em instituições grandes, projetos complexos, acabaram ficando com menos tempo.

Com a aprovação do projeto editorial pelo Programa Cultura e Pensamento, do Ministério de Cultura – "que viabiliza a edição de duas edições da revista" – os números oito e nove são publicadas com uma tiragem de 8000 exemplares, cada. Antes da Número receber o fomento do MinC qual era a tiragem da revista? De que modo os recursos provindos de um programa do Ministério da Cultura, e o vínculo com o mesmo, alterou o expediente da revista?

TF: Eu não me lembro exatamente quanto era. Mas é verdade que com o edital do MinC, a tiragem deu um salto. Se não me engano, foi nessa mesma época que buscamos fazer lançamentos em outras cidades que não São Paulo. O edital também deu uma certa "segurança" para avançarmos, mas o dinheiro era tão pouco que é complicado falar nesse sentido de "estabilidade". Me lembro que também tentamos vender algum espaço comercial na revista para complementar a verba e buscar uma alternativa para não depender somente da verba pública.

TR: Acho que acabei respondendo um pouco na pergunta anterior. Não me lembro de quantos exemplares a gente fazia. Talvez a Daniela saiba... Chutaria 3 mil, puro chute, mas foi um número que me veio... Foi muito bom contar com esse apoio, os editores ganhavam uma ajuda de custo para editar, acho que pagávamos também colaboradores... Tudo tem que ser checado, porque minha memória tá falhando.

No "Texto como obra e a curadoria como texto" publicado na Número três (Arte e palavra), José Augusto Ribeiro comenta "A exposição como trabalho de arte" organizado por Jens Hoffman na Escola de Artes Visuais do Parque Laje. Na ocasião Hoffman "convidou 11 artistas, curadores e críticos do país a responder se uma exposição pode ou não ser um trabalho de arte por si só 'sem qualquer trabalho de arte'". Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa, Ivo Mesquita e Iran do Espírito Santo, conforme José Augusto "prefere o esquema 'artista faz arte e curador, curadoria'". Laura Lima é a única que diz que "uma exposição pode ser uma obra de arte, mesmo sem obra; Basbaum fala de uma 'coautoria artista/curador; e Artur Barrio devolve com outra pergunta lacônica: 'Que importa?'". Como você entende a relação entre obra de arte e crítica, entre artista e crítico? Artista faz arte e crítico crítica? Coautoria? Um texto crítico pode ser uma obra de arte, mesmo sem obra? Que importa?

TF: Eu tendo a concordar com Barrio, no sentido de que o exercício da arte, e da crítica, deve ser o mais livre possível. Aliás, são fronteiras que estão tentando ser embaçadas desde pelo menos Duchamp. A meu ver, isso já não é o problema central no cenário atual, quem faz o quê. É lógico que o caráter da produção, seja ela artística, curatorial e/ou crítica, depende do lugar de quem a exerce ou realiza, mas acredito que há espaço para todos, e neste sentido, isso é libertador. Eu acho que o problema se deslocou para o próprio papel da prática discursiva, acho que ela está precisando se reinventar e criar um novo espaço – não importando quem a faça, se o artista, o crítico, o historiador, o educador. Valeria aqui refazer a pergunta ao próprio autor do texto, o Zé Augusto. ■

TR: Acho que importa. Mas também acho que pode tudo. Coautoria, exposição sem obra, texto-obra. São coisas que se tornaram bem menos polêmicas e mais aceitas. A qualidade da proposta está em outro lugar e não nesse "cada um em seu lugar". Eu vim me instalar no Ateliê397, um espaço de arte independente, onde fazemos cotidianamente essa bagunça. O que importa é a qualidade daquilo que você consegue apresentar, a qualidade do trabalho crítico-curatorial-artístico, o modo como se posiciona no circuito, a potência simbólica que carrega. Claro que tem colegas que falam muito da importância de se resguardar um espaço para a crítica, da importância das curadorias de museus funcionarem como centro de pesquisa, de se valorizar esses papéis nas suas especificidades. Eu concordo. Mas acho essa luta muito difícil. As curadorias de museus tendem a se tornar grandes setores de produção. A crítica de arte parece ser cada vez mais prescindível. A partir do momento em que a crítica perde seu poder de conferir valor-preço a um trabalho, ela se torna desinteressante para o mercado. Sem mercado e sem instituição, ela não tem como existir de modo forte e organizado. Estamos numa crise institucional sem precedentes. Estamos no primeiro dia do governo Temer. Se a crise na arte, na cultura, na universidade já se anunciava antes do golpe, imagine agora. A primeira medida do sujeito foi acabar com o MinC. A existência de papéis definidos: o curador, o crítico, etc. é uma coisa de sociedades mais estruturadas. Aqui, como diz uma amiga minha, é da zaga à ponta esquerda. Fazendo o que dá, enquanto ainda dá para fazer alguma coisa. Mas isso é uma condição de produção que todos nós, latinos, estamos submetidos. Esses cruzamentos de função às vezes produzem coisas mais interessantes e provocativas. ■

LISETTE LAGNADO

POR QUE E PARA QUE FUNDAR UMA REVISTA DE ARTE E CULTURA?

Que os românticos me perdoem, mas uma coisa hoje é certa: não se faz mais revista como antigamente. Aquela publicação que nascia numa mesa de bar durante uma conversa calorosa alimentada por maços e maços de cigarros; aquela publicação que era idealizada por um punhado de intelectuais insatisfeitos com o cenário cultural; aquela publicação que surgiria para tornar pública a existência de uma elite pensante e criativa, vanguarda das vanguardas... Não há nada mais **maio-68** parisiense do que os clichês que acabo de enumerar. Simone de Beauvoir morreu e, com ela, encerra-se uma época em que os movimentos filosóficos podiam agitar a intelectualidade e abalar uma sociedade. E depois, vamos com calma, São Paulo nunca foi Paris...

Atualmente, não se cria uma revista de arte e cultura para defender um movimento ideológico e para torná-la órgão ideológico de um microcosmo. Ser porta-voz de convicções estéticas e políticas é uma arma que não vende mais (ninguém se declara ilustrado grupelho ideológico). O fato é que o mundo pós-tudo em que estamos submergidos é muito mais veloz e voraz do que se pode imaginar. Aqui, nada dura. Nada é criado para sobreviver, viver e se perpetuar. Tudo é lixo e reciclagens. Tudo é válido mas nada vale.
A mesa-redonda que foi realizada em 84 com o filósofo Vilém Flusser, o artista Baravelli e o crítico Olívio Tavares de Araújo (e que estamos retranscrevendo agora) * é um sólido testemunho de que vivemos outros tempos. Uns são mais céticos, outros mais entusiastas. O pessimismo e o otimismo diante dos progressos tecnológicos, diante do avanço da imagem sobre o texto, são sintomas de que algo está mudando e provocando um sujeito novo. Na verdade, a grande revolução estaria num ''homem novo'', num sujeito ''outro'', muito mais do que um mundo *sui-generis*. É claro que por baixo desta afirmação reside toda uma dialética, mas importa saber por onde começar: quem realmente muda o quê?

ARTE EM SÃO PAULO, quando foi fundada pelo Baravelli, pretendia ser a ''grande'' revista. Misturando dogmatismo e solidariedade, ela faria o papel do crítico, sem no entanto recorrer a ele. Na verdade, este personagem havia sido banido do terreno das artes plásticas por incompetência. Já repararam como artistas desprezam o crítico? (não quero dizer que às vezes não haja um fundo de razão) Mas como fundar uma revista elitista e crítica sem um público que: a) possa lê-la, b) entendê-la e c) se identificar com seu ideário? O artista em 1980 ainda pertencia à década conceitual anterior, logo à linguagem in/trans/codificável. Dá pra entender?

Quem conhece a trajetória da revista ARTE EM SÃO PAULO notará que ela realmente falava de poucos e era destinada a menos ainda (os poucos de quem falava nem entendiam do que se falava). Na França, quando o ''Cahiers du Cinéma'' era dirigido pelos criadores da ''Nouvelle vague'', estes, ao menos, representavam um público, por menor que fosse. Aqui, o público de artes plásticas, mais especificamente de arte contemporânea, e mais especificamente de textos antididáticos, não existe nem existirá tão logo. Ele foi uma ilusão de algumas cabeças românticas.

Antes de enterrar ARTE EM SÃO PAULO porque falava de poucos para poucos, ela está agora com formato novo e uma outra linha editorial. Não pretende defender um movimento estético mas cobrir todas as manifestações culturais que poderá encontrar. Sem dogmatismo. Sem hermetismos. Sem desprezar os públicos que se encontram à margem das artes, a dita geração *mass media*. Sendo a única revista no Brasil que durou 5 anos, sem fins lucrativos, e que ia periodicamente às bancas mesmo assim, ARTE EM SÃO PAULO tem obrigação de reconsiderar sua história. Ampliando seu público e suas pautas, aumentando sua carga informativa, ARTE EM SÃO PAULO está insuflando energia, vida e futuro em suas páginas.

Lisette Lagnado. Revista Arte em São Paulo 33, p.3, 1986.

persão de ideias? Há uma mudança de posicionamento em RECIBO?

RECIBO segue com o mesmo princípio desde seu surgimento em 2002: distribuição gratuita do periódico impresso e produção e experimentação crítica a partir do campo das Artes Visuais. Não terá sentido produzir as próximas edições RECIBO somente online, por mais que todas as mudanças estejam ao redor das mídias… Todos RECIBOS estão disponíveis na web com um princípio: RECIBO é grátis e impresso. Quem quiser saber sobre basta acessar[6] para ler, estudar, conhecer, comprar, refletir, questionar... As redes sociais e a vida online são ótimas para dispersão de ideias. Inclusive, apropriei-me desse dispositivo nos últimos tempos para fazer circular outras proposições de Traplev, como as *frases-samplers (escândalos por toda parte)*, 2013; *crise é lucro*, 2015; *seguimos comemorando*, 2014; *novas justificativas*, 2013-2014; *novoprotesto,* 2013-2014[7].

Gostaria de destacar que há uma última RECIBO da série de seis, que se chama *recibof5*, que deve ser publicado até o fim do primeiro semestre de 2016 e irá quebrar um paradigma RECIBO, pois andará por essa vertente das novas mídias, net art, etc., etc., etc.. Mas isso não quer dizer que RECIBO não será impresso, pelo contrário, será um caderno e terá até carimbo. ■

1 BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito em Malasartes nº1, set/out/nov., 1975, p. 5 e 6.

2 Programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura e Petrobrás (RECIBO 88, 34o, 23, 33, 75 e 67); Programa Conexão Artes Visuais Funarte / RECIBO■; e Funcultura, órgão de fomento à produção artística de Pernambuco / RECIBO 18, 70,▲, 56 e 80 .

3 Encontros Impressos (espaço), coordenado pelo artista Traplev, é um desdobramento do projeto "Permissividades e Vulnerabilidades Práticas (espaços impressos, físicos e discursivos)", que desenvolve ações no campo da crítica, da curadoria e das práticas artísticas em geral, abordando diversos aspectos da produção contemporânea. O projeto iniciou no Rio de Janeiro em 2010 e tem um caráter colaborativo, multidisciplinar e portátil.

4 MOREIRA JUNIOR, Roberto. Práticas Artísticas Contemporâneas: Articulações entre as diferentes esferas do circuito. Dissertação de Mestrado pelo PPGAV/UDESC, 2007. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/turma1_2005/ro/dissertacao_praticas_artisticas-articulacao_entre_as_diferentes_esferas_do_circuito.pdf

5 RECIBO surgiu em 2002, na cidade de Florianópolis/SC, a partir de um grupo de estudantes da graduação em Artes Plásticas do Centro de Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART/UDESC. Tendo em vista a ausência de agentes do circuito, como a crítica, a instituição e a circulação de conteúdos referentes à produção artística, os estudantes se reuniram e financiaram o primeiro número. RECIBO surgiu na intenção da circulação da crítica autônoma, criando seu próprio circuito. A primeira edição foi coletiva, as outras edições foram encabeçadas por Traplev, o qual trouxe convidados participantes.

6 RECIBO *online*: https://traplev.hotglue.me/RECIBO0

7 Acesso aos trabalhos de Traplev no endereço https://traplev.hotglue.me

Capacete Entretenimentos

Espaço P, Espaço Purplex, Capacete Projects, Capacete Entretenimentos, AGORA[1]/CAPACETE e, desde 1999 se mantém Capacete Entretenimentos. Poderia ter outros nomes também, mudar a cada semestre ou a cada 5 anos, não faria diferença. A definição do Capacete não é precisa. Tampouco é um território, um pedaço de terra com fronteiras definidas, ainda que fluidas. A chave para compreensão deste lugar espacializado poderia ser apenas esta: um lugar espacializado e, muitas vezes, também especializado[2]. É formado por uma, Helmut Batista[3], e muitas pessoas. Metaforicamente, Helmut foi definido pelo artista Jorge Menna Barreto como um motoboy que veste seu capacete, aquele que "oculta a face e se dilui em uma identidade que é coletiva, em que predomina a voz do bando". Para alguns não há diferença entre ser Helmut e ser Capacete, salvo por um trocadilho: a tradução de "capacete" para a língua inglesa é *helmet*. A diferença reside nas vogais.

Os programas[4] do Capacete tem por premissa "a construção de perspectivas de troca do saber de forma não linear e não hierárquica e de maneira contínua"[5]. Propõe, neste aspecto, a intensificação da vida de cada dia. Em termos práticos, "o agenciamento é seu próprio conteúdo", como um fim em si mesmo - ao Capacete interessa o percurso como estratégia para criar realidades diferentes, ou modificar as já existentes. Da mesma maneira, ele próprio tem funcionado como uma estrutura móvel e construído sua história nessa mobilidade: entre a cozinha e o asfalto, entre a tela de projeção e a faixa de areia que cobre o litoral da cidade do Rio de Janeiro, entre a biblioteca e o *playground*, entre a prática e a teoria, entre o mundo e a América do Sul.

É importante refletir sobre esses deslocamentos, sobre o que neles são excluídos e sobre o que eles abarcam. O deslocamento é a estrutura na qual o Capacete é capturado e fundado: incluir a cidade e incluir na cidade. Incluir a cidade no processo de criação dos artistas é uma premissa para as residências que acontecem no Capacete, tanto quanto torná-las públicas, de modo que se conectem com o cotidiano singular da ex-capital do Brasil. Uma cidade de "absurda riqueza de praias e montanhas - natureza topográfica radical -, e às vezes uma inserção da pobreza (as favelas) dentro da riqueza, e vice-versa. A mentalidade carioca é de balneário, no Rio a praia é a praça pública e tudo acontece debaixo do Sol"[6].

Como um espaço desviante, ele recebe, acomoda e provoca à reflexão artistas de toda parte do mundo. Este, e não outro, é o modo pelo qual o Capacete opera: entre seus programas culturais, suas publicações e a cidade como histórico urbano. As publicações fazem parte destes deslocamentos como um dos principais meios de expansão do microestado Capacete[7], por possuírem caráter autônomo. O jornal, os catálogos, livros e múltiplos são meios de veiculação de arte, seja como registro da produção dos artistas, críticos e pesquisadores envolvidos nos programas do Capacete ou como trabalhos de artistas que compreendem este suporte como um espaço de exposição.

Entre *livro para ver*, *livro para responder*, *livro para ler*, *livro para engolir*, há também o *Road: livro para rodar*. Este último surgiu a partir do projeto Road[8], que envolveu artistas e agenciadores de espaços autônomos da América Latina e se expandiu para além de uma residência, seminário ou biblioteca. Transformou-se também em um livro formado por correspondências, entrevistas, relatos e textos literários sobre e a partir da cultura deste continente. Entre eles, encontra-se o texto "Confidência da Equipe de Leitores Selvagens a um grupo de amigos", escrito por Juan Valentini, agora em português e presente nesta edição da Hay. ■

1 Agora - Agência de Organismos Artísticos, criada em 1999 por Raul Mourão, Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum, para atuar de forma dinâmica e independente na concepção e realização de projetos, que visam ampliar o campo de atuação e debate da arte contemporânea brasileira.

2 Especializado diz respeito aqui ao campo de atuação do Capacete Entretenimentos, diretamente ligado à arte contemporânea e áreas afins. O Capacete também atua como uma escola, propondo e desenvolvendo programas de formação para artistas e pesquisadores, do Brasil e exterior.

3 Helmut Batista (Rio de Janeiro 1964) gostava de ópera, fundador do Capacete.

4 Programa de Residências; Programa de residências para agentes culturais da América Central e do Sul; Capacete Entretenimentos para a 29ª Bienal de Arte de São Paulo; Road : residência móvel; Máquina de Escrever; Universidade de verão; Máquina de Responder; Cinema Capacete; entre outros.

5 Texto de Helmut Batista "quem-somos-2010.pdf" enviado por e-mail em 2013.

6 NAVARRO, Santiago García. "Capacete entretenimentos"em *El pez, la bicicleta y la maquina de escribir: un libro sobre el encuentro de espacios y grupos de arte independientes de América Latina y el Caribe* - Buenos Aires: Fund. Proa, 2005, p. 30.

7 "O microestado Capacete do qual falamos, por ele (Helmut Batista) inventado, está fisicamente aí, mas ao mesmo tempo tal qual uma fita de Moebius como a de Lygia Clark, ou como na concepção física do espaço em seu desdobramento temporal, o corpo Capacete aparece em qualquer lugar do mundo. A política deste microestado como movimento, multiplicado, oscilante dos serviços e do ócio em sua radicalidade mais extrema tem um objetivo: aproximar corpos uns dos outros". Tradução para o português do fragmento do texto em espanhol publicado no livro *Livro para ler: 10 anos de Capacete*. Rio de Janeiro: Associação Capacete Entretenimentos Ltda., 2008, p. 36.

8 Road foi uma residência móvel que ocorreu na América do Sul e resultou numa convocatória para a formação da Biblioteca da América Latina no espaço Capacete, participando também do 32º Panorama da Arte Brasileira – MAM.

capacete é algo que começou em 1998. capacete foi um programa de residência para artistas e agora é um programa educativo [...] indefinido. capacete não é uma galeria, não é um centro cultural, não é um museu. capacete não é parede, capacete não é limite, capacete não é fronteira. capacete não é um território de submissão ao sistema da arte, é um território que não nega a existência desse sistema, mas que pensa os efeitos tóxicos desse sistema. brasil, de algum modo, não é o capacete. não é a suécia. não é organizado. nunca é completamente formalizado. não é programado. isto não é uma pergunta muito simples. não tenho ideia. eu não consigo dizer o que não é porque poderia ser qualquer coisa. é a arte no rio. é uma companhia de entretenimentos. capacete é um objeto que a gente usa pra proteger a cabeça. capacete é uma ópera situada no rio. é que nem uma porta, ou uma janela. é um trator, um ímã. um lugar para pensar. é um lugar que a gente faz artes e desenha. tem o potencial de ser o paraíso, mas também tem o potencial de ser um desastre. a vida pós-apocalíptica, pós-antropocena, depois do fim da eletricidade, da internet, da água.

Transcrição de fragmentos do vídeo de campanha de financiamento coletivo para o programa artístico e educacional de 2016 do Capacete Entretenimentos.

Confidência da Equipe de Leitores Selvagens a um grupo de amigos[1]

resgatada e editada por Juan Valentini[2]

As ondas que entram na baía, com seu verniz de petróleo estendido, com essa tristeza que vem de um estado de indecisão de cinquenta e um anos[3], chegam ao fundo da casa e cobrem de mofo as estantes de livros. Ao desmoronar entre os morros, a neblina colabora com a destruição sistemática de uma letra que, de todas maneiras, sempre esteve morta. A preguiça solar ergue muros virtuais entre a biblioteca e a vida de cada dia. Tem sido assim por séculos e séculos.

Como se tudo nessa cidade de praias fosse praia[4].

Como se até a lembrança de Machado e a presença de Sérgio Sant'Anna em algum esconderijo de Laranjeiras se tornassem praia e assim, com toda a suavidade e a indiferença do mundo, fossem aniquiladas.

A palavra escrita só existe nas canções cantadas?

A palavra sentida, memorizada, pensada, transmitida?

Para quem escreveram os Carlitos e Aluísios Azevedos? (Aluísio para aquele que preparou a sua mortalha em Buenos Aires?).

Para onde vão os livros? Senão ao boteco, aonde? Ao café-livraria de Ipanema por 12 reais o cafezinho? Aos templos culturais de um passado apenas turístico? Às praias, tão formais em seus meios corporais, da nacarada zona sul? Ao paraíso adormecido de uma varanda de Santa Teresa, agora alugada por evangélicos (suas próprias gravatas os enforcam), perturbado por seus cantos murmurados sob pretexto de canções comerciais, tão longe do carnaval? Poderiam ler, com essa pequena obediência conatural, uma página que não estivera escrita pelas impressões de deus?

O caminhoneiro moverá um guindaste e a caçamba deixará esquecida sobre a varanda um ramalhete de livros primorosos. Formariam uma biblioteca se alguém os lesse, mas não: a varanda os engolirá. (Antropofagia teria sido lê-los).

Por santo Lima Barreto, mártir das elites que abortaram a democratização da educação da nação, leiam-nos! A próxima fase da antropofagia, a que excederá os tiques do termo "cultura" e a bomba de tempo de uma superpopulação de acadêmicos sem carne de primeira, é a leitura selvagem.

Qualquer professor chinês pode nos dizer por experiência própria: a prática não vale sem a teoria, tampouco a teoria sem a prática. De modo que não há espaço para um país sem devoradores de bibliotecas. Este país (e sobretudo esta cidade do Rio de Janeiro) será um túmulo em breve se não conectar nos tantos corpos carinhosos a letra que lhes falta. Porque a letra falta, agressivamente falta. A agressão da displicência pela letra.

Claro que existem aqueles que, mais mentais que reais, encontram a felicidade em um horizonte infinito de livros. E são isso: a continuidade exclusiva de um horizonte de Moebius. Mas existem aqueles que incorporam bibliotecas à medida que se incorporam à vida, e contagiam (com seu hálito, com seus estômagos, com a energia que emana de toda a sua porosidade) a teoria-prática do viver.

Esses somos nós. Humildemente dizemos. Em nosso programa, o parágrafo dois determina uma série de ações verossímeis condizentes com a transformação do contágio em epidemia. O quatro especifica os códigos que não devem ser violados. E o sexto salienta a socialização total do uso dos livros (os nossos, para começar). Somos a Equipe de Leitores Selvagens.

Um caso recorrente é o da pessoa que se hospeda dez dias em uma casa cujo dono está viajando e –seu coração sensível perante o adejo dos fantasmas– se afunda, graduando a vertigem, no sortilégio dos livros reunidos como uma biografia sobre as estantes daquele que está ausente. Passando revista volume por volume, sem procurar nada (ato que se sente, sem que praticamente se perceba, como uma profanação), caminha esses dias entre túneis através dos quais sempre se perde, até que atravessa o umbral do futuro e se dá conta, com todo estupor, que é impossível voltar atrás.

Pensem numa rede de túneis se abrindo sob a beleza desses morros. Uma rede de túneis cuja dimensão imaginária fosse doméstica: o modelo da profanação da biblioteca do anfitrião por parte do hóspede. Mas não durmam pensando, porque já faz um tempo que nós ouvimos o tiro de largada. Sim, sim: nós do clube estamos nisso desde o princípio. Uma rede fantástica de túneis para escapar da dimensão continental do Brasil (tropical). Pois, de uma resignação negada com uma vaidade inconsciente, costumam surgir expressões como esta: bom, o problema do isolamento cultural do Brasil está na sua dimensão continental. Que linda piada. O problema da realidade do senhor Brasil é sua falta de túneis. Físico-imaginários. A escala hipercontinental. Inclusive transcontinental.

Nós nos propusemos a não fazer nada. Tampouco espirrar nosso anseio. Por isso falamos de contágio. Ler como bestas nos têm garantido ao longo do tempo (que tampouco não é tanto) uma eletricidade especial, conectável em poucos dias mais às redes existentes: paredes, cartazes, postes, calçadas, ladeiras, pavimentos, semáforos, bancos e interiores. Eletricidade neural agitada por outra, genericamente denominada "eletricidade afetiva", capaz de abastecer de luz por um ano um bairro do tamanho de Santo Cristo.

Nosso programa não pede nada a ninguém. Apenas enche as redes com textos e conversas. Uma coisa é certa: em matéria de conversa ninguém nos vence. Admiramos todo tipo de gente e sabemos que por onde quer que estejam lendo sem trégua, querem ser como nós. Cavam novos túneis e os enchem de selvageria.

Sabem agora que as boas bibliotecas organizam o tempo, porque todo o resto é executado apenas quando alguém dá por encerrada a leitura do dia. Um engenheiro que lê cinco horas diárias pode realizar um mínimo de dois inventos por ano. Um pintor pode renovar a história da pintura ao menos uma vez em sua vida. O mesmo vale para um mágico, um equilibrista e um palhaço.

Descemos aos infernos, onde salvo alguns poucos aficionados ao caminho do bem, estão os escritores de todas as matérias e gêneros da órbita festejando até o desmaio. Eles nos disseram que até então havíamos lido como as crianças e que já era hora de aprender o que deveríamos aprender. *Ahora les toca a ustedes*. ■

1Tradução para o português do texto em espanhol publicado no livro Road: livro para rodar. Rio de Janeiro: Capacete Entretenimentos, 2011, p. 67-71.

2 Juan Valentini nasceu em Roverano, província de Buenos Aires, em 1959. Arquiteto, se especializou em história política e crítica literária. Foi adido cultural no consulado argentino do Rio de Janeiro entre 2009 e 2013. Morou também em México, Lima, Panamá, Tóquio, Bruxelas, Johannesburgo e São Petersburgo. Publicou ensaios ficcionais e relatos breves em inúmeras revistas, com seu nome ou com os pseudónimos Diego Fusco, Angelo Fosco, Carlos Acuña e Ariel Suez. Escreveu esse texto no Rio em 2011.

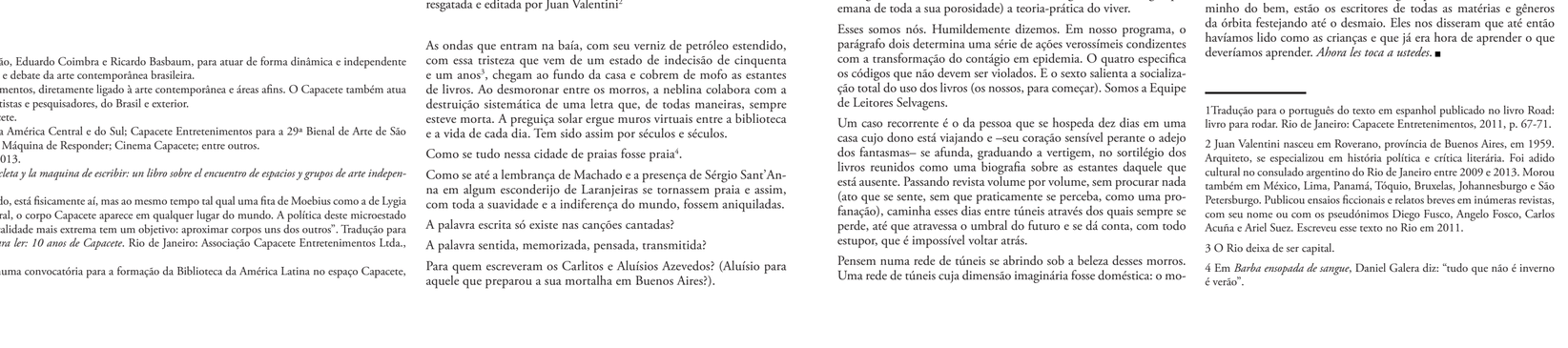
3 O Rio deixa de ser capital.

4 Em *Barba ensopada de sangue*, Daniel Galera diz: "tudo que não é inverno é verão".

títulos que permitem amar uma e outra vez o Brasil

por Juan Valentini

— Machado de Assis, *Dom Casmurro*; Augusto dos Anjos, *Eu e outros poesias*; Domingos Olímpio, *Luzia-Homem*; João do Rio, todas as crônicas; Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, *Manifesto antropofágico* e *A crise da filosofia messiânica*; Mário de Andrade, *Macunaíma* e *Poesias completas*; Todos os números da *Revista de Antropofagia*; Manuel Bandeira, *Estrela da vida inteira*; Murilo Mendes, *História do Brasil*; Nelson Rodrigues, *Álbum de família*; *Anjo pornográfico*; Clarice Lispector, *A descoberta do mundo* (não consigo centrar na narrativa dela!); Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*; Paulo Mendes Campos, todas as crônicas, especialmente *O beco do Pinto*; Hilda Hilst, todas as crônicas; Sérgio Sant'Anna, *Um crime delicado* (não gosto do resto da obra dele); Wally Salomão, todos os poemas; Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*; João Gilberto Noll, tudo o que ele escreve, especialmente *A fúria do corpo*, *Rastros de Verão* e *Berkeley em Bellagio*; Santiago Nazarian, *Main*; *Assassinado Jhonnnes*; Antonio Fraire, tudo o que ele escreve, especialmente *Baleia*; Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue* (não gosto do resto da obra dele).



Incolmado, Jorge Menna Barreto em colaboração com Traplev, 2012.

¿HAY?

O objetivo da *¿Hay en Portugués?* é difundir textos significativos para a arte contemporânea que, por inúmeras razões, não foram traduzidos, publicados,redigidos ou veiculados no Brasil.
Os textos aqui apresentados pertencem aos seus autores originais ou aos proprietários dos respectivos direitos. Esta é uma publicação sem fins lucrativos, com edição de 1000 exemplares distribuídos gratuitamente.

¿Hay en Portugués? foi produzida na disciplina Outros Espaços da Arte, ministrada por Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, no primeiro semestre de 2016, por:

Ana Camorlinga, Cyntia Werner, Fabio Wosniak, Gabi Bresola, Jorge Buckenderker, Juliano Siqueira, Kamilla Nunes, Lero Willians, Lu Renata, Marcos Waldekosky, Mariziela Müller, Mayra Flamínio, Mônica Hoff, Patrícia D'Aquino, Regina Melim, Sarah Uriarte, Sílfarlen de Oliveira e Vinicius Nepomuceno.

Agradecimentos especiais a Carlos Zilio, Juan Valentin, Ricardo Basbaum, Santiago Garcia Navarro, Thaís Rivitti, Tatiana Ferraz e Traplev que gentilmente conversaram conosco, a Jorge Menna Barreto e Traplev pelos trabalhos, à Daniela Souto pelo novo logotipo, a Carolina Moraes, Iam Campigotto, Rômulo Cassante, Pedro Franz e Fabio Morais pela contribuição na revisão.

O design desta edição foi de Kamilla Nunes e Lero Willians.

www.plataformaparentesis.com

Apoio

par(ent)esis

RECIBO
conversa com Traplev

Você cita com frequência a frase do Ronaldo Brito "Forçar os limites de permissividade do circuito é uma das tarefas da produção contemporânea"[1]. Percebe-se que RECIBO procura atuar nessa condição. Ao longo de 14 anos de publicação, você verificou mudanças neste circuito e seus limites?

Sim. Encontrei essa frase do Ronaldo Brito no texto "Análise do Circuito" e focou como um princípio aramporal da minha práxis artística, que em RECIBO, quer como Traplev… O texto é da década de 1970, no contexto do Rio de Janeiro daquela época. Desde que acessei essa reflexão sobre o circuito, percebi que não se poderia esperar muito deste contexto e que melhor que ficar e/ou estar nele, o ideal é provocar, criar e questionar o circuito.

Nesses 14 anos de RECIBO, assim como nos mais de 40 anos do texto de Ronaldo Brito, o circuito se transfigura, mas a essência dele o move é a mesma. Com 14 anos de revista e cerca de 16 anos de produção como Traplev, percebo que não basta, simplesmente, resistir na guerrilha da contramão do capitalismo. RECIBO é grátis desde seu primeiro número e apesar de Traplev ser "Organnons", desde o início de 2000, também conseguiu pouco* desse circuito e do mercado de hoje. Ao analisar tudo isso, depois de mais de 66 mil exemplares RECIBO distribuídos em 18 números, preciso realmente parar para planificar e reconfigurar as estratégias. Considero que o posicionamento RECIBO se relação ao circuito é o mesmo, isso me instiga, apesar de haver certo desgaste nesse contexto porque, hoje em dia, há poucas publicações e projetos editoriais de verdade atuando. Este é um ponto de referência no circuito de mercado, pois qual o valor de que não se compra? O mercado (de arte) começa a ser necessário para certa continuidade, que é o que comecei a fazer no início de 2016, ou seja, vender edições RECIBO publicadas anteriormente. Mas, para chegar em algum acervo importante de alguma instituição ou país, ou mesmo, para ser convidado em projetos de maior alcance, seria necessário um agenciamento incisivo através dos agentes do circuito (interessados para tal), pois o *hotpixel* simbólico não falta. Juramente, o que falta é um interesse específico em focar nisso.

O contexto de produção depende dos seus pares, desses agentes do circuito: o curador, o crítico, a instituição, o próprio público, o colecionador, as publicações jornalísticas e ensaísticas, os colaboradores, etc., etc.. No entanto, RECIBO dependeu pouco desses agentes, no sentido de esperar algo dessas esferas para participar ou entrar em alguma coisa. Assim, RECIBO continua em seu desfalmite. Os limites do circuito continuam os mesmos... fechados, dependente de uma visibilidade afetiva do *hotpixel* ... Importante citar que RECIBO produziu durante todo esse tempo com programas de fomento à produção artística[2] e uma e

outra parceria institucional. Não houve, ainda, uma entrada de recursos via mercado de arte que viabilizasse alguma edição ou algum outro "encontro impresso (espaço)"[3].

Em relação à sua expectativa de estabelecer diálogos, em alguns trechos de sua fala na dissertação[4], parece que havia uma espécie de frustração quando ele era interrompido diante de suas proposições, como no caso da exposição do *Projeto Tranquen* (2005-2006) e *Projetos e ornamentos Traplev* (2006). Essa expectativa se manteve? Você considera que as pessoas e instituições tem se mostrado mais receptivas ao diálogo?

Olha, de alguma forma essa expectativa faz parte de toda a tradição de um artista. Nesse contexto, a intenção de temos e a de que haja diálogo constante. Do contrário, como propor e questionar no sentido de gerar reflexões? Isso corresponde diretamente ao circuito e ao sistema de arte. A questão de receptividade é complexa, porque cai no jogo de interesse do mercado em te "colocar na roda" para travar esses diálogos. Estar na exposição x, colaborar com curador y, etc., etc..

Sobre RECIBO, esse trabalho surgiu de algum ponto específico ou acabou sendo uma prática que te possibilitou reunir outros artistas e trabalhos que pudessem conversar?

A ideia é justamente essa. RECIBO como uma extensão da minha prática como artista e vice-versa. Tem tudo a ver mesmo. RECIBO é uma válvula que tenta e propõe experimentar de forma colaborativa. Eu tenho a minha viagem que está lá como princípio, mas aí, cada editorial e projeto tem seus caminhos também independentes e combinantes, claro!

RECIBO atravessa mesmo minha prática individual como artista e traz uma ideia de colaboração, de se reunir, de concentrar, etc..

A primeira edição RECIBO[5] surgiu nesse intuito de criar, de discutir um circuito...

Então, RECIBO surgiu para criar de alguma forma essa discussão, reclamar a crítica, falar da produção artística daquela época etc., etc., etc..

No período de 2002 a 2016 houve uma mudança significativas nos meios de comunicação, que foi a inserção e explosão das redes sociais e mídias como meio de acesso e divulgação. Como você acha que elas atuam nesta sua proposta de dis-

ciclo de DEBATES do teatro CASA GRANDE[1]
o que fazer

"Poucas vezes um teatro no Brasil terá reunido tanta gente durante tanto tempo para assistir a um espetáculo que era a própria negação do espetáculo: sem recursos cênicos, sem efeitos sonoros e sem jogos de luz, foram apresentadas neste palco apenas duas velhas e surradas atrações — as palavras e as ideias. E graças a isso, com um resultado que dá para pensar. Durante esses dois meses, por aqui passaram alguns dos nomes mais representativos da cultura brasileira, trazendo suas experiências, suas frustrações, suas queixas e perplexidades, e suas esperanças, num processo de auto-reflexão que algumas vezes poderá ter parecido disperso, outras redundante, mas que nunca deixou de ser significativo.

Depois de um longo silêncio coletivo, a cultura brasileira fez aqui sua primeira autoconfissão pública. O balanço desse ato de corajosa humildade não é alentador. Por ele comuns: de um lado, a censura; de outro, a desnacionalização crescente da nossa produção artística. A nossa cultura hoje ou fala com dificuldade ou fala com sotaque. Num esforço desesperado dá voltas, faz contornos, finge que diz mas não diz e acaba quase sempre voltando vimos que, além dos problemas particulares, o cinema, o teatro, as artes plásticas, a televisão, o jornalismo, a literatura, a publicidade, a música, estão esmagados entre dois cerceamentos para as gavetas dos seus criadores. É uma tentativa tímida e apática ou uma aventura frustradora e perigosa.

Sua outra face é também irreconhecível. A invasão de valores estranhos e duvidosos e a imposição de modelos externos descaracterizaram de tal maneira o nosso perfil cultural que ele hoje tem cara de tudo, menos de Brasil. Censurada ou colonizada, o que se poderia chamar de cultura nacional — crítica, polêmica, refletindo os anseios e as angústias de seu tempo e de seu povo — vive uma interminável e assustadora fase de subnutrição e pobreza mental.

Ao olhar para trás, os tempos futuros verão muitos governantes de ouvidos tapados e olhos fechados diante do impasse que vivemos. A nós, intelectuais responsáveis e comprometidos com o desenvolvimento deste país, eles nos poderão ver de bocas caladas tentando sussurrar ao menos a nossa impotência. Mas não nos verão nunca de braços cruzados. À pergunta 'o que fazer?', poderíamos responder agora: fazer. Nem sempre o que se quer, mas sempre o que se pode. Nós fizemos o que pudemos".

artes plásticas / dia 28 de abril de 1975

roberto pontual

Este é o quarto debate de uma série sobre cultura contemporânea, tratando do nosso assunto, artes plásticas. De minha parte, gostaria de fazer mais algumas colocações de perguntas, que me faço na condição de crítico. Como o estado de criação é sempre um dos melhores termômetros para se medir o estado de liberdade, o que vou fazer inicialmente, introduzindo este debate, é exatamente colocar algumas questões que se situam nesta área crítica. Estas perguntas não foram combinadas com nenhum dos debatedores, são perguntas minhas, que eles talvez abordem ou não em suas exposições.

Queria antes apresentar a mesa: eu, Roberto Pontual, crítico do JB; Frederico Morais, crítico de arte de O Globo; Olívio Tavares de Araújo, crítico de Veja; e Rubens Gerschman, artista plástico.

As perguntas que queria desenvolver são as seguintes:

Por que se conhece tão pouco de arte entre nós? Por que se conhece menos ainda a arte brasileira, passada ou presente, popular ou erudita, tradicional ou experimental?

Por que o circuito da arte no Brasil é ainda tão fechado, um prazer e um jogo exclusivos das elites que a produzem, manipulam, consomem e definem? Por que, no Rio, esse circuito se concentra maciçamente do Centro para a Zona sul, fazendo com que as zonas Norte e Rural dele praticamente não participem, a não ser quando se deslocam de suas bases?

Por que os nossos museus não cumprem, ou cumprem em nível muito baixo, a missão principal que lhes é atribuída por natureza, ou seja, a de transferir um conhecimento e a consciência da arte para o mais amplo público possível? Por que eles continuam a ser mais um espaço que um veículo? Por que eles insistem em se confundir com as galerias?

Por que as galerias, em geral, ainda se parecem mais com butiques do que com centros de ativação cultural? Por que o grosso do público olhas as galerias de fora, pelas janelas, sem coragem ou gana de entrar?

Por que as nossas escolas de arte desensinam ou trancam para sempre a criatividade do aluno, presas a disciplinas do século XIX ou à falta de equipamento material e humano para uma prática atualizada?

Por que as universidades raramente se dedicam a formar equipes para pesquisa e documentação da arte brasileira, equipes que poderiam evitar a perda continuada e irremediável da nossa memória cultural, como no caso da arte popular, até hoje carente de melhor registro?

Por que vivemos hoje num vazio quase absoluto de revistas de arte e numa carência crônica de livros menos luxuosos e mais dispostos à difusão ampla e didática do conhecimento?

Por que a crítica se reduziu e confundiu tanto com o colunismo?

Por que um estado não conhece de fato o que se faz no outro, valendo isso inclusive para o caso do Rio e São Paulo?

Por que não há a menor sombra de intercâmbio da arte brasileira com a arte latino-americana, ambas praticamente desconhecidas uma da outra? Por que a arte brasileira não existe na Europa ou nos Estados Unidos, a não ser através de casos esporádicos de artistas que ali obtêm relativo sucesso?

Por que a imagem que exportamos oficialmente da arte brasileira carece de qualquer espinha dorsal e parece só se fazer através de mostras mal organizadas onde predomina o primário, o kitsch, o mau gosto e a diluição primitivista?

Por que as verbas oficiais, que agora crescem muito no setor, são ainda mal distribuídas, muitas vezes com um fausto que não corresponde às necessidades reais?

Por que a Bienal de São Paulo, apesar dos vultos de seus gastos, cada vez mais deixa de ser a oportunidade para um indispensável confronto da nossa arte com a arte internacional?

Por que não se planeja de uma vez a esperada política nacional de salões de arte, reformulando, na base, os velhos salões oficiais e corrigindo a superposição ociosa de salões idênticos que se acumulam anualmente por todo o país?

Por que se contam nos dedos das mãos os verdadeiros colecionadores de arte e por que, mesmo assim, essas coleções são quase sempre destituídas de visão estética e de interesse público?

Por que o nosso mercado de arte, saído de um súbito nascimento, gira ainda em torno de distorções, com poucos artistas manipulados até a exaustão, enxurradas de medíocridades passando por sumidades, irrealidade nos preços e resistência aos artistas jovens?

Por que, finalmente, a impressão que se tem da arte brasileira de agora é a de um comportamento geral de todos criando sem maiores preocupações, onde se ressaltam alguns bons artistas, mas raras ousadias de mergulhos mais drásticos no presente e raras tentativas de puxada em direção ao futuro?

rubens gerschman

O meu negócio é fazer, não é falar. Um amigo meu disse que falar não adianta, e, como aqui eu não posso fazer, deveria então sair. Mas, ultimamente, a gente tem tido poucas oportunidades de falar, bater um papo, e acho que há uma série de coisas que seria interessante levantar como tema de discussão.

Gostaria de falar sobre dois assuntos que, me parece, estão intimamente ligados: o problema do provincianismo cultural e o problema do colonialismo cultural. Poderíamos dividir esta coisa de duas maneiras: de um lado, os grandes centros criadores da cultura, que seria as grandes metrópoles, os grandes centros culturais de Nova York, Milão, Paris, enfim, dependendo do momento, que teriam a iniciativa das atividades. Do outro lado, teríamos o pessoal aqui de baixo, que seriam os da província, os da submissão. Teríamos, por um lado, iniciativa e, por outro, submissão.

O problema do provincianismo, parece-me, surge primeiramente como uma atitude de subserviência às grandes metrópoles. Existe uma hierarquia de valores culturais que nos são impostos de fora para dentro e esses valores atuam independentes da nossa história colonial ou da nossa localização geográfica. Sabemos também que é possível viver dignamente, fazendo boa cultura, sem estarmos voltados para esses quadros, esses modelos referenciais. Acho que a cópia de um modelo, a imitação de um modelo, é sempre inferior ao modelo. Acho também que as culturas são relacionadas, evidentemente, e que nós fazemos parte de um todo. A arte, em geral, é produzida localmente, nacionalmente e, quanto a sua divulgação, pode ou não atingir o mercado internacional, independente de ser boa ou má. Por outro lado, um país só é culturalmente forte e só pode se impor culturalmente no momento em que ele é forte, política e economicamente. Tive uma experiência dentre de um centro cultural, vamos dizer, forte. Esses centros culturais têm certos mecanismos que se constituem nas regras do jogo. E esses centros culturais nos impõem essas regras do jogo e nos dizem quem joga, como joga e quem ganha. É o chamado mercado de arte.

Ao artista da província cabe resistir à chamada corrente da história da arte. Esses centros culturais importantes, que nos são impostos, determinam e criam a chamada história da arte. Gostaria de arredondar, aqui, dizendo que, quanto à produção, a arte pode ser local, quanto à sua divulgação, ela é internacional, e que essa arte, independente do local em que é produzida, está ligada estreitamente a uma estrutura de poder, e que o provincianismo é uma atitude de subserviência às hierarquias de valores culturais que nos são impostos de fora para dentro. Além disso existe um outro aspecto: por exemplo, no momento de uma pesquisa, se um artista está realizando um trabalho na província, esse esforço, esse momento muito interessante que ele está revelando, está criando, está inventando, essa informação não chega à pesquisa. O artista da província consome um produto já equacionado, um produto que já tem um estilo maduro. Essa coisa quente, essa descoberta que interessa, esse processo, o artista da província não conhece porque ele tem informações através de reproduções das revistas especializadas. Ele não pode participar, ele não está lá, ele tem conhecimento de uma forma já madura do estilo artístico, e normalmente isso não é interessante. Ocorre então uma série de distorções quanto a essa informação. Esse é um ponto que a gente tem de levar em consideração. O artista na província procura o seu compromisso com a arte através de noções de história da arte e segundo esses modelos, esses critérios que lhe são impostos pelos grande centros. São critérios de qualidade, originalidade, interesse, significado, força etc. O artista não tem meios aqui de aferir esses conceitos. Em consequência, ele sempre ficará pagando um tributo a esta situação.

Essas metrópoles também — é engraçado esse fenômeno — dependem de quem passa por lá. Precisam ser constantemente realimentadas pelos artistas que vão lá pagar o tributo, que vão lá na sede ver como é a coisa. E chegam lá, começam a trabalhar e produzem uma série de trabalhos, e começam a realimentar a central. Esse direito que cada um paga para ocupar um espaço na metrópole acaba realimentando a bateria da metrópole. O que a gente constata é que a atitude das pessoas nos grandes centros, nas grandes metrópoles, também é profundamente provinciana, porque gira em torno dos valores que eles criarem, e tanto os artistas quanto os marchands, quanto os colecionadores, têm esta atitude chauvinista que eu chamaria também de provinciana. Os artistas que querem atuar de maneira significativa no seu meio cultural muitas vezes sentem a necessidade de passar através desse funil, desse crivo, dessa peneira que existe nos grandes centros, nas grande metrópoles, a fim de poder atuar sobre o seu meio. Eu chegaria ainda mais longe, dizendo que a história da arte moderna tem meios de se perpetuar, tem mecanismos de renovação através dos quais cria novas regras do jogo, quer dizer, está sempre exigindo maneiras e meios para se apresentar e aceitar as inovações. O problema do artista provinciano, então, é fazer boa arte aqui, agora.

frederico de morais

Ficou determinado que eu deveria falar sobre a problemática da vanguarda. Queria me restringir, na medida do possível, à década passada, por várias razões. Uma delas é que foi, sobretudo, a partir da segunda metade dos anos 60 que pude atuar um pouco mais dentro de uma perspectiva que me impus de dar à crítica de arte um status de criação. Realmente, não me restringi, então, ao colunismo, quer dizer, ao texto dentro de um espaço — a coluna. Procurei me envolver com as idéias, com os artistas, propondo, realizando coisas, manifestações, exposições. Porque para mim a vanguarda é um processo de atualização permanente, ou seja, é a arte encarada como ação e como engajamento. O artista de vanguarda não é aquele que se restringe a produzir obras. Ele luta para impor suas idéias, que evidentemente não se esgotam no campo estético. Neste sentido, o artista de vanguarda não atua a posteriori, confirmando tendências, mas *a priori*, forçando caminhos, criando novos repertórios, ativando a linguagem. Em outras palavras, a vanguarda seria realmente uma forma de laboratório. Da mesma maneira, o crítico não se limita a comentar os trabalhos que tem à sua frente, impassível e passivo, ele procura atuar no cerne da obra, junto ao artista. Juntos, o crítico e o artista revelam uma consciência mais aguda de sua época e da realidade de seu país. Portanto, o projeto de vanguarda é quase sempre um trabalho de conjunto.

Encaradas as coisas nestes termos, a vanguarda no Brasil veio definhando até quase a morte a partir da década de 60, sem condições objetivas e subjetivas para atuar. Por condições subjetivas deve-se entender, além de um pessimismo generalizado, a própria autocensura. Entretanto, não reside apenas na censura a dificuldade enfrentada pela vanguarda no Brasil. A censura pode, inclusive, ser um álibi para a não-criação, para uma certa preguiça criadora e não se pode nem mesmo dizer que a crise da vanguarda resulta unicamente do próprio regime em que vivemos. Na verdade, ela resulta de uma certa conjunção de fatores, desde aqueles imanentes à própria arte até os subjacentes ou externos, que dizem respeito à situação do país e do mundo. Num certo sentido, é o próprio conceito de obra que explode no bojo de uma crise no sistema das artes, mais que evidente, sobretudo a partir dos anos 50. E de outro lado, é a própria pressão dos meios de comunicação de massa, propondo um consumo digestivo e alienante, que tende a marginalizar a criação do artista em seu relacionamento com o público.

Para situar a evolução da vanguarda nos anos 60, apenas para efeito de confronto, queria voltar um pouquinho atrás e situar, ainda que rapidamente, o que ocorreu na década de 50. Essa década começa realmente, em termos de artes plásticas, com a Bienal de São Paulo de 51, encerrando toda uma fase de promoção da arte moderna no Brasil, criação de museus, etc.; enfim, uma certa arrancada cosmopolita, sobretudo no plano da arte abstrata e geométrica. É a década também do surgimento do concretismo e de sua posterior dissidência, o neoconcretismo. Essa década se encerra com dois fatos importantes: o Congresso Internacional de Críticos de Arte e a inauguração de Brasília. O sentido do debate estético nos anos 50 é sobretudo aquele de lutar por uma especificidade do fenômeno plástico visual. Ao mesmo tempo, a crítica estava muito preocupada em falar de problemas específicos também da obra de arte, do quadro, da escultura, procurando um vocabulário próprio, uma maneira específica de abordagem da produção plástica visual, evitando uma abordagem literária. A década de 50 no Brasil foi, sobretudo no plano político, uma exaustiva polêmica, um debate muito intenso sobre o nacionalismo. Talvez fosse possível dizer que esse debate, que procurava uma especificidade para o projeto brasileiro, por analogia, buscasse também uma especificidade plástico-visual. Deste modo, a arte, o movimento concreto e o movimento neoconcreto revelariam uma vontade de construção, uma vontade de rigor, em suma, uma vontade de construir realmente uma realidade brasileira.

Queria ler um pequeno trecho de Fernando Henrique Cardoso, bem conhecido de todos, e que diz: "A normalidade é essa convivência entre a tentativa de impedir e o esforço de fazer... Não podemos pensar na democracia enquanto não entendermos que a democracia significa uma forma de canalizar e de permitir a convivência do conflito, e não de apagar o conflito". Um outro economista, Paul Singer, analisando as origens do milagre brasileiro, vê uma relação dialética entre inflação e democracia, que exemplifico: a decisão do Juscelino de construir Brasília, mesmo à custa da inflação, provocou reações de todo tipo, propiciando um debate amplo, franco, entusiasmado. Nunca se discutiu tanto no país. As obras de Brasilia prosseguiam, o custo de vida aumentava, os salários idem, mas o debate prosseguia em ritmo sempre mais inflamado, à medida que se apressava as obras de Brasília. Quanto mais se acelerava a subida dos preços, em consequência da inflação, tanto mais se intensificava a mobilização popular.

Essas duas opiniões que citei servem exatamente para mostrar que o dado importante é que se debatia, se discutia. O debate em todos os níveis é o que melhor define a década de 50 e não foi por acaso que essa década foi o melhor período de nossa crítica de arte. É aqui que vejo o cerne do problema, ainda hoje, o que explica as dificuldades da vanguarda: a própria ausência do debate crítico. E o crítico estaria no centro da crise, já que o crítico é essencialmente um ser que dialoga, que debate, que opina e que se manifesta. É ele que, ao criar novos valores e ao integrar-se imediatamente na aferição desses valores, anima os movimentos da arte e ativa a criação em todos os níveis. É nesse sentido que se pode dizer que o crítico está realmente no centro da crise. Ele não pode falar – e ele não quer falar – é a autocensura. O neoconcretismo, a meu ver, foi a última tentativa organizada de propor um movimento coletivo e, para mim, a vanguarda é essencialmente um atuar coletivamente. Um dos elementos característicos do momento é a ausência de movimentos coletivos.

Os anos 60 começaram, no campo das artes plásticas, com uma certa pasmaceira. Houve a movimentação do CPC, mas numa linguagem planfetária, digamos assim, uma movimentação maior no campo do teatro, do cinema. Em artes plásticas foi um momento de relativa calma. Assim, quando sobreveio o movimento militar de 1964 não havia uma grande movimentação. Esta começa exatamente na metade da década, com as exposições, hoje já famosas, *Opinião 65*, *Opinião 66*, e suas correspondentes em São Paulo, *Proposta 65* e *Proposta 66*. O primeiro esforço, já no novo regime, dava-se no sentido de opinar, daí o próprio título das exposições e do show Opinião que as antecedeu. Houve, portanto, um início, uma tentativa de agrupamento dos artistas para falar. Era um esforço muito grande para, apesar de tudo, falar, reunir, agrupar. E todos os movimentos, todas as exposições que ocorreram levavam essa intenção.

É curioso assinalar que foi neste momento que começamos a receber certos modelos culturais, no caso já não europeus. Houve uma mudança no centro produtor da arte, da Europa em direção aos Estados Unidos, e veio a *pop-art*. Mas veio também da Europa o novo realismo. Eram proposições que, naquele momento, se ocupavam de assuntos quentes, assuntos ligados realmente à vida política, social e econômica. Vários aspectos da pop e do novo realismo aqui atuavam no sentido de ajudar e de ampliar o debate que se travava. Até mesmo um certo desleixo, uma certa vontade de fazer uma arte suja, uma arte mal acabada, significava um esforço de agressão, de provocação e de atrito. Esta é, portanto, a primeira característica da década de 60.

Depois assistimos a um estancamento da política antiinflacionária do governo, e a uma retomada forçada, obrigada, do crescimento, do desenvolvimento econômico. Motivado por uma série de acontecimentos internacionais, o ano de 68 foi um ano-chave, no Brasil e no mundo: toda uma movimentação estudantil e de juventude em Paris, Praga, Estados Unidos. Isso, naturalmente, teve sua repercussão no Brasil. Foi um ano que se caracterizou por uma vontade de sair dos ambientes fechados, dos ambientes sagrados, dos circuitos abafados da galerias, dos museus, das coleções particulares; enfim, o artista procurando realmente a rua. Várias exposições, várias manifestações traziam esta proposta de se integrar, de se dissolver no cotidiano, na vida, no dia-a-dia. O Aterro, por exemplo, foi frequentemente palco de manifestações, como a de Hélio Oiticica. Isso tudo, evidentemente, coincidindo com aquelas maravilhosas passeatas, todo um clima, portanto, de integração e de envolvimento. Não é por acaso que várias dessas proposições de arte na rua, talvez até de uma forma inconsciente, implicaram na abordagem de uma bandeira, que surge em trabalhos de vários artistas e de grupos de artistas. Era, talvez, a vontade de defender uma bandeira por uma causa qualquer.

Sessenta e oito foi também, é bom lembrar, o ano do tropicalismo. Nesse sentido gostaria de frisar que, para mim, não houve propriamente movimento tropicalista, no sentido de uma plataforma, de um conjunto de idéias comuns. Vejo o tropicalismo como uma explosão, até mesmo a explosão no inconsciente do artista de toda uma repressão política de vários anos, uma explosão sob a forma de contestação quase que festiva. O tropicalismo cumpre um percurso que termina na TV como fundo de cenário. Evidentemente esta festa não poderia durar muito.

Tivemos 69, o início de um atrito sério com a censura. Ocorreram, então, as primeiras manifestações — aliás, já haviam ocorrido em 68, no salão de Brasília, mas agora tornavam-se mais graves, com o fechamento da Bienal da Bahia e com o fechamento da Seção Brasileira da Bienal de Paris. Isto teve uma repercussão muito grande, inclusive fora do país, provocando o boicote internacional à Bienal de São Paulo. Portanto, os artistas que no ano anterior tinham-se colocado na rua, procurando dar um sentido quase que de festa às suas manifestações, esses artistas se recolheram, se encolheram e passaram a atuar de uma forma quase que subterrânea. Os movimentos, as manifestações de vanguarda deste ano e do ano seguinte passam a se caracterizar por uma grande agressividade, mas na forma de uma contra-arte. Eu poderia mostrar estatisticamente que há uma diminuição gradativa do número de manifestações, de atividades, até quase se chegar a uma situação zero, já na virada da década. Como consequência inevitável, a partir de todos esses acontecimentos de 69 passa a haver uma evasão crescente de artistas brasileiros, principalmente aqueles de vanguarda, que saem do Brasil, provocando o que foi chamado de vazio ou fossa cultural.

Chegamos à década de 70, mais ou menos com a seguinte situação: o clima de 68 ainda perdura, persiste em algumas manifestações esparsas. Podemos dizer que a última proposição, fruto deste clima, foram os "Domingos da Criação" no MAM, que de uma certa maneira davam prosseguimento aos "Parangolés", do Hélio Oiticica. Este quadro persiste até 71, mais ou menos. A partir daí pouco ou nada acontece de realmente expressivo. Em contrapartida, o que vai crescer e chegar ao boom em 72 é o mercado de arte, assunto que o Olívio vai abordar.

Fora o mercado de arte, que a meu ver não tem maiores implicações no sentido de um desenvolvimento da arte brasileira, o outro lado é a vigência de um pensamento oficial. É curioso notar, inclusive, que os conflitos com a censura terminaram, em artes plásticas, provavelmente porque — o Pontual observou aqui — hoje predomina um comportamento que é ordenado, e não mais o conflito. Fora o mercado de arte, cujo *boom* foi em 72, passou a prevalecer um pensamento oficial, e esse pensamento se manifesta sobretudo pelos salões de arte, pelas bienais etc.. Em 73 e 74 nada, ou praticamente nada, tivemos. Há uma pasmaceira generalizada e vivemos num certo compasso de espera. Nesse período, alguns artistas que haviam deixado o país retornaram e, a partir de 15 de novembro[2], tivemos realmente um fato novo. Mas isto já é outro assunto.

olívio tavares de araújo

Frederico de Morais terminou dizendo que, de certa forma, pode-se fazer uma radiografia sucinta de que, nos últimos dois ou três anos, na arte brasileira, há um compasso de espera, expressão que considero até gentil demais para o que eu chamaria realmente de uma estupefação, de uma paradeira, de um impasse. Talvez seja redundante e óbvio dizer que o homem do século XX vive numa crise permanente, e que essa crise cresce em proporção geométrica. De qualquer forma, seria muito generalizante e muito cômodo explicar, só por esse fator genérico, o problema específico da pasmaceira e da paradeira que tivemos no Brasil, nos últimos dois ou três anos ou talvez até mais.

Frederico disse que o problema do mercado de arte não teria grandes implicações no crescimento da arte. Acho que a coisa deve ser colocada de um ponto de vista mais radical: não só o mercado de arte não tem implicações no crescimento da arte brasileira, como tem implicações radicais no retrocesso da arte brasileira. Vou tentar falar brevemente sobre o assunto, sem tentar, contudo, transformá-lo numa polêmica (aliás, se for o caso, teremos a polêmica, porque ninguém aqui tem nada contra isto).

De qualquer forma, vamos ordenar as coisas para chegarmos a alguma conclusão. Em primeiro lugar, acho importante que se diga o seguinte: o problema de mercado, tal como o estou tratando aqui, é o problema visto por uma pessoa que não entende de economia, não fala economês e não está tratando economicamente do assunto. O meu ângulo é cultural e acho que é o que aqui predomina, já que viemos a um debate sobre cultura contemporânea no Brasil. De modo que eventuais heresias na área econômica serão corrigidas pelas pessoas que entendem do assunto, sem que talvez isto prejudique o meu enfoque.

Diria também o seguinte: o problema do mercado é aparentemente extrínseco à situação da arte brasileira, mas só aparentemente, porque, como vou tentar demonstrar, ele teve repercussões intrínsecas na criação.

O Frederico falou também, e com razão, que há uma confluência de vários fatores que se ligariam à situação de retrocesso. Realmente não sei qual deles prevalece e não posso afirmar que seja um problema de autocensura, que seja um problema de mercado ou de crise de valores mundial. É inegável que há uma crise de valores geral. O André Malraux, há uns oito meses ou um ano, quando lançou seu último livro, chamava a atenção para o seguinte problema: os parâmetros de aferimento de valor, os critérios de julgamento hoje são muito mais difíceis do que há cinco, 10 ou 20 anos. De modo que não sei dizer qual é o fator que prevalece, mas posso afirmar que o problema do mercado é um dos problemas mais visivelmente detectáveis nesse retrocesso.

Vamos tentar caracterizar o que estou chamando de mercado de arte e de *boom* do mercado de arte. O que havia no Brasil até mais ou menos 1970 era um processo amador de compra e venda de quadros. Há, inclusive, vários artistas aqui presentes, que já nesta época trabalhavam, e que podem testemunhar que, até fins da década de 60, viver de arte no Brasil era quase que um regime de exceção, isto é, os que viviam de arte eram poucos. Muita gente fazia seu trabalho mais por um problema de autogratificação e autonecessidade do que por uma questão de sobrevivência. Sabemos que todos os dados, todos os limites de tempo que a gente estabelece ao longo da história são sempre arbitrários. Entretanto, como um dado arbitrário, mais ou menos genérico do mercado, poderíamos considerar que o mercado de arte no Brasil sofreu um engordamento brusco no ano de 1970, e o fenômeno característico disto foi uma firma que se criou em São Paulo chamada Collection — que injetou artificiosamente nesse mercado 40 ou 50 milhões de cruzeiros. Digo artificiosamente porque, não sei se é fato sabido, foi um golpe de uma pessoa talentosa, realmente de um personagem fascinante. É esse personagem fascinante, mercê de sua personalidade, do seu fascínio e do seu carisma, conseguiu fazer com que as financeiras paulistas lhe concedessem créditos que montam, segundo essas próprias financeiras, a 40 ou 50 milhões de cruzeiros. Esse dinheiro girou, através da Collection, e foi injetado no mercado. Sem querer exagerar, podemos dizer que muitos artistas brasileiros estão hoje montados em seus automóveis, não por culpa deles, é claro, mas do dinheiro que veio das financeiras de São Paulo, com o rombo que lá foi dado.

Não estou discutindo sequer o mérito do problema, estou mostrando o fato, o rombo, como o dinheiro desapareceu. E a Collection modificou todo o panorama brasileiro, na medida em que funcionou como uma espécie de banco de redesconto dos outros marchands brasileiros.

Posso, nesse sentido, situar a Collection como um dado cronológico, como, digamos, o ponto de partida dessa inchação que o mercado sofreu por volta de 1970. Não posso demonstrar essa inchação em cifras concretas porque não se tem uma estatística numérica. Sabemos que boa parte dos negócios na área da arte geralmente é feita por baixo do pano. A arte não é uma mercadoria que exija nota fiscal, essa coisa toda, e embora já haja leis a respeito, sabemos concretamente que há muito negócio que não é feito na base do dinheiro oficial. Não sei dizer, então, quanto é que houve de mudança quantitativa no mercado de arte de 70 para cá. Posso dizer: primeiro que, curiosamente em São Paulo, no ano de 72, as galerias boas ou más, importantes ou não, saltaram de 50 e tantas para mais de 100, quer dizer, o número de galerias praticamente dobrou. Acho que esse dado é significativo no plano numérico. E posso dar também um outro dado, que não é numérico, mas que todos nós observamos, um dado no plano comportamental: é que, pela primeira vez na arte brasileira, a obra começou a ser tratada por algumas pessoas, às claras, como mercadoria.

Em decorrência do fenômeno Collection e em decorrência do fenômeno do crescimento das galerias, e de uma grande quantidade de capital girando na área, de repente os critérios de valor começaram a ser nitidamente deslocados de uma área em que havia ainda a discussão, digamos, intelectual e abstrata do problema, para uma área em que o que interessava realmente era a vendabilidade ou não da obra.

Não houve mais uma discussão de valor, e o que passou a haver foi realmente uma colocação em termos comerciais das coisas. Seria ingênuo atribuir a uma pessoa, digamos, a José Paulo, ou a uma estrutura chamada Collection, esse fenômeno que se criou em 1970 para cá. Acho que esse fenômeno está correlacionado com um outro, de cuja ficção ou realidade eu, que não sou economista, nada posso falar — o chamado "milagre brasileiro".

Houve, na década de 70, a eclosão máxima de um tipo de política econômica que possibilitou o crescimento de capitais e dos juros de dinheiro. Parece, inclusive, que esse milagre já está sendo um pouco desfeito. Na semana passada, por exemplo, houve uma galeria que fechou em São Paulo por falta de clientes. A impressão que tenho e que se tem, normalmente, é a de que está havendo uma certa recessão no mercado de arte, que seria correlata com uma recessão geral do chamado milagre brasileiro, que por sua vez seria correlata de uma recessão geral do mundo.

Voltemos à questão dos valores, deslocados do campo da criatividade e da discussão para o campo da vendabilidade. Vejam bem: no momento em que surge um mercado, em que surgem pessoas pagando por uma mercadoria... é claro que o dinheiro tem um charme bastante envolvente, e seria até injusto a gente achar que o artista não tem direito a ganhar dinheiro; reconheço que ele tem esse direito. Não estou aqui advogando uma posição romântica de ficar só, de lança na mão, mas o fato é que, no momento em que o dinheiro começou a entrar no circuito, o comprador, isto é, o dono do dinheiro, passou, de certa forma, a ditar normas de comportamento, de interesses e de valor para a mercadoria que estava comprando. Acho que esse é um dos fatores inegáveis pelos quais poderíamos dizer que há uma visível decadência de qualidade na arte brasileira. As pessoas que tinham esse dinheiro, o chamado dinheiro malandro, que a gente não pode aplicar oficialmente, ou mesmo dinheiros não-malandros, faziam parte de uma sociedade de classe média alta, afluente, resultante do mercado brasileiro e visivelmente despreparada no plano cultural para a escolha adequada do que deveria comprar. O que aconteceu, então, é que a produção brasileira passou a ser notavelmente influenciada por critérios de vendabilidade, que são critérios de bom gosto, critérios de bom acabamento, de boa legitimidade, e assim por diante.

Nos últimos três anos, a gente participou de muito júri de salão no Brasil inteiro, e a gente tem observado que a emergência de novos valores contundentes tornou-se muito menor de cinco anos para cá do que há 10 anos. Há 10 anos havia grandes surpresas, grandes talentos, grandes revelações, grandes agressões, uma grande criatividade, que hoje não se tem. O que há no momento, no Brasil, é uma estética do bem feito, em detrimento talvez de uma estética da ideia, e isso está muito correlacionado com o que Frederico disse do artista de vanguarda. Acho que não só o artista de vanguarda, mas o artista *tout court*, aquele que além de fazer obras defende ideias, sejam elas assim ou assado, está incluído neste contexto. Uma obra tem implícita em si uma práxis, um comportamento, uma visão do mundo, uma posição diante da vida, e essa posição diante da vida foi um pouco desvirtuada pelo fato de que o que vende nem sempre é o radical.

Diria então que, como traço desse bom comportamento geral, tivemos primeiro a emergência do que já chamaram de estética acrílica. De repente o *gadget*, o objeto em acrílico, passou a ser a coisa mais fabricada no Brasil, ou quase isso. Nesse ponto discordo de muita gente que andou tentando criar, aqui, a mística do múltiplo, há três anos atrás, dizendo que o múltiplo era a democratização da obra de arte. Não é. Roberto Pontual perguntou por que a obra de arte não ia à Zona Norte; se ela fosse, estaria sendo democratizada. O múltiplo é outra coisa, é a colocação, ao alcance de maior número de pessoas, de um objeto decorativo que as pessoas porão em casa. É uma ilusão e uma certa distorção dizer que o múltiplo democratizou a arte. O múltiplo apenas "multiplicou", literalmente, o número de possuidores de objetos com aura de obra de arte, mas não houve nisso nenhuma democratização real. Houve a estética acrílica, resultado desse bom gosto que se tornou necessário, houve a onda do múltiplo, que já foi um pouco abandonada, mas que também resultava desse mercado, e houve, em terceiro lugar, um fator até curioso: o desenho, nos últimos dois anos, tornou-se a linguagem mais bem usada no Brasil. Este fato pode ser interpretado, também, como um fenômeno decorrente do mercado; o desenho é, por razões de preço, de dimensão e de rapidez de feitura, mais vendável que outras formas de arte mais contundentes.

Falei primeiro da diminuição no surgimento de talentos reais, depois do problema da adesão a uma estética discutível. Agora vou abordar talvez o aspecto mais polêmico: é que acho que houve uma certa transigência, mesmo de uma geração de artistas já institucionalizada no Brasil, ou pelo menos já de posição marcada, com esse problema do comportamento. Certos artistas se deixaram envolver um pouco, voluntariamente ou não, e se tornaram mais bem comportados. Reconheço, é claro, que há uma confluência de fatores, não é um problema só de mercado. Há problemas de autocensura, há problemas de crise de valor, mas o fato é que há uma certa adesão maior ao bom comportamento.

Há ainda outras coisas extremamente curiosas, como por exemplo a tentativa de exumação sistemática de valores extremamente discutíveis da arte brasileira. Isto porque, no caso do mercado de arte, pela primeira vez tínhamos uma demanda maior do que a mercadoria existente. Havia mais gente querendo comprar do que quadros para serem vendidos. A solução encontrada foi exumar valores discutíveis, ou pelo menos valores menores, e nas costas da produção desses valores menores fazia-se dinheiro. Para que não me acusem de não estar dando nome aos bois, posso citar um exemplo concreto, realizado pela Collection em São Paulo com o grupo Santa Helena, desconhecido no Rio. Desconhecido aqui inclusive por um problema que o Roberto levantou: no Brasil não se sabe, em uma cidade, o que está acontecendo nas outras. Temos 22 ilhas culturais, sendo que, por incrível que pareça, as duas mais ensimesmadas são Rio e São Paulo. Moro lá, venho aqui semanalmente e vejo que uma cidade ignora inteiramente o que faz a outra. Esse grupo Santa Helena era um pouco ficção: havia um prédio onde vários pintores, já hoje na casa dos 60, 70 anos, alguns falecidos, pintavam em comum. Havia entre esses pintores nomes fulgurantes, como o de Alfredo Volpi, que para mim e para muita gente é o maior artista vivo do Brasil. Mas havia também, na mesma onda, artistas de importância altamente discutível. Como se precisava de uma mercadoria para um consumo que estava crescendo, na onda do Volpi e de outros vinha todo o grupo Santa Helena à venda.

Finalmente, ainda como consequência desse mercado e dessa necessidade de fabricar mercadoria para o consumo, houve muita contrafação, isto é, muita gente que, de repente, graças à linguagem persuasiva do leiloeiro, se transformou em artista. Bastava o leiloeiro falar: "Quanto me dão por um fulano de tal?". Só essa colocação verbal do problema transformou uma série de valores pequenos e inexistentes em valores vendáveis.

Resumindo: houve essa fabricação artificiosa de matéria-prima, já que havia necessidade de matéria-prima para um consumo maior, houve certas contrafações e certas invenções, e eu diria ainda que, como última consequência, houve uma certa artificialidade de preço, que todos nós conhecemos. De todos os itens, esse é o que tenho mais dúvida em apontar, pela razão que coloquei inicialmente: o valor da obra de arte é um valor inevitavelmente arbitrário, inevitavelmente dependente de quem faz o oferecimento. O argumento de que não vou pagar 100 mil cruzeiros por um Volpi porque com 100 mil cruzeiros posso comprar, digamos, um italiano ilustre, é um argumento, a meu ver, meio burro. Creio que se trata, antes, de um problema de xenofilia, quer dizer, é melhor só porque é estrangeiro, e por isso vale mais que brasileiro. Quem comprou pra investir, está certo, comprasse estrangeiro, mas quem comprou por prazer... Enfim, esse problema da puxada de preços é o único que não sei se na verdade seria radicalmente criticável. Os outros acho que são. E acho que esse inchaço é sem dúvida responsável, juntamente com outros fatores, pela falta de vitalidade e pela falta realmente de criatividade que se instalou em grande parte da criação brasileira. ■

---

1 Excerto da introdução do livro Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, resultante de encontro realizado entre os meses de abril e maio de 1975, que reuniu ao longo de 8 semanas, dezenas de profissionais da cultura e milhares de pessoas ao redor de temas e problemáticas culturais. O Ciclo configurou-se, portanto, como uma espécie de grito irregular e coletivo, ou a primeira autoconfissão pública da cultura brasileira, contra à situação de extrema censura e expansivo colonialismo instaurado no período. A decisão de publicar parte de uma das conversas realizadas durante tais semanas não é nem de longe uma atitude ingênua. A escolha deste diálogo — entre Roberto Pontual, Frederico Morais, Olívio Tavares de Araújo e Rubens Gerschman — deve-se à atualidade de algumas questões abordadas pelos convidados com relação, principalmente, ao clima tenso e de letargia vivido naquele momento; bem como à obviedade de tantas outras (debatidas e desgastadas extensivamente nas décadas seguintes e não esgotadas); e também às lacunas que esta conversa deixa ver não apenas sobre nosso pretérito imperfeito, mas sobre nosso presente real. Pareceu-nos importante, considerando o desconhecimento que se tem sobre este Ciclo e sua publicação, trazê-lo à tona justamente agora no calor deste intenso e inquietante destampar político que estamos vivendo no Brasil. Para que não sejamos apáticos!

2 Em 15 de novembro de 1974, realiza