

D A S
R E V I S T A S
V O L T A R
A V E R



COORDENAÇÃO

Sónia Rafael · Silvina Rodrigues · Rita Basílio ·
Maria João Gamito · João Paulo Queiroz

D A S
R E V I S T A S
V O L T A R
A V E R

D A S
R E V I S T A S
V O L T A R
A V E R

COORDENAÇÃO

Sónia Rafael · Silvina Rodrigues Lopes · Rita Basílio ·
Maria João Gamito · João Paulo Queiroz

Título: Das Revistas: Voltar a Ver

Coordenação: Sónia Rafael, Silvina Rodrigues Lopes, Rita Basílio,
Maria João Gamito e João Paulo Queiroz.

I.ª Edição: ©Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Projeto gráfico: Sónia Rafael

Revisão: Adonay Moreira

ISBN:

Propriedade: CIEBA – Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,
Universidade de Lisboa.

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,
1249-058, Lisboa, Portugal

Data da edição: Dezembro de 2020

Depósito legal: 477753/20,

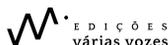
Local de Impressão: Europress / Indústria Gráfica

Cada autor responde pela escolha de escrever de acordo com a sua própria opção ortográfica.



cieba

belas-artes
ulisboa



Í n d i c e

08 As revistas contemporâneas
como testemunho de uma época
Rita Basílio e Sónia Rafael

I. DAS REVISTAS EM REVISTA

16 Prescrições, modelos,
responder
Silvina Rodrigues Lopes

38 As vozes do século
As revistas e os seus predicados
Luís Andrade

48 Libertação e progresso
n' *O Tempo e o Modo*
João Dionísio

68 A revista *Trafic*:
o fantasma de Serge Daney
e os ecos de Portugal
Luís Mendonça

II. DAS REVISTAS EM (RE)VISITA

80 Revista *SEMA*:
entre a possibilidade de tudo
ou de quase nada
João Miguel Barros

100 *Fenda*, magazine
frenética Afirmção e *design*
João Bicker

114 *Arte Opinião* - Um ponto
de vista do Sátiro
Filipe Rocha da Silva

124 Nada
João Urbano

132 Algumas imagens em
revista (*Intervalo e Cão Celeste*)
Luís Henriques

144 A Revista *Intervalo*
(2005-2015)
Mariana Pinto dos Santos

152 Acerca da *Granta* e do
Tempo, *esse grande escultor*
Carlos Vaz Marques

III. DAS REVISTAS EM REDE

164 *BUALA*: portal
independente, colaborativo,
interdisciplinar, do mundo
Marta Lança

180 A revista *Umbigo* - um
caso de resiliência
Elsa Garcia

188 Revista *Contemporânea*
**Celina Brás e Sérgio
Fazenda Rodrigues**

**A s r e v i s t a s
c o n t e m p o r â n e a s
c o m o t e s t e m u n h o
d e u m a é p o c a**

S ó n i a R a f a e l e R i t a B a s í l i o

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação
e Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Estudos em Literatura e Tradição (IELT)

*P u b l i c a r u m a r e v i s t a é e n t r a r
n u m a r e l a ç ã o s e n s í v e l e a t e n t a
a o e s p í r i t o d o p r e s e n t e .*

— G w e n A l l e n

Para Gwen Allen «publicar uma revista é entrar numa relação sensível e atenta ao espírito do presente». Este pensamento serviu de mote ao colóquio «Das Revistas: Voltar a Ver»¹ que abriu lugar a um primeiro debate de reflexão sobre revistas que, no panorama contemporâneo, sinalizaram (sinalizando ainda) uma posição ideológica mais experimental, por vezes até radical e heterodoxa, perante a arte, a cultura e a sociedade. Publicações que, através da literatura, da expressão plástica ou do design, deixaram uma marca indelével no *zeitgeist* da cultura portuguesa.

Num contexto marcado pela inevitabilidade e convergência das tecnologias da comunicação, a própria reflexão sobre as revistas, enquanto modalidade de expressão colaborativa impressa, obriga-nos, hoje, a reflectir sobre as novas exigências e mutações conceptuais que as afectam e que decorrem, sobretudo, da abertura de espaços em rede que facilitam não só uma muito mais rápida disseminação, mas também a própria intercepção disciplinar e pluralista. Esta abertura a novos formatos criativos solicita-nos novas questões sobre conceitos ligados à edição das revistas no século XX e suas mutações no século XXI.

Conceitos como inovação, singularidade, intervenção, inter-relação, participação bi-lateral entre criadores e leitores/espectadores, exigem novas formas de revisão e de reflexão atenta e significativa.

A constatação da inexistência de um acesso generalizado a algumas revistas da chamada «contracultura» (algumas de breve duração, mas de incontestável valor cultural, crítico, artístico e literário) impôs, como propósito inicial, facultar a disponibilização e partilha de testemunhos

I O presente livro decorre do Colóquio «Das Revistas: Voltar a Ver», realizado nos dias 23 e 24 de Maio de 2018, respectivamente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. O website desta iniciativa está disponível, com mais informações, em: <http://www.dasrevistas.weebly.com>

e informações sobre as revistas em análise, com vista a uma mais eficaz transmissão do conhecimento e sua internacionalização.

É do étimo da palavra «revista» que decorre a orientação que deu título, primeiro ao Colóquio, e agora à edição dos seus resultados: mais do que informar, entreter ou “dar a ver”, as «revistas» (do latim *revidere* – «ver de novo») distinguem-se de outras publicações por abrirem à própria «revisão», ao «ver» e «dar de novo a ver», ao que «volta a ser visto».

Referimo-nos, por conseguinte, a publicações periódicas que definiram conceitos, propuseram temáticas, impuseram linguagens, defenderam teses, criaram mitos, instauraram legitimações, desenharam tendências.

A par dos conteúdos literários e artísticos, encontramos, ao longo de todo o século XX, muitos exemplos de revistas de grande riqueza gráfica – ao nível do experimentalismo visual e tipográfico, das linguagens visuais (formais e conceptuais), do dinamismo da grelha e das ilustrações. Salientam-se, como exemplo, as publicações das vanguardas, que se constituíram como testemunho de uma época cuja vivacidade ideológica, social e política se fez sentir com toda a sua expressão, até mesmo como contraponto à atonia ideológica e rasura de emoções da última década do século XX.

Ao vencerem o tempo, na distância necessária para depurar o quotidiano, estas publicações trouxeram consigo as diferentes expressões e linguagens através das quais o presente foi adquirindo consciência de si próprio.

Desde os nomes mais consagrados, no contexto internacional, como a *Aspen Magazine*, a *Ray Gun*, a *Face*, a *Emigré*, a *Fuse*, a *SMS*, a *Avalanche*, a *Cube*, a *Visionaire*, etc., ou, no contexto nacional, a *Revista K*, a *Belém*, a *Prototypo*, a *Bíblia*, a *Número*, a *Tabacaria*, a *Egoísta*, entre tantos outros títulos, acrescem agora as revistas que são objecto de análise neste livro, quer pela voz dos seus editores, quer pela voz de académicos que as tomaram como objecto de estudo.

R
E
V
I
S
T
A
S

O objectivo orientador deste primeiro colóquio foi, em primeiro lugar, o de abrir um espaço de diálogo pluridisciplinar, capaz de encontrar respostas para algumas questões relacionadas com o próprio objeto de criação editorial – a revista e os seus diferentes ciclos de vida do ponto de vista: i) do acontecimento (artístico, crítico, social); ii) da circunstância/contexto; iii) do conteúdo (literatura, artes, design); iv) da forma (imagem visual, projecto gráfico), aspectos sempre observados na perspectiva do pensamento colaborativo e do inconformismo que este singular tipo de publicação traz sempre consigo.

Por questões de ordem metodológica, o livro foi dividido em três secções. De cariz mais teórico e analítico, a primeira secção – DAS REVISTAS EM REVISTA – integra os ensaios «Prescrições, modelos, responder», de Silvina Rodrigues Lopes; «As vozes do século. As revistas e os seus predicados», de Luís Andrade; «Libertação e progresso n' *O Tempo e o Modo*», de João Dionísio, e «A revista *Trafic*: o fantasma de Serge Daney e os ecos de Portugal», de Luís Mendonça.

A segunda secção – DAS REVISTAS EM (RE)VISITA – reúne os ensaios, em forma de testemunho em nome próprio, dos criadores, designers e editores das revistas em análise: «Revista *SEMA*: entre a possibilidade de tudo ou de quase nada», de João Miguel Barros; «*Fenda, magazine frenética*. Afirmção e *design*», de João Bicker; «*Arte Opinião* – Um ponto de vista do Sático», de Filipe Rocha da Silva; «Nada», de João Urbano; «Algumas imagens em revista (*Intervalo* e *Cão Celeste*)», de Luís Henriques; «A Revista *Intervalo* (2005-2015)», de Mariana Pinto dos Santos; «*Acerca da Granta* e do Tempo, esse grande escultor», de Carlos Vaz Marques.

A terceira e última secção – DAS REVISTAS EM REDE – reúne os testemunhos dos criadores e editores de três revistas digitais que se encontram actualmente em linha: «*BUALA*: portal independente, colabo-

rativo, interdisciplinar, do mundo», de Marta Lança; «A revista *Umbigo* – um caso de resiliência», de Elsa Garcia; «Revista *Contemporânea*», de Celina Brás e Sérgio Fazenda Rodrigues.

No livro *Das Revistas: Voltar a Ver* pretendeu-se manter a forma da reflexão aberta, própria do formato das conferências que lhe serviram de ponto de partida. Preservámos, por isso, as diferenças das propostas, sem condicionar os textos a um formato único. Deste modo, o livro exhibe as diferentes formas de testemunho e reflexão que cada autor considerou mais adequadas à partilha da perspectiva que põe em comum.

Cumpre-se, assim, o propósito de abrir um campo futuro de estudos sobre estas e outras revistas que, com incidência nas áreas disciplinares tradicionalmente inscritas nas designadas Humanidades, surgem como agenciamentos pluridisciplinares cuja atenção ao heterogéneo, à multiplicidade das circunstâncias, à escrita, à expressão plástica e ao design se não subordina a modelos ou teorias, procurando, sim, ser abertura para o nascer de melhores modos de ver e de viver. Afinal, lembra Alberto Caeiro, «o essencial é saber ver».

I .

D A S

R E V I S T A S

E M

R E V I S T A

**P r e s c r i ç ã e s ,
m o d e l o s , r e s p o n d e r**

S i l v i n a R o d r i g u e s L o p e s

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Estudos em Literatura e Tradição (IELT)

*Entre nós e as palavras,
os emparedados
e entre nós e as palavras,
o nosso dever falar
— Mário Cesariny*

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

I.

Tendo como especial propósito a colocação de alguns problemas que decorrem da decisão de criação e/ou participação em revistas ou da atenção que lhes é dada, trata-se neste texto de reflectir sobre modos de entender a implicação do pensamento e sobre a pretensão de, tendo em conta a irredutibilidade daquela à pertença a um conjunto, encontrar na base da afirmação intelectual algumas linhas que se cruzam, como a da resistência à pretensão de qualquer lugar de superioridade na esfera pública e a da inscrição poética, que atravessa a escrita, perturbando-a. Trata-se ainda de reflectir sobre a importância de dar resposta ao que suscita a consideração e de recusar a mitificação, quase sempre produzida por pretensões de teorização que afinal se apresentam como descrições legitimadoras.

Entre os vários aspectos da publicação de uma revista, o da relação destinadores-destinatários que nela se estabelece e o da multiplicidade a salvaguardar merecem particular atenção. Com efeito, no sentido que aqui me importa, a escolha de um modo de dirigir-se a outros, desconhecidos, através de uma publicação, quase sempre colectiva e com uma certa continuidade (periódica ou não), é imanente à sua prossecução. Quer quando se dá preponderância à reflexão sobre temas, ideias ou assuntos, quer quando se escolhe o empenho no exercício «criativo» da escrita (literária, poética) enquanto movimento de singularização-universalização, a escrita supõe modos de condicionamento prévio e modos de suspensão e abandono desse condicionamento. Daí que só tenha sentido falar de pensamento em relação ao que se não apresenta como simples força interiorizada por uma expressão arbitrária, mas sim como resistência, em vários graus, à dissolução em circuitos do mesmo: informação, renovação de opiniões ou reciclagem retórica do já dito.

Em relação com os propósitos do que é dito, e constituindo parte dos seus fundamentos, a relação de destinador a destinatário pode constituir um enquadramento definido – que se inscreve no que é escrito ou sobre ele se projecta, mesmo sem que tal seja imediatamente evidente, traçando limites rígidos – ou, pelo contrário, um enquadramento incerto, caracterizado por não propor conexões obrigatórias e dando lugar a uma forma inacabada em permanência. O primeiro tipo de enquadramento manifesta-se de várias maneiras, agrupáveis em função da fonte de poder que assumem. O tom pastoral ou *grand seigneur* corresponde à colocação de um «nós» enquanto inclusão numa instância colectiva, mas superior a ela em virtude do seu saber e poder, ou de um «eu», igualmente pressupondo um «intelecto superior» portador de verdades, eternas ou conjunturais, dirigidas a um todo (Nação, Povo, Estado, Grupo Social, Humanidade, Indivíduo, Arte, Cultura, Metafísica, Progresso etc.), em nome do qual se visa cumprir uma Missão portadora de um suplemento de poder. O dirigir-se ao todo baseando-se numa suposta superioridade intelectual pretende paradoxalmente ser seu centro organizador, dedicar-se-lhe, educá-lo, orientá-lo, e, ao mesmo tempo, estar fora dele para o descrever, conhecer, avaliar, etc.

Em tensão, muitas vezes ruptura, com o tom pastoral, o advento das ciências humanas introduziu uma pretensão de objectividade de investigações realizadas por um «nós» neutro e impessoal – «nós, os cientistas, os *experts*». Com esse aparecimento, colocou-se a pretensão de fazer do conhecimento, exacto e rigoroso, o verdadeiro guia para o progresso enquanto novo ideal de potência sem fim. Daí decorreram muitos debates interessantes e uma pluralidade de perspectivas que contestavam a possibilidade de regulação da vida em comum assente na imposição de modelos, incluindo os que pretendiam basear-se no conhecimento, e que excluía o plural de tensões imanentes àquela.

Desde as últimas décadas do século XX, a investigação em ciências humanas foi-se tornando cada vez mais dependente da tecnicização, que a subordina à obtenção de resultados, quer como intervenção directa nas sociedades através da produção de dados destinados a uso estatístico, quer indirectamente como produção de cultura, através da construção de modelos de possíveis sociais que contribuam para sustentar desígnios económicos de rendimento e lucro. Desse modo, o que antes se impunha em nome da tradição-inovação, sem excluir o espaço de crítica, tendeu a ser anexado por diversas áreas «científicas», que tanto se dedicam ao apuramento e reciclagem do «tradicional», como à indústria da justificação do «eterno espírito de inovação» que supostamente se manifesta em tudo o que seja susceptível de contribuir para o aumento de produtividade.

Surgiram assim novas áreas de conhecimento reguladas pela aplicação de métodos comparativistas fáceis e eficazes, que podem dar lugar a uma quantidade enorme de projectos (por exemplo, «literatura e turismo», «literatura e comida», «literatura e desporto», etc.), directamente ligados a indústrias culturais (entretenimento), uma das principais saídas das ciências humanas. As regras impostas para o funcionamento rentável da investigação, que têm como base a suposta evidência do conhecimento como fundamento último das decisões, são controladas pelas «comunidades de pares», identificadas como protagonistas da «batalha do conhecimento» e garantes das missões que fazem parte da missão universal de contribuir para a melhoria da cultura e das condições de vida. Os outros, ou são, enquanto «massas», dispensados de pensar, ou então, enquanto casos de insucesso, excluídos como dispêndio inútil, entraves ao desenvolvimento sem falha, traduzido na multiplicação de resultados num movimento imparável de busca de poderes sempre superiores.

A imposição da dominante tecnológica (manipulação de informações e de conexões) tem vindo a controlar a implicação dos investigadores naquilo que investigam. É-lhes ditado que devem funcionar na mais completa ausência de afecções, como se de puros espíritos, máquinas, se tratasse: os critérios e os modos de descrição aceitáveis estão estabelecidos à partida e o seu cumprimento é suposto ser rigorosamente escrutinado. Ora, o pressuposto de que tudo deve funcionar leva a que os textos publicados (mesmo que escapem a isso) deixem de suscitar curiosidade e respostas, pois dificilmente se espera ser surpreendido pelo cumprimento de parâmetros, de metas e de objectivos. No entanto, os resultados não são inúteis: não só porque recolha e tratamento de dados podem ser usados socialmente, mas também porque um dos modos de imposição de formas de vida adequadas ao espírito de consumo decorre da credibilização «científica». A recusa da instrumentalização passa então por, sem recorrer a métodos próximos da propaganda que apenas acentuariam a pertença ao Mesmo, suscitar a atenção para as condições em que ela se impõe criar estilos que no dirigir-se aos outros anulem a determinação de um centro destinador.

2.

Quando a confiscação tecnológica das hipóteses de perturbação da «cronologia da investigação» pelo tempo do pensamento não suscita resistência, está em risco a inteligência (uso em comum da linguagem), muito frequentemente ameaçada pelos usos que a reduzem a utensílio ao serviço de um projecto de poder suportado pela «tirania da lógica». De certo modo, o *affaire Sokhal* antevia o corte entre o dito susceptível de compreensão sem limites e aquele que se propõe num circuito fechado de pares: a conceptualização que rompe com a exigência comum de

inteligibilidade torna-se máquina de criação de ilusões de mais-saber que pode funcionar fechada em si mesma e reforçar uma dimensão simbólica perigosa – a de que o saber-viver é simples questão de conhecimento cuja produção cabe aos cientistas-tutores.

Através do uso de «linguagens especializadas» – compulsão de dados, conceitos que se pretendem delimitados e invariáveis, regras rígidas de encadeamento de regimes de frases e subordinação da escrita a finalidades rigidamente pré-determinadas – vai-se atentando contra a linguagem comum e confisca-se a investigação em ciências humanas, forçando-a a apresentar, a partir de métodos eficazes, aquilo que «é», com vista a daí retirar o que «deve ser», ou seja, integrando-a totalitariamente como mecanismo de predeterminação do futuro. O problema iludido é o de que aquilo que «é», apesar do recurso à história da investigação e ao rigor na apresentação de factos, tanto pode servir de base para a cristalização de sistemas de ideias que suportaram aqueles, como para a construção de novos sistemas assentes em novos ideais do viver em comum, pretensamente universais ou universalizáveis. Apenas quando se deixa de postular uma origem como fundamento de ideias e ideais se admite que umas e outros sejam elementos de mudança: capazes de fuga às evidências, de deslocamentos da atenção que introduzem novas dúvidas e novas razões.

3.

Trata-se de resistir à vontade de hegemonia do conhecimento, e à técnica em que ela se apoia, pela afirmação da liberdade de expressão, que é, antes de mais, recusa de moldes universais de escrita, de redução ao «estilo único». Não para reconstruir uma realidade «sem ideal nem esperança», mas para permitir o começo que traz novos ideais, sempre poéticos, sempre

precários, sempre apenas impulso para novos começos, isto é, para o não necessário. Sendo sempre escrita, a investigação precisa de reconhecer que a sua base é a multiplicidade da linguagem comum, não como meio transparente e natural, mas, de cada vez, na expressão única e destinada, que num texto se concretiza como o «belo perigo» de que falou Foucault o qual reside em que: «Afinal a única pátria real, o único solo sobre o qual se pode caminhar, é justamente a linguagem, aquela que se aprendeu desde a infância». A linguagem não confere a quem a usa qualquer infinitude ou direito à infinitude: o que é decisivo é que, para além de fazer parte da sua educação, lhe dá acesso a desfazer as ordens que o pretendem determinar, permitindo-lhe, portanto, uma certa soberania do desaparecimento — a esperança enquanto eminência sempre adiada do justo.

Assim, um dos pontos de partida da feitura de revistas que pretendem romper com a suposta naturalidade dos estados de coisas é a salvaguarda da irredutibilidade da linguagem: pela partilha de um princípio, não necessariamente explícito — o da colocação do que se diz sob o desejo de resposta — de desconhecido a desconhecido¹, suportado na não circunscrição ao prévio, neste incluindo as particularidades dos destinatários — fuga ao sistema «carceral» proposto como redução do mundo à informação. O desejo de resposta é o que se contrapõe ao movimento sem fim, através de críticas, desvios, paragens e intervalos, pelos quais se não confunde com a vontade de poder.

I Refiro o título de um livro, *Nós, os desconhecidos*, org. Daniela Gomes e Rui Pires Cabral, Averno, Lisboa, 2012. Esse título, sob o qual se apresentam poemas escritos por vários autores, chama a atenção para um plural não enfático. A categoria de autor é aí abalada enquanto conjunto de particularidades, pois aquilo que aproxima é a distância não colmatável em que o desejável *em comum* (nós) se dá. Se o ponto de partida é, como se diz no prefácio, os «sinais pungentes da nossa condição comum» (no caso, fotos de desconhecidos, de quem tudo se ignora), esses sinais indicam que se parte de desconhecido para desconhecido, assim propondo aos incontáveis destinatários uma convicção decisiva «e tudo, como sabemos, é *por enquanto*».

Não se trata de tornar fácil o estudo e a investigação, trata-se de ser justo, de «construir um ‘nós’ que não se identifique com a identidade de uma solução, mas com a hesitação quanto ao problema», como escreve Isabelle Stengers ao introduzir uma reflexão em que convoca aquela que diz ser a única palavra de ordem de Leibniz: *Calculemus* (calculemos). No seu entender, esta palavra de ordem não vem da contabilidade ou da estatística:

O que importa, o que não é trivial, é a posição do problema que o tornará, eventualmente, calculável, a criação precisa das articulações, os constrangimentos, a distinção entre os diferentes ingredientes, a exploração dos papéis que eles são susceptíveis de assumir, das determinações ou das indeterminações que eles acarretam ou fazem existir. Não há comensurabilidade sem invenção de uma medida, mas o desafio do *Calculemus* é precisamente a criação de um ‘nós’ que exclui toda a medida externa, todo o acordo prévio que separa o ilusório do racional, o subjectivo do objectivo, separando, noutros termos, aqueles que têm título para ‘entrar’ no cálculo daqueles que têm de lhe sofrer o resultado².

A ideia de que a publicação de uma revista apenas faz sentido quando coloca a relação destinador-destinatário como elemento da resistência ao controlo das falas (escritas) pode ser defendida tanto em referência àquelas que participam da investigação na área das ciências humanas como a outras: trata-se de afirmar, no que é escrito, a complexidade do espaço-tempo (irredutível às ideias de época e de contexto) a que pertencem o estudar e o escrever nas situações que os suscitam. Apenas por esse tipo de atenção os problemas não são superados por soluções, mas sim abandonados, deslocados, transformados ou reinventados, mostrando-se

2 Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques*, Tome 7, éd. La Découverte, Paris, 1997, p.131.

incompatíveis com a pretensão de descrever e explicar estados de coisas como se deles decorressem leis reguladoras do agir humano. Daí que a implicação do pensar nas relações sempre únicas e contingentes com o exterior da linguagem e a linguagem em que ele nos é dado, não possa excluir a deliberação e a resistência: o sentido como resposta, a hesitação e a decisão, não a aplicação.

A dimensão social daquilo que é escrito, proposto aos outros, associa-o a nomes do passado, nomeadamente o daquele que assina e de outros que leu. Essa associação, que implica procedimentos institucionais e não institucionais, não sendo a de um «nós» autoritário, poderá ser a de um «nós» perplexo, que não obedece à injunção de *religere*, tendo como referência a decisão, a cada momento, de manter a tensão entre o desejo de ligação e o desejo de separação, o repúdio da indiferenciação. Uma tal tensão está implícita no que se escreve, uma vez que não há dito sem que haja e tenha havido dizer, duplicidade que mantém indestrutível a sua relação com a sociedade e a natureza, como observa Georges Simmel:

A pressão que exercem sobre nós a natureza e a sociedade faz-nos esquecer, em geral e em particular, que, sem a sua duração e sem a sua resistência, não teríamos nenhuma matéria sobre a qual a nossa vida interior se pudesse exercer e realizar³.

Quem escreve, escreve sempre em seu nome, embora escreva para além de si, em vários sentidos: por um lado, porque a individuação dos humanos se produz a partir de uma estratificação de experiências da linguagem, de hábitos e de memórias, que, não sendo absolutamente impositivos, constituem necessariamente pontos de partida para a di-

3 Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais*, le Promeneur, Paris, 2003, p.19.

ferenciação da experiência e do pensamento; por outro lado, porque publicar é já afirmar uma ligação aos outros, a ligação que consiste no próprio gesto de destinar o pensamento em seu nome; por outro lado ainda, no caso de uma revista, porque aquilo que aí se apresenta é, por efeito do plural de assinaturas, imediatamente apercebido como ausência de síntese. Daí que a publicação de uma revista possa ser um exemplo de convocação da igualdade incomensurável na afirmação da dissimetria: afirmação imanente da singularidade em relação com o anterior, inexplicável, e o futuro, inesperável.

Enquanto acesso privilegiado a uma suposta lei da Natureza, o génio romântico pretendia-se força produtiva suprema que se manifestava na arte, e lhe conferia a missão de comando, de «legislador desconhecido», isto é, de criação de ideais de uma humanidade em devir de universalização. Por sua vez, no início do século XX, as autoproclamadas «vanguardas» sobrepujaram frequentemente à crença num potencial positivo de uma primitiva natureza humana, ainda idealizada como criadora, a força do Progresso que se apresentava como pura força necessária e exponencial, a que as sociedades deviam ser impelidas a aderir. Uma ideia de necessidade histórica rendida à tecnocracia serviu então de suporte de injunções autoritárias que, aparecendo como escandalosas, se rodearam de auras inconformistas e foram capturadas por forças políticas que delas se serviram como suporte do seu nacionalismo imperialista. No entanto, não se pode colocar esses dois vectores como representantes da multiplicidade histórica e justificar a partir daí a arrogância de manifestos que vieram propor-se como palavra-acção, palavra de ordem, que prescinde de ser ouvida e se apresenta como acção directa (pode observar-se que essa dispensa do pensamento não existe num dos manifestos mais memoráveis, o Manifesto Comunista, no qual há a preocupação crítica, a de desmistificar aquilo que se pretende combater).

Quando se pretende que é possível nascer da negação da memória, persistente na linguagem e em todas as marcas do humano, apela-se a uma violência sem limites. Mas quando se postula a aceitação do presente como continuação do passado, também. É que a memória não é um fora objectivável, ela é uma solicitação do presente na abertura de futuro, uma díade de cifração-invenção que analisa para desprender, deixar nascer novos modos de vida. Então, as (re) visões não podem visar a ressuscitação-celebração de um património, para a qual se dá como justificação a fidelidade à época histórica na qual lhe teria sido atribuída importância. Quando assim se procede, a responsabilidade da leitura é anulada e abrem-se vias para a reiteração de um exercício de humilhação, multiplicado na repetição aparentemente anódina. Importa notar como na proclamação de ruptura se exalta a guerra e na de continuidade se procede à dispensa do entendimento e consequente hipoteca do futuro, decorrente do facto de se pretender que aquilo que no passado foi aceite como expressão artística, ou ensaística, ou filosófica, é, por esse motivo, incontestável, e superior, passando a ser fonte do presente. Tal ocorre sempre que um reconhecimento institucional se sobrepõe ao livre exame e procede iludindo a importância da selecção e da sua motivação apresentada em leituras, que são implicações do pensamento e não simples descrições e análises como elementos de um culto.

4.

Se se colocar como condição de leitura a suspensão da admiração que suscitam os nomes dos autores – embora esta tenha importância na escolha, que quase sempre parte de uma certa expectativa – a relação com o passado, o *voltar a ver*, não supõe uma continuidade necessária, pelo contrário, constitui-se na perda do dito, nunca ditado em definitivo, mas proposto

à compreensão – na ausência de poder de determinação do futuro. Não é esse o modo que observo na crescente vaga de celebrações do património cultural, o qual tende a instaurar como natural a ausência de distância na observação que faz da sua própria repetição uma justificação. Tomo como exemplo o que se passa com algumas revistas do início do século XX, que o hábito consagrou como marcos da cultura portuguesa, sem se pronunciar sobre aquilo de que são instituídas como marcos. Que essas revistas persistam cercadas da arrogância das ditas vanguardas – as quais, tendo mantido a ideia literária romântica da supremacia da literatura enquanto obra do génio, a deslocaram alterando, ou mesmo invertendo, a relação entre natureza e progresso – parece ser natural e, como tal, parece não poder suscitar comentários que sobre isso reflectam, o que mais adiante me proponho fazer.

A crise que se instaurou no século XIX com a industrialização e a vida moderna não deu lugar apenas à recusa do progresso técnico – em nome de ideais que tinham sustentado sociedades opressoras no passado –, ou a manifestações cegas de entusiasmo pela ciência e pela técnica. No entanto, um e outro daqueles paradigmas reclamaram para si lugares de comando universal da humanidade. Em revistas publicadas no início do século XX, em Portugal, o culto do moderno como progresso concretizou-se na mitificação da Europa como um todo, uma vanguarda, um ideal a seguir e ultrapassar pela força de um nacionalismo exacerbado. Percebe-se nesse desígnio o desconhecimento, ou recusa, do que não cabia no modelo, isto é, daquilo que na Europa rompia com as ideias de génio e de vanguarda – com a autoproclamada função do artista como «educador da humanidade» e com a exaltação da força.

O elogio da literatura equiparada à moda e à competição com o estrangeiro em termos de modernices e elegâncias não nasceu em Portugal com

o futurismo, embora aí se tenha manifestado na mesma época. Repare-se no propósito de publicação em Portugal, em 1915, sob a direcção de José Pacheco, da revista *Contemporânea. Arte-Literatura-Teatros-Sport-Mo-das & Elegâncias-Sociedade*. Aí se lê:

Foi nosso objectivo organizar uma revista que fosse rigorosamente o ponto de reunião de quantos interesses cultos entre nós existem [...]. Os seus colaboradores serão as figuras mais brilhantes e variadamente individuais das nossas modernas correntes artísticas. [...] o que queremos realizar, realizá-lo-hemos, e de tal maneira que, desde a apresentação typographica até à medulla intelectual e artística, CONTEMPORÂNEA suporte triuphantemente a comparação com as melhores revistas congêneres dos mais difíceis meios do Estrangeiro.

Com o desígnio de satisfação dos apetites do público elegante, lá aparece o sonho de igualar o Estrangeiro e a figura do Estrangeiro reduzido a alvo de competição, um Mesmo a atingir. Para além dos desígnios nacionalistas, o que quero sublinhar é a pretensão de *criar um meio culto*, feito pelos mais brilhantes para «servir as curiosidades e os interesses aristocratizados» dos que, comprando a revista, justificam que a publicidade a pague. Feitas as contas, os outros (a quem só faltam as qualidades?) seriam perfeitamente dispensáveis se não fosse o orgulho nacional precisar dessa quantidade desqualificada sem a qual não haveria nação susceptível de rivalidade com outras nações.

José Pacheco foi director e autor da capa do primeiro número de *Orpheu*, publicado também em 1915, e da revista *Contemporânea*, com um primeiro nº em 1915 e cuja publicação prosseguiu depois entre 1922 e 1926. Sublinho esses factos, em primeiro lugar para notar que os propósitos da publicação de *Orpheu*, apresentados na publicidade do seu lançamento, se não distinguem completamente daquele uso do «nós» orien-

tado para a rivalidade com o estrangeiro. Sendo um conjunto variado, onde se podem encontrar coisas interessantes, a publicação dessa revista foi acompanhada por uma exibição de arrogância, que não é um simples *fait-divers* que possa ser afastado, uma vez que nela se esclarece uma intenção performativa. A simples leitura de excertos da pequena nota que Fernando Pessoa escreveu para a saída do nº 3 de *Orpheu* mostra o envolvimento da revista em propósitos políticos e éticos:

Esta revista é, hoje, a única ponte entre Portugal e a Europa, e mesmo a única razão de vulto que Portugal tem para existir como nação independente (...) Comprar ORPHEU é regressar de África. Compreender ORPHEU é ter voltado de lá há muito tempo. Comprar Orpheu é, enfim, ajudar a salvar Portugal da vergonha de não ter tido senão a literatura portuguesa. ORPHEU é todas as literaturas.

Nessa declaração, que não chegou a ser publicada, encontramos condensados os elementos de uma mitologia da superioridade da Europa em relação ao resto do mundo e a dicção propagandística que, sob a sofisticação de uma sugestão de ironia, segue o caminho aberto pelas técnicas de propaganda que nessa época se desenvolveram. O mesmo recurso a técnicas de propaganda se encontra num fragmento de 1915 pertencente ao espólio de Fernando Pessoa e com a sua assinatura, cujo início é «Os Directores do Orpheu julgam conveniente esclarecer ...»⁴ e onde, num último parágrafo se diz:

Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo do que acima se disse, designação alguma colectiva. As designações colectivas só pertencem aos sindic-

4 Fernando Pessoa, *Pessoa Inédito*, Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes, Lisboa, Livros Horizonte, 1993, p. 138.

tos, aos agrupamentos com uma ideia só (que é sempre nenhuma) e a outras modalidades do instinto gregário, vulgar e natural nos cavalos e nos carneiros.

Nessa nota, na qual Fernando Pessoa diz também que a designação «futurista» se não aplica a Orpheu, ele mostra consciência do problema que o dizer «nós» lhe colocava, afastando-se igualmente da proposição de um fundamento da poesia (uma poética, uma estética) que a comande do exterior. Não prescindindo, no entanto, de uma exaltação da «individualidade», a dos «artistas de Orpheu», que aí é colocada através da oposição a «designações colectivas», de que se dá como exemplo «os sindicatos», fazendo coincidir a designação de um colectivo constituído para estabelecer objectivos e realizar acções com a ficção de «agrupamentos com uma ideia só». Note-se a comparação do incomparável: a participação na publicação de uma revista de arte e poesia e a participação num sindicato. Dessa comparação resulta uma posição anti-utilitarista, ou de simples sobrançeria, e constrói-se uma declaração puritana em que o grupo designado como «os artistas de *Orpheu*» – cada um dos quais possui uma genialidade que não nasce com os outros, mas de si mesma, da «escola da sua individualidade própria» – hostiliza grupos de desconhecidos supostos reunirem-se apenas por «instinto gregário», e, deste modo, relegados para a condição natural, animal. O problema que se coloca na leitura dessa nota não é o da afirmação de um plural que excede qualquer designação, é o de ela precisar de ser feita pela construção de um inimigo, através da passagem de uma referência concreta, os sindicatos, que vai ser preenchida por construções abstractas que lhe recusam a pertença à humanidade. Assim, é pela colocação retórica de um inimigo que é declarada a superioridade de Orpheu.

Na nota publicada mais tarde por Fernando Pessoa, na revista *Sudoeste* n^o2, o «nós» plural é recuperado: «Nós, os de *Orpheu*». Faz-se

desse modo referência a um conjunto de indivíduos, esclarecendo-se em seguida que «Nós, os de *Orpheu*» designa apenas um momento (a nota esclarece que alguns morreram e outros já não são o que eram) que se considera ainda vitorioso através da declaração de que é inextinguível. Quando lida como homenagem à memória dos amigos mortos, a declaração de inextinguibilidade («*Orpheu* não morreu...») pode ser lida como uma exclamação interior ao luto. Mas se lida de outra maneira, de modo a capitalizar *Orpheu* a partir de nomes (Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro e outros), essa declaração faz passar como natural e anódina a mitificação religiosa, reforçada em sucessivas comemorações de génios, de que há em certos textos qualidades (verdades eternas, divinas) que os tornam inextinguíveis e pelas quais devem ser mantidos. Ora, o que fica escrito só nas leituras tem existência enquanto escrita e não mero conjunto de traços no papel: só não se extinguiria se pudesse ser eterna repetição de si mesmo; mas, como está entregue às leituras, é desde sempre cinza, vestígios que não renascem e a partir dos quais se escrevem outros textos.

Depois de *Orpheu*, revistas como *Portugal Futurista* (1916), *Contemporânea e Sudoeste*. *Cadernos de Almada Negreiros* (1935) continuaram a apresentar nas suas páginas variações da auto-afirmação do génio e do nacionalismo, embora não em exclusividade. Em *Portugal Futurista* publicaram: Fernando Pessoa/Álvaro de Campos, o *Ultimatum*, Almada Negreiros, o *Ultimatum Futurista*. *Às gerações portuguesas do Século XX*. Ambos se situaram entre o manifesto e o espectáculo, duplicidade que é desfeita em favor daquele, sobretudo no caso do segundo, pela nítida inscrição de uma auto-reflexão sobre a relação entre destinatador e destinatário. Por exemplo, em Almada: «Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça [...] Eu não tenho cul-

pa nenhuma de ser português, mas sinto a força para não ter, como vós outros, a cobardia de deixar apodrecer a pátria». Segue-se a afirmação de que a República tinha vindo «mostrar a decadência da raça» e, pouco depois, a apresentação da guerra como «a grande experiência».

Admitindo embora diferenças decisivas entre os *Ultimatum*, ambos se colocam como lugares onde se anuncia a vinda do Homem Superior – o «homem científico» e o artista são as duas figuras que ele assume. A exaltação de um «eu» superior decorre da sua qualidade de messias, do seu poder de proclamar o que há-de vir, quer o anunciado seja o Método Científico, quer seja a entrada para a Civilização. Encontra-se um exemplo extremo de afirmação desse poder no opúsculo «Nós», publicado por António Ferro em Portugal e depois apresentado na *Semana de Arte Moderna* no Brasil, em 1922. Aí, a chefia intelectual é hiperbolicamente apresentada, constituindo esse drama-manifesto futurista uma síntese da apresentação heróica da literatura e da arte enquanto imposição de um «eu» ou «nós» suposto saber, a outros, supostos ignorantes.

5.

Na maior parte das revistas literárias e afins que se publicaram em Portugal depois do dito modernismo, persistiu, em diversos graus, uma ideia de missão intelectual, por vezes claramente identificada, o que constituía, à partida, uma limitação do potencial criador pela instrumentalização da escrita, mas noutros casos, secundarizada pelo objectivo principal de fazer valer «o direito à autonomia» como condição da literatura. Como parêntesis, assinala-se que a importância da afirmação desse princípio, no século XIX, colocou a responsabilidade do poeta num nível que é o da inimizabilidade por aquilo que escreve, assim mostrando que há uma responsabili-

dade que não coincide com aquela que pode ser regulada por leis e essa responsabilidade supõe uma responsabilidade pela palavra. Voltando à defesa da condição de autonomia literária, que vai além do reconhecimento da liberdade de expressão, em Portugal várias revistas colocaram esse princípio e apresentaram-se em consequência dele.

Entre 1922 e 1926, *Contemporânea* foi lugar de algumas publicações importantes, o mesmo tendo ocorrido em *Sudoeste* (1935). *Presença* (1927 a 1940), independentemente do peso que nela tiveram psicologismo e individualismo, tornou-se importante pelos debates e pela publicação de escritores portugueses e de várias outras nacionalidades, apresentados sem um sentido de competição ou de subserviência, pelo contrário, cultivando a disposição admirativa perante aqueles que se procurava compreender e dar a conhecer.

O facto de várias revistas terem desencadeado confrontos e controvérsias ou de simplesmente terem afirmado a publicação do que dava primazia ao trabalho da expressão como fuga ao controlo do dito, teve importância enquanto resistência à negação da liberdade de expressão pela ditadura e ampliou-a, mostrando como, para além do que essa negação visivelmente regulou, a poesia atestava que a responsabilidade no seu máximo grau é sempre de cada um, e que a poesia como decisão é sempre decisão de não decidir segundo os outros, nem pelos outros. Refiram-se em especial *Cadernos de Poesia* (1940-1951) e *Árvore: Folhas de Poesia* (1951-1953). Estas revistas afastavam-se da exigência de colocar a poesia em moldes definidores de movimentos poéticos e, embora sob a ideia de poesia como acesso a uma verdade não revelada, afirmavam a multiplicidade e a singularidade das formas que por ela surgiam. A poesia declarava-se atenção ao mundo e abertura nele de distâncias propiciadoras de admiração e revolta, de aproximação e espanto que se não deixam reduzir ao fascínio.

6.

Sem a perda da obstinação num desejo de «coesão social ou cultural», o destinatário implícito no que se escreve não deixa de ser visado como uma soma de características, uma idealização que se fixa ou estabelece. Mas através das referências, mais ou menos vagas, ao mundo em comum, pois sem elas nada se diz, quem escreve e quem lê encontra as razões da fragilidade daquela idealização: a indiscernibilidade entre pensamento e desejo, ou, por outras palavras, a responsabilidade como esforço de irredutibilidade do pensamento a processos de inteligência artificial, inteligência sem corpo ou simples utensílio. Aí radica a responsabilidade de salvaguardar uma multiplicidade de tipos de atenção e de dicções – de não reduzir o viver ao cumprimento de propostas aliciantes, «garantidas», viáveis – e a admissão de que não há cortes totais entre diversas faces da existência – vida prática, conhecimento, artes, poesia, filosofia, política. Antes de todas as facetas do viver dos humanos, e nelas se inscrevendo, há uma exigência ilimitada, ética, que vem como parte muda e irrepresentável de confiança no dizer. No retirar, àquilo que se escreve, da possibilidade de ser fundado em certeza há salvaguarda da singularidade pelo uso da linguagem enquanto potência de resposta – manter o enigma, não o transformar em doutrina, nem em cultura, manter a conversação, encontrar razões, dizer, escapar ao controlo das falas (escritas). Haveria que referir várias revistas, as quais são estudadas em comunicações reunidas no volume em que este texto se insere. Entre elas destaca-se *O Tempo e o Modo*, pela defesa inaugural de uma relação indissolúvel entre o participar do mundo e a abertura do pensamento.

Nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI surgiram várias revistas de poesia (das mais recentes refiro *Telhados de Vidro* e *Criatura*) em que algumas postulações – nomeadamente o

abandono das ditas artes poéticas enquanto sistemas, particulares ou gerais, e a recusa da crítica como resultado de uma competência aplicada – acompanham explícita ou implicitamente uma escrita que não fala de si sem deixar de remeter para o mundo na sua pluralidade indeterminável e sem que isso negue a incondicionalidade de existir como vento que sopra onde quer, isto é, fora da hierarquização dos modos do pensamento: nem acima, nem abaixo; fora de lugar em qualquer lugar; menor enquanto base frágil e complexa de propiciação de um tipo de atenção em que o encantamento e a crítica se encontram.

7.

O mínimo de soberania, o exercício do direito à palavra, pode consistir no protesto que se apresenta na proximidade de um sentimento de insuportabilidade, e se expõe, antes e a par do pensamento e da crítica. É o modo como vejo o recente *Cão Celeste*, que no seu nº I declara:

Algures entre o jornal e a revista, o *Cão Celeste* pretende apenas ganhar, ladrar com raiva ou paixão, amar ou odiar sem peias aquilo que o mundo quotidianamente lhe dá a ver. [...] Mas não somos um grupo, não obedecemos a qualquer cartilha literária ou política que possa servir para classificação geral. Este é, antes de mais, um espaço de encontro entre pessoas que ainda consideram urgente o livre exercício da crítica, do pensamento ou da revolta.

Ao distanciar-se do já dito, seja do obscurantismo mitificador, que coloca a poesia como espaço de verdades reveladas, seja do racionalismo tecnocrático, que a limita a teorizações de si mesma, a escrita instaura passagens entre razões de escrever e razões de viver, expondo através delas uma necessidade, a da díade intelecto-sensibilidade, que não deve

ser rasurada, sob pena de esterilização. Vai nesse sentido a prescrição de Wittgenstein acerca da filosofia — ela «deveria escrever-se apenas como uma *composição poética*».

Daí que não haja nenhum critério que possa separar o poético do não-poético, e que uma revista seja sempre de algum modo poética pois se não destina à apresentação de resultados, à divulgação, à informação, ao entretenimento, nem se subordina a metodologias rígidas de investigação, ao cumprimento da obrigação de publicar, ou à obediência a constrangimentos que não sejam os da incondicionalidade. Uma revista pode ser política sendo poética, ou vice-versa: é-o sempre que não abdica de distanciar-se das ideias feitas, e de dar razões que não pretendem ser manifestação de uma razão absoluta e abstracta, mas se ligam ao «concreto» inesgotável das experiências. No Estatuto Editorial do seu primeiro número, a Revista *Imprópria* coloca nestes termos a motivação de que decorre: «Movenos a convicção partilhada de que tanto a política como o pensamento são uma matéria comum, transversal, aberta a todos e a qualquer um, em suma, não têm lugares, tempos ou agentes utópicos». E a concluir: «Tudo isto se poderia resumir numa fórmula: desmanchar ‘a medida do possível’. Não acreditamos na inevitabilidade do estado das coisas».

A concluir, uma revista pode ser uma expressão da defesa de condições de possibilidade da poesia que, por via humanista ou por via anti-humanista, é ameaçada de soçobrar pela imposição da vontade de poder, no seu extremo, vontade de Um. Nesse sentido, a parte irreduzível do viver dos humanos, que participa do viver em comum, precisa de neste ser acolhida como atenção ao não-comum, ao frágil e efémero que vem de em cada indivíduo haver começo e fim — é esse o sentido do «nós» perplexo, que traça a continuidade, sem lógica que a unifique, entre aquilo que designamos por poesia, literatura, crítica, filosofia,

teoria, etc., e que, para tal, perturba os conceitos que tradicionalmente estabilizam esses termos.

No abandono da repetição, isto é, do uso estritamente regular da linguagem, o pensamento – que pela escrita só indirectamente se pode ligar à acção, sem a poder comandar – não faz uso de regras de performatividade, afasta-se da propaganda, e coloca-se numa zona de risco, a do novo, a qual é por isso também uma injunção à vigilância que deve combater as forças de sedução, de manipulação e de instrumentalização, cuidando de não encerrar o mundo, mas de suscitar a palavra do outro em torno de uma incompletude inextinguível.

A s v o z e s d o s é c u l o



A s r e v i s t a s e o s s e u s

p r e d i c a d o s

Capa da *Contemporânea*, Vol. I, N.º 2, 1922.

L u í s A n d r a d e

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

R
E
V
A
R
V
T
T
O
A

Donaire

As revistas têm encanto próprio: compõem os dias com miscelâneas de falas e de imagens, locais ou universais, com interesse particular e sentido comum, em que a seriedade e a diversão, o préstimo e a futilidade se compaginam literalmente.

A sedução moderna ganhou, por seu meio, a forma do periódico que trouxe a diversidade e a novidade do mundo à casa de cada um, na gracio-

*A s r e v i s t a s
s u b t r a í r a m , a s s i m ,
o s l e i t o r e s a o s
h o r i z o n t e s i m e d i a t o s ,
a o d a r e m e x p r e s s ã o
à e s c a l a c o s m o p o l i t a
e v a l o r à n o v i d a d e ,
p o i s e r g u e r a m - s e ,
p o r r e g r a , a p a r t i r
d a s r e f e r ê n c i a s
i n t e r n a c i o n a i s d o s
n o v o s f l u x o s d a v i d a .*

sidade própria de uma mescla que tanto estimula sentimentos e vínculos quanto surpreende, informa e alenta.

A variedade é um dos segredos destes florilégios: supera a crueza noticiosa do jornal, mas também a monotonia do livro, ao harmonizar gêneros distintos e vozes plurais em composições simultaneamente rapsódicas e congruentes.

Já a ilustração é uma das suas atrações maiores, patente no desenho de cabeçalhos e capas, bem como na totalidade dos arranjos, mas, sobretudo, nas gravuras e na reprodução fotográfica. Por seu intermédio, o mundo passou a revelar-se aos sentidos, enquanto o relance elegante e o fio da inteligibilidade se fundiram no segundo de um simples folhear.

As revistas subtraíram, assim, os leitores aos horizontes imediatos, ao darem expressão à escala cosmopolita e valor à novidade, pois ergueram-se, por regra, a partir das referências internacionais dos novos fluxos da vida.

Fizeram-no, aliás, com o recurso corrente a determinativos que firmaram interesses inéditos e segmentaram os públicos a que se dirigiam, como os habituais subtítulos, a ombrear com os títulos, se encarregam de sinalizar.

Invenção

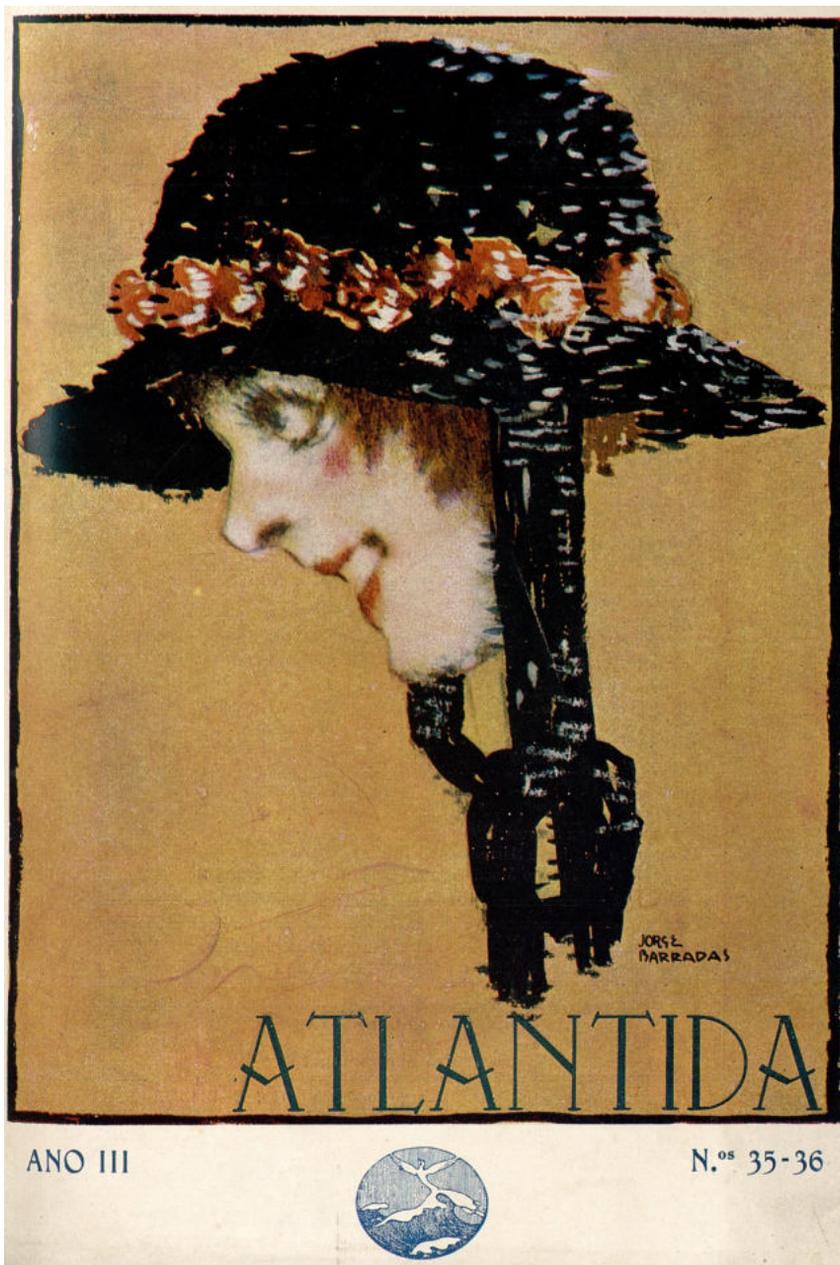
As revistas inventaram, pois, os dias, já que os tempos modernos se revelaram e definiram segundo esta modalidade de publicação, confirmando, aliás, que a forma é parte essencial do conteúdo, de acordo com a lição dos formalistas russos.

Se todo o género tem teor, as revistas constituíram a modalidade da reflexão colectiva no tempo do império da imprensa, ao distanciarem-se do relato incidental dos acontecimentos e ao desdobrarem o ver no rever, a novidade em tendência.

Neste pretérito tão próximo e tão distante, os jornais encarregaram-se da política e do quotidiano, enquanto as revistas conceberam a cultura, isto é, as semânticas pelas quais a realidade se converteu em percepção e em fala.

O espaço público reclamou, então, a constituição de vozes colectivas capazes de firmarem as correntes de pensamento e de sensibilidade próprias de uma era que acreditava tanto no valor das ideias quanto no mérito do porvir que consigo trazia.

As revistas não constituíram, assim, realidades efémeras, sujeitas à inexorável caducidade dos restantes periódicos, pois foram cultura viva, a expressão inovadora de um legado ancestral, com que dialogam e a partir do qual se constituem, a tal ponto que um dos seus títulos mais provocatórios pôde simplesmente regressar a um remoto, quase egípcio, mistério clássico.



Capa da *Atlantida*. Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil, N.º 35-36, 1919.

Enfim, as revistas substantivaram a contemporaneidade, tornaram-na elevada, densa, vasta e intensa, quer ao darem forma tempestiva às vozes cultas em processos de descoberta e de identificação claramente compartilhados, quer pela relação próxima que souberam definir com os públicos que polarizaram, cativaram e alentaram, num processo de envolvimento global do conjunto das comunidades progressivamente letradas.

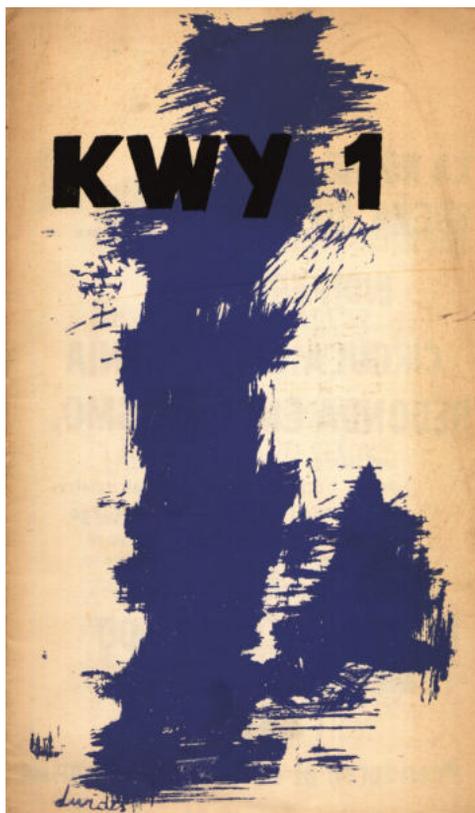
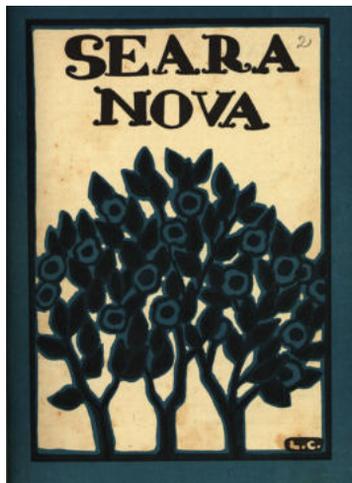
Acção

Como a condição dos homens de letras resulta da natureza das modalidades vigentes na mediação colectiva, o estatuto do autor reconfigurou-se de acordo com os novos termos da comunicação contemporânea, ao realçar a pertinência do publicista e do intelectual, redactores por excelência do género que se tornou mais condizente com a época: o artigo.

Na era do texto impresso encontramos necessariamente enxames de jornalistas, ilustradores, tradutores e editores, que viviam dos seus talentos literários e artísticos, vocacionados para a criação de revistas.

Este viés fez-se sentir igualmente junto dos meios mais ilustrados, em nome de uma ética intelectual que decorreria do dever cívico implícito ao saber próprio, segundo a qual os homens esclarecidos teriam obrigações indeclináveis que os obrigariam a intervir na vida social e política em nome da sua elucidação racional e da consciência crítica dos tempos vividos.

Os dias não corriam, pois, de feição a tratadistas ou a criadores dedicados a obras de grande fôlego, excepção feita a alguns romancistas. Reclamavam, ao invés, a criação e publicação de periódicos, muitos dos quais se converteram em personagens colectivas, que se mostrassem capazes de fundir o pensamento e a sensibilidade dos redactores com o momento vivido e as aspirações dos seus coetâneos.



Capas da *Seara Nova*, N.º 2, 1921; *Renovação*: revista quinzenal de arte, literatura e actualidades, N.º 21, 1926 e *KWY*, N.º 1, 1958.

A súmula dos percursos individuais advinha, assim, fragmentada, composta, frequentemente, por textos aparentemente avulsos, como a posterior edição de colectâneas de poemas, contos, artigos e ilustrações em livro deram a conhecer, embora seja igualmente de reconhecer que a dispersão não retirou congruência às peças dos autores mais significativos.

Também a este propósito, a carta de Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, datada de 13 de Janeiro de 1935, é bem significativa: «concordo absolutamente consigo em que não foi feliz a estreia que de mim mesmo fiz com um livro da natureza da ‘Mensagem’ [...] comecei com esse livro as minhas publicações pela simples razão que foi o primeiro livro que consegui, não sei porquê, ter organizado e pronto».

Presença

Como as revistas se situam na aresta móvel do tempo que separa o futuro do passado, a sua tarefa não pode deixar de participar do augrio da anunciação e do exercício perspicaz da nova vida.

Ainda que cada instante contenha em si todo o pretérito e todo o porvir e, como tal, seja expressão de todas as representações que estes lhe imputam, não é menos seguro que o presente é fundamentalmente a soleira lisa das vontades que o compõem.

A esta luz, o lugar do articulista é o da falibilidade própria de quem se encontra em confronto directo com o maior dos problemas: a incerteza dos dias, do que ainda não se deu a conhecer mas se deixa conceber como decifração precária e incompleta.

Nestes ginásios, em que os autores se encontram desnudados perante as circunstâncias, o artigo ganha frequentemente o tom ensaístico da verdade do momento, ao configurar a sua consciência possível e inalienável. Trata-

se do mais difícil dos exercícios, seja no plano existencial, pois configura a esconjuração da angústia, seja no domínio do conhecimento, ao situar-se na terra inabitada que cinde a reflexão constituinte do saber constituído.

Não admira, pois, que as revistas tenham tido rostos próprios e sejam matéria de jovens, nomeadamente de cada uma das gerações que se apresentou ao mundo como portadora das novidades que lhe são ínsitas, por vezes em aparições fulgurantes, mas quase sempre segundo o seu ciclo vital.

Complexidade

O interesse que as revistas do século XX despertam junto dos homens de cultura contrasta com a escassez de estudos acerca da sua índole comum e do ambiente secular a que deram expressão.

A resistência ao estudo do papel que o conjunto dos periódicos de ideias exerceram na definição e na transformação das representações, da sensibilidade e do aperfeiçoamento civilizacional novecentistas resulta, em parte, da história cultural mostrar óbvia dificuldade em declinar as refundações do espaço público originadas pelas mudanças na produção e na circulação do pensamento e do gosto. Porém, o obstáculo maior com que o estudioso se debate não radica na normatividade do paradigma corrente, mas mostra-se, paradoxalmente, inerente à razão de ser da sua pertinência e relevância, observável na proliferação de títulos, na extensão de muitas das colecções mais significativas, na multiplicidade de autores, na variedade dos géneros, na sinuosidade dos percursos editoriais.

O gesto de criar, o gosto de redigir e o prazer de ler revistas deixaram um legado tão vasto que a sua apreensão geral, e, com esta, a dos termos próprios do seu contexto cultural e social, se revelou não só difícil como desprovida de meios que a tornassem exequível.

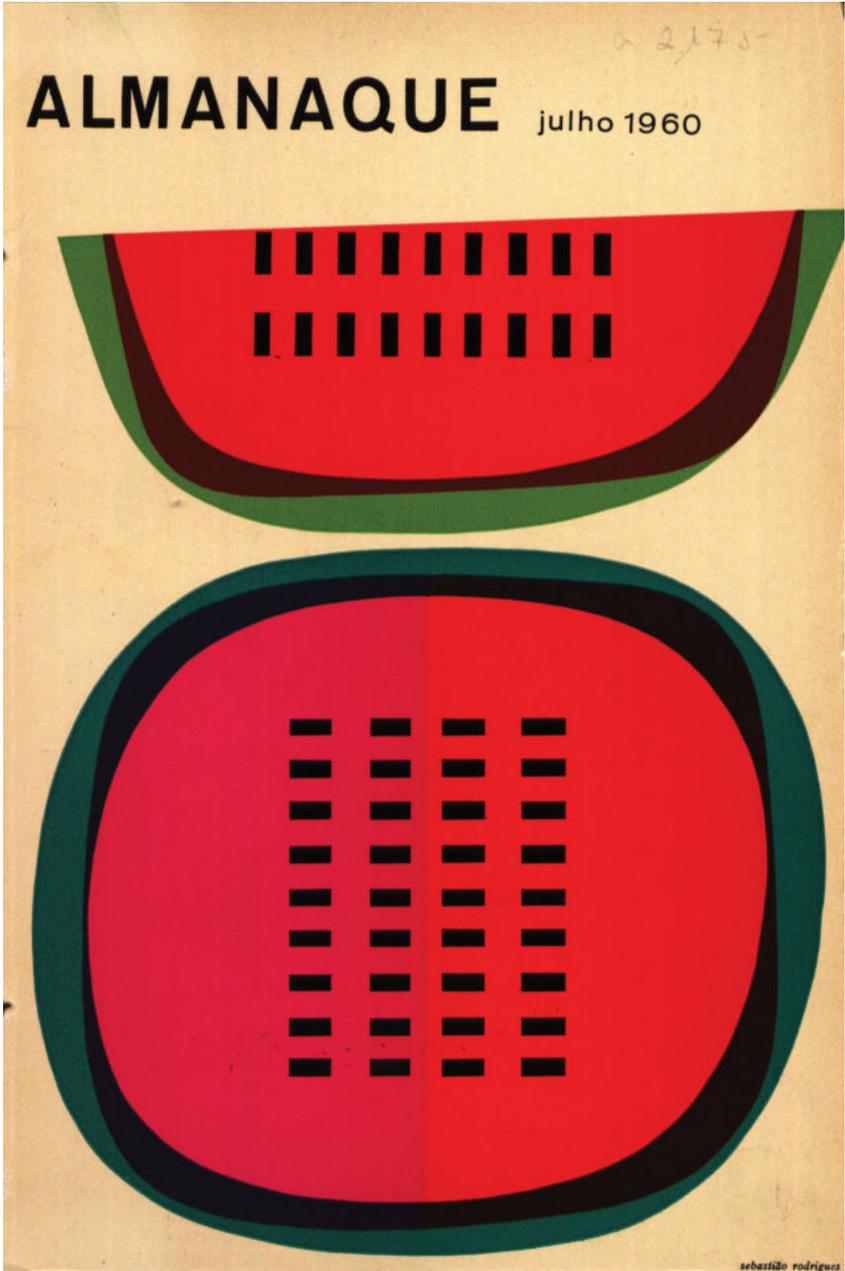
Como a desmesura desta dificuldade se veio mostrar afim à incomensurabilidade da extensão da documentação contemporânea, qualquer resposta pertinente tornou obrigatório o recurso aos meios informáticos, que vieram permitir o registo e a gestão das teias que urdem as massas de informação abissais que constituem o mundo actual.

Por outras palavras, a compreensão do espaço cultural contemporâneo, quando considerado no conjunto das expressões singulares e das tensões colectivas que o constituíram, requer uma aproximação capaz de conjugar os critérios culturais e historiográficos com o saber e os padrões das ciências da informação e, sobretudo, com a criação de soluções informáticas pertinentes.

A resposta encontrará, por fim, abordagem qualitativa e quantitativa com uma escala compatível com o seu objecto? Eis a dúvida que compete às humanidades digitais esclarecer.

Se este texto fosse um artigo de revista, anunciaríamos, agora, uma segunda parte com considerações a propósito das novas perspectivas que se abrem ao estudo do espaço cultural em que as revistas se mostraram actores colectivos.

*Como estas observações não irão ter a sequência referida, fica o convite ao leitor para consultar o portal *Revistas de Ideias e Cultura* (www.ric.slhi.pt), onde pode encontrar não só a fundamentação do modelo inicial de estudo e divulgação implicitamente sugerido, mas também, e sobretudo, o seu resultado prático.*



V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

Capa da *Almanaque*, designer Sebastião Rodrigues, 1960.

L i b e r t a ç ã o **e**

p r o g r e s s o **n ' O**

T e m p o **e** **o** **M o d o**

J o ã o D i o n í s i o

Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras,
Centro de Linguística da Universidade de Lisboa

O editorial do primeiro número d'*O Tempo e o Modo*, publicado em Janeiro de 1963, faz da formulação de perguntas e da tentativa de respostas um programa baseado na «concepção libertadora e progressiva da História e da Pessoa humana» (*O Tempo e o Modo* 1963: I). Na medida em que se pretendia fomentar este programa através do diálogo, nem sempre fácil, a vida da revista nas suas diferentes fases foi sendo pautada por episódios de tensão política e estética, ocasionados — é certo — pela acção repressora da censura, mas, com mais importância para o que pretendo dizer, por razões intrínsecas às divergências que se geraram algo frequentemente no seio dos seus colaboradores e entre estes e outras pessoas, ligadas ou não a iniciativas contemporâneas.

Para nos situarmos, a criação d' *O Tempo e o Modo* resulta, em primeiro lugar, da ligação de Alçada Baptista com um grupo de católicos ditos «vanguardistas», que tinham antes desenvolvido actividade no *Encontro*, o jornal da Juventude Universitária Católica, e no *Centro Cultural de Cinema – Cineclube de Universitários para uma Cultura Cinematográfica Cristã* (Ferreira 1994: 139). Em conjunto, no quadro do plano editorial da Livraria Moraes, vão lançando as bases para *O Tempo e o Modo* em reuniões, primeiro restritas e depois alargadas, desde 1959 a 1963 (Ferreira 1994: 144-145). Isto mesmo encontra-se anotado num apontamento de reunião em casa de Alçada Baptista

a 6 de Novembro de 1959 onde também terão estado Alberto Vaz da Silva, Nuno Bragança e João Bénard da Costa (FMS, pasta 06768.011); enquanto num outro documento, que já procura delinear a estrutura de governo da revista, menciona-se o previsível núcleo duro da redacção, que inclui, além daqueles, Pedro Tamen (FMS, pasta 06768.021). A revista, intitulada com o nome que já tinha sido dado por Tamen a uma colecção da Livraria Moraes (Baptista 1998: 64), virá a

ser uma das facetas mais visíveis da actividade da casa editora.

Havendo neste conjunto de pessoas um denominador comum, uma espécie de catolicismo crítico com vontade de intervenção na vida po-

Havendo neste conjunto de pessoas um denominador comum, uma espécie de catolicismo crítico com vontade de intervenção na vida político-cultural portuguesa, sublinhe-se que o programa da revista, não sendo politicamente acantonado, também não é confessional.

lítico-cultural portuguesa, sublinhe-se que o programa da revista, não sendo politicamente acantonado, também não é confessional. E uma vez que adiante me centrarei sobretudo em questões de estética (em particular, literária), interessa assinalar que na mesma época se desenvolvem iniciativas de índole confessional, de resto promovidas por pessoas ligadas ao projecto do *Tempo e o Modo*. Um caso particularmente emblemático é o do Movimento de Renovação da Arte Religiosa (MRAR), a que pertenceu José Escada, o responsável gráfico pela revista, cuja capa apresenta um *design* significativamente próximo do periódico *Esprit*, a matriz intelectual da publicação portuguesa (Cunha 2015). Além do MRAR, e no âmbito da copiosa actividade da Livraria Moraes, livros como *Os Dias do Senhor* ilustram o lado confessional da editora, aqui uma tradução e adaptação, coordenada por Bénard da Costa, de um Livro de Horas pensado para o homem moderno (s.n. 1962). Insisto, o projecto de *O Tempo e o Modo* é de outro tipo.

Trata-se de um projecto de diálogo entre católicos e não-católicos. Os primeiros aceitaram que os segundos fizessem parte da equipa principal da revista na sequência de o grupo restrito original ter procedido a uma votação a este respeito e, antes, de ter rezado uma *Ave-Maria* (Costa 1983: I).

É assim que têm entrada no Conselho Consultivo ou na redacção da revista pessoas como Mário Soares, Salgado Zenha e Sottomayor Cardia e alguns elementos ligados ao MAR, o Movimento de Acção Revolucionária estabelecido no contexto das lutas estudantis de 1962. A equipa então formada, heterogénea quanto ao posicionamento religioso, também não partilhava a mesma perspectiva em relação às artes, em especial no tocante à literatura. Vasco Pulido Valente, à data ligado ao MAR, recordava assim o seu papel:

O TEMPO E O MODO

REVISTA DE PENSAMENTO E ACÇÃO

*António Alçada Baptista: Notas sobre a Perturbação
de certas Sociedades Contemporâneas*

Jorge Sampaio e Jorge Santos: Em torno da Universidade

Mário Soares: Oliveira Martins e a Questão do Regime

ANTOLOGIA:

Paul Ricoeur: O Paradoxo Político

CRÓNICAS:

M. M.: O Concílio Vaticano II

João Gomes: Origens e Repercussões da Crise Cubana

Ruy Belo: Poesia e Arte Poética em Herberto Helder

NOTICIÁRIO CRÍTICO

ARTES E LETRAS

15\$00

Janeiro 1963

1

V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

Fora-me atribuída a missão de “controlar” o chefe, João Bénard, que os bons revolucionários acusavam de desvios de direita. Esses desvios consistiam essencialmente nos critérios por que ele orientava a secção Artes e Letras (...). Cabia-me, deste modo, substituir Agustina, Sena e Régio por Namora, Urbano Tavares Rodrigues e Abelaira; e assegurar que as críticas de livros, de pintura ou de teatro, não atrasassem a grande luta (em ascenso) do povo português contra o ‘colonial-fascismo’, recomendando às massas produtos decadentes (Valente 1990: 17).

Bénard da Costa caracteriza a relação de trabalho dele com Pulido Valente com o par aliterativo «berros e beijos» (Costa 1983: 3) e ao longo de 1963, o primeiro da vida da revista, o diálogo mais ou menos duro aproximara alguns e distanciara outros. Ora, as distâncias e proximidades ganham em ser vistas no pano de fundo do que seria o gosto do grupo que colabora com Alçada Baptista e também do mais conhecido dissídio estético da época.

Sobre as preferências literárias do grupo, Bénard da Costa diz que as pessoas a ele pertencentes tinham gostos partilhados: liam «o Proust, o Faulkner, o Cesariny, o Jorge de Sena, a Sophia, a Agustina» (*apud* Ferreira 1994: 138). Tomando como ponto de referência esta lista, e centrando-nos apenas nos nomes dos escritores portugueses mencionados, não é difícil ver na primeira série do *Tempo e o Modo* o acolhimento dado a este gosto, com a excepção de Cesariny, bastante ausente. De facto, o que poderíamos chamar a trindade canónica do *Tempo e o Modo* inicial tem como figura cimeira Jorge de Sena, devendo-lhe ser acrescentadas Sophia de Mello Breyner e Agustina Bessa Luís. No entanto, o caso de Agustina é um caso.

Logo no primeiro número vem a lume uma recensão muito favorável, pela pena de Manuel Poppe, a um romance de Agustina Bessa Luís. Mas – diferentemente do que sucede com Sena ou com Sophia – Agustina é

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

um dos autores do grupo a que, em fase posterior, mas ainda antes da segunda série da revista, o *Tempo e o Modo* regressa com outras lentes. De facto, numa crítica saída em 1968 sobre *Homens e Mulheres*, Manuel Gusmão decide precisar em termos literários o «evidente reaccionarismo» da autora, não porque confunda este traço com o valor da sua obra, nem porque pense que se possa estimá-la extirpando esta característica (Gusmão 1968: 262). A proposta de Gusmão é que o reaccionarismo de Agustina seja visto como um modo de existência da sua voz e formador de várias estruturas de composição: a revelação ou o acontecimento de revelações é a forma fundamental de qualquer desenvolvimento, processo de crescimento, ou existência de amor no romance analisado.

É claro que na revista, mesmo na primeira série, além da atenção dada a estes e a outros escritores menos insistentemente acolhidos, há espaço para aqueles autores que não fazem parte do círculo de gosto do grupo. Mas percebe-se a diferença. São em boa parte escritores a quem se dá atenção por intermédio de propostas vindas do exterior da redacção do *Tempo e o Modo*. Torga, por exemplo, sobre quem escreve Henrique Lima Freire, reconhecendo que a linguagem da revista ou mesmo o ar do tempo tornava o autor de *Orfeu Rebelde* um ser estranho. E lança o aviso: «Não queiramos que amanhã, tarde de mais, nos acusem de termos deixado aqui ao lado, por ouvir, uma voz exprimir-se numa linguagem de sempre (e exemplarmente), só porque não nos soa com o dialecto que agora nos serve para dizermos o que temos a dizer...» (Freire 1963: 61). Note-se: a linguagem é de sempre, a sua versão diminuída é este dialecto de agora. Situação algo semelhante à de Aquilino Ribeiro. Aproveitando os cinquenta anos de actividade literária do «maior escritor português vivo», João Gaspar Simões assina um artigo com intuito correctivo, pois, como afirma, a crítica não considera adequadamente os grandes mestres (Simões 1963: 74). Mesmo no quadrante de

autores com algum tipo de ligação ao neo-realismo, o *Tempo e o Modo* não fecha as portas, como se vê pela publicação no n.º 37 de um inédito de Fernando Namora destinado ao romance que deveria intitular-se *Os cavalos mordem a erva*, ou pela crítica empática, em 1969, de Maria Aliete Galhoz a uma colectânea de contos de Manuel da Fonseca.

E assim entro na questão neo-realista. No rescaldo da polémica entre Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira no *Jornal de Letras e Artes*, o *Tempo e o Modo* prepara um número especial, o 6, subordinado ao tema «[A] arte deverá ter por fim a verdade prática?». Mais do que os artistas e intelectuais convidados a participar, na verdade pertencentes a um espectro ideológico heterogéneo, o que denuncia a orientação da revista é a própria formulação de algumas perguntas dos inquiridos. Por exemplo, o respeitante à poesia inclui questões como: «A imposição de uma orientação ideológica (de qualquer carácter, moral, político, religioso) não será uma limitação da liberdade do poeta?». Pese a intenção ter sido a demonstração de um genuíno interesse no diálogo entre representantes de visões antagónicas do papel das artes, não se estranha a reacção adversa de determinados sectores, designadamente na *Seara Nova*. Mais importante, em várias das respostas recolhidas neste número da revista há sinais de que a dicotomia política/arte expressa nas perguntas era equívoca. Veja-se a seca resposta de Herberto Helder, que evidencia o carácter programático da pergunta 3: «Só existe um tema para o poeta: a sua experiência. Não há experiência pessoal que não seja experiência social» (Helder 1963: 89). E o muito admirado Jorge de Sena insurge-se contra a terminologia confusa das perguntas, dizendo que seria um erro idealizante imaginar que a liberdade existe fora de um contexto histórico (Sena 1963: 91).

Assim, ao fim de 6 meses de vida, e não obstante o intuito ecuménico do n.º 6, não se dissipavam as dúvidas com que logo ficaram vários membros

do Conselho Consultivo da revista perante a saída do primeiro número. Para os não-católicos e mesmo para alguns católicos que faziam parte deste órgão, a análise do número inaugural motivara aceso debate por causa da secção «Artes e Letras», onde se dera destaque a livros da «reaccionária» Agustina Bessa Luís, além de Herberto Helder e de M. S. Lourenço, enquanto se pecava por omissão ofensiva em relação a escritores oficiais da oposição (Costa 1983: 2). Por isso, é sem surpresa que, a II de Novembro de 1963, certos membros deste órgão elaboram um memorando com vista a uma reestruturação orgânica e à redefinição das finalidades da revista. No documento põe-se o dedo na ferida da dissensão ideológica: por uma série de razões, o público de esquerda actuante que *O Tempo e o Modo* procurava atingir não se teria sentido interpelado na medida desejada. Entre outras, são mencionados um horizonte exclusivista católico, alguma facilidade no comentário depreciativo sobre experiências ou pessoas de um determinado espectro político, o privilégio concedido na secção de artes e letras a *uma* corrente de doutrina no plano artístico e algum pendor mais apologético do que propriamente crítico; do ponto de vista orgânico, a dificuldade de o Conselho Consultivo chegar à Direcção e à Redacção; o perigo do esvaziamento funcional do Conselho Consultivo. Que a visão transmitida por este memorando não vinga é sinalizado pelo facto de logo em 1964 o Conselho Consultivo deixar na prática de reunir (FMS, pasta 06768.029; Ferreira 1994: 184, nota 191).

Peguemos, no entanto, num dos focos de tensão assinalados no memorando: o alegado privilégio concedido a *uma* corrente de doutrina artística na secção de artes e letras. À distância a que nos situamos hoje, é difícil observar no *Tempo e o Modo* uma coutada de uma única corrente, até porque seria impossível vincular todos os autores publicados na revista, mesmo os preferidos, a uma doutrina estética exacta. Por outras

palavras, a revista fomenta não uma escola alternativa ao neo-realismo, mas antes um espectro bastante largo de outros modos de fazer literatura, onde praticamente não há exclusões, havendo decerto preferências. Neste espectro largo, se o ideário neo-realista fica nas margens, também não parece ser muito apreciada a poesia dita experimental. Neste último caso, uma crítica importante de José Bento ao volume *Poligonia do soneto*, de E.M. Melo e Castro, expressa dúvidas sobre a bondade de se decretar a falência da poesia dita convencional, como faz o autor, perante livros de poesia tão recentes e tão diversos entre si como os publicados por Sena, Cesariny, Sophia, M. S. Lourenço, António Luís Moita, António Ramos Rosa ou Herberto Helder. Adicionalmente, Bento mostra-se reticente à viabilidade de a poesia experimental, tal como se encontra explorada nesse livro, poder evoluir (Bento 1964).

Em síntese, a literatura acolhida no *Tempo e o Modo* é, neste sentido, convencional, tendencialmente avessa a experimentalismos e arredia da ancilarização da arte em prol de programas político-partidários.

E sobre programas políticos, justifica-se deixar um apontamento breve acerca da censura. À semelhança das outras publicações periódicas em Portugal, a revista estava sujeita ao regime de censura prévia, que era exercida sobre provas tipográficas, acarretando por isso custos muito significativos de produção. Segundo Alçada Baptista (1998: 69), o que a censura tinha de pior era a sua completa arbitrariedade, além de algumas infelicidades interpretativas. No entanto, mais do que estes aspectos, gostaria de deixar uma observação sobre efeitos na linguagem, isto é, sobre o que Nuno Júdice (já na nova série da revista) chamou «o jogo da alusão e ambiguidade para poder “passar”» (Júdice 1970: 40). Assim, a um nível prosaico, no primeiro número, Alçada Baptista tinha de escrever «instituições que pressupõem uma certa dialéctica» em vez de «instituições democráticas»

(Baptista 1998: 67); de maneira semelhante, um artigo de Bénard da Costa teve de contornar a proibição de referências à revista *Esprit*, através da expressão «a revista de Mounier» (*O Tempo e o Modo* 2007: 7). Ambos estes casos evidenciam o sucesso de expedientes perifrásticos, mas, noutro nível, o jogo da alusão e da ambiguidade coloca problemas de fundo. Vejamos: na antologia comemorativa de *O Tempo e o Modo* que a Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro Nacional de Cultura lançaram em 2003, das quatro únicas notas aos textos seleccionados, duas têm a ver com duas colaborações de M. S. Lourenço que terão passado incólumes pela censura prévia, sugerindo-se assim a vitória no enfrentamento com o dispositivo repressor do Estado (*O Tempo e o Modo* 2007: 7). A primeira destas colaborações aparece num conjunto de textos sobre o período de entre as duas guerras, mas, esclarece a nota: «É o único texto publicado nesses anos, referido à guerra colonial, pois que o caso não se situa entre as duas guerras, mas nessa outra em que M. S. Lourenço participou, como oficial miliciano. A censura não percebeu e deixou passar». A censura deixou passar, mas só muito remotamente perceberia o leitor a linguagem alusiva da colaboração. (*O Tempo e o Modo* 2007: 7).

A segunda das colaborações seleccionadas que venceu o escrutínio da censura é um artigo intitulado «Metaliteratura» onde a dado momento aparece uma mensagem em linguagem cifrada, que – diz a nota na publicação comemorativa – os censores também não perceberam.

« 2 . 7⁶ . 3 7³ . 11.2.5⁵.2⁴.7, 3.5⁵.3².5.5⁴,
7².5.2⁴.5.3².5.2³.2.7⁴.3.5⁴.7.7⁵ ??? »

Figura I. Reprodução retirada de Lourenço 1966: 561.

Para que os censores compreendessem a mensagem, teriam de reparar na existência de uma chave no próprio artigo:

	2	3	5	7	11
1	A	E	I	O	U
2	B	F	J	P	V
3	C	G	L	Q	X
4	D	H	M	R	Z
5			N	S	
6				T	

Figura 2. Reprodução retirada de Lourenço 1966: 560.

E depois deveriam proceder à sua aplicação por meio da conversão de símbolos numéricos em letras.

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

	2	3	5	7	11	
1	A	E	I	O	U	
2	B	F	J	P	V	« 2 . 7 ⁶ . 3 7 ³ . 11.2.5 ⁵ .2 ⁴ .7, 3.5 ⁵ .3 ² .5.5 ⁴ ,
3	C	G	L	Q	X	
4	D	H	M	R	Z	7 ² .5.2 ⁴ .5.3 ² .5.2 ³ .2.7 ⁴ .3.5 ⁴ .7.7 ⁵ ???»
5			N	S		
6				T		

2 = A; 76 = T; 3 = E
 73 = Q; 11 = U; 2 = A; 55 = N; 24 = D; 7 = O 3 = E; 55 = N; 32 = F; 5 = I; 54 = M
 72 = P; 5 = I; 24 = D; 5 = I; 32 = F; 5 = I; 23 = C; 2 = A; 74 = R; 3 = E; 54 = M; 7 = O; 75 = S???

Figura 3. A chave e o texto incluídos em Lourenço 1966 e a conversão.

Assim chegariam à pergunta: «Até quando, enfim, pidificaremos???».
 Claro que a forma como se obtém esta pergunta suscita outra. Usando as palavras do anotador da antologia, quem é que se quer dar ao trabalho de identificar e aplicar a chave da cifra criada por M. S. Lourenço para perceber isto? É significativa, a este respeito, a resposta de um leitor

anónimo ao inquérito lançado pelo *Tempo e o Modo* em 1966 para conhecer melhor o público que consumia a revista. Em relação à alínea d), «Sob que aspectos gostaria de ver O TEMPO E O MODO modificado? Procure dar sugestões concretas», escreve este leitor: «Que certo tipo de artigos como por ex. “Metaliteratura de M. S. Lourenço” (...) não sejam publicados. Suponho que a maioria dos leitores não tem preparação especializada para entendê-los» (FMS, pasta 06768.050).

Na verdade, a acessibilidade e o público, a partir das mudanças políticas em Portugal com a subida ao poder de Marcelo Caetano e do impacto do Maio de 68, vão adquirindo um protagonismo cada vez maior e assim se vai aproximando a segunda série da revista. Com a saída de Alçada Baptista e a chegada de Bénard da Costa à direcção, a nova série é preparada durante todo o ano de 1969 (Almeida *et al.* 1970: 4). A partir deste ponto a revista passa por várias redefinições em movimento rápido que é difícil reconstituir. Logo em Novembro de 1969, no primeiro número da nova série, se percebe que há questões que vêm de trás, mais relacionadas com o modelo de governo de *O Tempo e o Modo* do que com orientações estéticas precisas. Uma ilustração especial da tensão que se vive neste período de transição pode ser explicada pela vinda a lume de um ciclo de 7 poemas de Ruy Cinatti, «Apollo II», datados de 19 a 24 de Julho de 1969. O ciclo explora a missão da nave espacial Apollo II, com referência à data de partida, de exploração do solo lunar e de regresso à Terra (Cinatti 1969). Numa nota redigida por Manuel Gusmão e representativa da maior parte do corpo redactorial (composto, além de Gusmão, por Nuno Júdice, João César Santos, José António Meireles e Luís Miguel Cintra), repudia-se a publicação do ciclo de Cinatti por causa da qualidade insuficiente do texto, por causa dos equívocos assim suscitados quanto ao crivo de selecção, por causa ainda de discriminação injusta da colabo-

ração sob forma de poesia dos redactores, por causa, enfim, de o texto ter sido publicado «sem prévia leitura pelos redactores» (Redactores 1969: 14). No número seguinte, na secção de correspondência, são publicadas várias cartas a respeito deste episódio, em especial uma de Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo e António Ramos Rosa, que lavram um protesto assertivo, assombrados pelo «tom de repúdio, de auto-suficiência, de execução sumária e de excomunhão» utilizado na nota (1969: 59). Depois, Bénard da Costa faz a quadratura do círculo, assumindo pessoalmente a decisão de publicação do texto de Cinatti, que reputa de boa qualidade, e distanciando-se de parte da nota dos redactores, mas reconhecendo que qualquer texto só deve ser publicado após conhecimento dos redactores envolvidos na secção para onde ele se destina e reduzindo a questão à circunstância de estas diferenças terem sido tornadas públicas, mas defendendo a bondade dessa transparência. Refere também Bénard da Costa o «espírito de responsabilização colectiva» (Costa 1969: 60) que se deseja instaurar, o que faz bem a ponte para o editorial deste mesmo número.

Com efeito, o editorial torna explícita uma mudança no programa da revista, pois determina que *O Tempo e o Modo* procurava, a partir de agora, cumprir uma nova tarefa, em primeiro lugar, «contribuir para fornecer à esquerda portuguesa os instrumentos teóricos que lhe têm faltado» (s.n. 1969: 6). Esta redefinição implicou um novo enquadramento para o trabalho dos colaboradores no domínio das artes, doravante mais programaticamente político. Como diz Nuno Júdice numa mesa-redonda sobre a preparação da nova série:

O problema do modo de trabalho dentro do T.M. põe-se muito agudamente às pessoas que tratam de assuntos não especificamente políticos: literatura e cinema sobretudo. Porque nós consideramos que não tinha sentido falarmos em termos puramente culturalizantes, do ponto de vista de uma

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

“secção de artes e letras” a funcionar no T.M. independentemente do resto da revista, pôs-se-nos o problema da inserção política do nosso trabalho no T.M. (Almeida *et al.* 1969: 7).

O Tempo e o Modo perde leitores que se reviam no ideário da primeira série e, entre o público-alvo da segunda série, não consegue convencer leitores para quem o conteúdo da nova revista não é uma contribuição válida para a esquerda (Ferreira 1970: 59-60). Assim, o leitor Jorge Manuel Ribeiro (1970: 39), agradado embora com a verificação de que a revista se está a transformar num «arsenal teórico que muita falta fazia para o nascimento de uma nova e verdadeira esquerda em Portugal», pergunta sobre o papel da poesia de Manuel Gusmão, Ramos Rosa e Nuno Júdice, que na sua opinião sobrevoa os problemas reais e não reflecte a luta de classes. Júdice, na resposta, contesta a «confortável imagem da arte como produtora de sentidos (evidências), isto é, dando uma ideológica visão do mundo que o leitor recebe passivamente porque todo o seu aparelho mental está predisposto a aceitá-la» (1970: 39-40).

Já no verão de 1970, quando é fundado na clandestinidade o MRPP, um grupo na revista que incluía Amadeu Lopes Sabino, Arnaldo Matos, Martins Soares e Luís Matoso defende a publicação de uma crítica ao livro de António José Saraiva *Maio e a revolução*, em termos que Bernard da Costa considera extremamente sectários, o que leva à sua saída (Costa 1983: 4). A revista vai-se progressivamente transformando num periódico de extrema-esquerda, até assumir de modo explícito o apoio e a representação do Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado (MRPP). Proclama-se então a necessidade de, partindo das massas e voltando às massas, *O Tempo e o Modo* acompanhar a revolução (s.n. 1975: 35). Mas, a traço grosso, a forma da História parece repetir-se. Conti-

nua, após o realinhamento ideológico da revista, a falta de reconhecimento de certos grupos de leitores, como testemunha uma carta de Ranito dos Santos, ao afirmar que *O Tempo e o Modo* não faz parte da desejável imprensa popular na medida em que só os temas tratados pertencem à esfera das classes exploradas, enquanto, devido à linguagem utilizada, continua inacessível à maior parte das massas (Santos 1975: 36). Como que a confirmar a pertinência das preocupações deste leitor, publica-se no mesmo número um apelo para que se atinjam 5000 assinantes, acompanhado por quadros relativos à distribuição social e geográfica dos assinantes à data. Independentemente do modo de elaboração destes quadros e da sua fiabilidade, é admissível pensar que não terá havido uma mudança avassaladora no perfil do leitor entre a primeira série e a segunda série, se tomarmos em conta apenas estas categorias: é a pequena burguesia, de muito longe, o grupo social mais interessado na revista; e, do ponto de vista geográfico, o leitor é sobretudo um indivíduo urbano, residente com preponderância esmagadora na grande Lisboa. São dados muito preocupantes para a orientação ideológica do periódico, dada a pouca visibilidade do operariado, por um lado, e das zonas rurais, por outro (ver Fig. 4).

Uma das diferenças mais notáveis, também previsível, em relação à primeira série, é, no âmbito da política de regresso às massas, a defesa de uma literatura popular: de temas populares, de linguagem popular e, na medida do possível, feita pelo povo. Daí ter interesse especial a entrevista a Lindley Cintra sobre «A Literatura Portuguesa Tradicional» (1976: 28-30). A introdução refere que a literatura tradicional serviria como contributo para a construção de uma nova literatura, isto é, para a recriação revolucionária desse *corpus* literário. Na entrevista, um momento crucial diz respeito à pergunta sobre se os poetas revolucionários poderiam inspirar-se com proveito na cultura tradicional, associando a sua

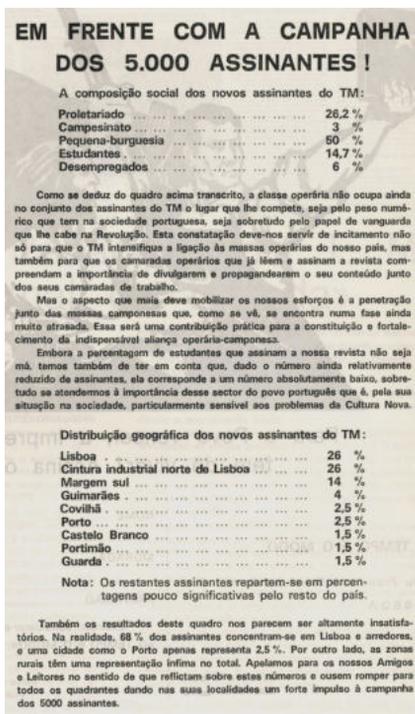


Figura 4. Retirada de *O Tempo e o Modo* II4, 37.

nova visão do mundo às antigas formas utilizadas pelo povo. A resposta de Cintra não elide a conformação individual, por parte do poeta, de um manancial de materiais que podem incluir formas da cultura tradicional:

(...) um artista revolucionário pode encontrar no estudo e apropriação (no melhor sentido da palavra: o de tornar próprio, o de assimilar integrado na própria personalidade) das formas tradicionais uma via privilegiada para (...) a captação e interiorização pelos que o ouvem ou lêem, da ideologia revolucionária ou dos apelos à acção que confia às suas criações literárias (1976: 30).

Ora, o carácter de apropriação individual, por contender com o ideal colectivizante, teria de ser submetido a este último. Daí o impulso pe-

dagógico que se verifica na análise do livro de poemas de Leonel Santos *Nós Povo*. A mitificação deste poeta revolucionário, diz o autor do comentário, impedira uma crítica que lhe apontasse as deficiências várias, técnicas e ideológicas, que conferem ao livro uma certa irregularidade: o recurso frequente à palavra de ordem, quando esta surge sem o devido enquadramento; o uso de formas e ideias estereotipadas, não raro marcadas por um certo grau de individualismo na concepção do «eu» (s.n. 1977: 20). Assim, o programa estético enfrenta o conflito entre o ideal das massas e a adequação técnica, perigosamente próxima de um conhecimento burguês da tradição literária (s.n. 1977: 20):

Nunca o poeta revolucionário pode desprezar o estudo dos poetas antigos, sob pena da sua poesia perder criatividade e se tornar repetitiva. Isto exige que o poeta se inspire, não só naqueles que no seu tempo foram poetas do progresso e de revolução, mas que encare igualmente o problema das formas pelas quais o discurso artístico especificamente se expressa e saiba aproveitar da experiência daqueles poetas que, não tendo contribuído para o avanço da sociedade, souberam criar novas formas de expressão.

O último número da revista sai em Setembro de 1977.

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

Referências^I

I. Documentos de arquivo

Fundação Mário Soares (abreviada FMS, no interior do artigo)

Documentos João Bénard da Costa

· pasta 06768.01I

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06768.01I>

· pasta 06768.02I

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06768.02I#!2>

· pasta 06768.029

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06768.029#!1>

· pasta 06768.050

<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=06768.050#!147>

2. Bibliografia impressa

Almeida, João Ferreira de Almeida *et al.* 1970 Abril. «Mesa redonda». *TM* 78. 3-II.

Andresen, Sophia de Mello Breyner; Belo, Ruy; Rosa, António Ramos. 1969 Dezembro. (Carta). *TM* 74. 58-59.

I Por razões de economia, a não ser quando a designação da revista visa referir a autoria colectiva de algum texto, o título *O Tempo e o Modo* foi sempre abreviado a *TM*. Os materiais de arquivo foram consultados na plataforma <http://casacomum.org/cc/>, os números da revista foram lidos na mesma plataforma em colaboração com o Seminário Livre de História das Ideias FCSH/UNL: http://casacomum.org/cc/arquivos?set=e_23/o_Data_P/n_100#!e_23. Pode agora consultar-se, com possibilidades acrescidas de pesquisa, http://ric.slihi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/revista.

- Baptista, António Alçada. 1998. «Memórias. A aventura da Moraes», in *A Pesca à linha. Algumas memórias*. Lisboa: Presença.
- Bento, José. 1964 Julho-Agosto. «Poligonia do soneto». *TM* 18. 123-127.
- Cinatti, Ruy. 1969 Maio-Junho. «Apollo II». *TM* 71-72. 487-490.
- Cintra, Lindley. 1976 Novembro. «A literatura portuguesa tradicional – entrevista com o Prof. Lindley Cintra». *TM* 120. 28-30.
- Costa, João Bénard da. 1969 Dezembro. (Nota sobre correspondência). *TM* 74. 59-60.
- Costa, João Bénard da. 1983-II-9. «Meus tempos, meus modos». *Diário de Notícias*, Revista de livros. I-4.
- Cunha, João Alves da. 2015. *MRAR. Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Os anos de ouro da arquitetura religiosa em Portugal no século XX*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Ferreira, Nuno Estêvão Figueiredo M. 1994. «O Tempo e o Modo. Revista de Pensamento e Acção (1963-1967): repercussões eclesiológicas de uma cultura de diálogo». *Lusitania Sacra*, 2.ª série, 6. 129-294.
- Ferreira, Pedro Carlos. 1970 Fevereiro. (Carta). *TM* 76. 59-61.
- Freire, Henrique Lima. 1963 Março. «Um poeta acusa: “Estamos a viver numa câmara ardente”», *TM* 3. 58-61.
- Galhoz, Maria Aliete. 1969 Janeiro. «O neo-realista Manuel da Fonseca». *TM* 67. 116-122.
- Gusmão, Manuel. 1968 Fevereiro-Março. «“Homens e Mulheres” (Mulher) sobre Agustina». *TM* 57-58. 261-264.
- Helder, Herberto. 1963 Junho. (Resposta a inquérito). *TM* 6. 89.
- Júdice, Nuno. 1970 Maio. (Resposta a carta de leitor). *TM* 79. 39-40.
- Lourenço, M. S. 1964 Maio-Junho. «Elogio de alguma literatura de entre duas (guerras)». *TM* 16-17. 179-184.

Lourenço, M. S. 1966 Maio-Junho. «Metaliteratura». *TM* 38-39, 552-562.

Poppe, Manuel. 1963 Janeiro. Crítica a Agustina Bessa Luís, *O Manto*, *TM* I. 75-79.

Redactores da secção de Artes e Letras. 1969 Novembro. «Nota». *TM* 73. 14.

Ribeiro, Jorge Manuel. 1970 Maio. (Carta). *TM* 79. 39.

s.n. 1962. *Os Dias do Senhor*. Tradução e organização de João Bénard da Costa com a colaboração de outros. Lisboa: Livraria Morais.

s.n. 1969 Dezembro. «Onde vos dizemos quem somos». *TM* 74. 5-6.

s.n. 1975 Novembro. «Partir das massas, voltar às massas». *TM* II4. 35.

s.n. 1977 Agosto. «Reflexões sobre a poesia do camarada Leonel Santos». *TM* 125. 19-20.

Santos, Luís Ranito dos. 1975 Novembro. (Carta). *TM* II4. 36.

Sena, Jorge de. 1963 Junho. (Resposta a inquérito). *TM* 6. 91-95.

Simões, João Gaspar. 1963 Abril. «Aquilino Ribeiro e a crítica ou o significado de uma verdadeira grandeza literária». *TM* 4. 73-77.

O Tempo e o Modo. 1963 Janeiro. Editorial. *TM* I. 1-2.

O Tempo e o Modo. Revista de pensamento e acção. Antologia. 2007 (1.^a ed.: 2003). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Centro Nacional de Cultura.

Valente, Vasco Pulido. 1990. *Às avessas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

**A revista *Trafic*: o
fantasma de Serge Daney
e os ecos de Portugal**

L u í s M e n d o n ç a

Investigador, Doutor em Ciências da Comunicação pela Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa

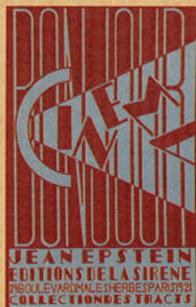
*Por revista, entendemos um espaço
onde tomaremos o tempo para
'rever' [re-voir] e onde não se
confundirá esse tempo de reflexão
com aquele, embalado e artificial,
de uma 'actualidade' que é
mais dos media que do cinema
propriamente dito.*

— Serge Daney

TRAFFIC

L'écran, l'écrit

- Jean Louis Schefer ● Jacques Aumont / Jean Epstein ● Leslie Kaplan / John Dos Passos ● Frédéric Sabouraud / Dziga Vertov ● Jean-Louis Comolli / Sigmund Freud ● Pierre Gabaston / André Malraux ● Bernard Eisenschitz / Nicole Védres ● Hervé Gauville / Jean Cocteau ● João Mário Grilo / S.M. Eisenstein ● Patrice Rollet / André Breton ● Raymond Bellour / Ado Kyrrou ● Luc Moullet / François Truffaut ● Dominique Païni / Jacques Rivette ● Youssef Ishaghpour / Edgar Morin ● Jean Narboni / André Bazin ● Jacques Bontemps / Claude Ollier ● Jean-Paul Fargier / Jean Collet ● Sylvie Pierre Ulmann / Glauber Rocha ● Jonathan Rosenbaum / Noël Burch ● Marie Anne Guerin / Rainer Werner Fassbinder ● Helmut Färber / Hartmut Bitomsky ● Fabrice Revault / Roland Barthes ● Marcelline Delbecq / Susan Howe ● Jean-Michel Alberola / Louis Skorecki ● Mathieu Macheret / Jean-Claude Biette ● Adrian Martin / Meaghan Morris ● Philippe Grandrieux / Samuel Beckett ● Christa Blümlinger / Alexander Kluge ● Marcos Uzal / Barthélemy Amengual ● Dork Zabunyan / Serge Daney ● Alain Bergala / Ingmar Bergman ● Serge Daney / Jean-Luc Godard ● Fernando Ganzo / Jacques Lourcelles ● Peter Szendy / Walter Murch ● Eugène Green / Robert Bresson ● Jean-Luc Nancy ●



100

HIVER 2016

REVUE DE CINÉMA. P.O.L



Se de facto o meio é a mensagem, não será descabido contar a carreira de Serge Daney através das publicações para as quais escreveu. Desde logo, ainda adolescente, funda, com o seu *compagnon de route* Louis Skorecki, a revista *Visages du cinéma*, publicação que contará somente com dois números. Mais tarde, depois de uma viagem aos Estados Unidos, onde entrevista alguns dos seus heróis, tais como Howard Hawks, Buster Keaton e Josef von Sternberg, Daney publica estas peças na revista que então idolatrava: os amarelos *Cahiers du cinéma*. Uma porta abre-se e o seu sonho de adolescente realiza-se: torna-se crítico dos *Cahiers* em 1964.

Entretanto, a influência e posição do jovem crítico cimentam-se com os leitores e entre os seus colegas. Torna-se redactor-chefe dos *Cahiers* em 1974, num período complicado, quando ainda se viviam os efeitos do Maio de 68 e da fase maoísta da revista, durante a qual o cinema saiu quase completamente das suas páginas. A austeridade revolucionária culminou com a retirada de qualquer imagem da revista.

Poucos anos depois, em 1981, entra no *Libération* na qualidade de director da secção de cinema. Escreve profusamente, seguindo o passo da actualidade sobre cinema, mas também sobre televisão, publicidade e ténis. A sua popularidade atinge níveis máximos.

Em 1991, começa a crescer a ideia de fundar uma revista. Ganhará esta o nome de *Trafic*, em homenagem ao filme de um dos seus heróis do cinema francês, Jacques Tati. Daney escreve nos três primeiros números da sua revista, mas a sida, doença de que padecia, impede-o de ver a terceira edição. Esses três textos – «Journal de l’an passé», «Journal de l’an nouveau» e «Journal de l’an présent» – serão importantes para se perceber a orientação que Daney quis dar a esta publicação.

Daney funda a *Trafic* em 1992 com o intuito de se libertar da actualidade, de dar outro tempo – e respiração – ao pensamento do cinema,

isto é, ao pensamento com ou a partir das imagens do cinema. No boletim de subscrição, explicou assim o temperamento desta «publicação-a-ser»:

Por revista, entendemos um espaço onde tomaremos o tempo para ‘rever’ [*re-voir*] e onde não se confundirá esse tempo de reflexão com aquele, embalado e artificial, de uma ‘actualidade’ que é mais dos *media* que do cinema propriamente dito. (Daney 2015, 24).

Mais à frente, Daney ilustra o que pretende com esta publicação recorrendo a um exemplar anti-*slogan*: «‘Não há fogo!’ poderia ser a nossa palavra de ordem. É preciso regressar a uma temporalidade mais simples, mais certa e mais lúdica» (Daney 2015, 24). Com a *Trafic*, Daney procura verticalizar um tempo excessivamente acelerado por acção dos *media*. Ela vinha inaugurar, como o próprio adianta numa entrevista à *24 Images*, «uma linha muito mais calma, uma linha, digamos, de um fundo maior, sem que o fundo seja superior à superfície.» (Daney 2015, 208).

A *Trafic* era uma resposta aos tempos do *Libération*, mas acima de tudo era também a resposta a um sentimento pessoal. Daney tem conhecimento da sua doença, o que vai aproximar o crítico de um discurso mais íntimo e retrospectivo. A *Trafic* elevar-se-á por via de uma *silenciosa redução*, numa tentativa de devolver a escrita a uma urgência ditada não pela agenda mediática, mas por um programa pessoal.

«Intempestiva, a nossa actualidade será desde logo a força que imprime qualquer um que escreve sobre, digamos, John Ford, porque ele tem uma urgência pessoal em fazê-lo» (Daney 2015, 24). De algum modo, *Trafic* almeja uma certa essencialidade, embalada que está por um – ouso caracterizar deste modo – movimento de ablação, quase rosselliniano, muito caro à filosofia de vida, à mundividência e à estética cinéfila ou à cinefilia es-

tética de Daney. Esta arte empobrecida ou silenciosa está presente desde logo na primeira página de cada *Trafic*: em papel *kraft* e com apenas uma imagem, uma vinheta que no primeiro número é ocupada por uma fotografia de família onde se vê Roberto Rossellini em criança.

Tão visíveis quanto a vinheta da primeira página são as ideias, isto é, os textos e os seus autores que se elencam, quais créditos de abertura. Como diz Patrice Rollet, que integra o comité de editores desde o primeiro número, a *Trafic* é uma revista que faz fé nos seus textos. Por isso, não há qualquer editorial. Na realidade, Daney decide abrir os três primeiros números com uma espécie de anti-editorial: longos diários reportando, excursão após excursão, o que Daney foi vendo de cinema, na sala e na televisão, mas não só filmes (por exemplo, analisa o videoclipe *Black or White* de Michael Jackson, realizado por John Landis).

No texto que abre a primeira *Trafic*, Daney publica um diário do ano passado, leia-se, referente a 1991. De dia para dia, de mês para mês, o crítico dá conta de revisitações, descobertas, exalta os seus heróis e, como gostava de fazer, *flana* com a escrita por entre ideias, aspirando a uma ontologia da imagem cinematográfica. Por exemplo, quanto a descobertas recentes, diz de João César Monteiro, cineasta que também participa nessa primeira edição com «um tratamento» sobre *A Comédia de Deus*, que é um monstro urbano e poeta maldito à escala de um Murnau e que *Recordações da Casa Amarela* foi o mais belo filme do ano.

Os verbos de acção são constantes no pensamento de Daney, principalmente quando este dobra sobre si mesmo – algo que acontece recorrentemente, tal a obsessão do crítico pelos temas da recepção, da crítica e do amor ao cinema. Por exemplo, este diz na sua obra póstuma *Persévérance* que «[m]uitas vezes, preferiu andar. Isto é, falar com as minhas pernas, ao invés de falar, o que quer dizer andar com a minha boca – mas basicamen-

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

te isto é tudo a mesma coisa» (Daney 2007, 99). Há, portanto, esta ideia de que a cinefilia opera na vida, e está sempre em acção.

Ora, outra coisa que se pode verificar olhando para o primeiro como para qualquer outro número da revista é o seu apelo universal. Autores vindos de todos os quadrantes do mundo são convocados, reunindo-se traduções em francês de línguas várias, em que se deve destacar o português. Da mesma forma que o cinema português ocupou um lugar especial na obra de Daney, este encontra-se muito bem representado nas páginas da *Trafic*, com textos de autores como o já citado João César Monteiro, o *habitué* da revista Manoel de Oliveira – que é escritor e objecto de fascínio ao longo da história da *Trafic* –, Pedro Costa – cuja obra é destacada no número 77 –, João Mário Grilo, Paulo Rocha e João Bénard da Costa.

Mas se a *Trafic* viaja no espaço, também viaja no tempo. Filmes actuais são analisados em contiguidade com grandes clássicos. A urgência pessoal não conhece constrangimentos temporais. O tempo é o que o andar das palavras dita. No último texto que Daney publica na *Trafic*, este deixa, aliás, clara qual a sua filosofia. Numa análise ao *Dictionnaire du cinéma* do crítico Jacques Lourcelles, Daney confessa que, ao contrário de Lourcelles, não consegue boicotar a sua própria época, mesmo que, sim, acredite que o cinema esteja a enfrentar o seu fim. Daí o olhar melancólico de Daney sobre o presente ou sobre um passado que ainda não abriu mão do presente; enfim, sobre um certo «presente em ruínas». Não há fogo? Até há, mas ele é inextinguível. Resta ao crítico admirar o quão bem ele queima. *Ashes to ashes, frames to frames*.

O visual impõe a sua ordem à imagem, mas a imagem persevera. Como diz Daney (2015, 201) a Jean-Michel Frodon em entrevista publicada postumamente no *Le Monde*:

Fazer a *Trafic* é partir da verificação de que o cinema interessa bastante menos do que se crê. Mas deve ser possível propor uma [revista] trimestral com 3000 exemplares, que permita o tempo da reflexão e que se sirva do cinema como ferramenta da memória e da percepção.

A intempestiva inactualidade não exclui – pelo contrário – o agora. Na realidade, o tempo da memória é o que concilia passado e presente. Isso foi sempre assim com Daney. A sua relação com o cinema, sublinhe-se, não foi nostálgica, mas melancólica. «O cinema representa qualquer coisa preciosa e que está porventura ameaçada: a memória», disse na tal entrevista a Frodon.

A sua prosa crítica está cheia, efectivamente, de «saltos de tigre» para o passado a partir sempre de uma ideia benjaminiana de agora, que rompe com qualquer noção historicista de tempo. Como escreveu Manoel de Oliveira no texto «Querido Daney», publicado no número da *Trafic* de homenagem ao seu fundador, «[n]uma palavra, o cinema não foi, e nem sequer começou. O cinema é» (Daney 2015, 119). Daney também é. Também é assim com e no cinema, na sua *maison cinéma*.

A urgência é outra: a de um eterno presente. Tempo de uma subjectividade intempestiva que ganha a forma de revista, que se revê e actualiza para lá de qualquer cronologia histórica formatada ou pré-instituída. O pensamento de Daney é, na realidade, um pensamento «em acção» perfeitamente dessacralizante – de facto, intempestivo. Ao ponto, aliás, de negar à sala a primazia no seu amor pelo cinema. «Por exemplo, *Os Dez Mandamentos* são formidáveis na televisão. Pelo contrário, *India Song* é feito para uma sala vazia», disse em entrevista aos *Cahiers* (Daney 2015, 194).

Daí que, colocando-se de algum modo fora da história, uma que se quer linear e oficial, ao mesmo tempo que escreve pela milésima vez sobre *Rio Bravo*, aprecia a capacidade de solidão do cinema dos nossos dias,

mencionando filmes que estão em sala, tais como *Céline* de Jean-Claude Brisseau – obra que admira moderadamente – e o mais recente Oliveira. Fala, com incontido entusiasmo, acerca de «um dos mais sumptuosos e ambiciosos filmes dos últimos anos», *Non ou a Vã Glória de Mandar*. Escreve: «Manoel de Oliveira. Um homem como uma árvore (...), uma árvore como aquela do início do filme – um dos mais belos primeiros planos da história do cinema» (Daney 2015, 127).

Já no número 2 da *Trafic*, havia escrito:

[D]e há uns anos para cá a noção antiga de território voltou, nos bons como nos maus filmes. Houve a antecipação lúcida de tal ideia nalguns solitários, ao longo dos anos 1980: Ruiz, Syberberg, Paradjanov, Straub, Stévenin, Kurosawa, Murer, Lehman, [António] Reis ou Oliveira. Que ‘personagem’ perturbante, de facto, o Portugal, herói de *Non ou a Vã Glória de Mandar* (Daney 2015, 84).

Do recente saltamos para o antigo, do eu saltamos para o nós, do pessoal e sentimental saltamos para a teoria mais *hard*, do cinema mais popular saltamos para o cinema mais de autor. As passagens são várias. De facto, Daney, como confidenciou na tal entrevista publicada em *Persévérance*, «anda obsessivamente, como ‘O Homem da Multidão’ de Poe» (Daney 2007, 99). Jacques Rivette descreve-o, numa conversa que foi publicada na edição número 34 de homenagem a Daney, como uma aranha – tece linhas em várias direcções – e como um gato – orgulhoso e modesto, ele é alguém que parte sozinho.

Ora, as fronteiras também se movem nos tipos de textos consagrados nas páginas da *Trafic*. Se já falei dos diários anti-editoriais de Daney, importa frisar a diversidade de registos que cada número da *Trafic* consagra. Críticos, académicos e realizadores escrevem, sem hierarquias,

sobre os mais variados temas, sendo que Daney procurou desde o início organizar esta diversidade em vários gêneros de textos (diários, escrita epistolar, traduções, ensaios filosóficos, artigos de cineastas e de romancistas).

Percebe-se aqui que esta revista parte do cinema mas não se agarra a ele. É como descreve Daney na entrevista já referida, que deu à *24 Images*: «não gosto da palavra ‘pretexto’. Diria que o cinema é na *Trafic* como o sangue no corpo, como a tinta na caneta» (Daney 2015, 221). De novo o cinema carbura – para usar o verbo certo, de novo um verbo de acção – o pensamento ao longo da *Trafic*.

Patrice Rollet (2015a) refere numa conferência algo que me parece muito feliz. Pegando num conceito de Eisenstein, avança com a ideia de que na *Trafic* se escreve sob o ponto de vista do cinema, vigorando, portanto, um «cinematismo», formas que remetem para uma «cinematograficidade». Com efeito, a *Trafic* nasceu para ir instituindo, num ritmo próprio, um *modus* cinematográfico de olhar e escrever o mundo.

Bibliografia

Daney, Serge. 2007. *Postcards from the cinema*. Londres: Berg Publishers.

—. 2015. *La Maison cinéma et le monde: 4. Le Moment Trafic 1991-1992*. Editado por Patrice Rollet, com Jean-Claude Biette e Christophe Manon. Paris: P.O.L.

—. 2016. *Serge Daney: Después, con: Trafic 37*. Santander, Cantabria: Shangrila.

Pierre, Sylvie. 2010. «Serge Daney, ‘Journal de l’an passé’». Acedido em 11 de Fevereiro, 2019. <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-lesrencontres/serge-daney-journal-de-lan-passe>.

Rollet, Patrice. 2015a. «Patrice Rollet – Trafic: Naissance d’une revue». Acedido em 11 de Fevereiro, 2019. <https://youtu.be/UZ9S3vEXOJg>.

—. 2015b. «Patrice Rollet à propos de Serge Daney La Maison cinéma et le moment Trafic». Acedido em 11 de Fevereiro, 2019. <https://youtu.be/ZTmFwTpHqJg>.

II .

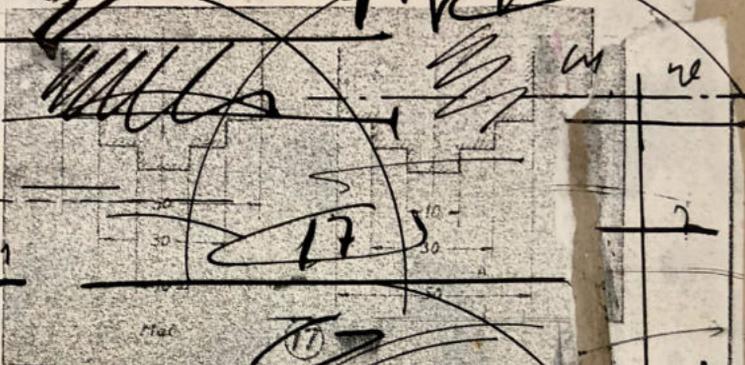
D A S

R E V I S T A S

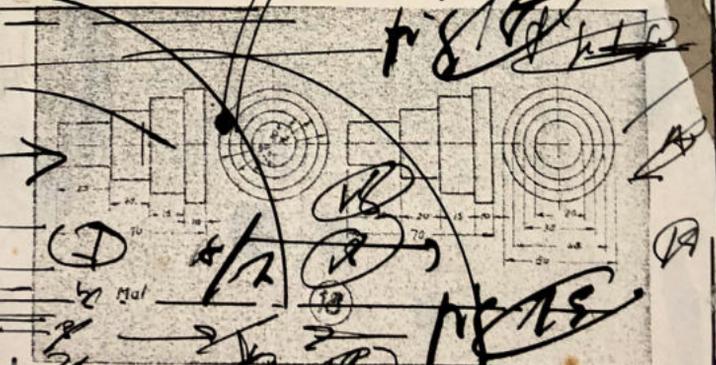
E M

(R E) V I S I T A

~~Os pontos das linhas cotadas presentes de
 cotagem, cotam-se sempre pelo dia
 mais próximo os cruzamentos de linhas de cota
 e chamadas, e tomam o desenho confuso como
 se na figura~~



As circunferências cotam-se sempre pelo dia
 de dentro e em se houver cotagem de cotas que
 se tomam o desenho confuso (ver)



Os arcos de circunferência cotam-se pelo raio assinalando
 o centro por um pequeno
 círculo ou por uma cruz
 no ponto de tangência



Intervenção em caixa de coleção dos quatro números da SEMA, com desenho de António Sena, 1982.

A SEMA e o desafio de fazer: entre os sonhos, a realidade e outros contextos

2. Na pureza das coisas, o princípio foi uma relação de enamoramento entre dois jovens que não quiseram abdicar de dar expressão a preocupações culturais diversificadas, e complementares, e à sua ambição de intervir no

Fazer uma revista cultural, centrada nas “artes e letras”, era um passo de intervenção possível, ainda que arriscado, pela inexperiência, pela falta de meios, pela falta de apoios. Só não se assemelhava a uma missão impossível porque a vontade era muita e forte. E na força da idade e das ambições tudo pode acontecer!

espaço público. Enriquecendo a sua relação pessoal, ele e ela foram por aí, com muito de aventura e voluntarismo à mistura, à procura de uma identidade e de uma marca.

Viviam-se os anos do final da década de 70 do século passado, em que tudo era novo no rescaldo da revolução de 74. Eram anos de brasa, onde muita coisa acontecia rapidamente, mas onde, paradoxalmente, tudo envelhecia a um ritmo avassalador, tal a sede de novas ideias, de novos projectos, de novas experiências, de novas “verdades”.

Fazer uma revista cultural, centrada nas “artes e letras”, era um passo de intervenção possível, ainda que arriscado, pela inexperiência, pela falta de meios, pela falta de apoios. Só não se assemelhava a uma missão impossível porque a vontade

era muita e forte. E na força da idade e das ambições tudo pode acontecer

3. Antes de falar na SEMA importa contextualizar.

1977 é marcado pela “Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”, que se realiza na Galeria Nacional de Arte Moderna de Belém e que tem como principal mentor o artista Ernesto de Sousa. Tratou-se de um importante acontecimento multidisciplinar, de ruptura, que evidenciava propostas de vanguarda artística.

As vivências plurais geradas à volta desta iniciativa influenciaram a ideia de fazer a SEMA, que acolheu nas suas páginas diversos artistas que participaram naquele projecto, entre eles, o próprio Ernesto de Sousa, que colaborou nos quatro números da revista.

4. Em 1977 começa também a publicar-se a revista “Raiz & Utopia”, do Centro Nacional de Cultura, e que se torna num referencial do pensamento livre e estruturado. Mas, mesmo escorada numa instituição de referência, acaba em 1981.

Há também a “Arte & Opinião”, que inicia a sua publicação em 1978, engajada à Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e, talvez por isso, muito mais vocacionada para as “artes” do que para as “letras”. Termina 16 números depois, em 1982, data em que a SEMA também publica o último número. E em 1979 surge, em Coimbra, a revista “Fenda”, que evidencia uma cultura literária mais segmentada, e que vem a converter-se depois numa editora de prestígio, denotando uma assinalável persistência editorial.

Não contando com as publicações periódicas, e seus suplementos culturais, pouco mais havia, e esse “mais” era a tradução de um “menos” claramente desproporcionado com o pulsar cultural da época. Em con-



Intervenção em caixa de coleção dos quatro números da *SEMA*, com desenho de António Campos Rosado, 1982.

trpartida, em Lisboa sucediam-se iniciativas múltiplas, promovidas por grupos de artistas e pelas galerias de arte mais relevantes, onde cabe uma menção especial para a Galeria Quadrum, nos Coruchéus, então dirigida pela dinâmica e saudosa Salette Tavares.

A SEMA, ela própria

5. Como se disse, a SEMA, de algum modo, inspirou-se no espírito da Alternativa Zero, e, tal como ela, quis assumir-se como plural, diversa, aberta, fora das lógicas de grupos, de tribos e de interesses. Quis o debate de ideias, promover os mais novos, confrontá-los com o pensamento instituído.

O seu primeiro número apareceu em 1979, mas foi pouco coerente com o conceito inicial de se publicar sazonalmente, fazendo coincidir as suas edições com as estações do ano, o que aconteceu devido às circunstâncias próprias das dificuldades de início de vida e de relação pessoal e familiar dos seus dois mentores e co-directores.

Não obstante, nunca se desistiu. Mesmo que fora de horas, e apesar de todas as dificuldades à mistura, publicaram-se os 4 números necessários para percorrer o ciclo completo de **quatro estações do ano**, ainda que em quatro anos civis, em razão das conveniências e possibilidades da altura!...

6. O projecto fora pensado para desenvolver um tema em cada um dos números que fossem publicados.

O primeiro número, na Primavera de 1979, focou-se no Surrealismo em Portugal. O segundo número, do Verão de 1979, abordou a dialética da Cultura vs Contra-cultura. O terceiro número, correspondente ao

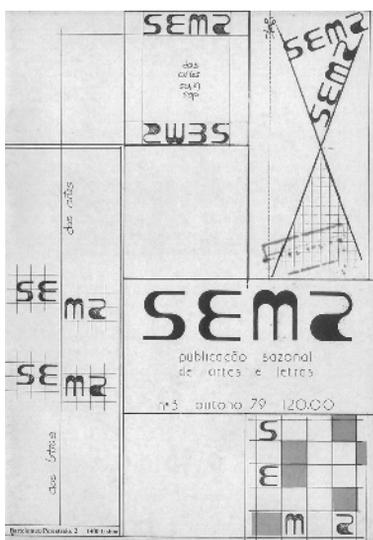
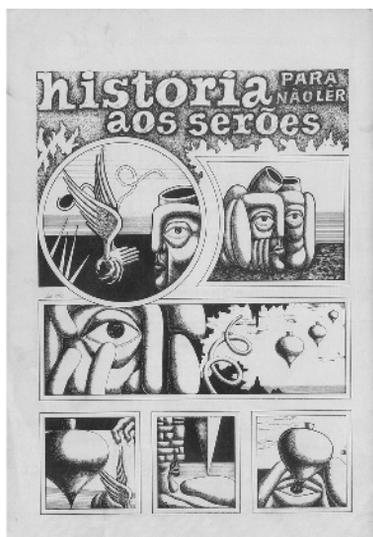
Outono de 1979, mas que efectivamente só foi publicado em Maio de 1980, inventariou as revistas culturais ao longo das décadas e contextualizou a sua importância ao tempo. E, finalmente, o último número (o nº 4) foi publicado em Junho de 1982, centrando a sua principal atenção nas “Perspectivas da Cultura Portuguesa”.

7. O legado de uma revista mede-se, acima de tudo, pelos nomes de quem nela colaborou e pela importância do que foi publicado.

Tendo esses critérios como referência, a revista SEMA pode reivindicar, sem falsas modéstias, um lugar na fila da frente da história contemporânea das publicações culturais, no contexto da sua época, mas sem se esgotar nela.

Ao longo dos quatro números da SEMA publicaram-se os seguintes 176 autores: A. Cerveira Pinto, A. Guilherme Ferreira, A. Pico, Al Berto, Alberto Carneiro, Alberto José, Álvaro Lapa, Álvaro Magalhães, Almeida Faria, Ana Hatherly, Ana Marchand, Ângelo, Ângelo Crespo, Aníbal Fernandes, António Barahona da Fonseca, António Barraca, António Barros, António Cabrita, António Campos Rosado, António Cardoso, António Fazeres, António Holfeldt, António Júlio Valarinho, António Luís Moita, António Osório, António Ramos Rosa, António Ribeiro, António Saraiva, António Sena, António Tavares Manaças, António Viana, Armando Alves, Aso, Augusto Miranda Mourão, Bruno Miller, Cândido Morais, Carlos Eurico da Costa, Carlos Frazão, Carlos M. Couto S. C., Carlos Montemayor, Carlos Nejar, Carlos Nogueira, Carlos Vittorio Cattaneo, Cândido Morais, Cruzeiro Seixas, Do Do, E. M. de Melo e Castro, Edgardo Xavier, Eduarda Chiote, Eduardo Nery, Eduardo Pitta, Egito Gonçalves, Emília de Oliveira Diehl, Emílio Westphalen, Enrique Molina Campos, Ernesto de Sousa, Ernesto Sampaio, Eugénio de Andrade, Eurico, Eurico Gonçalves, Eusa Rego

Freire, F. Duarte, Fernando Aguiar, Fernando António, Fernando Cardoso, Fernando Guerra, Fernando Guimarães, Fernando J. B. Martinho, Francisco Belard, Francisco Moita, Gabriel Bonito, Gaston Bachelard, Graça Martins, H. Mourato, Hélder Moura Pereira, Helena Ribeiro da Silva, Helga Moreira, Henrique Madeira, Iano Soares, Irene Buarque, Isabel Ribeiro, Isabel Sá, J. David Pinto Correia, J. M. Costa, Jaqueline Risset, João Carlos Alvim, João Dionisius, João Lopes, João Miguel Barros, João Miguel Fernandes Jorge, João Rafael Nunes, João Vieira, Joaquim Marques, John Graywood, Jorge Fallorca, Jorge Fernandes da Silveira, Jorge Listopad, Jorge Molder, Jorge Varanda, José Afonso, José-Augusto França, José Barrias, José Bento, José de Matos-Cruz, José Gameiro, José Lúcio, José Luís Porfírio, José Manuel Fernandes, José Manuel Vilhena, José Maria Leal da Costa, José Miguel Alarcão Júdice, José Nuno Câmara Pereira, Júlio, Julião Sarmiento, Jwow Basto, Klaus Gerwin, Lêdo Ivo, Lena Redondo, Leonel Moura, Lud, Luís Ançã, Luís Miguel Nava, Luís de Miranda Rocha, Luís Serpa, Manuel Carvalheiro, Manuel Castro Caldas, Manuel Graça Dias, Manuel Hermínio Monteiro, Manuel Lourenço, Manuel Marques, Manuel Rosa, Margarida Madail, Maria Estela Guedes, Maria Giovana Bessone, Maria João Fernandes, Maria José Freitas (Jaia), Maria Ondina Braga, Maria Teresa Guerreiro, Mário Botas, Mário Cláudio, Mário Duarte, Mário Henrique Leiria, Mauro Villar, Michael Alves Pereira, Miguel Esteves Cardoso, Miguel Homem, Miguel Serras Pereira, Mónica Lustosa Szilard, Moniz Pereira, Monteiro Gil, Nikias Skapinakis, Nuno Júdice, Nuno Tabaquinho, Orlando Cardoso, Paula Morão, Pedro Andrade, Pedro Massano, Pedro Paulo de Sena Madureira, Philip Larkin, Pierre Lucas, Ramiro S. Osório, Raúl de Carvalho, Rocha de Sousa, Rui Pereira Nunes, Rui Simões, Salette Tavares, Sam, Sérgio Pombo, Stefan Morawsky, Teresa Sá, Thug, Vasco, Vasco Rosa, Verónica Nel, Vítor Fortes, Vítor Silva Tavares e Wolf Vostel.



Capa e contracapa da *SEMA*, N.º 1, Primavera 1979 e N.º 3, Outono 1979.



Capa da SEMA, N.º 2, Verão 1979.

O valor e a importância histórica que a SEMA possa ter, pertence a todos e a cada um dos autores citados.

8. Já agora, a direcção conjunta da revista pertenceu ao signatário, em 1979 a mais de meio do seu curso de Direito, e a Maria José Freitas, então (e agora) já a exercer a profissão de Arquitecta, que tudo suportaram, sem ajudas públicas, mas à custa de uma enorme vontade de provar que era possível.

Essa vontade acarretava a ambição de fazer algo relevante. Talvez por isso o nome escolhido de “SEMA”, que pretendia ser o sinal para a publicação de uma revista com significado, com sentido:

com o centímetro se mede o espaço
 com o segundo se mede o tempo
 com sema se mede a significação (SEMA, 1979)

Ou, como se escreveu na Nota de Abertura do nº I:

Nas telas do quotidiano, quantas vezes em branco, importa inscrever o sinal que revele um lugar desperto e consciente. [...] Por agora, SEMA irá percorrer algumas das muitas coisas que há por dizer. Talvez um dia resolva perceber porque existem ainda bocas caladas e venha então a inscrever nas suas páginas o silêncio, para o desmontar em cadeia. (SEMA, 1979: p. I).

Ou, ainda, como idilicamente se reafirmou no nº 2:

o traço... a letra... o sinal...
 soltos ou intercalados, combinados em várias proporções com as dimensões convenientes, revelando a opinião, o prazer, a dúvida, o grito, o elogio, a dor.

9. Fazer a SEMA foi uma alegria, teve momentos de alguma angústia, mas foi, em grande medida, uma enorme aventura.

Não havia qualquer tipo de estrutura para a produção da revista. Coube a duas pessoas apenas fazer tudo: pensar, viabilizar e executar. Ou seja: conceber cada um dos números, escolher os temas, procurar colaboradores, ir buscar os artigos, fazer a maquetagem, a concepção gráfica, rever provas. Tudo num tempo sem as facilidades que as novas tecnologias de informação e comunicação proporcionam hoje: sem email, sem sms, sem internet. Mas também lhes coube superar outras dificuldades de monta: arranjar dinheiro para fazer a revista (quase todo era oriundo de fundos próprios e dos salários de todos os meses), contactar predominantemente com galerias e editoras para angariação de publicidade, inventariar disponibilidade de gráficas, levantar e recolher as revistas já feitas, carregá-las no velho e muito útil e rodado Ford Anglia e andar a distribuir os muitos exemplares de cada edição pelas livrarias, à consignação, sendo que esse esforço se estendeu às principais livrarias de Lisboa, do Porto e de Coimbra.

Na verdade, a revista fez uma heroica tiragem de 3.000 exemplares nos três primeiros números, e de 4.000 exemplares no último. Vendia-se bem. Hoje, o que resta encontra-se em alfarrabista e coleccionadores privados. Fez-se questão de utilizar um papel peculiar, de boa gramagem, mas de cor cinza, que reflectia alguma da irreverência do projecto.

Para registo, fique ainda escrito que o número de páginas publicadas foi sempre num crescendo: 80 págs. no nº 1, 108 págs. no nº 2, 147 págs. no nº 3, e 256 págs. no nº 4. E, apesar da disponibilidade para ir aumentando o número de páginas, era necessário recusar colaboração externa.

Nenhuma publicação profissionalizada aguentaria tamanha indisciplina editorial!...

10. Uma revista tão dependente do esforço de duas pessoas que, ainda por cima, resolveram assumir, em 1980, um projecto de vida em comum,

SEMA

N.º 4 - Maio 1982
Preço 390\$00

Publicação sazonal
de artes e letras



**PERSPECTIVAS ACTUAIS
DA CULTURA PORTUGUESA**

já com crianças para cuidar, significava um risco agravado para a sua sobrevivência futura. E foi o “realismo” necessário a encarar as premências do quotidiano, nada fáceis, bem como a exigência no assumir de uma vida profissional em início de afirmação, que ditaram a inviabilidade de continuar o projecto.

Este projecto estava, de facto, centrado, não obstante o enorme número de colaboradores que soube atrair, e era fruto de uma visão romântica da vida. Mas foi o confronto com a realidade que começou a pesar, mostrando a impossibilidade de fazer tudo.

A recusa de passar a estrutura da revista para outras formas de “profissionalização” conduziu ao inexorável e realista resultado de ter de acabar, mas só depois de se publicar um último número que completasse, mesmo que fora de época, o ciclo das quatro estações do ano.

II. O início da década de 80 marca uma viragem nos ditos anos da brasa que se seguiram à Revolução de 1974, em que tudo parecia ser culturalmente permitido. Via-se muito coisa, de bom e mau, mesmo as extravagâncias mais inconsequentes que se apresentavam como sendo de uma elaboração intelectual e doutrinária superior. Um público numeroso ia acompanhando essas manifestações, mas muitas pessoas começavam a questionar-se sobre a real valia de alguns desses artistas com palco, nascidos com a liberdade.

Por esses anos, em certos meios artisticamente mais consistentes, começa por isso a germinar a ideia de ser necessário recuperar metodologias e, de algum modo, para usar uma síntese feliz, começar a re-legitimar o “retorno à pintura” ou o “regresso ao cavalete”. Era a reacção necessária à reposição do equilíbrio no mercado artístico.

Esta tendência começou a ganhar forma e corpo e veio a culminar

numa importante iniciativa, acolhida pela Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983, e denominada “Depois do Modernismo”.

A curadoria deste projecto esteve a cargo de António Cerveira Pinto, Leonel Moura e Luís Serpa. Todos eles eram colaboradores da SEMA. O Luís Serpa, em especial, tinha uma relação única com a revista, tendo sido o autor da capa e da contracapa do último número.

I2. A ideia de terminar a revista foi assumida em 1981. Mas, na lógica das “significâncias”, foi também decidido acompanhar o último número com uma exposição de artes visuais que lhe desse uma outra expressão.

A ideia dessa exposição, associada à relação pessoal com os mentores do futuro projecto “Depois do Modernismo”, a que se somava o facto de a revista se ter credibilizado no contexto cultural da época, levou a que fosse falada a possibilidade de se agregar o pulsar desse movimento à volta da SEMA, tornando-a na força motriz da tendência que conceptualmente estava a ser elaborada.

Deve dizer-se, em abono da verdade, que, como se referiu no início deste testemunho, “o passar do tempo é, por vezes, uma dificuldade” para apurar todos os detalhes.

Mas há uma ideia que é possível recuperar: evoluir para um projecto da envergadura daquele que estava a ser pensado era uma decisão a contradição com o espírito da SEMA e, de algum modo, difícil de conciliar com as novas exigências pessoais e profissionais que se colocavam no início de uma vida a dois. E a opção acabou por ser a de fazer uma exposição mais modesta, mais “à medida”, como aquela que se realizou em Junho de 1982 no Edifício Mobil, na Rua Castilho em Lisboa, simplesmente intitulada “Desenhos?”.

A SEMA acabou por ser, contudo, o *leitmotiv* do projecto “Depois

do Modernismo”, como escreveu Luís Serpa tempos depois, mas não teve capacidade nem sagacidade para ser mais do que isso.

I3. Nenhum projecto está isento das **suas pequenas histórias**. Umas mais picantes, outras mais absurdas; umas com algum significado, outras mais do âmbito dos *faits divers*.

Fica o registo de uma dessas peripécias como contributo para a pequena história da cultura portuguesa, reveladora de um certo espírito tribal e dos egos que existiam na época. Em boa verdade, neste particular nada de novo. Nada que não viesse do passado, percorrendo décadas e décadas, e que não se tivesse mantido até aos nossos tempos.

Corria o ano de 1978. A decisão de fazer a revista estava tomada. Trabalhava-se para conseguir colaboração para o primeiro número e recolher material que permitisse desenvolver o dossier sobre o surrealismo português.

É sabido que o surrealismo chegou tarde a Portugal, como tudo o que era importado, e muito depois de André Breton e Antonin Artaud o terem afirmado internacionalmente. E era conhecido que as relações pessoais entre os diversos artistas e intervenientes nem sempre eram pacíficas, regendo-se por invejas, vaidades insuportáveis, rivalidades e algum despotismo de opinião. Também nada de novo, portanto! E no meio cultural de Lisboa, sempre tão atreito a estas rivalidades, a situação estava expnenciada pela personalidade dos seus principais cultores.

Preparar um dossier sobre o surrealismo em Portugal impunha que se chegasse à fala com duas pessoas, de prestígio incontornável: Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas.

Quis o destino que fosse possível falar com o Cruzeiro Seixas em primeiro lugar. Seduzido pelo entusiasmo colocado na defesa do projecto, Cruzeiro Seixas aceitou colaborar com um trabalho para a re-

vista. Mas quis o mesmo destino que, depois, tivesse sido dito ao Mário Cesariny, a meio de igual pedido de colaboração, que o Cruzeiro Seixas seria um dos colaboradores do nº I.

Santa ingenuidade de juventude! A sorte ficou aí traçada: a SEMA ganhou um adversário cáustico e influente, mesmo antes de ter publicado o seu primeiro número. E, para vincar o desagrado e desdém que manifestou nessa breve conversa na antiga Galeria Tempo, Cesariny foi mais longe: preparou e divulgou em pouco tempo um “Manifesto anti-SEMA”, que divulgou e distribuiu em folha policopiada, numa tiragem muito pequena, e que se tornou numa raridade.

Ou seja: antes de ser, a SEMA já era!

I4. Em Junho de 1982 publica-se, enfim, o nº 4 da SEMA.

Para além das razões mencionadas acima, no ponto I0, e que foram preponderantes, o fim da revista coincidiu com a perda de alguma inocência e com o início de um processo de desencanto com alguma mediocridade nas relações vivenciadas em certos grupos e agentes culturais.

O editorial desse último número, intitulado “Quatro Estações”, revelando toda a irreverência da época, expressa-o de forma clara.

A começar, desde logo, pelo longo e provocador subtítulo, escrito em maiúsculas:

OU DE COMO EM ALGUNS FRAGMENTOS SE CONTAM AS PERIPÉCIAS DE DOIS JOVENS QUE, COM A COLABORAÇÃO DE CENTO E SESSENTA E OITO AUTORES, RESOLVERAM FAZER UMA REVISTA PARTINDO DE UMA FORTE VONTADE DE CRIAR UM ESPAÇO ABERTO AO DIÁLOGO E DISCUSSÃO DE DIVERSAS PERSPECTIVAS CULTURAIS, OU DE COMO A BELA ENGANOU O MONSTRO E O CAPUCHINHO VERMELHO ENGOLIU O LOBO NO MEIO DA CIDADE, QUE É COMO QUEM CONTA AS AVENTURAS E

DESVENTURAS DE UMA INOCENTE REVISTA EM PERMANENTE CONFRONTO COM UMA CERTA MANEIRA DE ESTAR NA CRISE, COM O INTRIGUISMO E COMPADRIO DE ALGUNS SENHORES, O PESO BUROCRÁTICO DAS INSTITUIÇÕES, PORQUE AS HISTÓRIAS TÊM TODAS OS SEUS VAZIOS E ESTE TÍTULO ENQUANTO SUBTÍTULO, PONTO FINAL. (SEMA, 1982: p. 3).

Assim mesmo!

Apesar das contingências da vida, esse editorial revela um certo conformismo, mas também a tristeza pela constatação do modo como os circuitos culturais estavam montados e algum desalento pelo fim do projecto.

I5. Em 23 de Dezembro de 2015 o jornal Público apresentou os facsimiles de um conjunto das “mais icónicas revistas portuguesas de ilustração, design e tipografia”.

A inclusão da SEMA nessa colecção surpreendeu porque a pretensão da revista não era ser, ela própria, um objecto de design, mas ter um âmbito alargado de intervenção cultural nas ditas “artes e letras”.

A concepção gráfica da revista foi fruto de conceitos estéticos inatos, sem formação especializada, e desenvolveu-se número a número, a partir de uma matriz criada para cada um deles. Essa dinâmica, porventura afrontosa das melhores práticas profissionais, levou a que se tivesse criado uma marca, como sinaliza Vasco Rosa no texto de apresentação do projecto-Sema, publicado no jornal Público de 23 de Dezembro de 2015 (pág. 47).

Não obstante o enquadramento da colecção feita pelo Público, Vasco Rosa acaba por registar, mais à frente, o essencial: “[...] a surpreendente capacidade que ambos os directores tiveram para congregar colaborações tornou a **Sema todo um caso à parte** entre a imprensa dita cultural do seu tempo, aliás um período ainda muito ressentido por que-

relas ‘revolucionárias’”. E termina dizendo: “Sema, ‘traço, letra, sinal’ – **uma revista que, sem dúvida, marcou.**”

I6. O fim da revista foi celebrado pela edição especial e comemorativa de uma caixa contendo os 4 números publicados e que tinha a particularidade de ter uma intervenção única e original na capa dessa caixa, feita por vários artistas. Perdeu-se o registo de todos os que aceitaram graciosamente participar. Mas entre eles estavam: António Campos Rosado, António Sena, João Vieira e Rocha Pinto. O lançamento do n° 4 foi acompanhado por uma exposição de artes visuais na Galeria do r/c do Edifício Mobil, em Lisboa, genericamente intitulada “Desenhos?”.

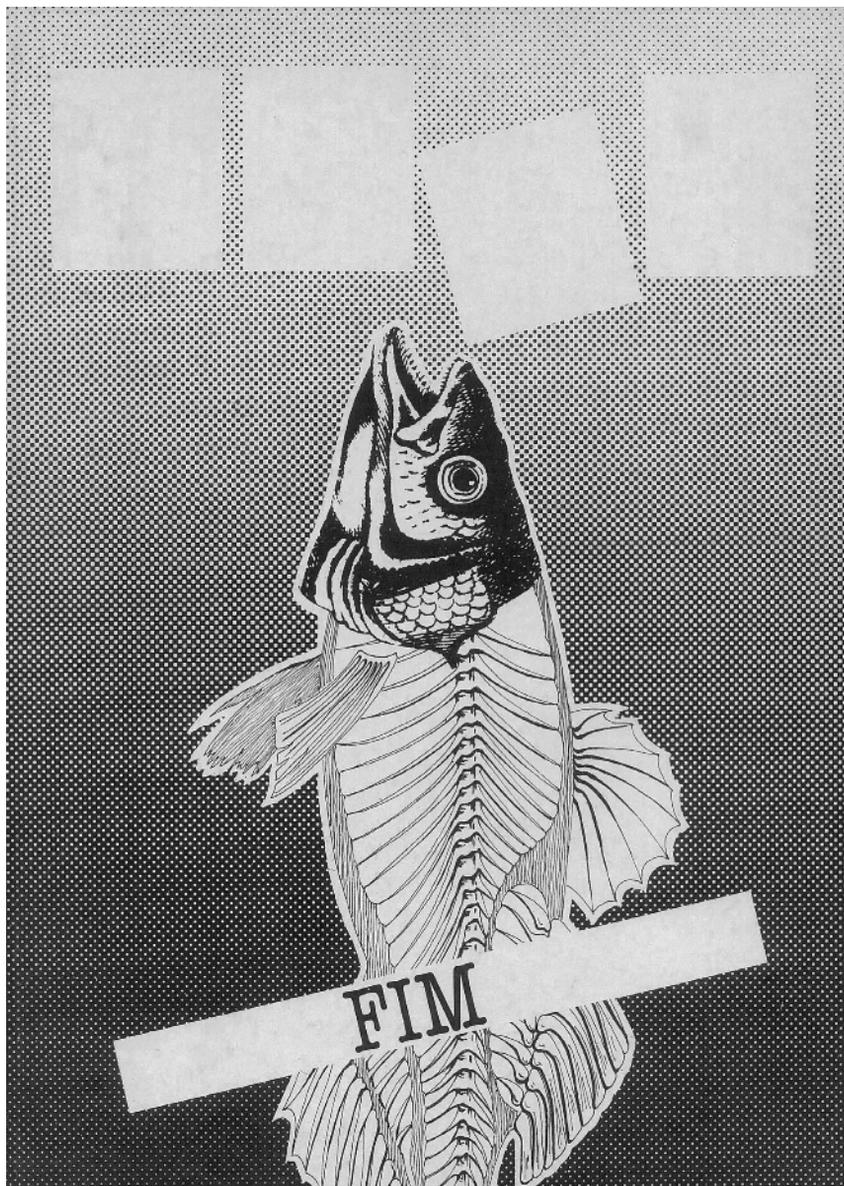
O catálogo incluiu um texto de apresentação e de celebração do fim do projecto, de autoria de José Luís Porfírio. E a exposição contou com as relevantes participações de: Albertina Sousa, Alberto José, Ana Isabel, Ana Vidigal, António Campos Rosado, António Sena, António Viana, Carlos Nogueira, Eduardo Nery, Fernanda Fragateiro, Fernando Cardoso, João Vieira, Jorge Aguiar Oliveira, José Nuno Câmara Pereira, José Mouga, Luís Camacho, Mário Botas, Pedro Calapez, Pedro Chorão, Pedro Vasconcelos, Rocha Pinto, Rui Pimental e Verónica Nel.

Um fim digno.

I7. A revista SEMA acabou, portanto, em Junho de 1982.

A esta distância talvez seja possível afirmar que a revista SEMA acabou com honra, porque o resultado foi meritório e “significante”, mas sem glória, apenas e tão só porque **acabar antes de tempo** não glorifica ninguém!

(Texto escrito a partir da intervenção oral realizada no Colóquio “Revistas Voltar a Ver”, <https://dasrevistas.weebly.com>)



Contracapa da *SEMA*, N.º 4, autoria de Luís Serpa, Maio 1982.

F **M** **F**
e **a** **r** **A** **e**
n **g** **n** **f**
d **a** **é** **i** **d**
a **z** **t** **r** **e**
i **i** **m** **s**
n **c** **a** **i**
e **a** **ç** **g**
ã **n** *
o

J o ã o B i c k e r

Designer da Revista Fenda

A Fenda surge, acima de tudo, como uma maneira de estar, ou de ser, contra a loucura normal, mas sem o modo de estar próprio das tendências culturais, correntes literárias e comunidades poéticas já então impossíveis de recuperar.

I. Testemunho

«Naquele tempo, poderíamos afirmar que não deixávamos ninguém dizer que os vinte anos eram a mais bela idade da vida, se Paul Nizan já não o tivesse dito por nós. Mas vinte anos era mesmo o que tínhamos em Coimbra, por onde víamos o resto do País, com algumas das inconsciências próprias da idade, mas decerto que com bem menos ilusões, e, nas mãos, a ‘Fenda Magazine Frenética’. Em 1979, tinham passado cinco anos sobre o 25 de Abril e também as euforias revolucionárias do início. Vivíamos na queda, no refluxo, num fim de festa que nem bem tinha sido a nossa, mas também não nos sentíamos integrados no que se estava a erguer sobre isso: a academia que afinal regressava àquilo que sempre tinha sido, a vida estudantil inteiramente capturada pelas juventudes partidárias que à frente dos nossos olhos preparavam as gerações que nos trouxeram aonde agora sabemos que chegámos, a vida cívica devastada pelas máquinas de guerra partidárias a conquistar pela violência ideológica, administrativa, económica, toda a veleidade de iniciativa independente, política ou cultural. ‘Da miséria no meio estudantil e de alguns meios para a prevenir’ era algo que fazia todo o sentido para nós, do café Tropical à Associação Académica, da Praça da República à Porta Férrea. Não se abriam para nós quaisquer perspectivas de intervenção no seio do folclore vazio de sentido por meio do qual se reactivava uma tradição académica e social realmente irrecuperável. Não tínhamos para onde ir.

^a *Fenda* surge, acima de tudo, como uma maneira de estar, ou de ser, contra a loucura normal, mas sem o modo de estar próprio das tendências culturais, correntes literárias e comunidades poéticas já então impossíveis de recuperar. Nem a vanguarda, nem a sua posteridade, mas, claramente, uma posterioridade com o sentimento agudo de o ser: ‘Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; apenas a *Fenda* entre ambas se torna

erótica', disso estávamos seguros. Eis porque nunca estive nas intenções da *Fenda* constituir(-se) em cânone com o qual fazer cultura, fazer literatura, fazer política. O que também explica as várias singularidades da *Fenda*. Cada edição da revista desmente a ideia de série, é um acontecimento que vale por si.

Muito antes de se falar na actual performatividade, a *Fenda* reinventa-se de cada vez, não se limita a ilustrar o contexto onde se produz; ela cria o seu próprio contexto. Inaugura-se de cada vez como *ars vivendi* que comporta a própria materialidade tipográfica: «[...] Coimbra não foi a forja de nada porque o fogo já estava extinto, mas pela *Fenda* passaram autores-por-vir, obras-por-vir e tendências-por-vir.».¹

2. Cenário

Em Coimbra, a passagem da década de 1970 para a década de 1980 foi marcada por um movimento cultural que, à margem das direcções políticas da Associação Académica, se construía nos seus Organismos Autónomos, em algumas secções e nos cafés da Praça da República.

A publicação dos primeiros números da *Fenda* precede o aparecimento do primeiro de três projectos essenciais para o incremento da fotografia em Portugal na década que começava: os Encontros de Fotografia de Coimbra, iniciados em 1980, como projecto do Centro de Estudos de Fotografia (CEF) da Associação Académica de Coimbra (AAC). Os outros, mais tardios, são os Encontros de Imagem de Braga,

I Um testemunho do editor da *Fenda*, Vasco Tavares dos Santos, e de Fernando Cascais, um colaborador, sobre o início da aventura, na Coimbra dos anos 80, publicado no jornal *Sol* online, com o artigo de Diogo Vaz Pinto e Vasco Santos. As mortes a que um príncipe tem direito, 3 Maio 2018, disponível em: <https://sol.sapo.pt/artigo/610540/vasco-santos-as-mortes-a-que-um-principe-tem-direito>.

em 1987, e a Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, de 1989.²

Foi também em 1980 que, no meio do teatro universitário, por iniciativa do Teatro dos Estudantes da Academia de Coimbra (TEUC), surgiu a revista *Teatruniversitário*. A este organismo coube também a responsabilidade de organizar, desde 1978, a Semana Internacional de Teatro Universitário que bienalmente reunia em Coimbra o melhor do que se fazia no teatro universitário europeu. A SITU, que em 1986 adoptou a designação Bienal Universitária de Coimbra (BUC), teve também um importante papel na utilização, com fins artísticos, de vários espaços da cidade. Esta utilização de espaços fora da Academia viria, aliás, a ser também uma das marcas dos Encontros de Fotografia, com a montagem das exposições em monumentos, espaços industriais abandonados ou hotéis por toda a cidade.

Alexandra Silva, num trabalho publicado em 2012, na revista *Sociologia*, elenca outros dois organismos autónomos da AAC, que integraram este conjunto de acções culturais, à margem da cultura institucional da Direcção-Geral, enformada pelos poderes partidários fortemente influentes: o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) e o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC).

Foi no espaço do Teatro-Estúdio do CITAC que surgiu o Multi/Ecos, iniciado em 1979, e que apresentava propostas multidisciplinares que englobavam o vídeo, as artes performativas, o texto visual e a música electroacústica.³ Este projecto haveria de ser o modelo para o ciclo Projectos & Progestos/Tendências Polémicas nas Linguagens Artísticas Contempo-

2 Martinho, Teresa, 1999, «O Campo da Fotografia em Portugal: de 1985 a 1997», Observatório das Atividades Culturais, OBS, n.º 5, Fevereiro.

3 Silva, Alexandra, 2012, «Teatro Universitário em Coimbra na década de 1980», Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. XXIII: 87-94.

râneas, coordenado por António Barros e Rui Órfão, iniciado em 1981. Escreve ainda Alexandra Silva: «Do teatro experimental às artes plásticas, da música minimalista à dança, passando pela pesquisa literária, arte-*performance*, vídeo-arte, música experimental e um novo conceito de museu e de comunicação audiovisual fizeram deste espaço um lugar de alternativa».⁴

Na actividade do CAPC, a mais antiga instituição nacional dedicada à promoção da arte contemporânea, hoje com seis décadas de trabalho na área da criação e da programação, destacava-se a ligação a Ernesto de Sousa, desde a proposta a partir de uma ideia de Robert Filliou da comemoração do Aniversário da Arte, até às instalações como Olympia, em 1979, e Pre Texto, em 1981 e 1982, mas também as participações, em exposições e acções de carácter formativo de Túlia Saldanha, Alberto Carneiro, Ângelo de Sousa, Armando Azevedo, Wolf Vostell, João Vieira, Julião Sarmento e Pedro Cabrita Reis, entre outros.

3. *Design* partilhado

Interessa aqui tentar perceber o ambiente que, no que ao *design* gráfico diz respeito, este movimento cultural produziu. Na verdade, estes novos formatos culturais, com o envolvimento dos estudantes, tiveram uma tradução no ambiente gráfico que caracterizou este início da década de oitenta, em Coimbra, e se prolongou pela década de noventa.

Na ausência de ensino formal na área do *design*, todos os materiais gráficos produzidos resultavam das colaborações de sócios dos respectivos organismos autónomos ou secções da AAC, outros estudantes da Universidade ou dos convites feitos a artistas plásticos. Os mesmos *desig-*

4 Ibidem.

ners, quase todos amadores e estudantes da universidade, colaboravam nos diversos eventos e publicações. Exemplo disso são as capas da revista *Teatruniversitário*: os números 3 e 4-5 são da autoria de Vasco Santos, à época estudante de Medicina, fundador e editor da *Fenda* e também autor do cartaz da III SITU; o número 6, de Manuel Miranda – estudante de Letras –, que criou também o cartaz dos primeiros Encontros de Fotografia e o *design* da *Fenda* 3-4; e os números 7-8 e 12, assinados por Delfim Sardo – também estudante de Letras – e autor da capa da *Fenda* 5, do cartaz da IV SITU e dos cartazes da BUC.

Exemplos dos esporádicos convites a artistas foram a capa da *Teatruniversitário* n.º 10, de Cristina Reis, e o cartaz das iv Jornadas de Cultura Popular, organizadas pelo Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC), da autoria de João Vieira.

4. Revista

À margem da Academia destacava-se o colectivo cultural que editava a revista *Fenda*, que era então caracterizada desta forma no Diário de Coimbra:

Fenda não é uma revista heterogénea [...] porque, não se tratando de uma revista porta-voz de nenhuma estética determinada, ela não se institui nem como a apologia de qualquer convicção unilateral nem como o reduto de nenhuma polémica. Não pode ser definida como a voz de um movimento ou de uma escola. Ela é antes o lugar onde convergem as manifestações de um certo clima espiritual bem contemporâneo [...] a voz clara e definida da new wave que, neste país, é ainda tanto uma realidade que dá os seus primeiros passos como um desejo que não está disposto a deixar-se sufocar⁵.

5 Citado em Silva, I.A.C. 2009 Movimento Estudantil e Resistência Cultural em Coimbra na Dé-



Figura I. Capa da *Fenda, Magazine Frenética*, N.º I.

A revista *Fenda* foi, neste contexto, graficamente inovadora pelo seu carácter experimental, alguma ingenuidade e uma atitude próxima da recuperação feita pelos movimentos estudantis das décadas de 60 e 70, especialmente em França, dos valores estéticos das vanguardas do início do século XX, em especial do Futurismo, do Dadaísmo e do Surrealismo.

É significativa desta atitude a edição na editora *Fenda* de textos como «Da miséria no meio estudantil & de alguns meios para a prevenir»⁶ ou a edição de um número da revista *Pravda* – editada pela *Fenda* – inteiramente dedicado ao movimento Dada.⁷

Estes aspectos são especialmente visíveis no número inaugural (fig. I), desde logo pela utilização, na capa e na página um, de duas das 350 variações do rosto de uma mulher de Piero Fornasetti, pintor, decorador e *designer* muito activo nos anos 60, e das ilustrações surrealistas de Max Ernst e Johannes Hendrikus Moesman. Este é, porventura, o número graficamente mais elaborado. Embora o *design* fosse algo ingénuo e não assinado, a edição destacava-se, à época, pela introdução de páginas em extratexto, com ilustrações originais na forma de cromos colados.

Com um colectivo que contava com participações de fora da Academia e da cidade, conjugando várias gerações de intelectuais e artistas, a *Fenda* não deixou de ficar marcada pela participação dos mesmos *designers* que pontuaram nos eventos e nas publicações da Academia: Rui Órfão, com a

cada de 1980. Dissertação de Mestrado em História das Ideologias e das Utopias Contemporâneas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: 70.

6 Alusão ao libelo escrito por membros da Internacional Situacionista e estudantes da cidade de Estrasburgo no ano de 1966, editado em língua portuguesa por Fenda Edições, em Coimbra, no ano de 1983: «Da miséria no meio estudantil considerada nos seus aspectos económico, político, sexual e especialmente intelectual e de alguns meios para a prevenir». Título original: «De la misere en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens d' y remédier». Seleção de textos e tradução: Júlio Henriques.

7 *Pravda* n.º 2, Coimbra, Primavera de 1983.

capa, ilustrações e cartaz da *Fenda* 2, e, os já referidos, Manuel Miranda e Delfim Sardo.

O segundo número da *Fenda* (fig. 2) afasta-se do modelo inicial, fruto da direcção gráfica de Rui Orfão. Comprometido com linguagens mais próximas da *performance* e das artes plásticas, Orfão usa a fotografia a cores de trabalhos seus, papéis de diferentes cores e gramagens e transparências, embora assinasse apenas a capa.

O número 3-4 (fig. 3), desenhado por Manuel Miranda, é, porventura, o mais alinhado com as tendências *new-wave* que caracterizavam algum do *design* gráfico da época. A produção era artesanal – estávamos ainda longe do *desktop publishing* – mas apontava já para um conhecimento da cultura e das publicações *pop* de outras geografias. É o número graficamente mais marcado pela autoria do *design*, não se limitando ao desenho da capa, onde o logótipo se realiza numa tipografia mais experimental, e se estende pelo interior numa composição que procura desconstruir o modelo dos números anteriores.

A revista publicou-se em Coimbra, sob a coordenação de Vasco Santos, entre 1979 e 1982, com a designação de *Fenda, Magazine Frenética*, em seis números.

Pelo meio, foram publicados os números *Fenda* revisitada, reedição corrigida do n.º I, e as *Fenda* não ela mesma-A e *Fenda* não ela mesma-B. A primeira destas duas, também desenhada por Rui Orfão, é uma das produções mais arrojadas. O formato mudou, duplicado na largura, e as imagens ganharam outra dimensão e outra importância editorial (fig. 4).

No número cinco, um número temático com o subtítulo «Da Loucura», o *design* da capa de Delfim Sardo não se prolonga pelo miolo (não assinado), que regressa a um modelo mais conservador (fig. 5).

O sexto número, que anuncia o fecho da revista, foi (in)apropriada-



Figura 2. Capa da *Fenda*, *Magazine Frenética*, N.º 2, design de Rui Órfão; **figura 3.** Capa da *Fenda*, *Magazine Frenética*, N.º 3-4, design de Manuel Miranda; **figura 4.** Capa da *Fenda não ela mesma*, design de Rui Orfão e **figura 5.** Capa da *Fenda, Da Loucura*, N.º 5, design de Delfim Sardo.

mente nomeado *Fenda/Finda*. É um número mais pequeno, com apenas 16 páginas, e abre com uma violenta «Oração Lusitana», que denuncia as razões do fim da *Fenda*. A ficha refere apenas o *design* da capa, de Paulo Vaz Bernardes (fig. 6).

Disse «inapropriadamente» porque a edição da revista havia de estender-se por mais dois anos com as edições do número hors-série *Fenda (In)Finda*, com o formato reduzido a metade na largura, em 1983 (fig. 7), e *Fenda Funda*, um desdobrável em 12 partes (fig. 8), *Play Fenda* e *Fenda 0*, as três em 1984. Esta última foi lançada em Lisboa, do cimo do elevador de Santa Justa, com um folheto onde o *Gang Fenda* reclamava o seu nascimento da união de uma faca de sapateiro e de um esmeril (fig. 9).

O número inaugural da *Fenda* abria com a frase de Barthes que se tornaria o lema da revista e, de algum modo, da editora que se lhe seguiu: «Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas, apenas a *Fenda* entre ambas se torna erótica»⁸. Barthes servia de mote à afirmação de um discurso radical que, contudo, não se posicionava fora do campo discursivo do poder, mas que reclamava para si a necessidade de ser criativo. O enunciado de valores subscritos pelo colectivo da revista incluía, como pontos cardeais das suas referências, o marxismo, a psicanálise e a linguística, ressaltando, contudo, uma polissemia de sentidos, como condição angular de um modo de estar vivos.

8 Frase de Roland Barthes, em *O Prazer do Texto*, que se constituiu como mote e origem do nome da revista *Fenda*.



V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

Figura 6. Capa da *Fenda|Finda*, design de Paulo Vaz Bernardes e **figura 7.** Capa da *Fenda (In) Finda*.

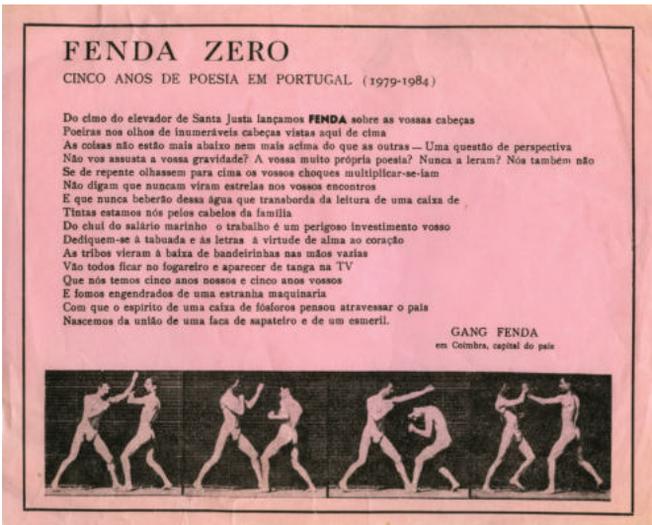


Figura 8. Capa da *Fenda Funda* e figura 9. Folheto *Fenda Zero*.

«À Maneira de Prefácio», *Fenda* era definida como:

marca
ponto inicial
modo
energia-verbo
hidráulica
projecto
Fenda não é solução, não tem solução
apenas um discurso sensual
esta sensibilidade
de não servir de objectiva
à vossa paz
*ao vosso império*⁹

V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

A inscrição na margem, ou à margem, era reafirmada no artigo de abertura, do coordenador da revista, e na Última Página, onde a apresentação do projecto, das suas condições de produção e financiamento servia também de convite à captação de vontades comuns, de leitores e de colaboradores.

E assim foi feita, naqueles anos, e assim se reproduziu e reinventou na editora *Fenda* até ao ano de 2017.

* Este texto retoma e revê algumas das ideias apresentadas pelo autor em *O Design Gráfico como Prática de Clarificação*, 2015, Coimbra, Almedina.

9 «À Maneira de Prefácio», *Fenda Magazine Frenética*, n.º I: 4-5.

dade artística recente ou significativa, ou, a que tinha, era pouco estimulante para os alunos. Decisivo foi o facto da eleição de uma lista de extrema esquerda para Associação de Estudantes que desalojou uma direcção da Escola, também ela inspirada pelo PCP, no pós 25 de Abril.

Digna de registo é a regularidade (e o profissionalismo) com que a revista *Arte Opinião* foi publicada, apesar dos tempos revolucionários (ou talvez devido a eles) que então ainda vivíamos. Foram vários números editados e as tiragens atingiram os 3000 exemplares. A distribuição era profissional, encontrava-se a cargo da empresa Dijornal, e o número de vendas considerável. Recordo-me que quando consegui o meu primeiro emprego no ensino superior, na Madeira, em 1980, comprei a revista num quiosque no centro do Funchal, mesmo antes de ela me chegar pelo correio. Tal facto deveu-se, não só à nossa militância (alguns também membros de uma organização de extrema esquerda, a UDP), assim como a muito trabalho não remunerado. Decisivo ainda o facto de termos sido persistentemente subsidiados pela Direcção Geral do Ensino Superior e pela Secretaria de Estado da Cultura (nos dois últimos números).

O primeiro destes apoios, o mais significativo, deveu-se ao do poeta José Correia Tavares, recentemente falecido, que viria a ser dirigente da Associação Portuguesa de Escritores e que era, na altura, técnico da DGES. Sem ele nada teria sido possível.

Apesar dos subsídios do Estado, pensávamos ser, de uma forma ou de outra, revolucionários.

As novas correntes que percorriam o meio artístico em Portugal não entravam dentro das Belas-Artes, eram desprezadas ou ignoradas. Por isso iríamos implodir as paredes da Escola, colocando-a em comunicação com os mais radicais setores culturais e artísticos. Após a *Arte Opinião*, *Arte e Escola* não seriam as mesmas.

Pode dizer-se que, para além dos seus três diretores, a revista foi fruto de uma forte dinâmica coletiva. Pelo facto de existirem diferenças significativas entre os vários períodos de vida da Revista e por facilidade de descrição passarei a individualizá-los: Num primeiro período, durante o qual Pedro Cabrita Reis foi o diretor, o primeiro ano – de dezembro de 1978 a julho de 1979 – foram publicados seis números.

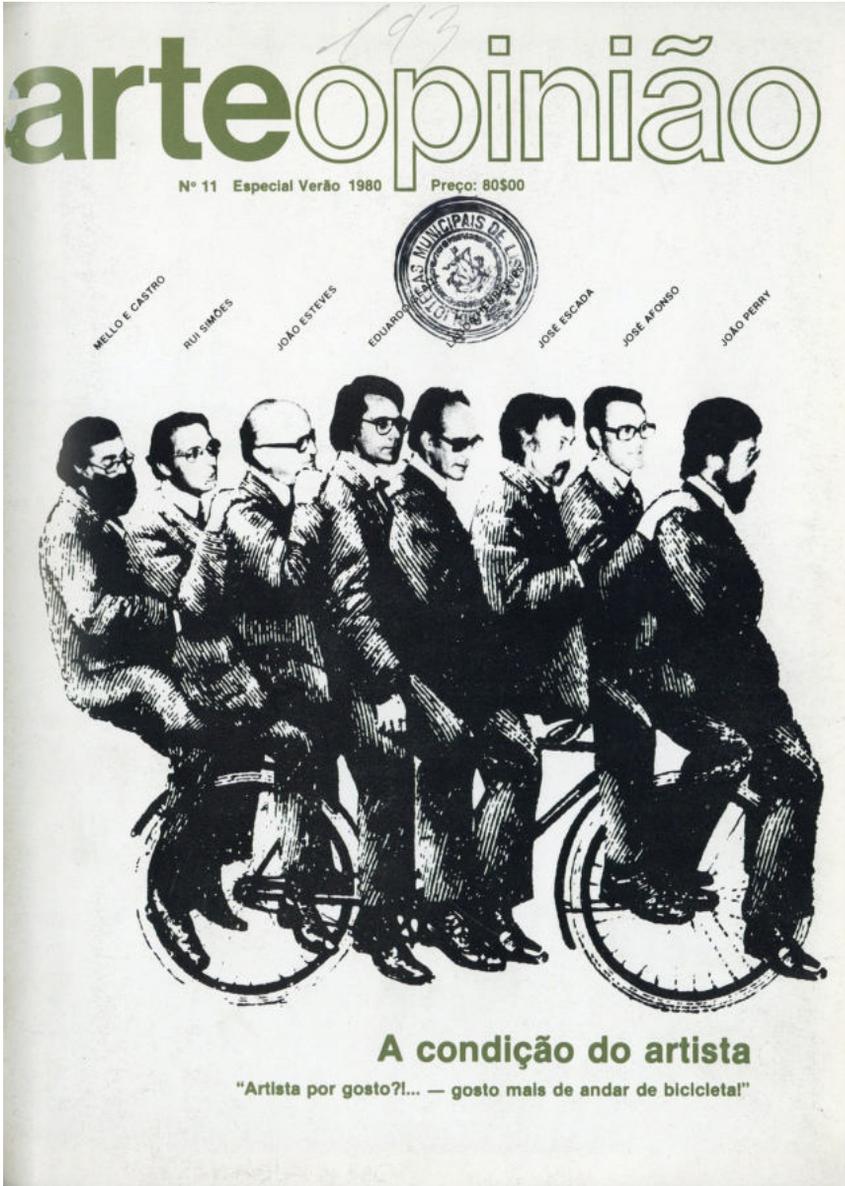
O primeiro artigo que foi publicado no número I da *Arte Opinião*, depois do editorial do Pedro Cabrita Reis, foi um comentário sobre o tema – «O objeto estético e o objeto quotidiano» –, assinado por Ernesto de Sousa, até então um nome excluído da Escola.

Ernesto interveio em estilo irreverente, arrogante, mas, curiosamente, muito professoral, examinando do seguinte modo os seus leitores:

Desde já formularei o seguinte exercício: no que vamos referir em seguida há um livro fundamental para o estudo da modernidade no setor. Não o mencionarei, nem o título nem o respetivo autor – e veremos quantos “estudantes de Belas Artes” o conhecem. . . e estudaram. Pois eu quero lembrar (afirmar) que desde a sua “reprodutibilidade mecânica”, há, tinha que haver, uma revolução nas ‘artes’. (Revista *Arte Opinião*, número I, dezembro de 1978, p.3).

Devo dizer que não me recordo se lhe foi dada resposta, mas, provavelmente, reprovámos todos neste teste sobre Walter Benjamin a propósito do seu livro *A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado em 1955.

Obtivemos colaboração de – entre outros artistas, ou teóricos exteriores à Escola – Rui Mário Gonçalves, EM Melo e Castro, Silvestre Pestana, José Luís Porfírio, Maria João Fernandes, Mário Dionísio e Eurico Gonçalves. Rui Sanches, então estudante em Yale, mandou dois textos de reportagem artística.



V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

Capa da *ArteOpinião*, N.º II, Especial Verão 1980.

A interdisciplinaridade foi uma opção inicial. Ela determinou a participação do curso de Arquitetura, com o qual compartilhávamos, então, o Convento de São Francisco da Cidade (Alexandre Alves Costa, Braizinha, Michel Tap, Pedreirinho, João Sousa Morais, José Pulido Valente, José Manuel Fernandes e Luís Afonso).

O Design esteve também presente através das colaborações de António Sena da Silva, Costa Martins, Salette Brandão e também de Aurelindo Ceia e Odete Branco, alunos do curso recém-criado.

Fotógrafos como Luís Carvalho, António Pedro Ferreira, Sanches Ramos publicaram frequentemente na *Arte Opinião*. Nela escreveram também intelectuais pouco conhecidos na altura, como Daniel Tércio, António Sampaio da Nóvoa, Carlos Fragateiro, Pedro Andrade, Carlos Amaral Dias.

No entanto, para desprazer de Ernesto Sousa, a nossa visão em relação à Escola não era absolutamente negativa, eram excelentes as relações com alguns professores. Pensávamos que, com este novo canal de diálogo com o exterior, as suas ideias e produção artística poderiam ser benéficas. Por isso escolhemos um desenho de Lagoa Henriques, que muito nos encorajava, para a capa do número inaugural da revista. Muitos outros autores colaboraram também com maior ou menor regularidade: João Rocha da Sousa, Margarida Calado, Carlos Amado, Jorge Pinheiro e Sílvia Chicó.

Confrontávamos também a Escola com os seus tabus, procurando o que a poderia mudar ou subverter. Por exemplo, com as Belas-Artes do Porto havia, na altura, uma relação de diferença ou confronto, amenizada depois pela integração universitária. Por isso procurámos com intensidade os seus então professores e alunos e publicámos autores como Eduardo e José Calvet de Magalhães, Jacinto Rodrigues, Francisco Laran-

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

jo, Júlio Resende, António Quadros Ferreira, Joaquim Matos Chaves, Paulo Bastos Dias (entre outros).

Por outro lado, havia um objetivo político/artístico muito específico: achávamos que o confronto entre opiniões geraria uma *arte revolucionária*, que destruiria a ignorância castrante e *jdanovista* da nossa esquerda e também a «arte burguesa», da qual não queríamos fazer parte.

Algo de precursor na *Arte Opinião*, terá sido a opção por um radicalismo democrático e pluralista que se afastava da esquerda de então e anunciava soluções que passariam a ser populares no Sul da Europa apenas no século XXI, com movimentos como o Bloco de Esquerda, o Podemos e o Syriza. Dessa forma talvez tenha sido feita, também, um pouco de história política.

Pode dizer-se ainda que este pluralismo era também eclético e que isso fazia parte dos anos 80 e do «pós-modernismo». Mas, por outro lado, havia ainda a procura de uma arte política adaptada às circunstâncias próprias do país e do momento, depois abandonada nos anos de 1980, mas comum neste século, na mobilização dos artistas face às grandes questões sociológicas.

Este voluntariado revolucionário, um pouco ingénuo, mas experimental, está patente nos vários artigos que eu próprio escrevi para a revista.

A *Arte Opinião* procurava temas não enquadráveis numa arte elitista, incluía as artes populares (entrevistas a canteiros, pintores de cartazes publicitários, autodidatas). Os artistas entrevistados na primeira fase eram «de intervenção», destacando-se os encontros com João Abel Manta e o Virgílio Domingues.

No último número do primeiro ano, dirigido por Pedro Cabrita Reis, foi feito um balanço do trabalho realizado e foram solicitados vários depoimentos.

Surgiu mais um “chumbo” por parte do Ernesto Sousa:

Papel e papel cheio de compromissos e soluções médias, mas refletindo um nível geral extremamente baixo. [...] Estão quase a perder-se os últimos comboios. Uns vão para Arcozelo, outros vão para Paris ou Dusseldorf. O que não podemos é ficar parados tratando das minhocas domésticas. (Revista Arte Opinião, número 6, Julho 1979, p. 3).

Sob a influência desta avaliação, Pedro Cabrita cita também Arcozelo, Dusseldorf e Paris no seu editorial, mas acrescenta Cabanas de Tavira, onde passaria a residir, deixando de ser o diretor:

O nosso desejo de coisificar/ divulgar/ generalizar/ desmistificar os ‘malabarismos’ das belas (malas) artes não foi até onde se deveria e muito menos da forma como se deveria. (Revista Arte Opinião, número 6, julho de 1979, p. 2).

No mesmo balanço, o então aluno Pedro Calapez nota a inexistência de «certas infraestruturas», mas considera a revista mais interessante que a «tradicional» *Colóquio Artes* ou que o primeiro, “já cansado”, número I da *Sema*.

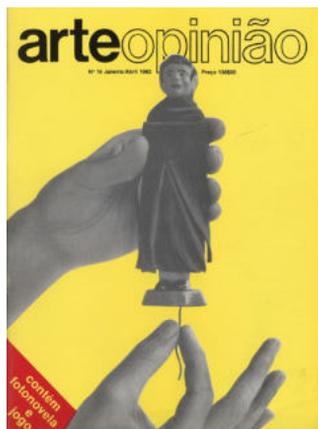
Apesar de, como estudantes, considerarmos normal a avaliação negativa, a severidade de Ernesto Sousa, não foi esquecida e, em junho de 1980 foi influente no texto que redigi para o folheto da minha I^a Exposição individual na *Galeria Opinião*, no seguimento da página humorística *O Sátiro* (que escrevia para todos os números da *Arte Opinião* ilustrados geralmente por Ana Leon). O tom Eurocéptico, complementando o título da Exposição: “*O Último Comboio para a Europa*”.

No segundo período da *Arte Opinião* fui o diretor. Foram publicados nove números entre julho de 1979 e junho de 1981.

Se o primeiro ano mais excitante e heróico, durante esta segunda fase a revista consolidou-se e aumentou a sua implementação social e cultural



V
O
L
T
A
R
A
V
E
R



Capas da *ArteOpinião*, N.º 10, Maio-Junho de 1980; N.º 14, Março-Abril de 1981 e N.º 16, Janeiro-Abril de 1982.

com a duplicação da tiragem inicial de 1500 exemplares e um considerável aumento de números vendidos.

Na equipa de trabalho verificaram-se reforços de peso com a adesão da Mafalda Osório e dos fotógrafos Álvaro Rosendo e José Sanches Ramos, que passaram a integrar a redação, existindo uma maior presença de Eduardo Coutinho, que já estava no anterior conjunto de alunos de design. Este tornou-se responsável pelo projeto gráfico, com Luísa Coimbra, Cândida Ruivo e ainda Júdice da Costa, que não era aluno da Escola. Este evoluiu significativamente.

Tentou-se também alargar as áreas de interesse, promovendo debates sobre assuntos essenciais como, por exemplo, a «condição do Artista» (que contou com a participação inesquecível do músico José Afonso), ou sobre o ensino da arte (presença na academia do ensino alternativo, com Manuel Costa Cabral, incluindo também uma episódica intervenção de José Pedro Croft, enquanto aluno da Escola e docente do então chamado ensino unificado).

Merece destaque o *dossier* sobre «Estética e Marxismo». Tinha sido precedido por um texto de Mafalda Osório, no número 5, abrindo o tema com a afirmação: «Há uma estética marxista». Este dossier incluiu o texto de Pessoa, publicado em *Athena*, – «Apontamentos para uma estética não aristotélica», e depoimentos solicitados a Melo e Castro e João Martins Pereira.

O número 10 da *Arte Opinião* integrou um conjunto de participações coordenadas também pela Mafalda Osório, com o encenador Hélder Costa, Miguel Augusto Araújo, José Gabriel Pereira Bastos e, mais uma vez, Ernesto de Sousa que, talvez estimulado pelo título da nossa publicação, desta vez, cita Almada Negreiros: «Só os imbecis têm opinião».

Mas pergunta: «Quem (não) é imbecil, fanático ou críptico?». Leo-

V E R V E A R A T L O V

nel Moura mandou a fotografia de um texto emoldurado, em que a palavra «marxismo» aparece repetidamente sublinhada.

Recordo também, como grande momento, uma longa entrevista realizada a Carlos Botelho, no seu *Atelier* nas Avenidas Novas.

A par deste esforço, a participação artística de alunos da escola foi aumentando progressivamente: recordo as páginas desenhadas de Teresa Dias Coelho, Fernando Brito, Xana, José Eduardo Rocha, Pedro Saraiva e Luís Camacho.

Finalmente, na sequência do meu afastamento progressivo, quando vivi na Madeira e depois em Florença (onde estava novamente quando este artigo foi escrito), saiu em janeiro de 1982, o número I6, tendo como diretor Eduardo Coutinho. Traduzia uma presença maior da fotografia, BD e Design. Marcaram presença também, nesta fase, artistas «marginais» como Fernando Grade e António Barros.

Grandes áreas de imagem substituíram-se ao texto e nota-se a presença de um sentido de humor talvez ainda mais anárquico, todavia menos teórico e revolucionário.

A revista tinha-se tornado talvez mais divertida, mas tinha-se perdido aquela sensação alquímica de que, de uma forma ou de outra, a Verdade seria descoberta ou revelada por detrás de cada artigo ou ilustração.

E foi então que a *Arte Opinião* acabou!

N A D A

R
E
V
A
R
A
T
O
R
I
A

J o ã o U r b a n o

Fundador da Revista Nada



2013 nº 17 12 €

Editorial—JOÃO URBANO & JORGE LEANDRO ROSA - A Matéria do Riso—JORGE LEANDRO ROSA - Oriso de Mozart—SOUZA DIAS - Anti-metáfisica do riso—MARIA CRISTINA FRANCO FERREZ - Apoteose do Presente—FRIDRICH DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ - O Jogo dos Clowns: entre metamorfoses e impugnações—KÁTIA MARIA KASPER - Hôxwa - Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Kinho—ANA GABRIELA LIMA - Diário Rasgado—MARCO MENDES - Jôni—PAULO MENDES DA SILVA - The Perfect Red—PAULO MENDES O riso como estratégia—BETE ESTEVEZ & FRED CARVALHO - A ferro e fogo - As intenções opacas do riso em Georges Bataille e Georg Friedrich Hegel—ANA ISABEL MOUTA - Onde se argumenta que, na situação actual, não é exactamente a subversão que nos vai salvar mas uma indiferença àquilo que a separa da hierarquia—MÁRIO MOUTA - Angústias da ironia—DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

ANGÚSTIAS DA IRONIA

Domingo Sánchez

Entrevista

ANTIMETAFÍSICA DO RISO

Maria Franco Ferraz

HÔXWA

Ana Gabriela Lima

A MATÉRIA DO RISO

Jorge Leandro Rosa

O JOGO DOS CLOWNS

Katia Maria Kasper

DIÁRIO RASGADO

Marco Mendes

Capa da *Nada* N° 17, 2013.

O primeiro número da revista *NADA* saiu em Outubro de 2003 e o último, a *NADA* 18, em meados de 2016. Não vou, porém, fazer um balanço dessa errância; prefiro antes recapitular no que consistiu o seu eixo conceptual. Gostaria de deixar expresso que a *NADA* foi, na sua génese, produto de cinco nomes: Ana Teresa Real, Manuel Granja, Marta de Menezes, Paulo Urbano e o meu. No entanto, ainda mais decisivos

*A N A D A não seguiu
nenhum modelo de
revista importado.
O seu desenho
conceptual decorre
de todo um devir
experimental
de cruzamentos
disciplinares
e de jogos de
linguagem híbridos,
que começaram
timidamente a tomar
forma em meados
dos anos noventa em
Portugal.*

para o que a *NADA* se tornou tenham sido todos aqueles que nela colaboraram, em especial o Laymert Garcia dos Santos e o seu grupo, do qual destaco o Emerson Freire e o Pedro Peixoto Ferreira (a *NADA* II foi coordenada por ambos) ou, já fora desse grupo, o contributo inestimável de Aécio Amaral. Sim, a relação privilegiada com o Brasil foi fulcral para a *NADA*. Por fim, não posso deixar de destacar o papel, nos últimos números da revista, do Jorge Leandro Rosa.

I. A *NADA* não seguiu nenhum modelo de revista importado. O seu desenho conceptual decorre de todo um devir experimental de cruzamentos disciplinares e de jogos de linguagem híbridos, que começaram timidamente a tomar forma em meados dos anos noventa em Portugal. Com a *NADA*, esses jogos intensificaram-se, atravessando a arte e a literatura, a filosofia

e as ciências sociais, assim como as ciências duras, em especial a inteligência artificial e a biologia. A *NADA* reflectiu um tipo de experimentação artística e de jogo de proximidade e de intersecção entre disciplinas artísticas e não artísticas e fomentou um trabalho teórico um tanto fora do lugar, tendo como pano de fundo a tecnocultura. A seu modo, a *NADA* portou-se como um atractor estranho, desviando os que se aproximavam de seu campo de gravidade do conforto dos seus respectivos campos disciplinares.

Desde o início a *NADA* preferiu dispensar certos mediadores e trabalhar directamente com os filósofos, os artistas e os cientistas, promovendo a hibridação entre diferentes campos disciplinares, isto é, favorecendo uma arte laboratorial e um pensamento experimental, tendo como pano de fundo a tecnocultura e a demanda de uma pós-humanidade, mesmo que falhada.

Repito, a *NADA* foi um meio privilegiado não apenas de divulgação mas de promoção de ligações estranhas, da intersecção e cruzamento de jogos de linguagem heterogêneos e da criação de certas morfologias híbridas que nos pareciam determinantes para um devir outro do pensamento, da arte e da ciência. Sim, fomentámos o cruzamento de artistas com cientistas, com filósofos, etc., e entendíamos que o trabalho teórico, crítico e artístico devia ter um carácter fortemente experimental, aproximando disciplinas e seus agentes que, na maioria dos casos, viviam em «ilhas», conectando-as e nesse sentido promovendo ligações estranhas e improváveis, já que juntos lidávamos melhor com a complexidade, a fragmentação e o devir.

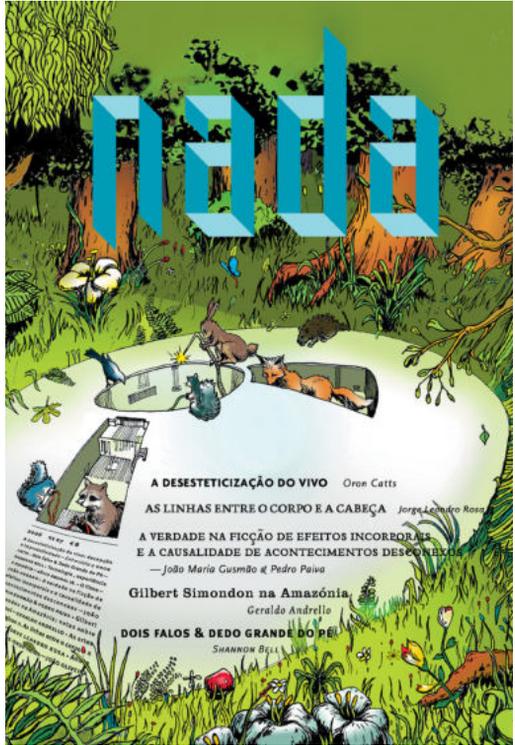
Tratava-se, no fundo, de um jogo indisciplinar.

A *NADA* não pertencia (e não pertence) a nenhum sistema ou campo específico do saber, nem ao literário, nem ao científico, nem ao artístico, e encontrava-se, portanto, fora do lugar, fora dos campos disciplinares do saber e dos seus mecanismos de legitimação, ainda que tivesse ido buscar

a esses diversos campos aqueles que podiam e estavam dispostos a jogar ao lado. Tratava-se também, neste jogar ao lado, de dobrar a tecnocultura, tendo-a como material disponível, recombinaível e mesmo literário, assim como de articular saberes muito diferentes, um mosaico de peças irregulares, que não encaixavam umas nas outras, mas que, nessa tensão, geravam um campo de forças que afinávamos e neste sentido não parámos de parasitar a dispersão, de compor e recompor algo com essa multiplicidade, sem a reduzir e sem a tentar encaixar numa totalidade qualquer.

No fundo, empenhámo-nos a abrir caminho, uma espécie de *sobrevir*, de compor indícios de um mundo ao lado através de uma multiplicidade de saberes, modos de conhecer, de criar, sem sermos apagados por eles, e de operar arrastando-os. Era como se circulássemos entre as disciplinas numa máquina celibatária que mistura e híbrida. E sendo tão escasso aquilo que dominamos, caso dominemos alguma coisa, ainda assim não tememos ir a jogo. Enfim, especializámo-nos em afinar o que sobrevém a todos os dispositivos de cálculo, de poder e de mercantilização do desejo.

2. Dentro dos diversos campos disciplinares são as artes plásticas que mais perto estão de cumprir o que a *NADA* se propôs. Só não o fazem porque, de algum modo, o seu campo também tem algo de redutor e assassino. Isto é, mesmo sendo a mais inclusiva e apropriadora das artes, e estando, em muitos casos, inteiramente aberta a ser penetrada ou devassada pelo fora, não deixa de reduzir, recontextualizar e de reconfigurar esse fora através de um metabolismo próprio, mesmo que enfraquecido. Persiste ainda uma espécie de *dentro*, assim como uma mediação, embora, em certos casos, bastante atenuada, que evita que as artes plásticas percam totalmente a sua autonomia e se dissolvam no seu fora.



Capas da *Nada*, N.º 6, 2006; N.º 16, 2010 e N.º 14, 2012.

César Aira, um novelista argentino, num texto importante, precisamente com o título: *Sobre a Arte Contemporânea*¹, introduz no campo das artes plásticas algo próximo ao conceito de «paradigma» que Thomas Kuhn apresenta e desenvolve no seu célebre livro *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Segundo Kuhn, as ciências duras, e, em particular, a física, avançam mediante acontecimentos revolucionários, que são acontecimentos teóricos, como foi o caso da teoria da relatividade de Einstein, e que reconfiguram todo um campo do saber. Em nenhum campo artístico ou literário existe algo similar, excepto nas artes plásticas. Todo o vasto campo que hoje se designa como «arte contemporânea» foi aberto por esse discreto jogador de xadrez e mestre da indiferença e da escassez: Duchamp. A obra de Duchamp, do *ready made* à *caixa valise*, funcionou (mesmo que apenas décadas depois da sua concepção) como uma espécie de «paradigma» revolucionário para todo um campo da criação, gerando algo afim ao que Thomas Kuhn considerou ser, para as ciências duras, a estrutura das revoluções científicas. Claro que, no campo artístico, não se trata de confirmar experimentalmente a teoria-mãe, como na física, mas dos desdobramentos e possibilidades infinitas abertas pelo «paradigma» ou pela «matriz» conceptual original. As artes-plásticas ou, melhor dizendo, a arte contemporânea, em grande medida vive hoje das virtualidades e múltiplos desdobramentos do «paradigma» duchampiano. Ainda que, segundo Aira «a Arte Contemporânea, com toda a sua rica e fascinante diversidade, desminta o seu nome porque é, em boa medida, arte do passado: do passado da vida de Duchamp.» (Aira, 2018 p.36).

I Zazie Edições, tradução Victor da Rosa. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/5ab0e65baa4a991774b0cdd6/1521542756036/ZAZIE+EDICOES_PEQUENA+BIBLIOTECA+DE+ENSAIOS_CESAR+AIRA_2018.pdf

Mas, mais que em qualquer outro campo artístico, do cinema à arquitectura, as artes-plásticas conseguem hoje incorporar todas as demais linguagens, das mais literárias às mais científicas e, conseqüentemente, qualquer suporte ou médium, assim como integrar qualquer objecto, seja natural, artesanal ou industrial. O regime metabólico e de incorporação das artes plásticas é omnívoro e a sua autonomia quase resvala para a heteronomia e encontra-se muitas vezes à beira da anomia. Como se, no limite, apenas a instituição, a assinatura e o contexto da arte contemporânea contivessem a sua dissolução. Por isto, as artes plásticas, sendo a mais omnívora das artes, encontra-se sempre sob ameaça de se confundir com o seu fora, com o objecto mais trivial, em suma, sob ameaça de desaparecer.

3. Em jeito de conclusão posso afirmar que a *NADA* foi, por um lado, uma resposta ao niilismo e ao *último homem*, e por outro avançou e amplificou-se sob a ameaça da anomia.

A l g u m a s i m a g e n s
e m r e v i s t a (I n t e r v a l o
e C ã o C e l e s t e)

L u í s H e n r i q u e s

Ilustrador, paginador e impressor

Pensei falar de forma solta sobre imagens colhidas em publicações internacionais e portuguesas — e sobre eventuais afinidades com as revistas em que tenho colaborado. Pouco depois de entregar o resumo, abandonei esse plano vago e desproporcionado. Mantenho o propósito de vos trazer imagens, mas prefiro dedicar-me às revistas que conheço melhor: *Intervalo* e *Cão Celeste*. Para evitar tropeções, precavi-me com estas linhas. Durante a escrita, reencontrei uma pequena publicação que me ajudou a formular um preâmbulo, ou uma espécie de ponto de encontro prévio. Trata-se de uma plaquete que guarda a memória de um episódio relativamente recente, acontecido aqui mesmo, neste lugar — Sala Multiusos 2; Edifício ID da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa [onde decorreu também o colóquio «Das Revistas. Voltar a Ver» (24 de Maio de 2018)].

*

Há cerca de seis anos, reuniu-se nesta sala uma pequena audiência, numa sessão de leitura dedicada a um bar, mais ou menos clandestino. A apresentação de Mariana Pinto dos Santos apontou a partilha e a singularidade como ideias comuns aos três textos escritos pelos barmen (2012, pp. 7-8). «Bartleby Bar» (Lisboa, década de 2010), o texto, lido por Miguel Martins, ofereceu-nos a imagem de uma «agremiação informal» de «três, ou quatro, ou cinco, ou dez ou quinze, ou, talvez, mais», que teria «por lema e objectivo» a resistência «a tudo o que se faz sem razão ou vontade própria» (2012, p. II). O «Postscriptum» de Rui Miguel Ribeiro resumiu uma espécie de política da casa: «não exercemos» (2012, p. 19). Alguns dos presentes quiseram perceber melhor aquela resistência — a quê? ou a quem? e como? — mas as respostas, julgo eu, não dissiparam completamente a incerteza. Terá sido por delicadeza? Para não cavar uma trincheira diante de reuniões com regras mais formais, como as que ocorrem quotidianamente numa universidade? É verdade que o néon destas salas é menos acolhedor do que a penumbra de «um bar sem portas nem janelas, onde é continuamente noite» — segundo um dos «10 axiomas para tentar definir o Bartleby» lidos por Manuel de Freitas (2012, p. 15). Contudo, continuo a pensar que a indeterminação da resposta fez justiça ao próprio encontro: a faculdade recebia o bar numa sessão sem créditos e sem grandes protocolos (não estávamos propriamente no Vaticano; de resto, os bares também não são paraísos isentos de rituais sociais). O mais importante é que nem tudo no mundo parecia obrigado a tornar-se fortaleza de bens e serviços.

Experimentem dar uma festa de anos sem videojogos e verão como três, quatro, dez ou quinze ou mais crianças fazem aparecer e desaparecer os espaços. Alguns serão castelos, escolas, hospitais; outros serão

deserto, floresta, cabana; talvez até haja uma agremiação ou um grémio, que vem do latim e significa colo ou seio; outros ainda nem nome terão... Estou a divagar; não tarda, começo a ouvir a guitarra de *L'enfance*, uma canção de Jacques Brel que fala de «tudo o que não está escrito». Por falar nisso, o preâmbulo está feito. Adiante.

*

Entendo as revistas *Intervalo* e *Cão Celeste* como espaços abertos às agremiações informais e à manifestação de vontades. A minha viagem por esses espaços é inseparável de certos encontros em lugares concretos: na cave da Rua da Imprensa Nacional, onde morou o *Bartleby* e onde foi lançada a revista *Cão Celeste*. Nesta faculdade, onde a ideia da revista *Intervalo* ganhou alento. Mas também no *atelier* da praceta de Santa Justa, onde se faziam fanzines, cartazes e ilustrações; na cave do Centro de Arte Moderna onde decorriam os cursos de Banda Desenhada do Centro de Investigação e de Estudos de Arte e Multimédia (CIEAM); na Feira Laica, entre concertos, exposições e bancas de pequena edição; no *atelier* de tipografia do ARCO e depois numa garagem da Charneca que serviu de oficina de pequenas edições em tipografia de caracteres móveis; entre o *British Bar* e a cafetaria da estação fluvial do Cais do Sodré, fazendo planos para um jornal associativo que teve como primeira parangona «O Grafismo sem Deus nem Mestre» (2010, p. 2); no primeiro espaço da Oficina do Cego, situado no *atelier* Concorde, na Graça; no Grémio Lisbonense; no Estádio; na Adega do Teixeira; nas livrarias Poesia Incompleta, Paralelo W, ou Ennui; na faculdade de Belas Artes; na associação Amigos do Minho ou no bar Estrela; no *atelier* de tipografia e impressões do Homem do Saco, primeiro na Rua do Saco e agora em Santos... Em momentos diferentes, em lugares de encontro bastante distintos, portanto (uma revista é uma cidade cheia de gente).

No mês seguinte à data assinalada na plaquete, o editorial publicado no primeiro número da revista *Cão Celeste* declara: «este é, antes de mais, um espaço de encontro entre pessoas que ainda consideram urgente o livre exercício da crítica, do pensamento ou da revolta» (Dias; Freitas, 2012, p. 1). Seis anos passados (chegados ao décimo segundo *Cão*), alegra-me pensar que a revista continua em mutação. Do ponto de vista gráfico, os primeiros sete números partilham uma capa com os nomes dos autores e um grafismo constante. A partir do oitavo número, a paginação torna-se mais límpida e as capas tornam-se muito mais interessantes: a árvore sem cão de Ricardo Castro (fig. 1); o cão-homem-alado de André Lemos (fig. 2); o retrato de Cuquinha, o cão de Daniela Gomes (fig. 3); o felino de Maria João Worm (fig. 4); o enigma abstracto de Bruno Borges (fig. 5). Uma «breve nota editorial» assinala este movimento: «à inflexão gráfica» corresponde «por mérito do acaso, uma espécie de invasão poética» (2015, p. 3). Não são incomuns os imperativos editoriais que pesam sobre quem trabalha para revistas e jornais: porque não cumpre critérios; porque o público não quer; porque não está no âmbito disciplinar; porque não vende; porque é preciso promover os autores da casa mãe. Já serão menos habituais as publicações que acolhem as invasões como uma possibilidade bem-vinda: a epistolografia e o desenho obsceno encontram a recensão crítica; um ensaio sobre o samba é antecedido por um poema e sucedido por uma banda desenhada; um outro poema é, ele próprio, uma banda desenhada. Não vou alongar-me sobre os aspectos da edição, dirigida pela Inês Dias e pelo Manuel de Freitas. No trabalho da revista *Cão Celeste* faço a paginação e uma tarefa a que chamei, por comodidade, coordenação gráfica. Trata-se, sobretudo, de agremiar e distribuir as imagens. Não há pagamento em dinheiro, apenas uma retribuição simbólica de dois

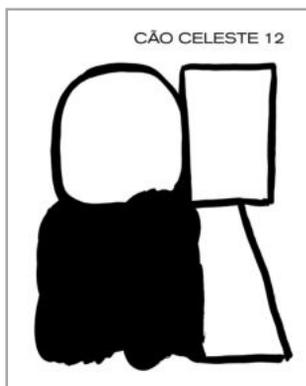
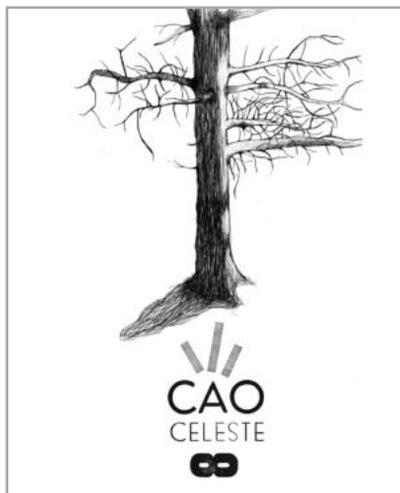


Figura 1. Desenho da capa da *Cão Celeste*, N.º 8, 2015; **figura 2.** Desenho da capa da *Cão Celeste*, N.º 9, 2016; **figura 3.** Desenho da capa da *Cão Celeste*, N.º 10, 2016 e **figura 4.** Desenho da capa da *Cão Celeste*, N.º II, 2017.

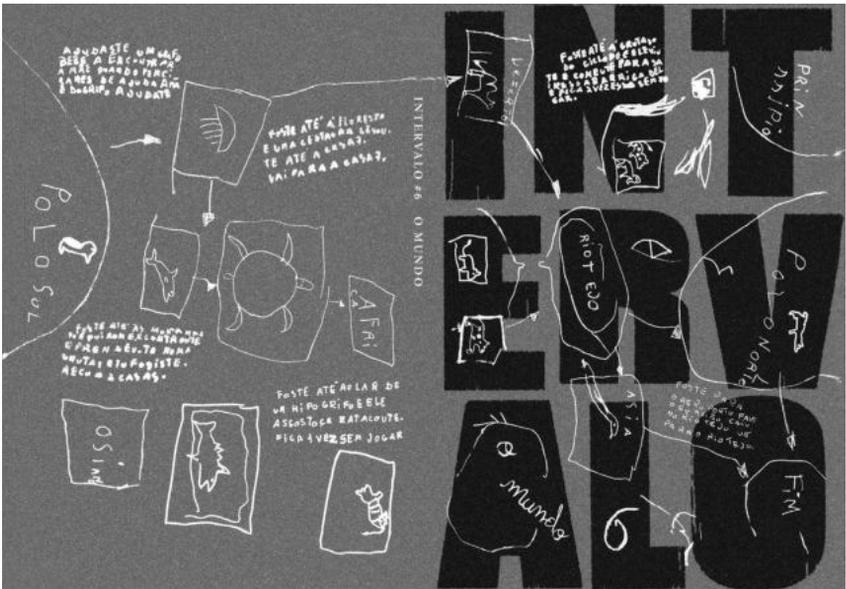


Figura 5. Desenho da capa da *Cão Celeste*, N.º 12, 2017 e **figura 6.** Desenho da capa da *Intervalo*, N.º 6, 2017.

ou três exemplares. Quem aceita o convite pode optar por ilustrar um texto ou entregar um trabalho singular; em todo o caso, toma inteiramente conta da imagem que quer ver publicada nas páginas da revista. De resto, o formato de vinte e dois por vinte e sete, tirado a olho da revista *Believer*, é generoso para as artes gráficas. A preto, porque a cor sai cara em *offset* e não há apoio externo. Nem fanzine, nem jornal, nem edição luxuosa; este Cão não será vadio, mas também não tem *pedigree* (como viram, até pode ser um gato). Em doze números, foram raras — uma ou duas, creio — as ocasiões em que pedi alterações, aliás pouco significativas. É obra. E é obra de três, quatro, quarenta ou mais: Cláudia Dias, Isabel Baraona, Dinis Conefrey, Maria João Worm, José Feitor, Manuel Diogo, Ricardo Castro, Daniela Gomes, Luís Manuel Gaspar, André Lemos, Rui Pires Cabral, Ana Menezes, Luís França, Bárbara Assis Pacheco, Bruno Borges, Rui Silva, Miguel de Carvalho, Isabel Nogueira, Filipe Abranches, João Chambel, Ana Biscaia, Tiago Manuel, Bruno Dias, Daniela Fortuna, Débora Figueiredo, Filipe Matos, João Concha, Miguel Pereira, Adriana Molder, Urbano, Carlos Nogueira, Tania de Léon, Guilherme Faria, Zepe, Pedro Burgos, João Alves, Rik Lina, Mário Alberto, Raymund Krumme, Paulo da Costa Domingos, Dedo Mau, Alexandre Esgaio, Rui Baião, Antoine Sarnago, Inês Dias.

A leitura dos nomes dos profissionais e dos não-profissionais que fazem as imagens da revista *Cão Celeste* não pretende derramar prestígio sobre a publicação (apesar do efeito paródico, mais ou menos voluntário, não se trata de um anúncio publicitário a uma galeria de arte). É apenas um pequeno gesto de reconhecimento e um indício das relações que se tecem entre a singularidade de cada colaborador e a tal agremiação informal. Da fotografia, menos preponderante do que o desenho e a ilustração, à colagem e à fotomontagem, passando pela banda desenhada, as páginas

R
E
V
A
R
A
T
O
V

da revista acolhem as imagens mais diversas. Parece-me importante sublinhar esta diversidade, sobretudo depois de uma conversa recente com o *designer* gráfico Rui Silva. Falávamos sobre a alteração substantiva da prática da ilustração após a erosão na imprensa e na restante edição livreira. Segundo o Rui Silva, serão poucos os ilustradores que fazem ilustração adulta. Não acompanhei completamente esse juízo, argumentando que mesmo num país relativamente pequeno, como Portugal, existem profissionais excelentes que trabalham regularmente para a imprensa e para a edição livreira (infanto-juvenil ou outra). Depois percebi melhor o ponto de vista: não se tratava de pôr em causa a qualidade do trabalho gráfico, mas sim de questionar a homogeneização do papel da ilustração, numa espécie de emblema estilístico e autoral, sucedâneo da obra de arte que circula nas galerias, sem grande efeito na esfera pública.

Outra perspectiva, de proveniência mais antiga, condena a «bonecada» à irrelevância. É possível encontrar-lhe o rasto na época em que o próprio termo «ilustração» se espalhou, na primeira metade do século XIX, em posições progressistas e em posições conservadoras que partilham uma ideia de cultura ameaçada, muito dada às linhagens artísticas e literárias e muito pouco dada aos adultérios industriais (cf. Kaenel, 2004, pp. 82-95). A preferência pela sobriedade do grafismo, alheia à proliferação de efeitos visuais que atafulha a maioria das publicações actuais, é compreensível. Já o mimetismo «artístico» e o desdém liminar pelos «bonecos» parecem posições simétricas de conformismo. Não vos garanto que as revistas em que colaboro estejam isentas da terrível doença infantil espalhada pela confusão das imagens impressas. Creio, no entanto, que a anuência aos ditados gerais sobre a cultura pode ser temporariamente desarmada pela diversidade e pela mistura do profissional e do não profissional. Venha o leitor e veja, e decida sobre o interesse e a relevância das imagens.

*

Conheci a Mariana Pinto dos Santos e o Olímpio Ferreira no princípio do século, por causa de um mestrado de História de Arte que nunca mais acabava. Um pouco mais tarde, a Silvina Rodrigues Lopes ajudou-nos a abrir o terreno mais fértil desses anos. Formámos o quarteto de editores, bastante propenso aos andamentos lentos, de uma revista que queria acolher o ensaio crítico e a teoria, dispensando as cercas da monocultura departamental.

A revista *Intervalo* acabou por surgir com a indicação do primeiro semestre de 2005. Cada um de nós trouxe um contributo: um tema, textos, sugestões para os convites, ou o próprio corpo visível da revista. «A alegria», o quarto número, guarda uma memória de Olímpio Ferreira. O Pedro Serpa manteve o cuidadoso arranjo gráfico, adaptando-o às pequenas variações de formato, de acordo com os orçamentos em gráfica (a revista não tem dinheiros externos). A partir do quinto número (híbrido no tema e na concepção), a variedade estendeu-se à imagem. Também neste caso se poderia falar de uma discreta invasão, para acompanhar as mutações da revista. A diversidade de saberes ou de não-saberes que anima a revista *Intervalo*, enriqueceu-se com imagens de proveniências diversas, propostas pelos editores ou incluídas pelos autores dos artigos.

Além das figuras incluídas nos textos, há imagens que surgem singularmente, sem mais: os desenhos de Maria João Worm, Artur Almeida, Luís Manuel Gaspar, Daniela Gomes, Tiago Manuel, João Fonte Santa, Isabel Baraona e Ricardo Castro; as bandas desenhadas de Diniz Conefrey e de Rui Pires Cabral; ou as fotografias de Filipe Pinto. Alguns nomes repetem-se: *Intervalo* e *Cão Celeste* são espaços bastante distintos que nem por isso se tornam estanques. Insisto: o espaço destas revistas não é apenas metafórico; uma revista é uma cidade cheia de gente, com ruas familiares e ruas menos conhecidas. Nunca se pode prever inteiramente onde nos podem levar.

Gostaria de terminar falando com maior detalhe de uma imagem. Há pouco toquei na capacidade que as crianças têm de fazer e desfazer espaços. Afinal não divagava assim tanto. Entre as capas que tenho composto, uma das minhas preferidas é a da *Intervalo* número seis (fig. 6). Partilho esse espaço maravilhoso com a Matilde Henriques, seis ou sete anos feitos à altura em que traçou o mapa sobreposto às letras, da capa à contracapa.

É um jogo e é também um planisfério (o Mundo é o mote desse número). A geografia bastante inspirada em Homero e na escola de *Hogwarts* — de *Harry Potter* — traduz-se nas diferentes casas de jogar, ladeadas por instruções anotadas numa escrita fonética:

«— FOSTE ATÈ Á GRUTA DO CICLOPE E ELEVIUTE E COMEUTE PARA SAIRES DA BARRIGA DELE FICA 2 VEZES SEM JOGAR.
 — FOSTE PARA O AERO PORTO FAVO E O AVIÃO CAIU NO RIO TEJO. VA PARA O RIO TEJO.
 — AJUDASTE UM GRIFO BEBE A ENCONTRAR A MÃE, QUANDO PERCISARES DE AJUDA A MAE DO GRIFO AJUDATE.
 — FOSTE ATÈ AO LAR DE UM HIPOGRIFO E ELE ASSOSTOSE E ATACOUTE FICA I VEZ SEM JOGAR.
 — FOSTE ATÈ Á FLORESTA E UM CENTAURO LEVOUTE ATÈ Á CASA 7. VAI PARA A CASA 7.
 — FOSTE ATÈ ÀS MONTANHAS DO QUIRON E EL CONTROUTE E PRENDEU-TE NUMA GRUTA E TU FUGISTE. RECUA 2 CASAS.»

Nas casas e nos intervalos entre as casas surgem golfinhos, pinguins, medusas, tartarugas, camelos, cães, serpentes... A agremiação informal mais fabulosa, representada com a maior liberdade: PRINSSIPIO, AFRICA, POLO NORTE, OSIANO, POLO SUL, DESERTO, RIO TEJO, ASIA, FIM... Na verdade, aquilo que aparenta ser um percurso orientado para uma meta espalha-se sem uma ordem definida. É possível saltar casas e optar por sentidos que prolongam o jogo, entre linhas

concretas e linhas imaginárias, uma coisa e outra, sem predominância do comercial, do artístico, do *design* gráfico, do literário, do mais ou menos institucional. A leitura apela à vontade própria do leitor. Que mais posso dizer? A verdade é que também não trago uma resposta cabal para a dúvida que foi lançada aqui, durante a sessão de leitura do *Bartleby*. Resistir a quê? ou a quem? O texto que abre a revista *Intervalo* coloca a questão de espaço, a que junta uma questão de tempo, ou uma vontade de desaceleração. Trata-se de recusar «o espaço-tempo do consenso, as suas estratégias comunicativas e as suas visões totalizadoras» (2005, p. 1). Poderei tentar uma adaptação da questão sobre o tempo: sei bem aquilo a que resisto, mas se me perguntarem não sei. Talvez seja uma resistência à ideia de cultura fortaleza ou mausoléu. Talvez seja uma resistência ao próprio tempo, ou melhor, ao rapto do tempo por uma linha de crédito permanente. Na verdade, não se trata de uma resistência no sentido de uma defesa de cerco. As fortalezas estão aí, é certo, mas a possibilidade de agremiação informal está noutro lado. O espaço das imagens que vos trouxe dificilmente constituirá um «objecto de estudo» canónico, sequer coerente, mas pode ser percorrido por um simples acto de curiosidade. Enquanto houver vontade.

Referências bibliográficas

Bartleby (2012). Lisboa: Bartleby.

S/ass. (2005). S/Título. *Intervalo*, nº 1, 1.

Dias, I.; Freitas, M. de. (2012, Abril). «Editorial». *Cão Celeste*, nº 1, 1.

S/ass. (2015, Dezembro). «Breve nota editorial». *Cão Celeste*, nº 8, 3.

S/ass. (2010, Maio). «O Grafismo sem Deus nem Mestre». *Jornal da Oficina do Cego*, nº 1, 2.

Kaenel, P. (2004). *Le métier d'illustrateur: Rodolphe Töpffer, J. J. Grandville, Gustave Doré*. Genève: Librairie Droz.

Legendas

Figura 1. Desenho da capa da revista *Cão Celeste*, nº 8 (Dezembro de 2015). Ilustração e composição gráfica de Ricardo Castro. Suporte digital. Fonte própria.

Figura 2. Desenho da capa da revista *Cão Celeste*, nº 9 (Julho de 2016). Ilustração de André Lemos e composição gráfica de Luís Henriques. Suporte Digital. Fonte própria.

Figura 3. Desenho da capa da revista *Cão Celeste*, nº 10 (Dezembro de 2016). Ilustração de Daniela Gomes e composição gráfica de Luís Henriques. Suporte digital. Fonte própria.

Figura 4. Desenho da capa da revista *Cão Celeste*, nº 11 (Agosto de 2017). Ilustração de Maria João Worm e composição gráfica de Luís Henriques. Suporte digital. Fonte própria.

Figura 5. Desenho da capa da revista *Cão Celeste*, nº 12 (Dezembro de 2017). Ilustração de Bruno Borges e composição gráfica de Luís Henriques. Suporte digital. Fonte própria.

Figura 6. Desenho da capa da revista *Intervalo*, nº 6 (Dezembro de 2017). Ilustração de Matilde Henriques e composição gráfica de Luís Henriques. Suporte digital. Fonte própria.

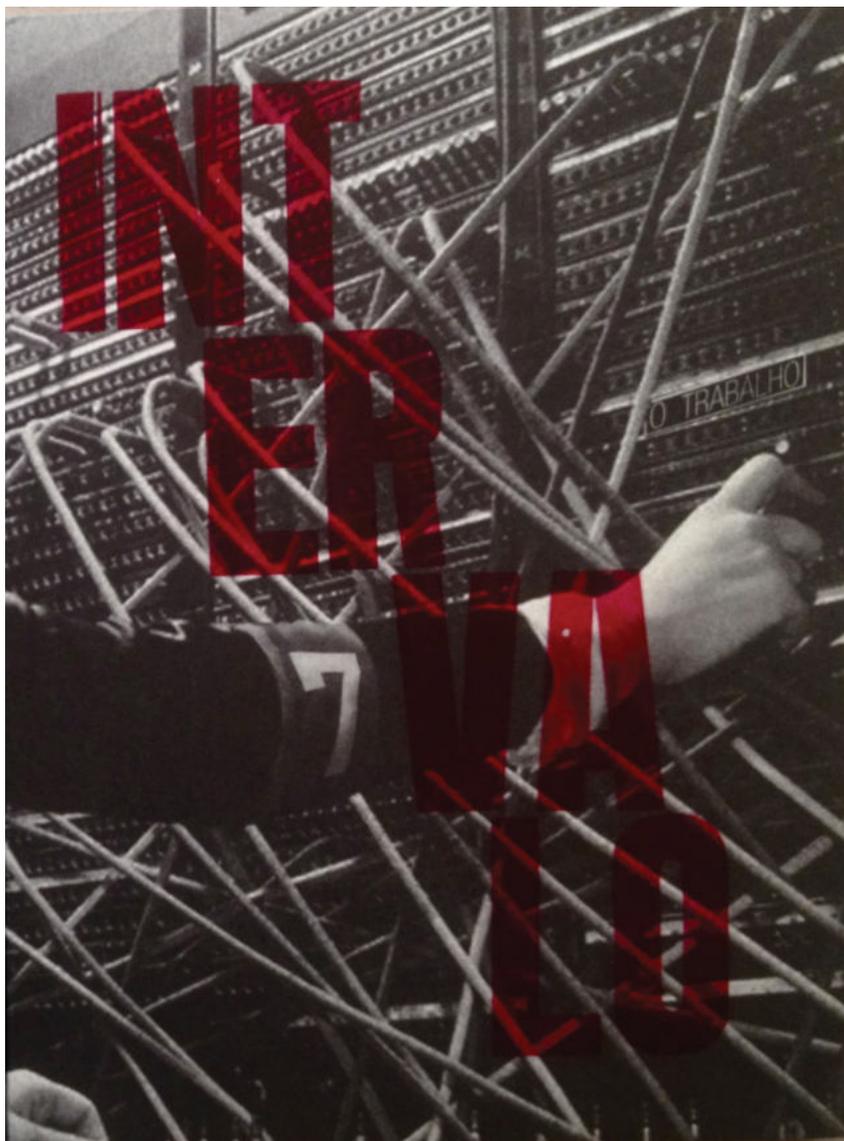
A r e v i s t a
 I n t e r v a l o
 (2 0 0 5 , 2 0 1 5)

M a r i a n a P i n t o d o s S a n t o s

Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
 Instituto de História da Arte

Editores: Olímpio Ferreira (1967-2007), Luís Henriques, Silvina Rodrigues Lopes, Mariana Pinto dos Santos (no número 7 voltámos a ser quatro editores, com o convidado André Barata).

Colaboradores ou autores traduzidos / entrevistados (além dos editores, que escreveram regularmente): Manuel de Freitas, Hal Foster, Philippe Lacoue-Labarthe, Bruno C. Duarte, Marco Alexandre Rebelo, José Paulo Pereira, Fernando Guerreiro, Maria Filomena Molder, Luís Trindade, Patrícia San-Payo, Jacques Rancière, Maria Benedita-basto, Sabrina Sedlmayer, Juan Mayorga, Nuno Rodrigues, Bernardo Sasseti, Fernando Cabral Martins, L. Miranda, Michael Fried, Carlos Vidal, André Belo, Bernardo P. Almeida, Cristina Fernandes, Francisco Frazão,



Capa da *Intervalo – O Trabalho*, N.º 7, 2015.

João Miguel Fernandes Jorge, Jorge Silva Melo, Manoel Ricardo Lima, Joana Cunhal Leal, Rui Tavares, Vitor Silva Tavares, Adrian Martin, André Dias, Maria Carolina Fenati, André Barata, Diniz Conefrey, Eduardo Brito, Francisco Brito, Isabel Baraona, Luis Manuel Gaspar, Daniela Lisboa Gomes, James Elkins, Rita Taborda Duarte, Vanessa Brito, Nuno Aníbal Figueiredo, Alexandra Lucas Coelho, Artur Almeida, Filipe Pinto, John Mateer, Marta Lança, Maurício Salles Vasconcelos, Miguel Cardoso, Paula Januário, Alberto Pimenta, Andrea Ragusa, Natalia Ginzburg, António Bento, Fernando Gastal de Castro, Joana Estorninho de Almeida, João Fonte Santa, José Miguel Silva, Margarida Vale de Gato, Miguel Martins, Paulo Varela Gomes, Renato Miguel do Carmo, Ricardo Castro, Rui Pires Cabral, Tiago Manuel, João Albuquerque, Nuno Crespo.

A revista *Intervalo* surgiu em 2004 e desde então teve sete números. Foi-se modificando de número para número, de forma quase imperceptível, aproximando-se cada vez mais de uma ideia de revista que não era a pensada no início, mas que se foi descobrindo que era a que se queria fazer. Aquilo que a revista é resulta do próprio fazer que a vai modificando. A história desse fazer, e da transformação contínua nele implicada, não é fácil de contar, sobretudo a partir do ponto de vista de quem esteve tão envolvido nessa história.

O tempo longo em que a revista se fez — dez anos para sete números — teve a ver, por um lado, com a disponibilidade possível. Feita no intervalo de tantos outros afazeres, profissionais e familiares, e feita, também, apenas com o contributo financeiro dos próprios editores, ela surgiu quando podia surgir. A princípio, pensámos numa periodicidade convencional — semestral ou anual. Mas depressa abandonámos essa veleidade. Por outro lado, teve a ver com as mudanças que naturalmente

ocorreram neste intervalo de tempo, sendo a maior de todas a morte de um dos editores, Olímpio Ferreira, no final de 2007.

Antes de a revista publicar o seu primeiro número, quando ainda imaginávamos como iria nascer, tínhamos alguns modelos influentes em mente: a revista norte-americana *October*, fundada em 1976 por Rosalind Krauss e Annette Michelson, e a então recentíssima *The Believer*, fundada em 2003, com o seu impecável grafismo, ilustrações e carácter derrisório. A *Intervalo* não se parecia nem com uma nem com outra, mas foi importante ter essas revistas em mente para pensar que a que se queria fundar seria uma revista de pensamento que, simultaneamente, não deveria ter regras muito rígidas sobre o que se entende por pensamento, nem sobre o que poderiam ser os seus conteúdos.

Outra razão para essas revistas terem sido importantes foi o facto de nunca se ter pensado na revista sem ligar os seus conteúdos ao seu aspecto gráfico. Para isso contámos com Olímpio Ferreira que, enquanto editor e *designer* gráfico da publicação, não concebia que essas matérias pudessem ser separadas.

Os primeiros três números foram feitos com o formato da *October*, por nos agradar o rectângulo um bocadinho largo demais, que permitia páginas de leitura ampla, desafogada, de margens largas ao lado da mancha do texto. As primeiras capas foram desenhadas de forma caseira e ingénua, com papéis rasgados sobrepostos, que remetiam, assim o pensámos, para a ideia de interrupção, de ir além da superfície, de demora e possibilidade de vagar. Já nessa altura o quotidiano imposto nos parecia demasiado voraz e queríamos contrariá-lo. A partir do número quatro, e depois de três anos sem sair nenhum número, a imagem da revista mudou para um formato mais estreito, mas ainda alto. Com o tema *Alegria*, esse número era dedicado a Olímpio. Mas, na verdade, olhando retrospectivamente, cada número foi sempre uma nova fase.

Os primeiros três números eram ainda próximos de modelos convencionais de revistas, porém com um eclectismo e uma heterogeneidade de textos que contrariavam a convenção. Se vários estariam próximo do ensaio, alguns não se reduziam exclusivamente a essa categoria e havia neles uma necessidade de interrogação do tempo presente e do pensamento dominante. Assim o demonstram também as entrevistas, que foram sendo incluídas em alguns dos números, a Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Rancière, Michael Fried e Adrian Martin.

Encontramos textos publicados nos sete números da revista que marcaram e se tornaram referência; talvez o mais importante de todos seja o de Silvina Rodrigues Lopes, também editora da *Intervalo*, publicado no terceiro número – “Resistir às Máquinas Identitárias”. Mas há muitos outros que se podem redescobrir.

Cada número teve um tema, deixando em aberto a possibilidade de entrarem textos que nele não se enquadrassem na secção “Vária”. Esse tema sempre se quis como um mote, um ponto de partida, em relação ao qual não se procurava esgotar ou preencher uma falta, mas trabalhar em associação livre.

No terceiro número cumpriu-se o que procurávamos, talvez sem o saber, nos números anteriores: a resposta ao tema podia ser sob a forma de conto (L. Miranda), peça de teatro (Juan Mayorga), reflexão musical (Bernardo Sasseti); depois, nos números seguintes, poema ou tradução. A partir do número cinco – outra vez com novo formato, agora próximo do pequeno livro, com *design* do também editor Luís Henriques –, o desenho, a citação, a narrativa gráfica e a fotografia entraram pela primeira vez, sempre em diálogo com, ou em resposta ao tema. Nunca enquanto ilustração, mas por si mesmos, em si mesmos. Sempre a preto e branco, por falta de recursos financeiros.

A revista alterou-se, mas não de forma brusca. O processo de mudança resultou do próprio fazer, da própria vida que correu e mudou. Foi *processo*, implicou uma descoberta gradual do que se queria fazer. O exemplo maior dessa presença da nossa vida na revista talvez seja a capa do número seis: ela foi desenhada pela Matilde, filha do Luís Henriques, aos 6 ou 7 anos. O tema era o *Mundo* e acontece que a Matilde tinha inventado um jogo mirabolante que se chamava precisamente “o jogo do mundo”. A capa é o “tabuleiro” de personagens e casas de jogo erráticas e sem sequência lógica que ela desenhou e que correspondia, melhor do que qualquer outra imagem, ao Mundo.

Ganhou-se consciência de que o que se estava a fazer tinha a ver com contrariar a ideia de que o conhecimento é sempre definido a partir da produção intelectual, ensaística. Há outras possibilidades de pensamento, outros conhecimentos, e há sobretudo a vontade de experimentação de outras possibilidades.

Na verdade, fazer e ir transformando esta revista implicava tirar consequências do que se defende, e aplicar na prática, no que se faz, a nossa posição política — porque é de política que se trata: se achamos que o conhecimento não é homogêneo, que não tem uma só linguagem, então temos de procurar outras e publicar de acordo com que defendemos. O que não significa opor linguagens ditas “artísticas” ao ensaio, não significa privilegiar umas em detrimento do outro. Significa não criar entre as linguagens uma divisão estanque; antes permitir circulação, porosidade. Não dividir o “isto é arte” do “isto é pensamento crítico”.

O pensamento crítico pode estar onde não é habitualmente reconhecido e defender o heterogêneo e a dissonância, como vem no editorial escrito pela Silvina Rodrigues Lopes, e que se repete em cada número inalterado, significa procurá-los. Há que criá-los.

Não sei se o conseguimos, talvez não. Poderá criticar-se que o nosso público-alvo será sempre intelectual. Creio que não há que pensar muito nisso, não é importante. É sempre um público reduzido, mas até parece ser bastante transversal.

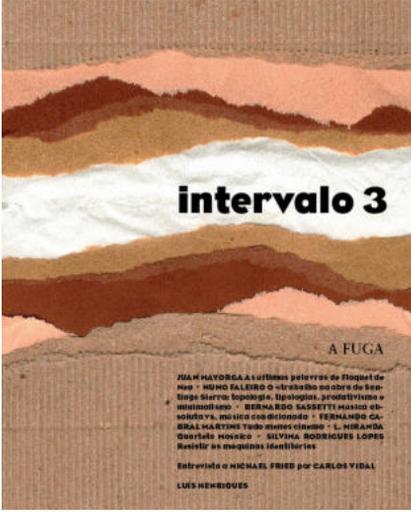
O desinteresse pelo público leitor da revista não deve ser entendido como atitude sobranceira; é antes pensar que não temos acção ou controlo — não queremos ter — sobre a circulação das ideias e das imagens. Damos a ver, damos a ler, e depois as coisas fazem os seus caminhos.

Editorial desde 2005:

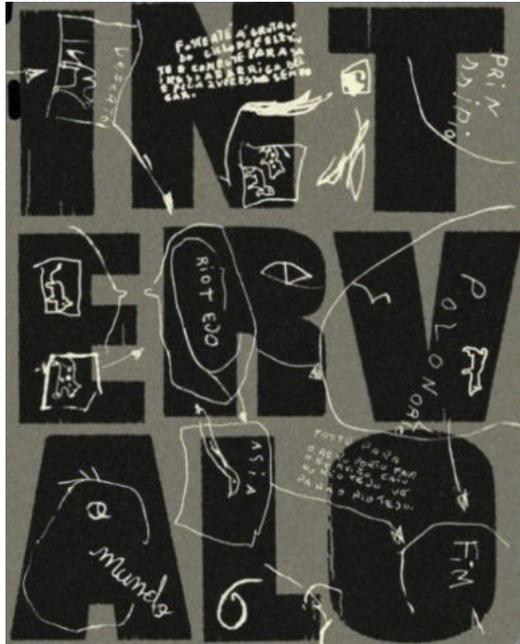
«*Intervalo* propõe-se como uma revista de pensamento da actualidade. Parte da convicção de que a subordinação a estratégias de sucesso e de imposição de imagens e modelos não é uma fatalidade. Como tal, não visa de modo algum concorrer para a acumulação de saber pronto a consumir. Recusa o espaço-tempo do consenso, as suas estratégias comunicativas e as suas visões totalizadoras. Pretende:

- Desencadear novos ritmos que se afirmem como brechas na edificação tendencialmente hegemónica da cultura.
- Afirmar o abrandamento de velocidade, a pausa e a incerteza, enquanto modos de resistência às exigências de circulação e comunicação.
- Atravessar, pela análise e a crítica, as fronteiras entre tipos de discursos e entre estes e as actividades a que se referem.
- Desenvolver a relação com o heterogéneo, a intempestividade, a dissonância.
- Acentuar a interrupção, os vazios que se abrem nos enunciados e não são apenas da ordem das distâncias exigidas pela atenção aos outros, mas sim do excesso de significação que intensifica e infinitiza.»

V E R A R A T O V



V O L U M E A R A V E R



Capas da *Intervalo – A Fuga*, N.º 3, 2007 e *Intervalo – O Mundo*, N.º 6, 2013.

A c e r c a d a *G r a n t a*
e d o T e m p o , e s s e
g r a n d e e s c u l t o r

C a r l o s V a z M a r q u e s

Director da edição portuguesa da Revista Granta

Venho falar-vos do caso da *Granta*, um caso singular no universo das revistas literárias. Mas antes de tratar especificamente da *Granta*, talvez valha a pena propor-vos uma breve deambulação por alguns aspectos da história das revistas literárias, para podermos reflectir, em conjunto, sobre o modo como se chegou aqui.

A *Granta* é uma revista que nasceu no final do século XIX, em Inglaterra, mas que, na verdade, só no último quartel do século XX encontrou a sua vocação actual de revista literária. E só já no século XXI, na última década, ganhou o carácter que tem hoje, que a trouxe para Portugal e de que havemos de falar mais adiante.

As revistas literárias têm uma longa tradição em França e na Grã-Bretanha. É uma história que ganha expressão na primeira metade do século XIX. O primeiro caso notável é o da *Edinburgh Review*, na Escócia. A *Edinburgh Review* era uma revista simultaneamente política e literária, que promovia a estética do Romantismo; um dos seus autores célebres foi Walter Scott. Em termos políticos, era um veículo de difusão das ideias do partido *Whig*, o partido liberal que se opunha ao conservadorismo dos *Tories*.

Terá sido o exemplo da *Edinburgh Review* – e de outras revistas britânicas do princípio do século XIX, porque este não foi um caso isolado, foi apenas o mais influente – a impulsionar o nascimento em França da *Revue de Paris* e da *Revue des Deux Mondes*. Esta última é, actualmente, a mais antiga revista europeia em circulação. Nasceu em 1831, teve muitas alterações pelo caminho, mas continua a existir e pode encontrar-se com facilidade, em Lisboa, nos pontos de venda com revistas estrangeiras.

A *Revue des Deux Mondes* é um caso notável de longevidade num universo (o das revistas e, em particular, das revistas literárias) em que uma existência efémera e obscura não é necessariamente sinal de fracasso. Nalguns casos, bem pelo contrário. Aliás, um dos exemplos flagrantes disso, e um dos casos mais notáveis, é português. Portugal não tem uma tradição de revistas literárias tão longa como a dos britânicos e a dos franceses, mas, ainda assim, o fenómeno percorreu todo o século XX português – e o momento fundador, e o mais significativo, é seguramente o caso da revista *Orpheu*, publicada em 1915, que teve como nomes centrais Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros, entre outros; de tal modo, que os designamos hoje como “a geração de *Orpheu*”. O que é curioso, e significativo, tendo em conta que *Orpheu* teve apenas dois números, ambos publicados em 1915. Aquilo que hoje em dia se consideraria um rotundo

fracasso (e foi-o, de facto, em certo sentido, porque não houve dinheiro para publicar o terceiro número, que até já estava pronto) é, afinal, um dos mais espantosos casos portugueses de sucesso cultural.

Esta é uma característica a reter e que vale a pena sublinhar no que diz respeito às revistas literárias (e provavelmente a muitos outros tipos de revistas): a importância cultural de uma revista não se mede pela tiragem, pela longevidade ou pelo efeito imediato que ela causa na sociedade em que surge. Só a longo prazo se pode avaliar o verdadeiro impacto de uma revista literária.

Outra das particularidades que é fácil de assinalar quando se pensa na história das revistas literárias (e que decorre da anterior, em certo sentido) é que as revistas literárias, nas suas múltiplas configurações, passaram (e passam ainda hoje, muitas vezes) pela reunião de pequenas «tribos»: com campos literários delimitados por factores de ordem estética, geracional, regional ou, muito prosaicamente, por afinidades de ordem pessoal – ao reunir grupos de amigos – e, por vezes, sem qualquer tipo de afinidade programática.

Em todo o caso, as revistas em torno de manifestos estéticos ou políticos foram os casos mais frequentes ao longo do século XX, num período em que a vitalidade das revistas literárias era consideravelmente maior do que é hoje.

Foi frequente termos revistas de que emergiram figuras tutelares: Raul Proença e Teixeira de Pascoaes, na *Águia*, entre 1910 e 1932 – a revista ligada ao grupo da Renascença Portuguesa, com um forte pendor nacionalista –, ou João Gaspar Simões, na *Presença*, entre 1927 e 1940, uma revista de carácter mais cosmopolita, que pretendeu ser uma continuação do espírito de *Orpheu* (Fernando Pessoa e Almada Negreiros são dois dos nomes de *Orpheu* que chegaram a colaborar com a *Presença*).

Mas há casos ainda mais radicais. Casos como o da revista que o escritor austríaco Karl Kraus publicou sozinho durante décadas. A revista

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

O Archote teve 922 números, mais de vinte mil páginas, e foi quase integralmente escrita por Karl Kraus. Apenas teve colaboradores no início, passando a redigir a revista sozinho a partir de 1911 porque, como confessou no tom satírico que cultivou a vida toda, tinha inveja deles: “eles afastam os leitores de que quero ver-me livre eu próprio”. *O Archote* teve, naturalmente, pouca projecção na altura, mas, passado um século, é hoje uma revista que está a ser redescoberta. Acabam, aliás, de ser publicados dois livros em Portugal, por duas editoras diferentes, com textos em grande parte saídos dessa publicação única e sem paralelo.

Referi *O Archote*, de Karl Kraus, como um exemplo radical de que as revistas literárias, nas suas múltiplas

configurações, são, frequentemente, territórios de experimentação literária e laboratórios de obras futuras.

Ulisses, de James Joyce, por exemplo, uma das obras fundadoras do modernismo literário, provavelmente não existiria sem o impulso decisivo de uma revista de Chicago chamada *The Little Review*. Foi aí que *Ulisses* começou a ser publicado, em 1918, em fascículos, e o processo foi tudo menos pacífico: o texto foi considerado obsceno, houve uma campanha de denúncias e foram apreendidos exemplares da revista. O ro-

O facto de as revistas literárias funcionarem habitualmente como laboratório de novas tendências e de novas abordagens tem também um reverso: as revistas são olhadas frequentemente (e se calhar com justiça) como uma etapa intermédia na actividade literária de um autor.

mance só viria a ser publicado em 1922, em Paris, pela dona da livraria *Shakespeare and Company* e, a princípio, durante um certo período, só chegaram à América exemplares de contrabando.

O facto de as revistas literárias funcionarem habitualmente como laboratório de novas tendências e de novas abordagens tem também um reverso: as revistas são olhadas frequentemente (e se calhar com justiça) como uma etapa intermédia na actividade literária de um autor. Como um ponto de passagem e não como um ponto de chegada. É como se fossem uma espécie de borrão antes da obra definitiva. Evidentemente, não há mal nenhum nisto, nem isto diminui de forma alguma a importância das revistas literárias; bem pelo contrário, nos casos mais bem-sucedidos, como o da publicação de *Ulisses*, de Joyce, é mesmo o maior tributo que se pode prestar a uma publicação.

Aquilo que decorre destas particularidades do período áureo das revistas literárias faz-me pensar (saltando agora para os nossos dias) que elas sempre foram, em grande medida, fenómenos subterrâneos, mesmo nos casos de maior expansão e de maior visibilidade, ou seja, fenómenos que só o tempo está em condições de avaliar cabalmente. Aliás, como acontece com a própria literatura. Quantos autores, hoje célebres, sobreviverão daqui a cinquenta anos? E quantos autores hoje activos, mas sem expressão pública, virão a ser os consagrados do futuro?

Acho que ninguém tem respostas para estas perguntas. Mais ainda: não há uma regra de três simples, um algoritmo que nos facilite a resposta. Haverá casos em que, à fama de hoje, corresponderá o reconhecimento de um amanhã e casos em que a fama acabará por se desvanecer como uma nuvem passageira. E haverá casos, ainda, em que o futuro reavaliará o modo como certos autores são lidos hoje, fazendo-os persistir no tempo e resistir ao seu próprio insucesso presente.

Então, para que serve hoje em dia uma revista literária que não corresponde a um movimento estético ou político, que não é porta-bandeira de nada e que não pretende impor um determinado gosto ou um determinado ideário? Como é o caso da Granta? Serve para uma das funções essenciais que as revistas literárias sempre tiveram: ser um laboratório. Serve para que os autores exercitem de forma livre as suas experiências literárias que, nalguns casos, acabarão por desembocar, mais adiante, num livro. E serve como ponto de encontro entre autores e leitores.

Com isto, estou já a falar-vos da Granta. A Granta é hoje uma revista literária importante, e transnacional, por ter sabido construir um percurso de qualidade que o tempo validou. Mais do que transnacional, a Granta é hoje uma realidade multinacional. Aquela de que falo aqui é a Granta em língua portuguesa, mas há mais uma dezena de Grantas pelo mundo (para além da Granta-mãe, a Granta inglesa). Há uma Granta em japonês, uma Granta em sueco, uma Granta em romeno, uma Granta em italiano, uma Granta em hebraico e por aí fora.

A Granta, como referi anteriormente, nasceu ainda no século XIX, em 1892, embora esse seja um passado remoto, que já só partilha o nome com a revista que conhecemos hoje. Em tudo o resto, não há qualquer outro parentesco com esses primórdios. Essa Granta inicial começou por ser uma revista de estudantes de Cambridge. Aliás, a designação Granta vem do nome de um pequeno rio de Cambridge – o rio Granta, tão pequeno que muda de nome dentro da própria cidade, ao juntar-se a um outro, maior, o rio Cam. Um grupo de estudantes criou uma revista universitária chamada Granta; essa revista durou umas décadas, depois passou a ser publicada apenas esporadicamente e a actual Granta surgiu, na verdade, em 1979. Nasceu com um propósito exuberante e sem receio de ser acusada de imodéstia: tinha como lema a frase “a revista da nova escrita”. No primeiro número surge,

aliás, um editorial assinado pelos editores Bill Bufford e Peter de Bolla onde se explica que a Granta é uma revista “vocacionada para a ideia do diálogo em prosa a respeito da prosa”. Como manifesto, digamos que era uma proposta um pouco rebuscada, mas o que é certo é que logo nesse primeiro número foram publicados textos de escritoras como Joyce Carol Oates ou Susan Sontag, por exemplo – duas escritoras norte-americanas. Tal não acontece por acaso, já que o grande impulsionador da ideia desta revista inglesa, na altura um jovem estudante em Cambridge, é americano.

Aquilo que distinguiu a Granta desde o início foi um compromisso firme com a qualidade da prosa, independentemente dos temas tratados. E isso é bem visível na longa lista de autores que a revista publicou ao longo destes quase quarenta anos: Martins Amis e Julian Barnes, Salman Rushdie e Milan Kundera. Nomes que são hoje famosos e reconhecidos por leitores de todo o mundo começaram a publicar na Granta muito antes de terem atingido o patamar de estrelato literário que, entretanto, alcançaram.

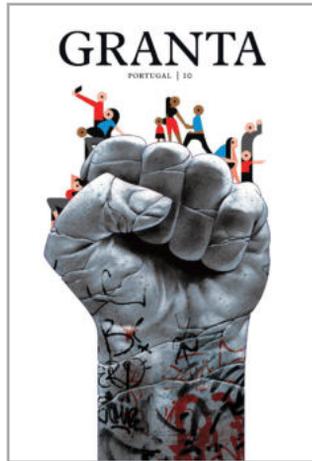
Essa Granta das últimas duas décadas do século XX não era ainda, no entanto, a Granta actual, a Granta do século XXI.

O reconhecimento que a revista adquiriu permitiu-lhe criar o *franchising* que existe hoje, a partir de uma premissa simples: a ideia de que o baú de extraordinários textos publicados desde 1979 pode ser partilhado com o resto do mundo, em traduções para diferentes línguas e diferentes países; e a ideia de que esses textos encontrarão uma ressonância maior se aparecerem acompanhados de textos de autores de cada uma das línguas em que a revista passou, entretanto, a ser publicada.

Em Portugal, a Granta existe desde 2012, com uma periodicidade semestral, tendo sido publicados dez números. Entretanto, o projecto alargou-se e a Granta Portugal transformou-se na Granta em Língua Portuguesa, de que acaba de sair o primeiro número.



Capa da *Granta em Língua Portuguesa* N.º 3 - Futuro, 2019.



Capas da *Granta Portugal* N° 2 - Poder, 2013; N° 4 - África e N.º 10 - *Revoluções*, 2017.

A particularidade desta nova fase da Granta é que ela é editada, em simultâneo, em Portugal e no Brasil. A editora responsável pela Granta em Portugal é a Tinta-da-china, que, também em 2012 (no ano em que nasceu a Granta Portugal), criou uma sucursal brasileira, a Tinta-da-china Brasil, o que permite agora este salto de alto risco. É a primeira vez, que eu saiba, que há uma revista literária publicada simultaneamente em Portugal e no Brasil — estabelecendo uma ponte que é sempre muito enfatizada como uma necessidade nos discursos políticos, mas que só existirá realmente com passos concretos e contributos como este.

Julgo que este carácter pioneiro da Granta em Língua Portuguesa vai tornar-se decisivo na aproximação entre escritores de Portugal e do Brasil e temos a ambição de alargar o âmbito deste projecto a todos os países de língua portuguesa, e mesmo a escritores de comunidades portuguesas noutras latitudes.

Posto isto, aquilo que me ocorre, em conclusão, é que o universo das revistas (e em particular das revistas literárias) pode já não ter hoje aquela visibilidade que certas publicações alcançaram num mundo sem *gadgets*, num mundo sem *internet*, num mundo sem televisão, num mundo sem a voragem informativa em que vivemos actualmente, mas continua a obedecer ao mesmo princípio que marcou desde o início as revistas, a literatura e as ideias: o Tempo — esse grande escultor, como dizia Marguerite Yourcenar — há-de fazer a sua escolha.

III .

D A S

R E V I S T A S

E M

R E D E

B U A L A : p o r t a l
i n d e p e n d e n t e ,
c o l a b o r a t i v o ,
i n t e r d i s c i p l i n a r , d o
m u n d o

M a r t a L a n ç a

Fundadora da Revista BUALA

O desafio deste colóquio foi o de revisitar projectos editoriais “cuja atenção ao heterogéneo, à multiplicidade das circunstâncias, à escrita, à expressão plástica e ao *design* se não subordina a modelos ou teorias, procurando sim ser abertura para o nascer de melhores modos de existência”¹. Na minha intervenção aflorei as três publicações independentes às quais me dediquei de corpo, alma e, sobretudo, com a acumulação de horas de trabalho, praticamente sem recompensa financeira. Fiquei agradecida pelo interessante pretexto para reflectir sobre as razões que me motivam a tal empenho e sobre a existência de tais

I Texto da convocatória consultado aqui <https://www.belasartes.ulisboa.pt/coloquio-das-revistas-voltar-a-ver/>

projectos, todos inscritos nas publicações independentes. De seguida, entrarei mais em detalhe no projecto que mantenho vivo há 10 anos.

O que terão em comum as publicações *V-Ludo* (1999-2003), *Dá Fala* (em Cabo Verde 2004-5) e *BUALA* (lançado a 2010 e muito activo hoje em dia)? O facto de obedecerem a uma prática participativa, contarem com uma ampla constelação de colaborações (ainda que centralizadas pelo meu trabalho de editora) e o facto de dificilmente se arrumarem numa linha editorial ou “estilo” claros. Pode aí ver-se defeito grave, mas a ideia foi sempre menos a de predeterminar do que de abrir ao que era proposto, nas reflexões e acontecimentos a partir de lugares pautados por “urgências” diversas. Outros pontos coincidentes serão a abordagem inter e transdisciplinar, a interpelação de esferas político-sociais e artísticas

Fiquei agradecida pelo interessante pretexto para reflectir sobre as razões que me motivam a tal empenho e sobre a existência de tais projectos, todos inscritos nas publicações independentes.

em nome da produção de conhecimento em várias frentes e, por fim, a sua não institucionalização ou profissionalização.

Ao olhar retrospectivamente, percebi que havia, de facto, um percurso e coerência na construção dessas publicações e redes de colaboradores (que sempre juntaram autores firmados com autores emergentes, várias gerações e proveniências), encontrando uma motivação comum na criação de lugares de diálogo. Se teve início no meio cultural português (com a revista *V-ludo*) na viragem do milénio e, pessoalmente, em plena vida universitária e de boémia lisboeta, na busca de referências,

algo influenciada por uma postura pós-moderna e num formato entre a fanzine e a revista de arte (com o incrível *design* de Cláudia Oliveira), abriu para o universo lusófono (com a revista *Dá Fala*, feita a partir de Cabo Verde), dando início a um percurso profissional ligado ao sector cultural – em várias expressões e em vários países da CPLP. Embrenhadas em inúmeras vivências e experiências de trabalho nesses contextos, surgiram questões de carácter mais global que me fizeram precisamente pretender questionar as bases de uma falsa universalidade da produção artística e de conhecimento (pergunta que vai encontrando respostas no *BUALA*). As duas revistas iniciais eram impressas em papel e gravitavam em torno de temas abstractos. Saíram oito números da *V-ludo*, dedicados ao optimismo, à inutilidade, à festa, ao conflito, ao tempo, à biografia e ao lixo, e quatro da *Dá Fala* (que contou com apoio do IPAD, a cooperação portuguesa da altura) sobre a independência (política e histórica), a cidade e as sexualidades. *BUALA*, pela sua natureza global, só podia existir de modo digital, aproveitando a amplitude de colaboradores e leituras que a *internet* possibilita. Com cerca de três mil artigos dedicados aos estudos culturais e ciências sociais, que explicarei mais detalhadamente, tem construído a sua identidade à medida que o próprio arquivo, de artigos e imagens, dá conta de um vasto campo de assuntos pós-coloniais e resistências do Sul global, resistência a um poder opressor, de lugares com experiências históricas e políticas mais ou menos semelhantes, nomeadamente a colonial (Santos, 2010).

Contando já dez anos de trabalho regular, este portal pode servir de *improved apparatus* para contar a narração, transmissão, objectos de análise e evolução da reflexão sobre estes assuntos. É um arquivo aberto, cuja documentação fica acessível ao longo do tempo. A proposta central que aqui levanto como mais relevante do *BUALA* é a sua me-

todo de trabalho (informal, mas impactante e persistente) sobre questões que realmente só podem ser tratadas tendo em jogo vários contextos geográficos, políticos, culturais, como lugar de encontro, visibilidade, fricções, incentivando a que o discurso pós-colonial e descolonial seja efectuado em “simultâneos de realidades”, misturando tempos e lugares. Obedecendo a uma “curadoria aberta”, como ideia de mediação e de sugestão de pistas para se pensar.

Edição independente como forma de resistência

Uma vez que *BUALA* continua a funcionar de forma independente, sem financiamento e numa certa prática filiada no subgénero de publicações independentes como resistência crítica, gostaria de sintetizar alguns aspectos sobre a edição independente.

Na história editorial portuguesa algumas publicações independentes e experimentais deram lugar a vivas expressões de criação literária e pensamento. Inscrevem ou destroem vanguardas, irrompem do anonimato, defendem fervorosas singularidades, posicionam-se contra o gosto ou o *trendy* norteados pelos meios de comunicação, contra a crescente especialização, contra a cultura institucionalizada e o jogo mercantil da “oferta cultural”, a fugacidade de opiniões e as leituras fragmentadas nas redes sociais.

Independente ou alternativo, da margem ou periférico têm vindo a naturalizar-se na adjectivação daquilo que aparentemente estará fora de uma certa “ordem social”, mas a capacidade do capitalismo incluir estes “desvios” na sua lógica consumista faz com que o seu sentido se apague. Sem impor uma definição fechada do que consideramos edição independente — o que seria contraproducente dada a natureza hetero-

génea e conflituosa deste tipo de publicações — é possível identificar características gerais que atravessam muitas das publicações com esse perfil. Elencando algumas, salientam-se o serem espaços de reflexão livres e subversivos; encarar-se a edição como prática, modo de agir social e artisticamente no espaço público; a palavra/conhecimento/arte como elemento de transformação; de experimentação; trazer à tona temáticas emergentes e não pautadas por “agendas”. Em termos de prática cultural — e aí poderíamos incluir muitas outras revistas de arte, teoria e política — funcionam numa lógica de pensamento crítico e liberdade criativa. Também é relevante a identificação entre quem faz e aquilo que faz, publicando-se “conteúdos” por cumplicidades, seja até pela partilha do contraditório. É frequente a enunciação de um “nós” que une e resiste, como força de trabalho colectivo, ideia de comunidade que se constrói sobretudo pela recusa a qualquer outra coisa ou que, numa certa mundividência, abre possibilidades próprias. São estas afetividades em torno de projectos editoriais que, lutando contra certos ventos dos nossos tempos, não deixam de fixar-se no seu tempo e implicar-se nele.

Refira-se ainda a sua recusa ao mundo economicista da cultura, sem prescindir necessariamente da remuneração do trabalho intelectual ou criativo. São projectos que funcionam à margem do circuito das grandes editoras ou instituições, e por isso muitas vezes com poucos recursos. A precariedade das estruturas que produzem tais edições fá-las esmorecer ao fim de alguns títulos ou números. Essa condição, a efemeridade, prende-se com as dificuldades e o esforço exigidos pela manutenção e circulação, mas também pelo carácter de auto-criação e experimentação (a força do novo, o vazio da novidade). Vivem muito da persistência pessoal ou colectiva, sendo o principal motor o entusiasmo — porque se acredita naquilo —, e a margem de liberdade que estes projectos têm.

Sem estarem presas às regras de sustentabilidade e constrangimentos editoriais, é-lhes possível arriscar mais, podendo fazer escolhas e inventar outras regras. É possível prescindir de explicações editoriais, números temáticos, reacordar textos e autores esquecidos, fugindo da tirania das novidades, e, sobretudo, aprofundar gestos e assuntos perdidos na espuma dos dias. Algumas revistas defendem a livre-utilização dos textos editados, adoptando o *copy left* – pretendem libertar as ideias e a generalidade da criação cultural da propriedade intelectual –, ou a licença *Creative Commons*, de acordo com a qual se pode usar texto parcial ou integralmente, desde que referenciado. Como escreveu Brecht: «Tudo pertence a quem o melhora.» Esta atitude de editar o que se quer e como se quer tem algo de *do it yourself* da contra-cultura e da utopia com forte vínculo entre arte e vida² – integração de uma na outra:

a grande aspiração de uma parte das vanguardas, de Rimbaud a Duchamp, das vanguardas russas aos situacionistas, e também do movimento Fluxus, de Beuys e assim por diante. No entanto, de uma forma substancialmente diferente e regido por outros princípios, o capitalismo pós-moderno concretizou, afinal, essa pretensão supostamente revolucionária sob a forma de uma integração da arte na publicidade e na moda, no estilo de vida e na pedagogia social. (Jappe, 2011).

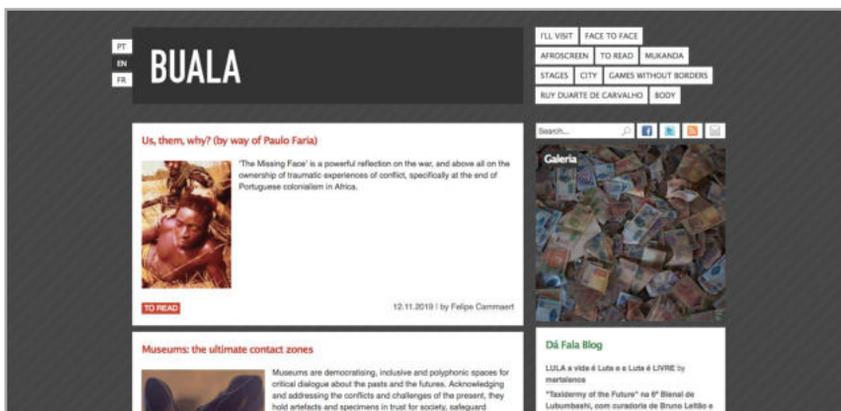
Ou o “capitalismo artista”, de Lipovetsky e Serroy (2015), que problematiza este consenso que vivemos na sociedade hipermoderna, entre mercado e arte, mergulhados numa cultura de fruição estética, sendo o sensível, o provocativo e a experiência do consumidor, o binóculo para ver e estar no mundo. No meio dessa total recuperação da produção estética e teórica, coloca-se a pergunta quanto à pertinência das publicações in-

2 E a ideia de superação da arte em atmosfera revolucionária e radical do situacionismo de Guy Debord (*A Sociedade do Espetáculo*, 1967).

dependentes: conseguirão ainda intrigar e registrar diferentes modos de pensar e agir? O que podemos oferecer ou o que delas esperamos quando quase tudo já foi recuperado, está à mão de semear, ou se circunscreve ao algoritmo que nos faz viver num *matching* entre supostos “semelhantes”?

BUALA: (www.buala.org) investigação e produção cultural

Respondo a essa questão com um caso específico da minha prática. Ainda que sendo um portal, inscrevo o *BUALA* na linha das publicações independentes pelo seu gesto interventivo. Partilhando muitos dos seus princípios, observaremos agora a metodologia e formato propostos.



Homepage do website *Buala*. Consultado a 12 de Novembro de 2019.

Transdisciplinar e colaborativo, *BUALA* deve o seu nome à palavra de origem quimbundo, usada em Angola no sentido de aldeia e periferia. Valorizando a ideia de comunidade, atuamos nos domínios do pensamento, arte e comunicação, potenciando o acompanhamento crítico da produção cultural e académica contemporânea, as questões do sul e o debate pós-colonial através de diversas vozes críticas que o têm impul-

sionado. Criar novas solidariedades e perspectivas mais conhecedoras no mundo, dar espaço à relação aprofundada e duradoura, têm sido alguns objectivos fundadores do portal.

Apelamos a um olhar contemporâneo, transversal e problematizante, pela abordagem interdisciplinar e pluralidade de colaborações. A linha editorial é bastante ampla, porque assumimos que se constrói pelos materiais e pelas urgências dos assuntos. Recorrendo a campos teóricos muito diversificados, diria que o mais aglutinador serão os Estudos Pós-Coloniais, Estudos Africanos e sobretudo os Estudos Culturais, pelo seu carácter interdisciplinar, menos de disciplina e mais de abordagem à produção ou criação de significados e sua recepção nas sociedades atuais. Contempla a geopolítica – no enquadramento da relação entre Europa, África e Américas –, a partir do presente, olhando para as tensões e singularidades de cada contexto, as continuidades opressoras em países atravessados por uma história colonial, cujos impactos violentos e resultados interessa problematizar. Debruça-se sobre culturas do Atlântico Negro, nas quais se articula história colonial e escravagista com a resistência da expressão cultural que proliferou por toda a diáspora negra. Interessa-se por trabalhos de ciências sociais, por exemplo o debate auto-reflexivo da antropologia, a crítica à cooperação. Aborda práticas e pensamento artístico através de exposições, a descolonização dos museus e da história de arte. Interessa-se pelas disputas identitárias, género e raça e lutas intersectoriais, questões indígenas, movimento negro, políticas de memória e a reavaliação crítica da História e das narrativas oficiais. Queremos formentar mais conhecimento sobre o impacto social dos problemas ambientais. Em muitos artigos do *BUALA* questionam-se as figuras das alteridades, debate-se cidadania e hospitalidade, migrações e fronteiras, o racismo

estrutural, gentrificação das cidades e urbanização recente no continente africano e sul-americano. Defendemos a diversidade epistemológica, dando a conhecer teorias, visualidades e perspectivas muitas vezes produzidas fora da Europa, alargando os lugares de produção de conhecimento. Aliás, o acesso ao conhecimento e à produção de discurso é o grande motor deste projecto. Para tal, disponibilizamos em arquivo aberto abrangentes materiais, imagens e artigos, inéditos ou republicados, fazendo convergir propostas de diversas áreas, na articulação dos campos académico, artístico, jornalístico e o debate público/sociedade civil. A cultura contemporânea é aqui entendida na sua articulação com a política, ciências sociais, literatura e grandes debates do pensamento crítico actual, contrapondo à hegemonia ocidental outras perspectivas e contra-discursos, contando com uma imensa rede informal e internacional de colaboradores e leitores. Os visitantes já chegam aos 30 mil por mês, sendo os países que mais visitam o *site* Brasil, Portugal, Estados Unidos da América e Angola, seguindo-se Moçambique e Cabo Verde, França, Inglaterra, Espanha e Alemanha.

Os textos estão sobretudo em língua portuguesa, com traduções em francês e inglês, e podem ter como formato entrevistas, ensaios, textos mais literários ou de reportagem, sendo que a organização dos conteúdos obedece não tanto às tipologias clássicas por áreas, mas mais a afinidades nas seguintes secções: *ou Lá Visitar*, grandes eventos culturais; *Cara a Cara*, percursos de personalidades e entrevistas; *Afroscreen*, cinema e multimédia; *A Ler*, ensaios e reportagens; *Mukanda*, textos de natureza política e literária, de autores canónicos; *Palcos*, artes performativas e crítica de espetáculos; *Cidade*, urbanismo e globalização; *Jogos sem Fronteiras*, mobilidades e migrações; *Corpo*, biopolítica e questões de género e um arquivo de materiais sobre o escritor

Ruy Duarte de Carvalho; *Galerias*, exposições virtuais; páginas de autores e um *blog* de divulgação cultural *Dá Fala*. Os artigos são sempre acompanhados por uma biografia dos autores.

BUALA tem um alcance regional entre os países de língua portuguesa; a rede de colaboradores e leitores é internacional e totalmente descentralizada. Lançado no programa “Terreiros” da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010, a sua criação deu-se num momento onde era gritante em Portugal a reduzida visibilidade dada à vanguarda da discussão pós-colonial, fazendo todo o sentido uma publicação no campo artístico e teórico assumidamente ligada a estes temas, que circulavam de modo endógeno, circunscritos a abordagens académicas ou artísticas, e numa perspetiva eurocêntrica. *BUALA* foi assim engendrado no seguimento de vivência e trabalho no sector cultural em países de língua portuguesa, Cabo Verde, Angola, Moçambique e Brasil, nos quais constatei o potencial da massa crítica, ações da sociedade civil e artística, acontecimentos e narrativas – invisibilizadas pela história, meios de comunicação e senso comum, cuja transmissão era muito superficial e intermediada. Por exemplo, as versões acerca do mundo cultural africano e brasileiro que chegavam a Portugal eram muito reduzidas, remetendo sempre para uma condição de subalternidade, folclórica ou propensa a oportunismos, pelas promessas das economias emergentes (sobretudo vindas de Angola e Brasil, entre 2010 e 2015). Nestes países, deparei-me também com a escassez de informação e do acesso ao conhecimento (inclusive aquele produzido sobre os seus próprios contextos) e/ou asfixia às liberdades de expressão. Era ainda relevante o facto de a produção de conhecimento, sobre temas que aflorei acima, se vincular apenas à Universidade, agente de manifesta incapacidade de comunicação para fora do seu circuito (problema para o qual já se vem

alertando), com linguagem cifrada e com núcleos restritos de interlocutores. E também uma atitude um pouco predadora de não devolver o conhecimento produzido sobre essas realidades; nós queríamos devolver as teses aos informantes, os documentários às personagens. Era também sintomática na época a crescente influência de redes sociais e blogues de enfoque territorial, nacional e personalizado, o que limitava um conhecimento mais alargado. Outro factor seria o persistente alheamento e suspeição mútua entre o meio artístico e as ciências sociais. Tornou-se, portanto, imperioso o gesto de descentralizar a reflexão crítica, teórica e artística colocando-as em diálogo, assim como de trazer novos contextos de produção, eventualmente mais periféricos (de acordo com o lugar de percepção), incentivando a relação permanente entre local e global. Esse gesto materializou-se num lugar de reflexão, um arquivo digital de fácil acesso – tanto na participação como na leitura, tanto na produção como na recepção –, que identifica e valoriza novos protagonistas culturais, suas acções e geografias de trabalho, sedimentando um trabalho em rede.

Uma base fundamental do processo de trabalho são as relações laborais e de amizade em vários países que, prévia e actualmente, foram permitindo assegurar contactos e dar continuidade a colaboradores e leitores, numa espécie de movimento em “bola de neve”. As relações informais e interpessoais foram valorizadas em detrimento de modelos hierárquicos e institucionalizados. Essa estrutura extensa e horizontal, de trabalho em rede, vai-se desenvolvendo na confiança gerada entre colaboradores e resposta do *site*. Temos também investido num trabalho de internacionalização, com equipas que se deslocam a cidades africanas (Luanda, Bissau, Mindelo, Kinshasa) fazendo oficinas de jornalismo cultural e de cultura visual para angariar colaboradores di-

rectos e não somente estudiosos sobre estas culturas. Assim que o *site* foi para o ar, em 2010, desde logo a dinâmica de actualização surpreendeu positivamente. Os seguidores têm salientado as vertentes mais originais do projecto: a diversidade de referências, contextos e lugares de enunciação; o resgate de materiais com leituras renovadas; as novas vozes que tomavam lugar; e a importante documentação que tem gerado. A curadora Marta Mestre, que esteve ligada ao início do projecto, faz o balanço uns anos depois, elogiando o portal:

[...] relação de Portugal com vários países africanos e Brasil de um modo muito próprio que nenhum projecto institucional conseguiu, sem paternalismos; põe de pé uma rede de colaboradores a disponibilizar informação, pesquisa, ideias, imagens; o facto de conhecer o terreno de que fala; distanciar-se, cada vez mais, de uma linha curatorial “de cima para baixo”, e compreende que a orgânica das trocas e a fragmentação do meio é o grande “acelerador”, colmata com eficiência e criticismo a lacuna do debate cultural nas trocas do sul, o qual tem vivido à mercê de projectos peregrinos de privados e do Estado. (post do mural do FB)

Tornou-se consensual para muitos artistas e investigadores que se tornou uma importante ferramenta para a investigação e produção cultural (inclusive é utilizado em contextos curriculares), contribuindo para um maior conhecimento das singularidades e expressões de várias realidades culturais, apostando na sua divulgação e na troca de experiências.

Outra das ambições de *BUALA* é, ao potenciar a diversidade de pontos de vista e de contribuições, promover o diálogo intercultural, combater discriminações e o racismo estrutural. No sentido de pensar as relações do passado para entender as relações de poder do presente da vida em Portugal — por exemplo, o conhecimento aprofundado sobre as culturas de origem de muitos imigrantes e as lutas e movimentos

que estão a consolidar estratégias em várias frentes —, atribui protagonismo positivo aos afrodescendentes em Portugal. Os nossos conteúdos e debates tentam combater preconceitos raciais e sexuais, articulando questões de género e raça na denúncia das injustiças, mas, sobretudo, através de reflexões aprofundadas sobre essas linhas históricas. É, pois, central o objetivo de incentivar uma prática descolonial que desconstrua as relações de poder envolvidas em linhas de continuidade entre os discursos coloniais e os estereótipos sexuais e raciais contemporâneos.

No caso do feminismo, fizemos uma revista em papel sobre o CORPO, com uma bem-sucedida campanha de *crowdfunding*, ligando temas tão prementes como a morte, a precariedade, as cidades e a biopolítica. Reflectimos, igualmente, sobre a situação das mulheres em vários contextos locais e sócio-culturais.

Também fazemos uma crítica à lusofonia, amplamente disseminada enquanto discurso, não tem sido sinónimo de um conhecimento integrado e apelativo das singularidades destes países. Para repensar e inscrever novos dados na História comum é necessário ampliar horizontes de informação, facilitar o acesso a narrativas que revertam o modo como a história tem sido transmitida.

Instrumentalizar a globalização

Imaginámos uma rede de trabalho que, pela sua imediata adesão e proliferação, evidenciou como estava em falta um espaço não institucional nem corporativista, que desse conta destas realidades e fosse um modelo de comunicação participativa e independente, integrado nos “citizen media”. A *Internet* tornou-se, pois, a ferramenta adequada, pela simultaneidade de acesso e actualização de conteúdos, e facilidade de meios de produção.

Apesar dos perigos da cibernética enquanto administração totalitária de seres humanos, já alertavam os situacionistas, há muitas formas de passagem de conhecimento e de denúncia que só assim podem acontecer. Na dualidade entre arte/edição e ativismo, é reavaliada a relação entre ética e estética. Os métodos colaborativos de ampla disseminação produzidos por este meio, permitem fazer emergir novas subjetividades e discursos renovados no campo da política aplicada a cada urgência de cada contexto. O nosso âmbito não é tanto a informação ou a actualidade, mas a crítica e reflexão de fôlego, sem deixar de se dirigir a um público diversificado, com várias áreas de interesse.

Tal como o projecto estético e político de Ruy Duarte de Carvalho – autor que nos é caro neste *BUALA* (onde lhe dedicamos uma secção e sobre o qual organizámos o livro *Diálogos com Rua Duarte de Carvalho*, ed. BUALA 2019) –, passa também pela criação de pontes entre registos, no caso dele, entre o “*circuito* do consumo e da fruição do oral e o *circuito* do consumo e da fruição da escrita, com o potencial de circulação, de reprodutibilidade e de audiência desta” (2008, 52), e, no nosso, pela ampliação de vozes. Porque “a maneira menos lesiva para lidar com a globalização, por parte das culturas que essa mesma globalização subalterniza, talvez seja a de encontrar maneira de contrapor-lhe o uso dos próprios instrumentos que a globalização e a modernização utilizam” (2008, 53).

Ruy Duarte resgata assim “de um ‘local’ etnográfico e disciplinar, ou então de um ‘lugar’ geográfico e cultural” (2008, 52), transportando para o consumo estético contemporâneo de grande público, “extracções da tradição oral até então praticamente confinadas ao consumo de antropólogos e de outros especialistas” (2008, 52). Este processo de “tradução”, de ponte entre mundos, é essencial para a existência do *BUALA*.

Para a implantação do *site* recebemos, no início do projecto, apoio da Casa das Áfricas (Brasil) e da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), o que nos permitiu arrancar. Porém, ao longo de 9 anos, uma equipa composta pela editora, programadores do *site*, tradutores, além de colaboradores mais ou menos regulares, desenvolveram um trabalho voluntarista, situação que limita a consolidação da sua estrutura, essencial para o desenvolvimento do portal e da associação. A criação das condições necessárias para uma gestão eficiente, pró-activa e autónoma, que permita alargar o espaço de intervenção do *BUALA* e profissionalizá-lo, torna-se, pois, fundamental, sob pena de cair mais um projecto que gerou tanto entusiasmo e participação. Conseguimos finalmente, em 2019, um apoio da Câmara Municipal de Lisboa por dois anos.

Pelo acesso “universal” e gratuito, pela sua linha editorial independente e congregadora, o *BUALA* tem estimulado a livre expressão e aprofundamento dos valores democráticos. O contínuo aumento de utilizadores do portal demonstra a importância e a necessidade de se aprofundar as temáticas já abordadas, mas também de se ter condições para, daqui em diante, alargar as possibilidades de partilha e aumentar a produção de conteúdos e traduções, em direção à profissionalização da estrutura permanente. Esperemos que isso possa acontecer sem perder o fôlego da independência e do entusiasmo e de só se publicar o que terá afinidade com uma linha editorial difusa mas perceptível.

Bibliografia

Carvalho, Ruy Duarte de. 2008. *a câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia

Jappe, Anselm. 2011. "Die Situationisten und die Aufhebung der Kunst: Was bleibt davon nach fünfzig Jahren?". In: *EXIT!* 8. Berlin: Horlemann. pp. 209-219.

Lipovetsky, Gilles e Serroy, J. 2015. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, B.S. e Meneses, M. P. (Org.). 2010. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina.

A revista Umbigo – um caso de resiliência

Elsa Garcia

Fundadora da Revista Umbigo

A Umbigo nasceu com uma bolsa do Ministério da Cultura de apoio à criação de novas revistas, atribuído pelo IPLB (Instituto Português do Livro e da Biblioteca), e começou por ter dois pontos muito fortes: o tema «O corpo como expressão artística na arte contemporânea» e o design fraturante influenciado por David Carson, fundador da icónica *Ray Gun*.

A Umbigo assumiu assim, desde o início, uma posição de quebrar com as convenções vigentes, publicando, em junho de 2002, na capa do seu primeiro número, a fotografia de um transsexual, Amanda Lepore, pela lente do artista Álvaro Villarubia. Levando o corpo ao limite, o número três da revista materializou-se num

A Umbigo assumiu assim, desde o início, uma posição de quebrar com as convenções vigentes, publicando, em junho de 2002, na capa do seu primeiro número, a fotografia de um transsexual, Amanda Lepore, pela lente do artista Álvaro Villarubia.



umbigo

umbigo | digo | e | depois | digo | pelas | públicas | abaixo | acho | que encontrarei

alvaro villarrubia corpo metamórfico
erotismo high-tech
annie sprinkle post porn modernist
o umbigo do fado
bettie page o anjo negro da cultura pop
transformismo através dos séculos
antónio José carvalho subversão escultórica
à mesa com o desejo comédia erótica

00001
1470000000000
8 147000 000000
MIC
Revista de Cultura
Número 02 2002 - 34

Capa da *Umbigo*, N.º I, 2002.

número temático que se entendia como arte extrema no campo das artes visuais e da *performance*, publicando artistas como Paul McCarthy, Orlan ou Marc Quinn, fazendo assim uma edição especial focada em artistas que subvertem a ordem natural, ao contrariar noções de estética, anatomia e sexualidade – uma viagem pelo universo daqueles que não se identificam com o corpo normalizado, o que hoje em dia se tornou num tema bastante atual pelo mundo fora.

Também a moda sempre fez parte das páginas da Umbigo e, não obstante o conservadorismo de alguns no que respeita à junção destes dois universos, a história tem provado que estes dois campos se influenciam frequentemente. Um dos exemplos é a recente exposição (maio 2018) “Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination”, patente no *The Met Fifth Avenue*, focada no diálogo entre a moda e a arte medieval no universo católico, ou o artista espanhol Joaquín Sorolla que representava, com abundância, indumentárias várias nos retratos pintados.

Outra das características que advém do início da história da Umbigo é o espaço que dá voz a jovens artistas e críticos, através da publicação de textos, ensaios fotográficos e projetos artísticos que encontraram na revista um palco para mostrar o seu trabalho.

Em 2005, a Umbigo foi a revista escolhida para representar Portugal na Trienal de Arquitetura e Design de Milão e dois anos antes editámos o livro *Coordenadas do Corpo na Arte Contemporânea* – com um ensaio de Bárbara Coutinho e prefácio de Eduardo Prado Coelho –, para o qual desafiámos um conjunto de artistas nacionais e internacionais a trabalharem o corpo como tema.

Nesta edição participaram diversos artistas nacionais, designadamente Julião Sarmento, José de Guimarães, João Vilhena, e internacionais, como Annie Sprinkle, Lenka Klodová ou Robert Flynt, que apre-

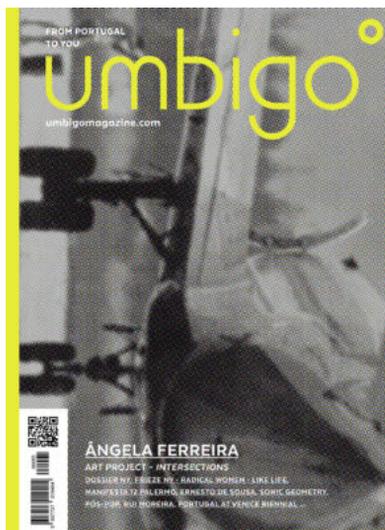
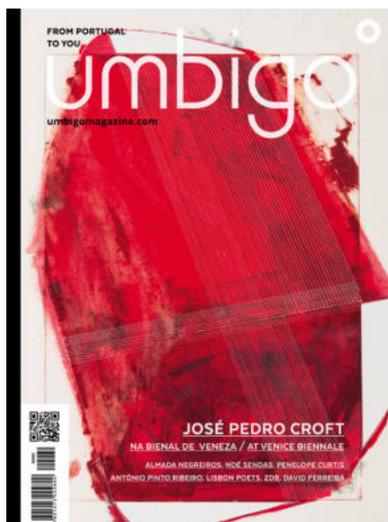
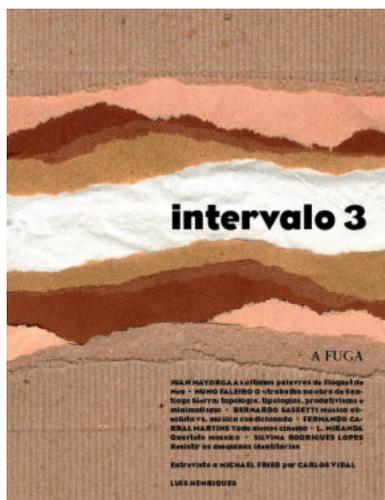
sentaram trabalhos inéditos subordinados ao tema «corpo».

Indo ao encontro do que é sugerido no título, a relação com o mercado nunca foi fácil em termos de edição, pois em Portugal as publicações de nicho não são aliantes para o universo dos anunciantes e o percurso da Umbigo foi desde sempre muito difícil nas tentativas trimestrais de garantir o pagamento de mais uma impressão. Nunca falhámos uma edição desde o seu início, em 2002, e a Umbigo é um caso de resiliência na história das revistas em Portugal.

Prestes a desistir, em 2015 a revista concorreu ao segundo pedido de apoio da sua história, o *Portugal 2020*, e foi com surpresa que recebemos a notícia que tínhamos ganhado um apoio à internacionalização, dando início a uma nova fase no nosso percurso: a passagem a bilingue, não só numa perspetiva de chegar ao público internacional que visita ou reside em Portugal, como também à distribuição no mercado externo — Europa, Estados Unidos, Canadá, Brasil e Austrália.

Assim, com o lema “From Portugal to You” e com o papel de embaixadores da cultura portuguesa, estamos desde 2017 a fazer um périplo pelos importantes eventos de arte contemporânea internacionais. Este périplo foi iniciado com a oferta do excedente da edição de abril de 2017, cuja capa continha uma obra de José Pedro Croft, representante português na Bienal de Veneza, e, em setembro de 2017, seguiu-se uma viagem à Alemanha, nomeadamente à Documenta de *Kassel*, *Skulptur Projekte* em *Münster*, *Berlin Art Week* e *Art Berlin*.

Em novembro do mesmo ano, a revista esteve representada na feira de arte *Artissima* em Turim e, em 2018, com um *stand* na ARCO Madrid e ARCO Lisboa. Foi também *media partner* da feira *Art Brussels*, da *Frieze New York*, onde marcou presença no *Reading Room*. Foi também *media partner* da Bienal Manifesta em Palermo e esteve na Bienal



Capas da *Umbigo*, N.º 2, 2002; N.º 3, 2002; N.º 60, 2017 e N.º 65, 2018.

FROM PORTUGAL
TO YOU

umbigo^o

umbigomagazine.com



PAULIS LIEPA

ART PROJECT - MYSTS OF TIME

DOSSIER RIGA: RIBOCA; LATVIAN NATIONAL ART MUSEUM; SURVIVAL KIT ...
SIMPÓSIO ARTE & SUSTENTABILIDADE / ART & SUSTAINABILITY SYMPOSIUM,
SARAJEVO NOW, DIALOGUES - MNHNC X PEDRO SEQUEIRA, JÜRGEN BOCK,
ART IN THE ANTHROPOCENE, RUI CHAFES & ALBERTO GIACOMETTI ...



00006

5 607727 019004

V
O
L
T
A
R
A
V
E
R

Capa da *Umbigo*, N.º 66, 2018.

RIBOCA, a primeira bienal de Riga. Como resultado destas viagens, a Umbigo preparou o Dossier especial «Nova Iorque» e a edição de outubro de 2018 integrou o Dossier Riga, resultante da nossa estadia e de entrevistas feitas.

Esta tem sido não só a forma de mostrar o que se faz em Portugal, a nível cultural e de artes visuais, como de atingir, também, um novo público, um outro nicho, desta vez internacional, como forma de aumentar o público e o investimento no trabalho que temos vindo a desenvolver.

De igual modo, a Umbigo tem convidado vários artistas a desenvolver projetos artísticos para a revista, entre eles João Queiroz, Rui Chafes, Pedro Cabrita Reis, Pedro Barateiro, Ângela Ferreira e Pedro Sequeira. A propósito do dossier Riga, acima referido, o projeto artístico é da autoria do letão Paulis Liepa.

Em abril de 2018, face à necessidade de desenvolvimento de projetos paralelos, a Umbigo lançou a sua nova plataforma, a *UmbigoLAB*, uma rede social para artistas, financiada pela Fundação Millennium BCP, e que funciona apenas por convite. O objetivo materializa-se numa rede de *networking* nacional e internacional entre artistas, curadores, diretores de museus e colecionadores, numa perspetiva de apoiar a divulgação dos artistas entre os agentes do meio.

Hoje sentimos o facto de a produção de conteúdos ser cada vez mais desvalorizada, talvez pelo excesso de informação atual e falta de tempo para o seu consumo. Vivemos numa Modernidade Líquida e numa época de velocidade desenfreada.

Desde muito cedo que a Umbigo foi objeto de estudo para mestrandos que, ao longo dos anos, nos foram procurando. Tal facto assinala a sua importância, muito estudada e analisada no que concerne ao panorama editorial português.

R
E
V
A
R
A
T
L
O
V

Arte / Art
Lisboa / Lisbon

texto/text: SANDRA VIEIRA JÖRGENS

O Fotógrafo Acidental

Mais do que uma Imagem

The Accidental Photographer

More than an Image



Stevens de Saes, 20, Prémio José Gomes para Filmes do Porto, 1970. Realização: João e Patrícia de Saes. Fundação Amos Telo. Galeria Jardim Serrano e Estádio do Sport Club, 17 de Junho de 1976. no âmbito da exposição *Amos Telo: 100 Anos*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa. Stevens de Saes, *The Prémio José Gomes do Festival de Porto, 1970*. Performance with the participation of Teresa Barata-Gomes, Susi Hakkar, João Saramago and Vicente de Saes, performed on January 17, 1980, at the opening of the exhibition *Amos Telo: 100 Anos*, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa.

V
O
L
T
A
R
A

Arte / Art
Lisboa / Lisbon

texto/text: SANDRA VIEIRA JÖRGENS



Mark Lewis, *Node*, 2015. UK, concebido para 36, 7'10". Ball de Biber coratina e fotografado de arte na e de David Faria Gallery. Mark Lewis, *Node*, 2015. UK concebido em 36, 7'10". Foto: não copyright e copyright do autor and David Faria Gallery.

Escultura e filme:

reprodução, replicação e apropriação

Sculpture on film:

reproduction, replication and appropriation



Fiona Tan, *Inventory*, 2012. Instalado HD e vídeo. Curadoria da artista e de Frank Street Gallery, Londres. *Inventory*, 2012. HD and video installation. Curadoria da artista and Frank Street Gallery, Londres. (Foto: Anabela Melo - Maelen Lichtenberg)

[PT]

A exposição coletiva *Escultura em Filme. The Very Impress of the Object* explora o fascínio pelo mundo clássico e o interesse dos artistas contemporâneos pela escultura antiga, apresentando cinco instalações filmadas de Fiona Tan, Mark Lewis, Rosa Barba e das duplas David Panos & Anja Kirschner e Lonnie Van Brummelen & Siebren De Haan.

Se a imagem parece cair a água-fria e a arte clássica é tradicional e amada, que instalação com diferentes esculturas e filmes, a ligação específica entre filme e escultura é o tema central desta mostra, patente na Fundação Calouste Gulbenkian. O texto de introdução explica a relação: «O que resulta no uso da escultura como modelo para criar um processo de fotografia. Essa parte parece do objeto real, isto é, da sua condição fotográfica será transcrita para imagens em movimento, capazes de produzir de imagens, analógicas e digitais e legarem e complementar os pontos de vista».

Da montagem de imagens e construção de fotografias para imagens filmadas ou não, realistas, os artistas oferecem nos diferentes espaços e abordagens experimentais de arte e colagem dentro e fora das paredes e telas de novas instalações, mostrando como a arte se afasta sobre representação e apropriação, e impõe o passado e a sua importância a significação para o presente.

V
E
R

Planos interiores da *Umbigo*, N.º 61, 2017 e N.º 62, 2017.

R e v i s t a
C o n t e m p o r â n e a

C e l i n a B r á s

S é r g i o F a z e n d a R o d r i g u e s

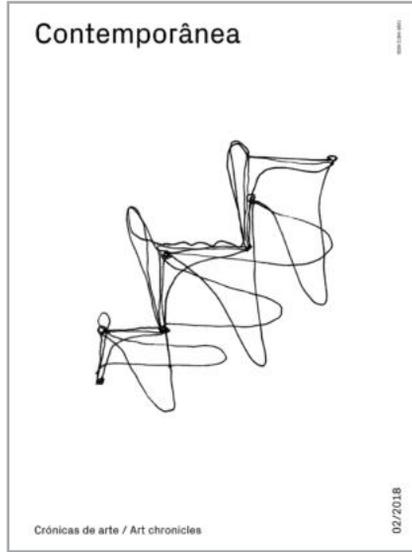
Editores da Revista Contemporânea

I

Breve descrição

A *Contemporânea*, fundada em 2015 por Celina Brás, é uma revista digital mensal dedicada à divulgação da arte contemporânea – um espaço aberto ao pensamento, à reflexão crítica e ao entendimento da criação contemporânea e da inscrição das suas práticas num contexto global.

O objectivo principal da revista é a promoção e divulgação da arte contemporânea produzida em Portugal, não descurando outras perspectivas no âmbito das várias práticas artísticas contemporâneas que privilegiem o debate e a reflexão crítica.



Capas da *Contemporânea*, N.º I, 2018 e N.º 2, 2018.

A revista inclui vários formatos: crítica, ensaio, entrevista e reflexões várias sobre arte e cultura contemporânea. Integra projectos de artistas e uma agenda de exposições actualizada semanalmente.

A versão impressa da *Contemporânea* surge em 2018, numa vertente temática, com o objectivo de criar edições de cariz curatorial. Para

A Contemporânea é muito mais do que uma revista, é uma plataforma, de reconhecido mérito no contexto nacional, exclusivamente dedicada à divulgação, promoção e programação de actividades no âmbito da arte contemporânea.

tal, é endereçado um convite a um diferente curador, com o objectivo de criar conteúdos diferenciados, privilegiando formatos e visões singulares, em função da especificidade de cada tema.

A *Contemporânea* iniciou recentemente um novo projecto com curadoria de Sofia Nunes: “Reassembling Ideas”, que visa a criação de um espaço de reflexão e debate sobre problemáticas transversais à prática artística contemporânea, à história da arte e do pensamento. A conferência “Desdobramentos do ready-made”, realizado em Maio no Museu Colecção Berardo, foi a primeira iniciativa deste programa de conhecimento.

A *Contemporânea* é muito mais do que uma revista, é uma plataforma, de reconhecido mérito no contexto nacional, exclusivamente dedicada à divulgação, promoção e programação de actividades no âmbito da arte contemporânea. Prima pela excelência de conteúdos, contributos e colaboradores.

Deriva Urbana (2ª edição impressa)

Introduzindo “Uma cartografia da Lisboa Contemporânea através da ideia de *Dérive*”, o segundo número, da edição impressa, da revista *Contemporânea* foca-se na cidade de Lisboa e tem como referência a ideia de *Dérive*. Editor convidado: Sérgio Fazenda Rodrigues.

Entendida na lógica de Guy Debord, enquanto processo de apropriação espacial, a *Dérive* surge como uma deambulação onde se opera o (re) conhecimento de um dado território. Baseada nos afetos e nas empatias que se estabelecem com diferentes locais, o que emerge é uma cartografia complexa de importâncias e afinidades. Nesse sentido, mais do que mapear o traçado geométrico da cidade, ou mensurar as distâncias e os caminhos entre diferentes zonas, o que se demarca é a intensidade de cada parte, o carácter do seu conjunto e um grupo de relações que não se articulam de modo directo, ou linear.

Neste número, pretende-se analisar a forma como as dinâmicas associadas ao campo das artes visuais influem na cidade de Lisboa, na sua vivência e no seu desenvolvimento. Sob a feição da *dérive*, deseja-se entender um grupo de situações que existem no presente, que se podem ligar no passado e que podem projectar-se no futuro.

Em formato de entrevistas, crónicas, ensaios escritos e ensaios visuais, este número propõe-se reflectir sobre um conjunto de tópicos, tais como, entre outros, a capacidade de polarização das instituições existentes, a agregação de galerias por bairros específicos da cidade, a dinâmica dos espaços culturais de cariz independente, ou a fidelização de novos públicos e agentes internacionais, que hoje poderão retratar a cidade. Trata-se, assim, no que se crê ser um momento ímpar no desenvolvimento cultural de Lisboa, de olhar para o território e para os seus actuais motores de crescimento, procurando entender o seu comportamento, os seus agentes e as suas dinâmicas.

Visando um público mais vasto, este número tem como objectivo estruturar um debate, com os vários intervenientes, em torno dos tópicos abordados. Por via de registos visuais e de outras intervenções feitas por artistas convidados, pretende-se, também, que a revista seja tida como objecto e que, em paralelo com os seus conteúdos, problematize, no manuseio, novas formas de comunicação e leitura.

Desenvolvimento

Esta edição especial, a segunda em papel, surge assim, na sequência da anterior, dedicada à cidade do Porto (através do conceito “Crónicas de Arte”, da autoria de Antónia Gaeta), mas como um outro olhar, focado na expressão que o sector da arte contemporânea tem numa relação directa com o território.

Tendo em conta o período de transformação que a cidade de Lisboa atravessa, começou-se por equacionar o que seria pertinente desenvolver no âmbito das artes visuais. Embora existam inúmeras leituras em torno do que pode ser específico a esta cidade, revelou-se útil e aliciante perceber, antes de mais, os elementos que constituem essa mudança.

Deste modo, atendendo à expressão evidente que esta dinâmica veio a adquirir – traduzida na abertura de novos espaços culturais, no estabelecer de vários intercâmbios, na angariação de novos habitantes e na criação de outros públicos –, é imperativo perceber o que alimenta, caracteriza e constitui todo este processo. É certo que isso cruza um conjunto de vários factores, que se alargam a diversos campos e que vão, entre outros, da política à economia, ou da cultura, ao marketing e ao turismo. Também é certo que, quer como herança de uma nova conjuntura socioeconómica (que emerge da lenta recuperação de uma recente crise

V E R V A R A T L O V

financeira), quer como engrenagem de uma afirmação cultural que, de forma crescente, se vai consolidando, Lisboa assume uma mudança, onde a arte contemporânea é um elemento importante.

Com isso em mente e circunscrito ao âmbito do que uma revista pode oferecer, tomou-se como principal desafio desenvolver um olhar que indague este fenómeno e perceba as expressões de maior curiosidade, e movimento, que se sentem em torno das artes visuais. Atente-se, porém, que a revista não propõe um registo conclusivo, programando-se antes como uma auscultação ao espírito do tempo. Nessa auscultação, deseja-se sim, abrir espaço para um estudo futuro, que se entende necessário e se quer aprofundado.

II

É importante entender a forma como esta realidade se traduz, quer na esfera socioeconómica, quer na dimensão física do território. Ao longo da revista, indagam-se as movimentações que se geram, as zonas que se afirmam, as pontes ou os intercâmbios que se estabelecem e a forma como tudo isto transforma, ou não, o corpo da própria cidade. Esta é uma visão que importa debater no tempo e no espaço e que marca uma capital que, embora de pequena dimensão, se afirma já, policêntrica, dispersa e cosmopolita.

Para cumprir este intento, recorreu-se à noção de *Dérive* e à ideia de psicogeografia, desenvolvidas por Guy Débord, no decorrer do século XX. Promove-se, assim, uma deambulação pela cidade, que é apoiada na gestão de um mapa de afinidades, ou numa cartografia de aproximações, que não tem uma lógica cartesiana e não é mensurável, apenas, pela métrica e pelo posicionamento de cada elemento. Pretende-se, assim, estruturar uma leitura que incide no interesse e no modo de funcionamento de

vários intervenientes, cruzando áreas de influência, sistemas de reverberação e lógicas de sobreposição no, e do, território em que estão inscritos.

Cumprindo essa ideia, a revista organiza-se em três núcleos principais, discorrendo sobre o perfil institucional, o sistema comercial e o carácter independente. Contudo, esta não é uma compartimentação estanque, interessando perceber a natureza híbrida e dinâmica, que muitos dos exemplos aqui apresentados, detêm.

No início de cada núcleo, demarca-se um texto que assume uma visão abrangente do que está a ser debatido. Na sequência deste primeiro texto, surge ainda um grupo de outros escritos, focados num olhar mais específico, individual e/ou comparativo, sob o formato de entrevistas, textos corridos, e/ou registos cruzados.

Cada texto, ou conjunto de textos, é intercalado por um ensaio visual, de um artista diferente, desenvolvido especificamente para a revista. No total, criam-se vários olhares sobre a cidade e sobre aquilo que a caracteriza, que vão do tempo histórico à circulação do presente e do registo da vivência individual ao imaginário da memória colectiva.

No final dos três núcleos, regista-se a opinião de um grupo de intervenientes estrangeiros que, tendo-se mudado recentemente para Lisboa, ou trabalhando na cidade com uma periodicidade regular, viabilizam uma outra leitura, que é feita de fora para dentro.

A revista termina com um conjunto de mapas que assentam, graficamente, uma possível sistematização do que ao longo das páginas foi sendo referido. Invocando a memória de Guy Debord, a informação estrutura-se de modo parcelar, estudando caso a caso – institucional, comercial, independente – as localizações predominantes e, de forma cruzada, no conjunto, a sobreposição de toda a informação anterior.

Assim, torna-se curioso perceber uma aparente simetria na zona ribeirinha da cidade, assente no seu desenvolvimento histórico, social e económico, que a disposição dos equipamentos culturais, ainda hoje denuncia. Veja-se o exemplo da dicotomia entre Belém, com o seu agrupamento de museus de carácter simbólico e vocação turística e a zona de Xabregas, com as suas galerias e espaços independentes, de carácter descomprometido. Ou, ainda, a forma como o famoso “Y” de Lisboa – formado pelas linhas de vale da Avenida da Liberdade e da Avenida Almirante Reis, que sempre definiram, ao longo do seu tempo, uma parte burguesa e uma parte popular da cidade –, marca, também hoje, um local onde predominam galerias (a Oeste da Avenida da Liberdade) e outro onde surgem um número significativo de espaços independentes (a Este da Avenida Almirante Reis). Atente-se, de igual forma, como ao longo da chamada sétima colina, do Cais do Sodré ao Bairro Alto, Príncipe Real, Largo do Rato e Campo de Ourique, há uma densidade de instituições, galerias e espaços independentes, que respondem à sedimentação cultural de uma zona histórica. Por contraponto, na zona das avenidas novas e na zona de Alvalade, convivem instituições, espaços independentes e, com maior incidência, galerias, respondendo ao crescimento espaçado da cidade para Norte. Por outro lado, é interessante perceber como os processos de gentrificação, com tudo o que isso acarreta, transformam a cidade e convertem antigas zonas industriais (como Marvila, ou parte da zona de Alvalade), em novos pólos, de uso reinventado e carácter, por vezes, postiço. Mas, mais do que fixar uma conclusão, importa ressaltar que aquilo que este número da revista *Contemporânea* pretende é, apenas, indagar outras formas de entendimento da cidade, percebendo a relação que isso estabelece com a dinâmica do sector artístico.

III

O enquadramento das artes visuais na cidade de Lisboa tem, hoje, um panorama amplo e complexo. Não é possível proceder a uma análise estanque, na medida em que a natureza dos elementos focados, quer ao nível da sua posição, quer ao nível do seu funcionamento, existe num registo de sobreposição que é difícil de contextualizar. Tome-se o exemplo, a nível institucional, do papel que alguns privados ocupam, cumprindo o que seria, predominantemente, um papel estatal (do qual a Fundação Calouste de Gulbenkian é um caso paradigmático). Ou ainda, a nível comercial, o intenso papel que as galerias desenvolvem, de forma pouco apoiada, na promoção de artistas por outras geografias (atente-se às inúmeras feiras de arte e ao intercâmbio que isso possibilita com outros pares internacionais). Veja-se, também, nos casos independentes, como artistas e curadores procuram novas formas de se organizarem, fazendo face a uma existência que é complexa e mutante (repare-se no caso do projecto “Empty Cube” que, durante dez anos, ocupou vários espaços diferentes, ao longo de muito curtos períodos de tempo).

Refira-se, ainda, que aquilo que esta revista apresenta não é uma listagem de todos os agentes que existem e trabalham na cidade, nem tampouco uma compilação de todas as diferentes perspectivas e posicionamentos que marcam o actual panorama de Lisboa. É, tão-somente, o registo de alguns casos de interesse que ajudam a perceber melhor o tema em questão, considerando, também, aqueles que não estão agora em funcionamento, mas que são notórios, pela herança que deixaram e/ou pelas vias que abriram.

O que se pretende, então, fazer é, em tom descomprometido, mas atento, aproximarmo-nos de um registo de deambulação, com um olhar que pede, simultaneamente, para ser focado e panorâmico, individualizado e sobreposto, numa realidade que é poliédrica e reflexiva.

Mais do que informar, entreter ou “dar a ver”, as Revistas – do Latim *revidere* – “dar a ver de novo” – distinguem-se, de outras publicações, por abrir à própria revisão, ao que volta a ser visto, ao rever, ao “Voltar a Ver”.

Referimo-nos a publicações periódicas que definiram conceitos, propuseram temáticas, impuseram linguagens, defenderam teses, criaram mitos, instauraram legitimações, desenharam tendências. A par dos conteúdos literários e artísticos encontramos muitos exemplos de revistas de grande riqueza gráfica – ao nível do experimentalismo visual e tipográfico, das linguagens visuais (formais e conceptuais), das ilustrações e do dinamismo da grelha. No livro *Das Revistas: Voltar a Ver* pretendeu-se manter a forma da reflexão aberta, própria do formato das conferências que lhe serviram de ponto de partida. Deste modo, o livro exhibe as diferentes formas de testemunho e reflexão que cada autor considerou mais adequadas à partilha da perspectiva que põe em comum.