

ESPAÇOS IMPRESSOS: AS EXPERIÊNCIAS EDITORIAIS DE QORPO ESTRANHO E MALASARTES NOS ANOS 70

Jorge Bucksdricker

Resumo: Ao longo da década de 1970, as revistas *Qorpo Estranho* e *Malasartes* reuniram um grande número de artistas e escritores em torno dos seus projetos. Com perfis editoriais bastante distintos, essas publicações procuraram, cada uma a seu modo, intervir no ambiente intelectual e artístico do país. Esse artigo se debruça sobre as suas trajetórias buscando ressaltar as diferenças e as semelhanças entre elas, procurando entendê-las dentro do contexto sociopolítico do período.

Palavras-chave: Qorpo Estranho. Malasartes. Revistas. Ditadura Militar. Espaços Impressos.

PRINTED SPACES: THE EDITORIAL EXPERIENCES OF QORPO ESTRANHO AND MALASARTES IN THE 70S

Abstract: Throughout the 1970s, the magazines *Qorpo Estranho* and *Malasartes* brought together a large number of artists and writers around their projects. With quite different editorial profiles, these publications sought, each in its own way, to intervene in the intellectual and artistic

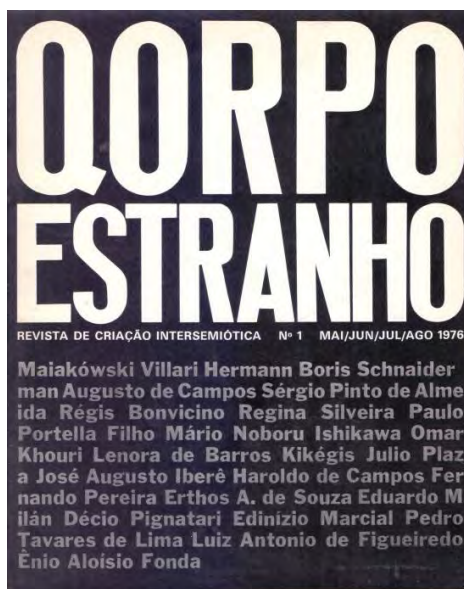
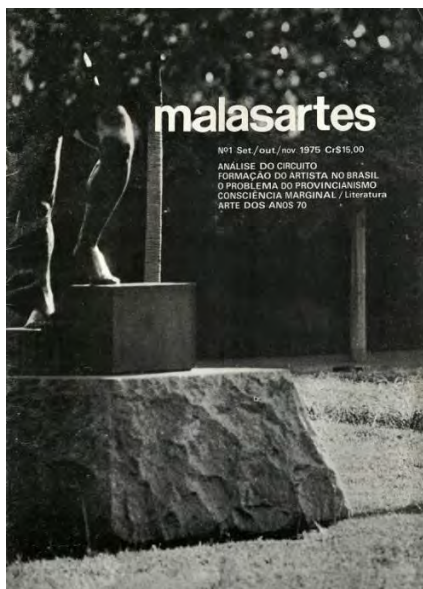


environment of the country. This article focuses on their trajectories, seeking to highlight the differences and similarities between them, seeking to understand them within the socio-political context of the period.

Keywords: Qorpo Estranho. Malasartes. Magazines. Military Dictatorship. Printed Spaces.

Nos anos 70, surgiram e desapareceram diversas publicações vinculadas à arte, um fenômeno estreitamente vinculado ao da imprensa alternativa e que se deve em alguma medida ao desenvolvimento do nosso parque gráfico. Leves, portáteis, baratas e alheias às amarras institucionais e aos entraves políticos que sufocavam grande parte das instituições do país, essas publicações pavimentaram um caminho possível para a arte desse período. Foram, nesse sentido, um ponto de convergência, uma tentativa de reorganização, de união de forças e esforços após o esfacelamento cultural promovido pelo AI-5. Este artigo se debruça sobre duas iniciativas que tiveram grande relevância dentro desse cenário, duas publicações que surgiram quase simultaneamente e mobilizaram um grande número de artistas em torno dos seus projetos: refiro-me às revistas *Malasartes* e *Qorpo Estranho*.





Figuras 1 e 2: *Qorpo Estranho* 1 (1976); *Malasartes* 1 (1975). Fonte: Arquivo Abreviado.

Lançada em meados de 1976, durante o governo Ernesto Geisel – dentro que se convencionou chamar de abertura política – poucos meses após o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, *Qorpo Estranho* teve, a rigor, apenas dois números. Um terceiro, extemporâneo, com o título grafado *Corpo Extranho*, foi lançado em 1982¹. A revista resgatou ainda, como seu número 0, a edição única de *Poesia em Greve*, de 1975²; totalizando, desse modo, 4 números em 7 anos.

Com projeto gráfico de Julio Plaza e editoria de Pedro Tavares de Lima, Regis Bonvicino e do próprio Plaza³, *Qorpo Estranho* 1 – assim como *Poesia em Greve* – não recebeu um editorial ou um texto programático de apresentação. No seu lugar, um conjunto desordenado de citações joga o leitor em múltiplas direções: “um



caminho para fazer música: estudar duchamp (john cage)", "não há solução porque não há problema (marcel duchamp)", "não viemos aqui para explicar, mas sim para confundir (chacrinha)", "campo aberto é o da linguagem (mohamedium ali)", "peirce é o marx da linguagem (décio pignatari)". Nesse intrincado quebra cabeças, chama a atenção o registro entre o irreverente e o irônico que caracteriza boa parte dos fragmentos escolhidos pelos seus editores. Perceptível na composição de nomes - james lennon, mohamedium ali -, nas inversões de frases e no enfrentamento de alguns temas específicos; como, por exemplo, na recusa em considerar a produção artística desde critérios geográficos⁴, esse registro será uma tônica de boa parte dos trabalhos veiculados pela revista ao longo da sua breve existência. Chama a atenção igualmente, um deliberado deslizamento entre campos, algo que se faz notar nos próprios nomes que constituem esse editorial às avessas; uma relação que vai de Marcel Duchamp à Chacrinha, passando por Jimi Hendrix e Julio Cortázar. Vale a pena destacar, por fim, o espaço reservado aos artistas latino-americanos. Afora os três escritores argentinos que comparecem nessa peça de abertura – Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo –, este primeiro número conta com a participação do poeta e crítico uruguaio Eduardo Milán. O segundo número abre com o texto *América Latina: contra-boom da poesia*, de Augusto de Campos, e inclui traduções de poemas de Oliverio Girondo e Vicente Huidobro. *Corpo Extranho 3*, por fim, traz trabalhos de Severo Sarduy, León Ferrari e Ulises Carrión.



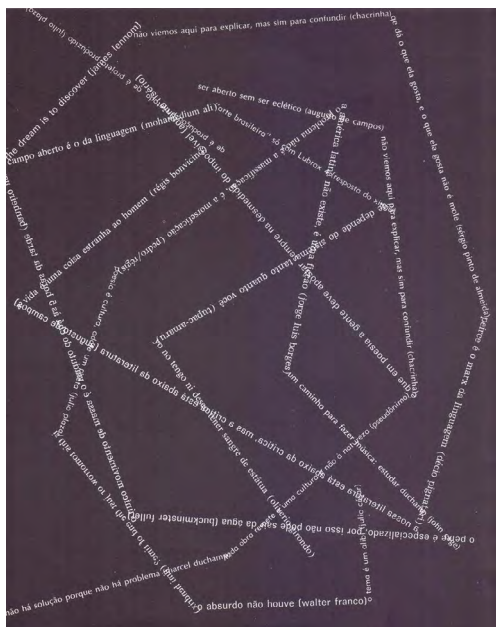


Figura 3: *Qorpo Estranho 1* (1976), apresentação. Fonte: Arquivo Abreviado

Embora não tenham integrado a equipe editorial da revista em nenhum momento, os membros do outrora trio *Noigandres* – Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari – participaram de todos os números da publicação. Esse fato, junto com o generoso espaço dedicado à poesia de estrato visual, levou alguns críticos a considerarem a publicação como uma plataforma desse movimento⁵. Uma generalização apressada que reduz uma enormidade de experiências a uma única matriz e que desconsidera o importante conjunto de transformações pelas quais passaram as poéticas desses artistas⁶.

Como acomodar nos estreitos limites da poesia concreta (ou do concretismo histórico), as contribuições de Anna Bella Geiger, Lenora de Barros e mesmo de Julio Plaza? Que assombroso



malabarismo conceitual poderia fazer da documentação de uma *performance* e da colagem de reproduções de trabalhos de artistas visuais peças da poesia concreta?

Muito mais profícuo do que pensá-la como mera extensão da prática editorial da poesia concreta é entender a publicação como um espaço autônomo em que poetas e artistas visuais puderam veicular os seus trabalhos e desenvolver as suas poéticas, em diálogo ou não com o trabalho dos poetas paulistas. Se, como Gonzalo Aguilar inteligentemente aponta, *Invenção 5* documenta uma importante transformação na práxis da poesia concreta, na medida em que textos programáticos e textos poéticos já não obedecem a princípios distintos, em *Qorpo Estranho* é a própria ideia de um projeto – nos moldes em que a poesia concreta algum dia representou – que deixa de fazer sentido. Com os seus membros empenhados em pesquisas distintas, o termo, nesse momento, se mostra mais um grito de guerra do que propriamente um ideário ou um conjunto de premissas estéticas.

Ausente em *Poesia em Greve* e em *Qorpo Estranho 1*, a palavra editorial aparecerá pela primeira vez em *Qorpo Estranho 2*. Mas a expectativa de um norte ou de uma leitura abrangente se verá mais uma vez frustrada. Constituído pela imagem de um prato com biscoitos no formato da palavra arte e um pequeno recorte de jornal (os *Biscoitos de Arte*, de Regina Silveira, e um fragmento do Suplemento Feminino do Jornal Folha de S. Paulo, no qual se lê: “obras de arte com gemas, cocada e marzipan”), o editorial vem ratificar a irreverência e a mirada crítica da peça editorial do número anterior. Sem identificação ou assinatura, a sua própria veiculação enquanto editorial se configura em um enigma que cabe ao leitor decifrar.



Assídua participante da revista – e de outras publicações independentes do período⁷ - Regina Silveira ocupará as páginas de *Qorpo Estranho* com uma série de trabalhos⁸ que – com ocasionais modificações – irão compor o seu livro *Executivas*. Esse trânsito entre a revista e o livro de artista não é incomum no contexto da publicação e merece por isso alguma atenção. Julio Plaza espraia ao longo de *Corpo Extranho* 3 fragmentos do seu *Poética/Política*, León Ferrari ocupará seis páginas desse mesmo número com trabalhos que mais tarde irão compor o livro *Hombres*, enquanto Haroldo de Campos publicará as formantes inicial e final das Galáxias em *Qorpo Estranho* 2. A possibilidade de publicar trabalhos em processo, de apresentá-los em um espaço coletivo e de levar a um público mais amplo fragmentos de trabalhos publicados em tiragens diminutas parecem estar por trás desses movimentos. Embora possuam a mesma unidade formal – a página –, revista e livro possuem dinâmicas e temporalidades diferentes. Veiculados em ambos, esses trabalhos se beneficiam dessa alteridade incorporando camadas de significados distintos.

Dentro da diversidade que lhe caracteriza, uma ausência que chama atenção no projeto da publicação é o do empreendimento crítico. *Poesia em Greve* não possui nenhum texto de caráter analítico. *Qorpo Estranho* 1 e 2 possuem dois depoimentos e a apresentação de um projeto pedagógico desenvolvido junto a estudantes da rede regular de ensino. A escolha da palavra depoimento nesse contexto não parece casual. O termo, que remete a uma experiência subjetiva e a um ponto de vista situado, se mostra mais afeito a um projeto editorial que abre mão de um ideário rígido e traz na porta de entrada do seu primeiro número uma tradução de *Hino ao Crítico*, do poeta russo Wladimir Maiakowski⁹,



do que a visão totalizante - e totalizadora - da qual frequentemente se reveste os termos crítica de arte e crítica literária. O editorial de *Corpo Extranho 3* é, nesse sentido, esclarecedor.

Corpo estranho, agora, corpo extranho (para bom entendedor duas letras) RESSURGE.

Em seu palco, sob os spots, A CRIAÇÃO ARTÍSTICA em todas as áreas.

E a reflexão, de preferência dos próprios criadores sobre a criação (sua e alheia).

Noutras palavras, crítica de oficina, na forma de tradução intra-códigos, tradução de textos (poemas) e ensaios de vôo-livre.

Em vez de geléia, MEDULA GERAL.

Alguém usou a expressão, mais sofisticada, "ecumenismo de qualidade".

Is it possible?

E mais: pensar, inclusive graficamente, A MISTURA (e o confronto, por que não?) de fatos artísticos diversos, em especificidade e origem.

Um veículo ao avesso, ônibus voador, p. ex., em plena década de 80 (Plaza e Bonvicino, 1982, não paginado) .

Crítica de oficina, tradução intra-códigos, tradução de textos e ensaios de vôo-livre. Essas são as diretrizes que o editorial do último número da revista estabelece para si em termos de crítica. Projetado às edições anteriores, as coisas não parecem fora de lugar. O depoimento de João Alexandre Barbosa, por exemplo, pode ser lido como um ensaio de vôo-livre, um exercício de reflexão deliberadamente aberto, sem as amarras e os protocolos próprios ao universo acadêmico.



Bastante sucinto, o texto de Barbosa abre com uma reflexão sobre o sentido da prática editorial: “Publicar: dar a público e captar respostas através das quais é possível seguir operando”. A frase sublinha um aspecto que frequentemente nos passa despercebido quando consideramos a publicação de periódicos. Essa é por sua natureza mesma uma via de mão dupla - transitiva. E aqui talvez se encontre a grande diferença desta em relação à experiência museal¹⁰. Há na primeira um jogo dialético entre leitor e produtor sem o qual ela simplesmente deixa de fazer sentido. Não por acaso que Benjamin considere fundamental recorrer à imprensa quando se debruça sobre o lugar do intelectual enquanto produtor:

Espero ter demonstrado que a tese do intelectual como produtor precisa recorrer ao exemplo da imprensa. Por que é nela, pelo menos na soviética, que se percebe que o processo de fusão, já mencionado, não somente ultrapassa as distinções convencionais entre gêneros, entre ensaístas, entre ficcionistas, entre investigadores e vulgarizadores, mas questiona a própria distinção entre autor e leitor (Benjamin, 1985, p.125).

A consideração de Benjamin evidentemente extrapola a práxis e as aspirações de uma publicação como *Qorpo Estranho*¹¹, mas ela é importante na medida em que, apontando para um extremo, descortina elementos próprios ao universo das publicações impressas. A revista é, por definição, um projeto em processo. Ela não é um *continuum*. Nem tampouco um ponto isolado¹². Mas uma série de acontecimentos inter-relacionados por espaços de outra ordem. É nesses espaços - que, portanto, estão longe de serem vazios - que as respostas são captadas e processadas. A seção de cartas nesse sentido é apenas um elemento de um processo bem mais amplo e inclusivo. Um processo com potencial de redesenhar



um projeto com bases bem assentadas e de alterar percursos estabelecidos *a priori*.

Nesse contexto, o que se pode dizer acerca de *Qorpo Estranho*: qual era exatamente o seu público? A quem a publicação se dirigia?

Alguns elementos presentes no corpo da publicação nos ajudam a esboçar uma resposta a essas perguntas. Em um pequeno texto denominado *Minifesto*, publicado em *Qorpo Estranho* 2, Paulo Leminski afirma que “não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos.” Mais adiante ele afirma que “há públicos passivos e públicos ativos. O caso de hoje: só escritores lêem literatura. O dito ‘grande público’ não lê. Ou lê sub-literatura.” Por fim, “a criatividade quando radical é informada”. O mesmo Paulo Leminski que, em um texto publicado em outro contexto, afirmaria, ecoando Benjamin, e jogando com a polissemia do termo poesia, que é preciso ter tanta poesia no receptor quanto no emissor o que faz com que paradoxalmente apenas poetas leiam de fato poesia, mesmo que estes nunca tenham arriscado um verso sequer¹³.

Na página de abertura de *Qorpo Estranho* 1, há, junto aos créditos e agradecimentos, um endereço para correspondência e a seguinte frase - também em inglês: “Mantemos troca com revistas similares”.

Finalmente, no depoimento já referido, João Alexandre Barbosa afirma que:

Assim como não se espera uma unanimidade de repto àquilo que se possa dizer, assim não se parte também de uma homogeneidade de propostas. Estas podem e dever ser diversificadas, permanecendo, contudo, fundadas num princípio básico: a urgência em se criar no espaço brasileiro, uma alternativa para a expressão de buscas, caminhos e descaminhos que não



encontram veiculação entre os maniqueísmos vigentes. (...) O texto poético, o ensaio, a tradução, o experimento visual, são formas de manifestar um roteiro de procura que, não se satisfazendo com o que se possa erigir em 'gosto médio' (sempre discutível!), não recusa a dificuldade: não há criação sem o risco de um alargamento das faixas de comunicação (Barbosa, 1976, s/p).

Na medida em que não recusa a dificuldade e o risco de alargar as faixas de comunicação. Na medida em que se despe de uma função didática e que opta por uma radicalidade informada. *Qorpo Estranho* parece dirigir-se a uma pequena parcela de leitores: os produtores. Essa constatação pode soar supérflua. Alguém poderia objetar que pelo menos desde o modernismo de 22, todas as revistas de arte se movem em um espaço bastante estreito. E que seria ingênuo pretender que fosse diferente já que no país mesmo uma revista comercial de arte não opera sem dificuldades. A objeção é pertinente, mas desconsidera um aspecto importante em termos de retórica e estratégia. Não raro, a arte procura se aproximar daquilo que em jargão político se convencionou chamar de base política: sindicatos, trabalhadores rurais, metalúrgicos, periferia, população em geral... O CPC, talvez seja o exemplo mais emblemático nesse sentido. A ideia de deliberadamente simplificar a linguagem artística para atingir uma quantidade maior de pessoas e, através de conteúdos sociais, tirá-las da alienação e submissão pode não ter alcançado os resultados politicamente esperados, mas é inegável a marca dessa busca naquilo que foi realizado sob essa premissa. Considerando essa variável, é preciso dizer que *Qorpo Estranho* se coloca em estrita oposição a ela e que, nesse sentido, a publicação, de fato, está mais próxima das experiências editoriais da poesia concreta do que das realizações cepecistas. Lembremos que em 1961 os poetas paulistas acrescentaram ao *Plano Piloto*



à *Poesia Concreta* o *Post-scriptum*: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” demonstrando contrariedade em relação aos métodos advogados pelo CPC e rejeitando qualquer tipo de concessão didática no âmbito do seu ofício.

O dilema, certamente, não é novo. Mas é interessante notar como as mídias funcionam nesse contexto de mobilização e conflito e como as justificativas vão sendo construídas nesses novos cenários. Em um texto compilado no livro *Ensaaios e Anseios Crípticos*, Leminski retoma o mesmo Maiakowski do *Post-Scriptum* para erigir uma justificativa que não por acaso cai como uma luva para *Qorpo Estranho* e outras publicações independentes do período. No artigo *Operários e Camponeses Não Compreendem o que Você Diz*, Maikowski afirmara que:

Se um livro se destina a uns poucos e não tem outra função, ele é desnecessário. Mas se um livro é endereçado a poucos como a energia da central elétrica de Volkhovstroi se dirige a umas poucas estações transmissoras, para que essas subestações distribuam pelas lâmpadas elétricas a energia reelaborada, então sim, semelhante livro é necessário (Maiakowski, 1928, apud Leminski, 1997, p. 22-3).

Leminski toma a figura da usina de Itaipu para, numa mesma chave, defender o experimento radical em arte. Este seria acessível a poucos, num primeiro momento, mas detonaria um processo cujo resultado inevitável seria de amplo alcance. Não é outro o argumento que está implícito na comparação com as ciências feita pelo próprio Leminski em *Qorpo Estranho 2*: “Quando nasceu a teoria da relatividade de Einstein, só era acessível a meia dúzia de físicos. Hoje, faz parte do currículo das escolas”.

Os vínculos de Paulo Leminski com os irmãos Campos e



Décio Pignatari são conhecidos. O mesmo pode ser dito a respeito de Julio Plaza, Erthos Albino de Souza e outros artistas que frequentaram as páginas da publicação. Daí ser compreensível o salto que alguns críticos fazem da experiência de Invenção à realidade de *Qorpo Estranho*. Esta de fato abraçou muitas ideias e práticas defendidas pelos poetas paulistas. Entre elas, a defesa intransigente do experimento em arte, mesmo que às custas de certa comunicabilidade. Mas *Qorpo Estranho* finca seus pés em outro contexto e responde a outras questões. De modo que seria um erro pensá-la nos mesmos termos. Em 1965, uma década antes, portanto – no texto *Anti-projeto à poesia no Brasil* – Leminski já reconhecia o esgotamento do projeto da poesia concreta ortodoxa e vislumbrava para a poesia de vanguarda um espaço mais amplo de manobra:

A poesia concreta destruiu (principalmente com Invenção-4) todas as possibilidades de uma gramática, de uma neo-arte poética. Reino da invenção pura. Hoje nem mesmo um Plano Piloto (como o lançado em 1958) serviria para circunscrever ao menos o poli-projeto da poesia de vanguarda brasileira de que a poesia concreta foi e continua sendo o segmento mais avançado. Não seria essa a forma mais palpável de liberdade artística? (Leminski, 1965, p.112).

Esse, talvez, seja o grande mérito de *Qorpo Estranho*: estabelecer-se como um espaço radicalmente plural. Autointitulada revista de criação intersemiótica, a publicação deu guarida a um amplo conjunto de trabalhos, perfazendo fusões e encontros improváveis em outros cenários. De difícil classificação, esses trabalhos transitam por linguagens e universos distintos, aproximando elementos díspares e estabelecendo diálogos inusitados.



Lançada no segundo semestre de 1975, com uma tiragem de 5000 exemplares e periodicidade trimestral, *Malasartes* teve, em um período inferior a um ano, três números publicados, deixando de circular no inverno de 1976, logo após o lançamento do seu terceiro número. Com arte de Maria del Carmem Zilio, Waltercio Caldas, Luiz Paulo Baravelli e Anita Slade e uma equipe editorial formada basicamente por artistas visuais - Bernardo Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltercio Caldas – *Malasartes* tratou de dizer ao que veio logo de cara. Nas primeiras páginas do seu primeiro número, uma meticulosa introdução analítica procura situar o projeto da publicação estabelecendo as suas principais metas e as suas referências mais caras.

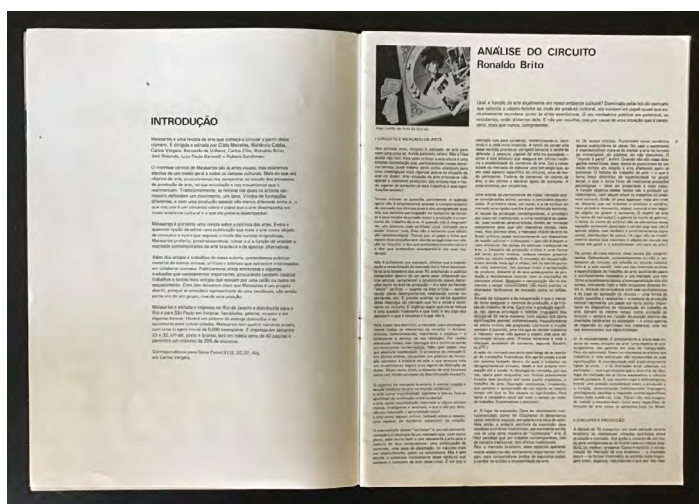


Figura 4: *Malasartes* 1 (1976). Introdução. Fonte: Arquivo Abreviado.

A primeira coisa que chama a atenção em relação a esse texto é o contexto que a revista desenha para si. *Malasartes* se



coloca como uma espécie de terceira via dentro do universo editorial brasileiro.

Entre a aparente opção de editar uma publicação que trate a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, *Malasartes* preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas (Vilhena et al., 1975, s/p).

O cenário possivelmente fosse mais complexo. O contexto editorial da década de 70 é extremamente rico. Separar as publicações ligadas às artes em dois grandes grupos - as enigmáticas e as a reboque do mercado - é sem dúvida simplificar as coisas. Mesmo a designação “enigmática” mereceria melhor desenvolvimento. Mas a simplificação parece ter aqui uma função didática: estabelecer por contraste o caminho que será percorrido pela revista. E, nesse sentido, há pouco espaço para dúvidas: *Malasartes* tomou um caminho pouco trilhado pelas revistas de arte no país.

Com perfil teórico e vocação crítica, *Malasartes* apostou as suas fichas na construção de um espaço de debate que permitisse a arte brasileira, se não sair, ao menos reconhecer os impasses a que parecia submetida. Com esse intuito, a revista buscou recuperar textos históricos e traduzir propostas que ainda não haviam sido vertidas para o português. São os casos de *Arte Depois da Filosofia*, de Joseph Kosuth, *O Problema do Provincianismo*, de Terry Smith, *A Arte e o Sistema da Arte*, de Achille Bonito Oliva e *A Educação do A-Artista*, de Allan Kaprow. Escolhas que demonstram uma preocupação com as transformações recentes no campo da arte e um desejo de ampliar o debate e o entendimento acerca do papel das instituições nesse novo cenário.



Ao longo dos seus três números, a revista analisou uma série de problemas concernentes à realidade da arte brasileira. Problemas que vão da formação do artista no país às características do circuito nacional. Mais do que avaliar a pertinência ou a atualidade dessas questões à luz dos seus desdobramentos, é interessante analisar a maneira como a revista se moveu em relação a eles. Porque a revista não é um ente apartado dessa problemática, um fenômeno cujos diagnósticos e prognósticos lhes seriam absolutamente estranhos, mas um produto cultural que atua nesse mesmo contexto, interferindo nos aspectos que lhe tornaram possível. Nesse sentido, produzir uma revista sobre a política das artes, “analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas”, significava entre outras coisas intervir nessa mesma realidade. Transformá-la em algum sentido. Não apenas como *corpus* teórico. Mas como um agente com uma materialidade e uma natureza específicas.

A relação com o mercado/circuito é um bom termômetro desse embate. No texto de abertura do primeiro número da revista, Ronaldo Brito afirma que mercado e circuito de arte passaram a parecer uma única coisa e que a ideologia do mercado “era e continua sendo extremamente conservadoras”. Segundo o crítico carioca, o objetivo do mercado era manter intacto o estatuto da arte no mundo ocidental, “conquistando um público de formação estranha à história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe”. Não é à toa, portanto, que a produção contemporânea tenha sido alijada desse processo. Já que uma incorporação dessa produção exigiria se não uma transformação, ao menos uma acomodação dessas estruturas.



Ao final do texto, após descrever em detalhe os elementos desse cenário, o crítico carioca apresenta um breve programa de intervenção no circuito. Um programa que passa pela reorganização dos artistas em torno de um programa comum de ação e pela formulação de uma história crítica da arte brasileira. Mas qual seria o papel de uma revista nesse contexto? E de *Malasartes*, especificamente? Ronaldo Brito não se debruça sobre essas questões. Não chega a desenhar para a revista um lugar específico dentro desse processo. Olhando retrospectivamente, contudo, há pouco espaço para dúvidas quanto ao lugar que a revista ocupou em termos de organização coletiva e de esforço no sentido da transformação do circuito. Resta esclarecer em que termos isso se deu.

No livro *Artists' Magazines An Alternative Space for Art*, Gwenn Allen chama a atenção para o lugar central que a revista de arte passou a ocupar nos anos 60 e 70 dentro do circuito de arte dos EUA. Buscando desenhar o contexto no qual surgiu um grande número de iniciativas editoriais independentes¹⁴, a autora recupera as palavras do crítico John Walker que em 1976 afirmara que “o poder da revista de arte para definir e legitimar novos desenvolvimentos na arte se tornou maior que o da galeria e o do museu”.

O contexto brasileiro era evidentemente outro. Cinco anos após o encerramento das operações de *Malasartes*, Luis Paulo Baravelli partia para a sua segunda aventura editorial – a revista Arte em São Paulo – e definia da seguinte forma o contexto em que a revista vinha à luz:

A noção corrente do artista que invade com a sua manifestação um espaço fixo e pré-estabelecido é uma noção de país desenvolvido.



Creio que aqui faz também parte da atividade do artista local criar e reforçar os próprios canais de manifestação e debate. Assim, não fiz a revista como um manifesto pessoal mas como uma contribuição para o geral do nosso circuito (Baravelli, 1981, s/p).

A escassez que Baravelli sublinha como própria de países não desenvolvidos, era sem dúvida mais aguda meia década antes. O contexto brasileiro à época não lembrava nem de perto o segmentado e competitivo ambiente estadunidense. Não dispúnhamos, por exemplo, de uma revista comercial com distribuição regular que acompanhasse os leilões e a agenda de exposições. Após o fracasso de *Vida das Artes* – que não chegou ao décimo número – apenas em 1977, *Arte Hoje* procurou ocupar esse lugar. A produção editorial acadêmica era igualmente precária. Segundo Carlos Zilio – editor de *Malasartes* e posteriormente da revista *Gávea* – o grande desafio em meados dos anos 80, quando do lançamento do periódico, era:

a falta de presença e tradição da área de arte (História e Teoria da Arte) na universidade brasileira. Nesta época, além da graduação na USP, um tanto restrita à São Paulo, teve início um curso de especialização em Porto Alegre. Era, portanto, uma área ainda a ser constituída (Melim, 2017).

Diante desse quadro, uma área ainda a ser construída, com lacunas de todo o tipo, *Malasartes* precisou se desdobrar para avançar na direção do objetivo que estabeleceu para si. De um lado, a revista assumiu traços claramente didáticos, algo que é perceptível não apenas nas traduções e resgates – que procuraram fomentar uma massa crítica – mas também na maneira como apresentou parte da produção contemporânea. Por outro, fez-se profundamente elitista, no sentido de promover um debate cujos



pressupostos teóricos eram acessíveis a pouquíssimas pessoas e cujas ferramentas a revista não poderia fornecer imediatamente. Observada desde hoje, um contexto em que há uma profusão de periódicos acadêmicos e ao menos duas revistas comerciais com edições regulares – *Malasartes* parece ocupar um lugar incerto. Ora está mais próxima de experiências de cunho jornalístico – com sobrevoos e alguma dispersão - ora se mostra mais afeita à lógica acadêmica. Essa impressão parece justificar-se na compreensão de que uma intervenção no circuito exigia que se erigisse, antes, um entendimento desse mesmo universo. Que para uma verdadeira transformação haveria que em primeiro lugar promover a circulação dos seus signos. Nesse sentido, *Malasartes* é tão peculiar quanto o contexto em que atuou. E suas marcas tão profundas quanto o caminho que soube indicar.

Do que foi dito até aqui, fica claro que as diferenças entre *Qorpo Estranho* e *Malasartes* não eram pequenas, que os seus projetos partiam de pressupostos diferentes e tinham intenções igualmente distintas. Acredito, contudo, que há importantes pontos de contato e que esses pontos, além de paradoxalmente realçar as suas diferenças, nos possibilitam pensá-las em conjunto.

Tanto *Malasartes* quanto *Qorpo Estranho* foram espaços impressos que tiveram um importante papel em termos de reorganização e de intervenção no circuito. Ambas tiveram vida breve e distribuição precária. E ambas deram guarida a proposições experimentais que não encontraram acolhimento em outros espaços. A esse pano de fundo comum, soma-se um conjunto de coincidências historicamente relevantes. *Qorpo Estranho 1* traz na sua página de abertura um agradecimento ao senhor Luis



Schalca, da Klabin, pelo papel fornecido. *Malasartes 2* e *3* trazem na contra capa um anúncio da mesma Klabin. Outras coincidências em termos de publicidade são as presenças das empresas Villares e Metal Leve. Esses dados, que em outro contexto poderiam não passar de mera curiosidade, indicam um espaço comum de atuação em termos de apoio e financiamento, o que, em um cenário de reconhecida escassez e desinteresse financeiro pela arte contemporânea, é digno de nota.

Um segundo ponto de contato que vale à pena ser destacado diz respeito à participação do artista Mario Ishikawa. Em 1976, *Qorpo Estranho 1* e *Malasartes 3* publicam quase simultaneamente uma série de trabalhos do artista de Presidente Prudente. A escolha, que por um lado, demonstra um interesse comum pelo trabalho gráfico do artista. Revela, por outro lado, as diferenças de perspectiva que subjazem às duas publicações. *Qorpo Estranho* apresenta o trabalho como se a página fosse o seu suporte – sem mediações de nenhuma natureza – já *Malasartes* opta por tratá-los como reproduções, agregando às imagens dados técnicos e um breve texto introdutório. De um lado temos uma obra que se oferece à experiência do leitor, do outro temos uma apresentação didática do trabalho com vistas a difundi-la e torná-la conhecida.

Outro ponto importante de afastamento tem a ver com as segmentações do campo da arte. *Qorpo Estranho* não classifica nem tampouco identifica as contribuições dos seus autores. Todas merecem o mesmo tratamento quer se trate de literatura, quer se trate de artes visuais. Mesmo as abordagens teóricas, como é o caso do *Minifesto*, de Paulo Leminski, e *América Latina: contra-boom da poesia*, de Augusto de Campos, que ocupam um lugar entre a teoria e criação literária, são publicadas sem designações.



Num sentido amplo, todas estariam dentro da categoria de criação e não necessitariam, portanto, de mediações.

Na medida em que finca seus pés nas artes visuais, mas que se diz atenta a todos os campos culturais, *Malasartes* opta por demarcar esses territórios, reservando umas poucas páginas para a música, a literatura e o cinema. Editada por Bernardo Vilhena, a seção reservada à literatura ocupa-se basicamente de poesia. Mais especificamente, do fenômeno que ficaria conhecido como poesia marginal. A seção não difere em natureza das demais sessões da revista. Textos de apresentação e trabalhos obedecem a lógicas distintas e são costurados numa perspectiva de panorama. Mais do que o modelo, o que chama atenção aqui é a presença de uma tendência cujos escritores eram reconhecidamente avessos à teoria e ao discurso crítico em uma revista marcada por esse mesmo perfil. Nesse caso, o desejo de ampliar o escopo da publicação e o interesse em mapear uma produção emergente parecem ter falado mais alto do que a busca por uma unidade.

Por fim, é importante dizer que *Qorpo Estranho* possui um lastro considerável em termos de experiência editorial¹⁴. Um roteiro que poderíamos traçar às experiências de *Noigandres*, *Invenção* e mesmo do Poema Processo. Para não falar das suas contemporâneas *Polem*, *Código* e *Navilouca*. Essa bagagem permite a *Qorpo Estranho* dar por cumprida certas tarefas e direcionar a sua artilharia para aquilo que de fato lhe interessa: as fusões e os lugares de encontro. Encontros que, nesse momento específico, se dão em uma chave claramente conceitual. Se bem a poesia permanece protagonista, trata-se de uma poesia atravessada por outras linguagens. Uma poesia cujas margens são permeáveis a



outras experiências, cujo sentido se descolou dos estreitos limites que a tradição literária instaurou.

Malasartes não tem a mesma sorte. O seu projeto encontra pouco eco nas realizações mais recentes. Até a década de 70, a crítica brasileira se desenvolveu de forma dispersa, através de iniciativas que se apoiaram muito mais nos suplementos culturais e nas páginas dos jornais do que em revistas de arte. Artistas-críticos¹⁵, além disso, eram a exceção e não a regra. *Malasartes* é, portanto, um primeiro esforço coletivo no sentido de instaurar um programa crítico em arte contemporânea que tem nos artistas o seu principal pilar.

Notas

¹ Curiosamente, é este terceiro número aquele com maior participação de artistas vinculados às artes visuais. Carmela Gross, Regina Vater, Ulises Carrión León Ferrari, Regina Silveira, Mary Drischel e Rafael França.

² Esse resgate está documentado nas páginas de *Qorpo Estranho 2*.

³ Esta é a equipe responsável por *Qorpo Estranho 1. Poesia em Greve* teve como editores Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. Já *Qorpo Estranho 2* e *Corpo Extranho 3*, Julio Plaza e Régis Bonvicino.

⁴ “Arte brasileira só com lubrax” (resposta do xingu).

⁵ Com a intenção de justificar o recorte adotado, o texto introdutório do número 5 da revista *Arte em Revista* afirma que: “A chamada ‘poesia marginal’ (de mimeógrafo ou não), surgida no período [...] por suas características bastante diversas da arte ou práticas pós-tropicalistas, juntamente com a poesia da tradição concreta – como a veiculada pelas



revistas Código, Polém, Corpo Estranho Muda e Navilouca -, serão objeto de um próximo número” (grifo nosso). Chama a atenção que o mesmo volume inclua ao menos dois textos veiculados por Navilouca que de um modo geral está muito mais próxima do fenômeno pós-tropicalista do que da poesia concreta.

⁶ Sem dúvida, os próprios poetas contribuíram para essa desconsideração. Ainda que as suas poéticas tenham se distanciado bastante da ortodoxia da poesia concreta, o termo poesia concreta continuou sendo largamente adotado e defendido. Augusto de Campos participa de *Navilouca* com um soneto cujo tema é o lugar heroico que a poesia concreta ocupa no cenário literário brasileiro. *Corpo Estranho 2* publica uma extensa compilação de detratores da poesia concreta: fragmentos críticos retirados de periódicos das décadas de 50/60.

⁷ Como *Artéria*, *Código* e *Viva Há Poesia*.

⁸ Regina Silveira participa de *Poesia em Greve com Armadilha para Executivos*, de *Corpo Estranho 1* com *De Artificiali Perspectiva* e *Saber Pintar* (esse último com Julio Plaza) e de *Corpo Estranho 3* com *The Art of Drawing* e *Enigmas*.

⁹ Os primeiros versos do poema deixam clara a posição da publicação em relação à crítica tradicional: “Da Paixão de um cocheiro e de uma lavadeira / Tagarela, nasceu um rebento raquítico. / Filho não é bagulho, não se atira na lixeira. / A mãe chorou e o batizou: crítico”.

¹⁰ Uma das maneiras que os museus encontraram para processar respostas vindas do público foi desenvolvendo programas educativos. É interessante notar como dos anos 90 para cá esse canal passou a ser valorizado pelos próprios artistas que viram nele um espaço importante de atuação.



¹¹ Não há relativização da figura do autor em *Qorpo Estranho*, mas é inegável que as distinções entre teoria, literatura e artes visuais estão borradas. Na medida em que se destina a produtores, pode-se dizer, também, que a revista se constitui em torno de uma comunidade de produtores.

¹² Embora por definição se espere de uma revista uma continuidade, há casos de revistas que nasceram para ter um único número – *Navilouca* – ou que por dificuldades de diversas ordens não passaram do primeiro número – *Polem*.

¹³ LEMINSKI, Paulo. Poesia no Receptor. In: Leminski, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

¹⁴ Gween Allen se aproxima dessas iniciativas a partir do conceito de Nancy Fraser pensando-as como “arenas discursivas paralelas cujos membros dos grupos sociais subordinados inventam e fazem circular contra discursos, formulando interpretações divergentes das suas identidades, interesses e necessidades”.

¹⁵ Esse lastro tem a ver com a experiência dos artistas e escritores que participaram da revista, mas também com toda uma gama de publicações que historicamente serviram de plataforma para trabalhos experimentais.

¹⁶ Hélio Oiticica é possivelmente a figura mais emblemática nesse sentido. Além de participar de publicações como *Polem* e *Navilouca*, Oiticica teve muitos textos publicados nas revistas *Gam* e *Vozes*. Curiosamente, a sua interlocução foi mais com os artistas de *Qorpo Estranho* do que de *Malasartes*.



Referências

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

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

BARAVELLI, Luiz Paulo. Apresentação. *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº1, 1981.

BARBOSA, J. A. Depoimento. *Qorpo Estranho*, São Paulo, nº2, ano 1, 1976.

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

LEMINSKI, Paulo. Poesia no Receptor. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Central Elétrica. In: _____. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Curitiba: Polo Editorial, 1997.

LEMINSKI, Paulo. Anti-Projeto à Poesia no Brasil. *Convivium*, São Paulo, Ano IV, Nº 5-6, Vol. 7, 1965.

MELIM, Regina. Revista Gávea: Entrevista com Carlos Zílio. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 18, volume 01, número 30, dezembro de 2017.

PLAZA, Julio. BONVICINO, Régis. Editorial. *Corpo Extranho*, São Paulo, nº3, 1982.

VILHENA, Bernardo et al. Introdução. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, 1975.



Revistas

BONVICINO, Régis. LIMA, Pedro Tavares. BARROS, Lenora. *Poesia em Greve*. Greve: São Paulo, 1975.

BONVICINO, Régis. LIMA, Pedro Tavares. PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Invenção: São Paulo, nº1, 1976.

BONVICINO, Régis. PLAZA, Julio. *Qorpo Estranho*. Invenção: São Paulo, nº2, 1976.

BONVICINO, Régis. PLAZA, Julio. *Corpo Extranho*. São Paulo, nº3, 1982.

VILHENA, Bernardo. VERGARA, Carlos. ZILIO, Carlos. MEIRELES, Cildo. RESENDE, José. BARAVELLI, Luiz Paulo. BRITO, Ronaldo. GERCHMAN, Rubens. CALDAS, Waltércio. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, 1975.

VILHENA, Bernardo et al. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº2, 1976.

VILHENA, Bernardo et al. *Malasartes*. Rio de Janeiro, nº3, 1976.

Jorge Bucksdricker (Porto Alegre/RS - 1978) é graduado em filosofia (UFRGS), mestre em filosofia (Epistemologia - UFSC) e doutor em artes visuais (Processo Artísticos Contemporâneos – UDESC). Com atuação na área de literatura e artes visuais, com pesquisa sobre os seus entrecruzamentos, tem se debruçado sobre a publicação de periódicos independentes no Brasil e na América-Latina nas décadas de 1970 e 1980.

