

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS

TITO GALVÃO DE BRITO

BRIC-A-BRAC: Revista de Poesia Visual no Planalto Central

Brasília, fevereiro de 2023

TITO GALVÃO DE BRITO

BRIC-A-BRAC: Revista de Poesia Visual no Planalto Central

Trabalho de conclusão de curso de
Bacharelado em Teoria, Crítica e História
da Arte, do Departamento de Artes
Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D`Angelo

Brasília, fevereiro de 2023

TITO GALVÃO DE BRITO

BRIC-A-BRAC: Revista de Poesia Visual no Planalto Central

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - Orientador

Dra. Lívia Zacarias Rocha

Dr. Luis Gustavo Cardoso

Para Resa, querido pai, e para Mário, querido irmão, saudade eterna.
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço às guerreiras amadas Bidô, minha mãe; Inaê, minha companheira; e Carmen, minha irmã, pelo amor e apoio preciosos.

As também tão importantes na minha vida, Carmem Moretzsohn e Marília Panitz.

Agradeço à minha estimada família, em especial Theo, Nico, Lis, Pablo, Felipe e Marina.

Agradeço ao meu orientador Prof. Biagio, pelo apoio e confiança fundamentais. Aos membros da banca, Profa. Livia Zacarias e Prof. Luis Cardoso, pelas valiosas contribuições.

Agradeço especialmente à Profa. Maria do Carmo e à Profa. Teresa Santa Cruz, pelo constante estímulo e paciência. Agradeço aos professores do curso com quem tive a honra de poder aprender, Profa. Iracema Lecourt, Profa. Karina Dias, Prof. Pedro Alvim, Profa. Ruth Sousa, Profa. Adriana Clen, Prof. Gustavo Lopes, Prof. Átila Regiani, Profa. Cecília Mori.

RESUMO

O presente trabalho busca evidenciar e discutir os seis números lançados da revista experimental de arte *Bric-a-Brac*, editada e produzida em Brasília, DF, entre os anos de 1985 e 1991. Iniciaremos a partir da discussão teórica acerca das ideias de Conceitualismo na América Latina, da curadora Mari Carmen Ramirez, cuja análise central baseia-se no fato de que as práticas conceitualistas latinas não foram um desdobramento da Arte Conceitual hegemônica, produzidas no âmbito norte-americano e europeu. Tais práticas seriam uma expressão vinculada aos contextos social, cultural e políticos diversos em que se encontravam. Nessa linha teórica, analisaremos brevemente algumas revistas de arte de meados da década de 1970, período em que não só o Brasil, mas outros países latino-americanos encontravam-se sob regimes ditatoriais; até, por fim, chegarmos às edições da *Bric-a-Brac*, durante o período da redemocratização brasileira.

Palavras-chave: *Bric-a-Brac*; Poesia Visual; Conceitualismo na América Latina; Revistas de Arte;

ABSTRACT: The work seeks to highlight and discuss the six issues released by the experimental art magazine *Bric-a-Brac*, edited and produced in Brasília, DF, between 1985 and 1991. We will start from the theoretical discussion about the ideas of Conceptualism in Latin America, by the curator Mari Carmen Ramirez, whose central analysis is based on the fact that Latin conceptualist practices were not an offshoot of the hegemonic Conceptual Art, produced in the North American and European context. Such practices would be an expression linked to the different social, cultural and political contexts in which they were found. In this theoretical line, we will briefly analyze some art magazines from the mid-1970s, a period in which not only Brazil, but other Latin American countries were under dictatorial regimes, until, finally, we reach the editions of *Bric- a-Brac*, during the period of Brazilian redemocratization.

Keywords: *Bric-a-Brac*; Visual Poetry; Conceptualism in Latin America; Art Magazines;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I – CONCEITUALISMO NA AMÉRICA LATINA	12
Conceitualismo X Arte Conceitual	13
Conceitualismo(s)	15
Revistas de Arte na Década de 70	17
<i>Navilouca</i>	20
<i>Malasartes</i>	22
II – BRIC-A-BRAC	25
<i>Bric-a-Brac I</i>	29
<i>Bric-a-Brac II</i>	33
<i>Bric-a-Brac III</i>	38
<i>Bric-a-Brac IV</i>	40
<i>Bric-a-Brac V</i>	43
<i>Bric-a-Brac VI</i>	45
IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
APÊNDICE A - Entrevista com a jornalista Lúcia Leão realizada em 15 de novembro de 2019, via e-mail.	53
APÊNDICE B - Entrevista com o jornalista e poeta Luís Turiba realizada em 18 de novembro de 2019, via e-mail.	58
APÊNDICE C – Recortes de reportagens da época – Acervo Luís Turiba	61

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Joseph Kosuth. *Uma e três cadeiras*. 1965. Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/

Figura 2 - Capa da Revista *Navilouca*, 1974. Fonte: <http://joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Navilouca%20-%20Revista/Navilouca.pdf>

Figura 3 - Contracapa da Revista *Navilouca*, 1974. Fonte: <http://joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Navilouca%20-%20Revista/Navilouca.pdf>

Figura 4 - Capa da Revista *Malasartes* 1, 1975. Fonte: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=13031>

Figura 5 - Capa da Revista *Malasartes* 3, 1976. Fonte: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=5026>

Figura 6 - Capa da Revista *Grande Circular*, 1979. Foto: Moacir Macedo

Figura 7 - Fotomontagem da Revista *Grande Circular*, pág. 8, 1979. Foto: Moacir Macedo

Figura 8 - Verso e anverso da Revista *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: <https://claudiolobato.com/Nuvem-Cigana>

Figura 9 - Capa da *Bric-a-Brac I*, 1985/86. Foto: Moacir Macedo

Figura 10 - Poemas Turiba / Resa, *Tênis de Beíço*, *Bric-a-Brac I*, p.12, 1985/86. Foto: Moacir Macedo

Figura 11 - Capa da *Bric-a-Brac II*, 1986. Foto: Moacir Macedo

Figura 12 - Reportagem revista *Istoé*, 01/10/1986. Fonte: Acervo Luis Turiba

Figura 13 - Poema Manuel Bandeira, *A Cópula*, *Bric-a-Brac II*, p.39, 1986. Foto: Moacir Macedo

Figura 14 - Texto de apresentação, *Bric-a-Brac II*, p.5, 1986. Foto: Moacir Macedo

Figura 15 - Cildo Meireles, *Zero dollar (1978/82)*, *Bric-a-Brac II*, p. 8, 1986. Foto: Moacir Macedo

Figura 16 - Capa da *Bric-a-Brac III*, 1989. Foto: Moacir Macedo

Figura 17 - Capa da *Bric-a-Brac IV*, 1990. Foto: Moacir Macedo

Figura 18 - Rubem Valentim, Não ilustração de um não altar, *Bric-a-Brac IV*, p. 51, 1990. Foto: Moacir Macedo

Figura 19 - Capa da *Bric-a-Brac V*, 1990/91. Foto: Moacir Macedo

Figura 20 - Poema inédito de Tarsila do Amaral, *Tédio*, *Bric-a-Brac V*, p. 65, 1990/91. Foto: Moacir Macedo

Figura 21 - Capa *Bric-a-Brac VI*, 1991. Foto: Moacir Macedo

Figura 22 - Samba enredo do Bloco *Suvaco do Cristo*, RJ, 1990, *Bric-a-Brac VI*, p.41,1991. Foto: Moacir Macedo

Figura 23 - Poema de Luis Turiba, *ou a gente se Raoni ou a gente sting*, *Bric-a-Brac VI*, p. 2,1991. Foto: Moacir Macedo

Figura 24 - Reportagem do jornal *Correio Braziliense*, 10/10/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Figura 25 - Reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, 23/09/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Figura 26 - Reportagem do jornal *Folha de São Paulo*, 25/09/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Figura 27 - Reportagem do jornal *Folha da Tarde*, 03/11/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Figura 28 - Reportagem do jornal *Correio Braziliense*, 11/01/1987. Fonte: Acervo Luís Turiba

INTRODUÇÃO

A revista experimental de arte *Bric-a-Brac*, fundada e gestada em Brasília, DF, teve seis números publicados entre 1985 e 1991, um álbum à parte contendo doze lâminas poéticas em serigrafia, o catálogo *Bric-a-Brac – 21 anos, Maior Idade*, de 2007, elaborado por ocasião da exposição comemorativa de 21 anos da primeira edição, e um número especial em comemoração ao centenário da semana de Arte Moderna, cujo título é: *2022 – O Pau-Brasil sangra*.

Cabe ressaltar aqui que é praticamente inexistente material bibliográfico acerca da *Bric-a-Brac* na literatura acadêmica, ou mesmo sobre revistas de arte no Brasil. Nesta pesquisa foi encontrado apenas um pequeno verbete no livro *Revistas na Era Pós-Verso: Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90* (2004), de Omar Khouri, em que afirma:

Apesar de possuir um certo ecletismo, a revista, a partir do segundo número, foi-se aprimorando graficamente e enriquecendo-se com colaborações de peso, como as dos irmãos Campos, e de poesia experimental dos mais jovens, a exemplo de Arnaldo Antunes, Rolando Azeredo Campos (físico e poeta) e outros. (...) Trouxe poesia, prosa, metalinguagem e matéria do tipo jornalístico, como entrevistas. (KHOURI, 2003, p. 57)

Dessa forma, as informações contidas nesse trabalho foram ou retiradas das entrevistas realizadas com dois dos quatro editores centrais da revista, Luís Turiba e Lúcia Leão, de suma importância, ou na fonte primária que são as próprias revistas, somadas a algumas reportagens de jornais da época (Apêndice C).

Para traçar esse percurso e chegar até meados da década de 1980 para percorrer sobre as edições da *Bric-a-Brac*, o propósito deste trabalho, iniciaremos um percurso que tem como base principal as ideias da curadora e teórica Mari Carmen Ramirez (1955-), fundamentadas em dois textos de sua autoria: *Táticas para viver da adversidade. O Conceitualismo na América Latina* (2000) e *Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina* (2006), além do livro *Arte Conceitual* (2002), de Paul Wood (1949-).

Ao longo desse caminho, trataremos brevemente de mais outras três revistas que foram publicadas ao longo da década de 70, em que pese sua relevância histórica. A primeira será *Malasartes*, revista seminal da arte brasileira, tendo três números editados durante os anos de 1975 e 1976; a revista *Navilouca*, de apenas um número,

concebida em 1972, porém lançada apenas em 1974; e o *Almanaque Biotônico de Vitalidade*, dois números, 1975 e 1976, publicado pela editora Nuvem Cigana, um grupo de poesia marginal, tidos como a “geração mimeógrafo”, como afirma Heloísa Buarque de Holanda em sua antologia *26 Poetas Hoje* (1976).

Portanto, o trabalho iniciará discutindo a origem dos termos arte conceitual e conceitualismo, em que, a posterior, são permeados pelas ideias de Ramirez, do desenrolar conceitual na América Latina, com suas particularidades. Abordaremos algumas revistas de arte no Brasil, *Malasartes* e *Navilouca*, para chegarmos enfim na revista *Bric-a-Brac*, em que nos basearemos nas próprias revistas, além das entrevistas realizadas com Turiba e Lúcia (Apêndices A e B) e recortes de jornais da época dos lançamentos das edições (Apêndice C).

I – CONCEITUALISMO NA AMÉRICA LATINA

O termo “arte conceito” foi utilizado pela primeira vez em 1961 pelo escritor e músico Henry Flynt¹. Ao discorrer sobre a produção do grupo Fluxus, em Nova Iorque, Flynt usa a expressão “arte conceito” para afirmar que o material de arte seria a linguagem², uma forma de expressão artística pautada em ideias e reflexões, para além da própria estética da arte. Por ser o conceito daquilo que se criou mais importante do que o próprio objeto em si, a linguagem na arte conceitual é considerada o seu principal material artístico.

Contudo, Lucy Lippard comenta que a expressão utilizada por Flynt não abarcava propriamente o que viria a ser a vanguarda da arte conceitual em Nova Iorque. Segundo a autora, poucos artistas com os quais ela mantinha contato já haviam ouvido sobre os trabalhos de Flynt. (WOOD, 2002, p.8)

Em 1965, o artista norte-americano Joseph Kosuth realizou uma das obras mais difundidas da Arte Conceitual: Uma e três cadeiras, na qual expõe o objeto real ao lado de uma reprodução bidimensional do referido objeto, além da definição conforme dicionário (conceito).

Em 1967, Sol LeWitt publicou Parágrafos sobre a arte conceitual, na conceituada revista Artforum. Assim, “Arte conceitual” surge, como nome, e o termo ganha popularidade (WOOD, 2002, p.37). Já em 1969, também publica as Sentenças sobre arte conceitual. Um dos parágrafos mais icônicos é o que segue:

Na arte conceitual, a ideia e o conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando o artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamentos são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório. (LeWitt, 1967, apud WOOD, 2002, p. 38)

¹ Wood cita que Flynt, em publicação datada de 1963 para a Antologia do grupo *Fluxus*, afirma: “Arte conceito é acima de tudo uma arte na qual o material são os conceitos”, concluindo que “uma vez que ‘os conceitos’ são estritamente vinculados à linguagem, a arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem.”

² A linguagem em relação ao seu caráter textual e às suas analogias vinculadas ao pensamento constante em determinadas proposições artísticas; linguagem como o principal material artístico, considerando que a essência da arte é a sua própria definição; a ideia a ser transmitida é mais relevante do que os materiais e a estética da obra.



Fig. 1 – Joseph Kosuth, *One and three chairs*
(Uma e três cadeiras), 1965, MoMA, NY

Ainda em 69, a revista britânica *Art-Language* incorporou o subtítulo *Revista de arte conceitual*. Aliado a esse fato, na mesma época, foram amplamente difundidas as propostas de Joseph Kosuth na imprensa internacional (WOOD, 2002, p.8), galgando ainda mais notoriedade e repercussão de suas ideias mundo afora.

Arte Conceitual versus Conceitualismo

É importante, portanto, estabelecer a diferenciação entre os termos conceitualismo e Arte Conceitual, assim como o fizeram dois dos autores utilizados nesse trabalho: Mari Carmen Ramírez e Paul Wood.

De forma sucinta, ambos expõem que o termo Arte Conceitual está vinculado ao modelo canônico norte-americano e britânico, tidos na história da arte como a teoria dominante (cada vez mais há textos críticos contestando tal “limitação reducionista” da própria história), revelando a dicotomia do modelo centro / periferia, ao passo que conceitualismo suscita uma abrangência maior, capaz de abarcar mais práticas e, por consequência, delimitar as especificidades da produção conceitualista na América Latina de acordo com cada contexto local.³

Ramírez defende a impossibilidade de compreensão do conceitualismo nos moldes da tradição canônica anglo-americana. Por isso, a autora evidencia sua

³ Ramírez clarifica na Nota 1 do texto *Táticas para viver da adversidade*, o que segue: “O termo ‘conceitualismo’ é usado neste ensaio para designar um fenômeno cultural e artístico mais amplo, completamente independente do modelo canônico tipificado pela arte conceitual norte-americana” (RAMÍREZ, 2001, p. 193)

estratégia discursivo teórica - ao ampliar o leque de abrangência da sua própria definição do termo conceitualismo, na qual pretende:

Ver a obra desses artistas (latino-americanos) não como reflexos, derivações ou mesmo réplicas da arte conceitual central, mas sim como respostas locais às contradições originadas pelo fracasso, após a Segunda Guerra Mundial, dos projetos de modernização e dos modelos artísticos preconizados para a região. (RAMIREZ, 1989, p. 186)

Em outra disposição, há uma busca por uma compreensão e um reposicionamento crítico tanto a respeito da relevância intrínseca da produção latino-americana quanto acerca da contribuição dessa vertente no cenário conceitualista global.

O conceitualismo trata de uma postura política de interpretação, com a utilização de ações artísticas de vanguarda, sendo desconsiderado como um estilo ou movimento, pois trata-se, ao extremo, de um “modo de pensar” (Ramirez, 2001, p.185). Ao abordar a produção de Roberto Jacoby (1944), artista argentino e um dos membros do Tucumán Arde, grupo que terá destaque mais à frente nesse trabalho, Ramirez desenvolve:

É com o cancelamento do estatuto e do valor do objeto de arte autônomo, herdado do Renascimento, e a transferência da prática artística, da estética para o domínio mais flexível da lingüística, o conceitualismo abriu caminho a formas de arte radicalmente novas. Por essa razão, o conceitualismo não pode ser considerado um estilo ou um movimento. É, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. Como tal, o conceitualismo não se restringe a um medium em particular e pode traduzir-se numa variedade de “manifestações” (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais. Além disso, em todos os casos, a ênfase não é colocada nos processos “artísticos”, mas, sim, em processos “estruturais” ou “ideáticos” específicos que ultrapassam meras considerações perceptuais e/ou formais. Assim, em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um “modo de pensar” (para evocar Jacoby) a arte e a sua, antes, uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio. (RAMIREZ, 1989, P.185)

Paul Wood trata do mesmo tema na introdução de seu livro *Arte Conceitual e* reafirma a necessidade de manter apartados os “sentidos opostos” do termo central para o desenvolvimento de sua narrativa: não restringir apenas ao foco canônico norte-americano / europeu, e aceitar, não considerando problemático, o que o autor chama de hipótese “conceitual” de grande escala conceitualista, assim como, evitar

tratar a arte conceitual como um pós-modernismo engajado ainda em desenvolvimento, ou, em sentido diametralmente oposto, como um eco enfraquecida burocrático. (WOOD, 2002, p. 9)

Segundo Wood, o termo Arte Conceitual fazia referência a uma forma histórica de vanguarda que floresceu no final da década de 60 e ao longo da década seguinte:

O termo era correntemente empregado na época, para designar uma multiplicidade de atividades com base na linguagem, fotografia e processos, as quais se esquivavam do embate que então se efetuava entre, de um lado a arte minimalista e várias práticas “antiformais” e, de outro, a instituição do modernismo, num crescente contexto de radicalismo cultural e político. (WOOD, 2002, p.7-9)

Demonstra-se, assim, que a expressão Arte Conceitual era acessada sempre que a intenção artística fosse a de inovar e se diferenciar das tendências minimalista e modernista da época.

Conceitualismo(s)

Nessa crescente de radicalismo cultural e político, retornamos às ideias da curadora Mari Carmen Ramírez, em que conceitualismo é entendido como um conjunto de práticas artísticas de caráter político (por necessidade) e anti-mercadológico - práticas estas inseridas nos contextos dos países latino-americanos, tido como “periféricos”, considerando a migração do eixo central do cânone artístico de Paris para Nova Iorque, no Pós Segunda Guerra.

Importante mencionar que a autora, em seu artigo Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina, cita Simón Marchán Fiz, historiador de arte espanhol que, em 1970, “observou os primórdios de uma tendência direcionada a um “conceitualismo ideológico” (RAMIREZ, 2001, p. 155).

Em uma tentativa de desconstruir tal entendimento, Ramirez sugere a autonomia do surgimento do conceitualismo nesses países e, especialmente, no Rio de Janeiro e Argentina, em meados da década de 60. Os artistas analisados, que não estavam preocupados com a prática de seguir cânones estéticos, não esboçavam preocupação com a produção de objetos artísticos. O interesse estava em criar estratégias de discurso críticos às convenções sociais, alcançar o público e o convidar

a participar, refletir, ante uma sociedade imersa no autoritarismo ditatorial. Estavam mais interessados com a apropriação de objetos e formas já existentes, em referência a Marcel Duchamp e os readymades, como forma de uma tática mais abrangente de significação / ressignificação, como “um pacote para comunicar ideias”.

Ressalta-se que, conforme informado em nota por Mari Carmen, o termo foi cunhado por Luis Camnitzer (1937-), artista radicado no Uruguai, e que Cildo Meireles (1948-), artista brasileiro, paralelamente também utilizava um sinônimo embalagem para se referir à suas proposições com os readymades, para que “através dessa interação dialética com elementos do “real”, os artistas procurassem uma “proximidade participante” com o espectador.” (RAMIREZ, 2007, p. 188).

Ainda sobre essa questão, Ramirez clarifica um pouco mais quando argumenta que “o readymade, como empregado por esses artistas, vai além da fetichização pop do objeto, transformando-se em um condutor de significados políticos num contexto social específico”, e conclui, “Basear linguagens artísticas em preocupações extra artísticas tem sido uma constante na vanguarda da América Latina”. (RAMIREZ, 2001, p. 159)

É relevante aqui lembrar que havia uma troca com as correntes em voga à época. Artistas daqui realizavam intercâmbios em outros países e, além do mais, desde a década de 50, a Bienal de São Paulo cumpria também boa parte desse papel.

Cabe ressaltar também que Ramirez afirma “o fato de nenhum dos artistas ou grupos aqui considerados subscrever abertamente o termo “conceitual” sublinha a autenticidade dos impulsos locais que determinaram e alimentaram as respectivas manifestações” (RAMIREZ, 2007, p.186), apesar de que no contexto norte-americano e britânico, o termo só ganharia destaque com a difusão das propostas de Joseph Kosuth.

As práticas conceitualistas realizadas no Brasil, assim como na América Latina, apresentam proposições estéticas heterogêneas, apesar da necessidade clara, em cada contexto, de uma resposta política mais pungente. Nesse sentido, é possível utilizar o termo conceitualismo, dado às peculiaridades regionais das manifestações artísticas. Um termo que acolhe e abarca diversas possibilidades.

A vanguarda conceitual, voltada mais para a esfera pública do que para a instituição da arte, advinda da necessidade de engajamento social e de afirmação política, aliadas a uma busca mais reflexiva e de novas linguagens que se faziam

necessárias, como sugere o próprio título do artigo de Ramírez, Táticas para viver da adversidade. A isso, somam-se os questionamentos trazidos pelo Modernismo, que também o havia colocado em xeque, como afirma Wood: “O que significava ser um artista e o que um artista supostamente fazia tornaram-se questões que não se poderiam mais evitar. O modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora, nas ruínas do modernismo, a linguagem retornava vingativamente.” (WOOD, 2002, p.43). Percebe-se, assim, que as práticas artísticas migraram do campo institucional para o sócio-político.

Sobre os artistas que atuaram e viveram nesse período e experimentaram o amargor de um regime repressor e autoritário, Ramirez aponta:

Em vez de servir como veículos para analisar minuciosamente a transformação da arte em mercadoria sob o capitalismo, as proposições fundamentais da arte conceitual tornaram-se elementos de uma estratégia para expor os limites da arte e da vida em condições de marginalização e, em alguns casos, repressão. Deste lugar, esses artistas desenvolveram uma série de inversões estratégicas do modelo conceitual norte-americano, determinando assim o caráter político de sua arte. (RAMIREZ, 2001, p. 158)

Para reforçar o rol das afirmações até aqui postuladas é indispensável frisar o fato de que, entre 1964 e 1976, seis países latino-americanos promoveram a institucionalização da tortura e da censura e tornaram-se ditaduras. Dessa forma, para Ramirez no contexto histórico-político que tinha se composto, “o impulso ideático do conceitualismo revelou-se precioso para o desenvolvimento de inserções politicamente subversivas ou transgressões artísticas contraculturais.” (RAMIREZ, 2007, p. 190)

Revistas de Arte na Década de 70

No contexto brasileiro, o cenário estava estabelecido. O golpe militar ocorrido em 1964, advindo já de um desvio social, político e ético, promoveu uma crise institucional no meio artístico brasileiro. Um rol sem fim de possibilidades havia se encerrado, juntamente com as vanguardas construtivas, para o estabelecimento de um novo estágio de alternativas para a arte brasileira. Um novo campo tomava o

conceito, a ideia como subsídio poético principal, ante a repressão, a censura e a violência. O conceitualismo passa a ser a corrente hegemônica; antes este lugar era ocupado pela Pop Art e o Novo Realismo. (BUCKSDRICKER, 2014, p.3).

Nos anos 60, surgem muitas ações artísticas, tais como: as exposições Opinião 65 e Opinião 66, a Nova Objetividade Brasileira, Tropicália e o Poema Processo, em que “apesar da ditadura de direita, há relativa hegemonia cultura da esquerda no país (...) Se em 1964 fora possível à direita preservar a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do movimento” (SCHWARZ, 2008, apud BUCKSDRICKER, 2014, p.2). É nesse sentido que o Ato Institucional número 5 estabelece de fato a censura rígida e severa.

Heloísa Buarque de Holanda também trata do tema, e intitula o AI-5 de “o segundo golpe”:

O chamado “segundo golpe instala definitivamente a repressão política da direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro”. (...) No campo da produção cultural a censura torna-se violentíssima, dificultando e impedindo a circulação das manifestações de caráter crítico. (...) A modernização, levada em ritmo de “Brasil grande”, provoca um salto na indústria cultural que encontra no consumismo da classe média um ótimo público para as enciclopédias e congêneres. (HOLLANDA, 1992, p.100-101)

Dentro dessa conjuntura era necessário desenvolver novas formas de circulação de arte, fazendo-se necessário rever procedimentos artísticos, na medida em que era relativizada a diferença entre obra e o seu registro. Retomamos Paulo Wood: “Em uma transformação notável, a obra de arte passou a ser vista como ‘informação’ que se podia fazer circular mais eficientemente através do meio constituído por textos e fotografias do que por intermédio do transporte de objetos materiais propriamente ditos.” (WOOD, 2002, p.36)

Ricardo Basbaum coaduna do mesmo pensamento:

As investigações da arte conceitual, por exemplo, terão nas palavras e conceitos os seus únicos materiais, conduzindo a trabalhos em que o objeto plástico se reduz praticamente estrutura de suporte das palavras (que pode ser um fichário, mapa, revista, carta, cartão-postal, telegrama, documento, telex, neon, recibo, cartaz, desenho, pintura, fotografia, filme, etc): daí não ser totalmente precisa a referência a esta corrente como “arte desmaterializada”, uma vez que os suportes não são escolhidos incidentalmente, mas de modo a buscar uma adequação entre a estratégia de ação utilizada e a matéria-suporte escolhida. (BASBAUM, 2007, p.10)

Considerando os fatos expostos, as publicações independentes da década de 70 ganham fôlego e tornam-se um terreno extremamente fértil para a produção e circulação de informação. Ao passo que um rígido controle havia se estabelecido sobre os canais de comunicação e instituições culturais, divulgar qualquer tipo de conteúdo era um ato de resistência, um ato político; e as revistas cumpriram esse papel e desafiaram, a seu modo, as convenções desse período.

Num amálgama entre artistas visuais, críticos, intelectuais, escritores, músicos, era difícil classificar o trabalho final em categorias. O pensar e o fazer artístico estavam intimamente conectados e já não possuíam mais a rigidez de outrora. A revista surge como o suporte ideal para a livre circulação de ideias, perfazendo o que viria a ser a experiência contemporânea: “Barata e acessível, a revista era o veículo expressivo ideal para a arte que estava mais preocupada com conceitos, processos e performances do que com a sua forma final mercantilizável” (ALLEN, 2011, apud BUCKSDRICKER, 2014, p. 2 e 3)

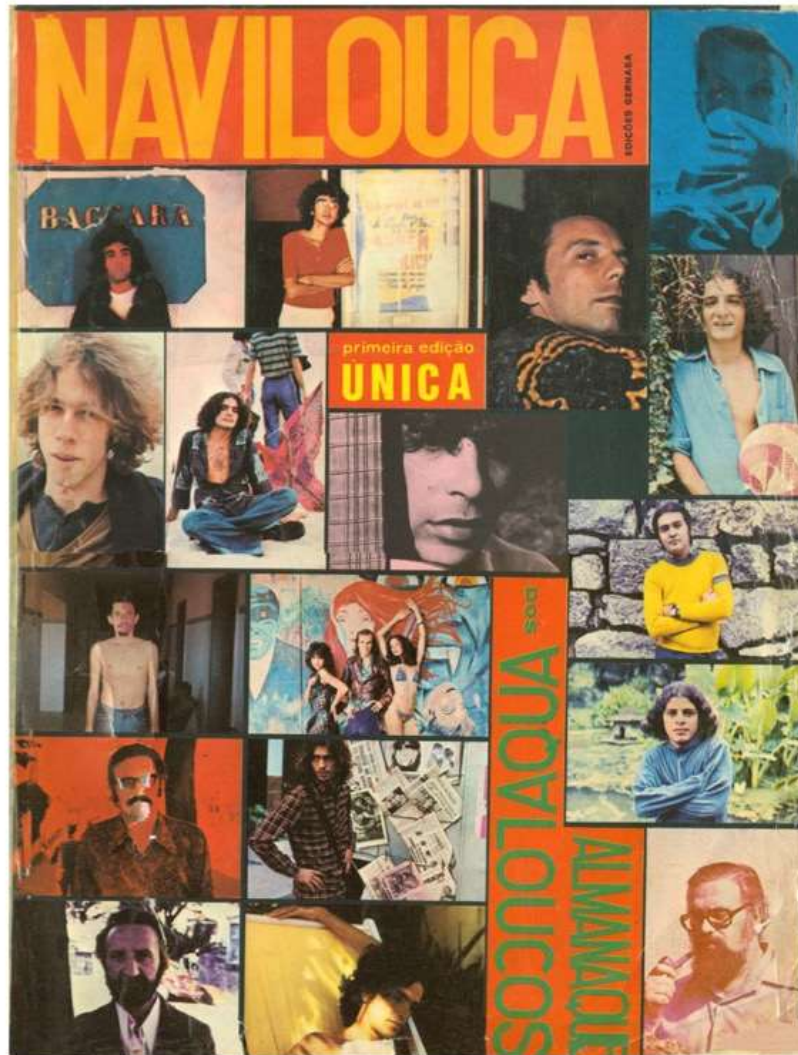
Navilouca

Fig. 2 – Capa da Revista *Navilouca*, 1974

Fonte: <http://joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Navilouca%20-%20Revista/Navilouca.pdf>

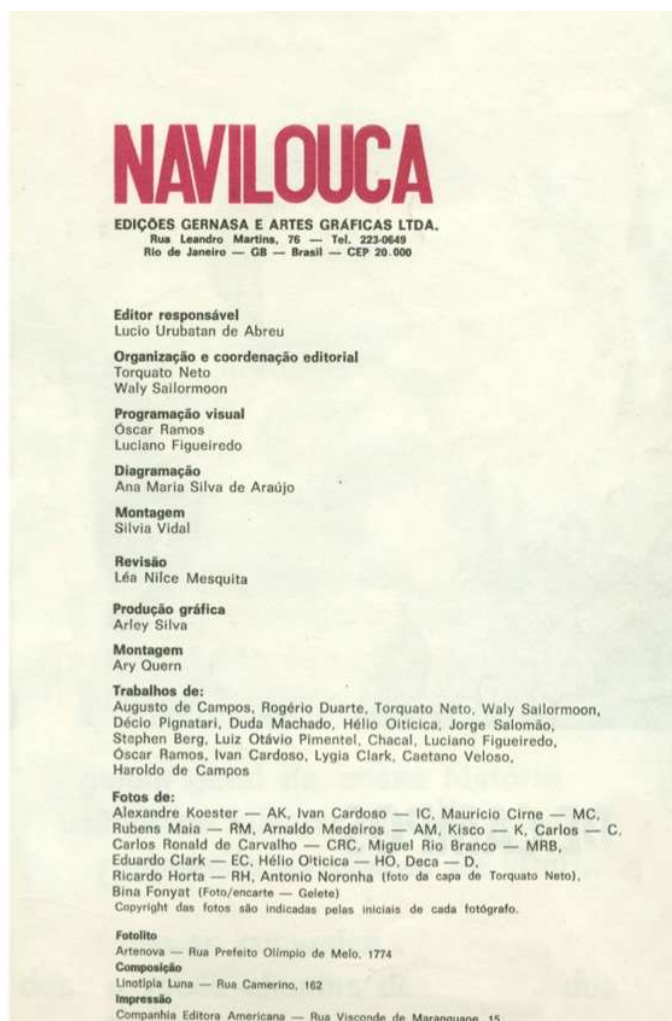


Fig. 3 – Contracapa da Revista *Navilouca*, 1974

Fonte: <http://joinville.ifsc.edu.br/~matias.corbett/LP%20VI/Navilouca%20-%20Revista/Navilouca.pdf>

Navilouca foi um marco da poesia de vanguarda brasileira, um registro icônico da efervescência poética do período. Foi inspirada nas revistas concretistas Noigandres (1952-1962) e Invenção (1962-1967), em que contrapõe rigor ante a informalidade da geração mimeógrafo, com um sofisticado tratamento gráfico em que “a diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel etc são manipulados pelas técnicas mais modernas do design, contra a normalização da leitura operada pelas revistas conhecidas no circuito.” (HOLLANDA, 1992, p.83)

Reforçava a característica multimeios da tendência em voga, pois contava com a participação de músicos, poetas, artistas plásticos e cineastas. Fora editada / organizada por Torquato Neto e Wally Sailormoon, em 1971 e 1972, porém só fora

lançada em 1974. Contou com as participações de Hélio Oiticica, Ivan Cardoso, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Lygia Clark, além dos concretistas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. (HOLLANDA, 1992, p.80)

Malasartes

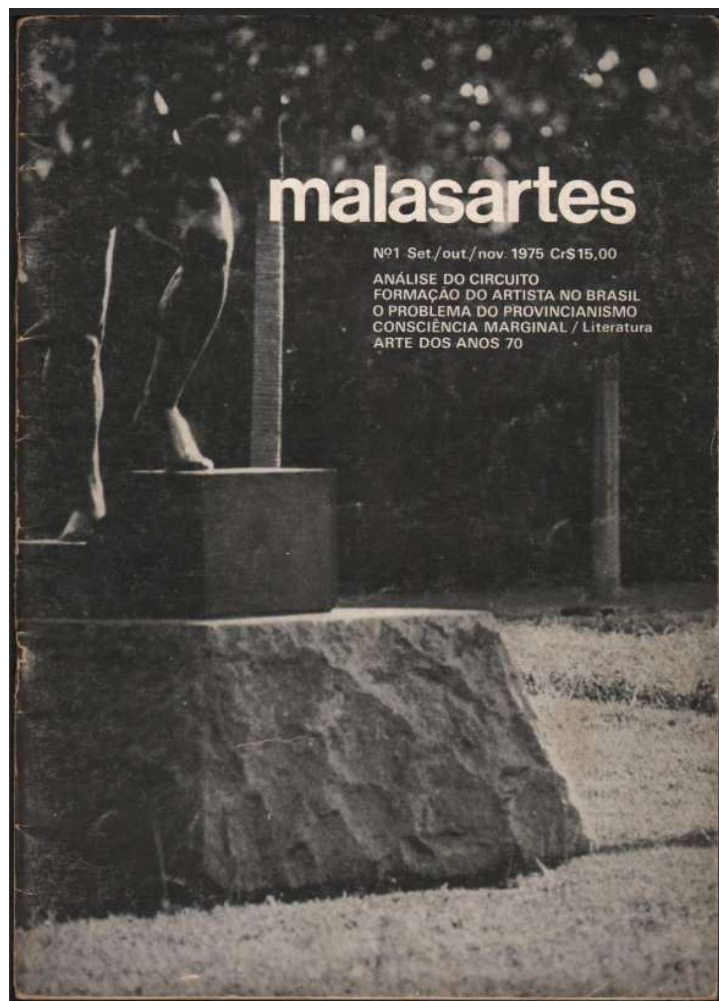


Fig. 4 – Capa da Revista *Malasartes* número 1, 1975
Fonte: <https://eba.ufmg.br/colecaoLivrodeartista/?p=13031>



Fig. 5 – Capa da Revista *Malasartes* número 3, 1976
Fonte: <https://eba.ufmg.br/colecaolivrodeartista/?p=5026>

A revista *Malasartes* teve apenas três números publicados entre setembro de 1975 e junho de 1976, no Rio de Janeiro. Realizado por um grupo misto de críticos e artistas emergentes, como Carlos Vergara, Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman, Carlos Zilio e José Resende, tinha como objetivo principal o debate sobre a situação da arte brasileira contemporânea e a proposição de alternativas para os impasses da época. Busca analisar o sistema de arte e a atualização local das artes plásticas ante a produção internacional. Como ícone desse tópico, o primeiro número da revista abre com um artigo bastante conhecido de Ronaldo Brito, *Análise do Circuito*.

Waltércio, em entrevista a Vera Siqueira, em 2017, corrobora tais percepções:

Eu participei do corpo editorial da revista *Malasartes*, e em 1975 fizemos três números dessa revista de papel. Uma publicação de papel, e eu concordo com Paulo Sergio quando diz que ainda temos o fetiche do papel; mas, além do fetiche, muitas outras coisas acontecem numa revista de papel. O projeto gráfico, a visitação espontânea à qual ele se referiu, de podermos entrar numa revista em qualquer página, ler qualquer artigo, depois voltar a folheá-la. Revistas de papel são objetos de visitação. E é significativo que sejam coisas com as quais convivemos fisicamente. Nesse sentido, creio que a *Malasartes* foi uma revista que, em seu tempo, pretendeu quebrar critérios que pareciam existir e que limitavam outras revistas de arte da época. Lembro-me perfeitamente que nas reuniões de pauta havia uma grande discussão a respeito de se fazer uma revista de arte ou uma revista sobre arte. No seu editorial está claramente mencionado que ela procurava ser uma revista que pensa sobre a política da arte. Nesse sentido a *Malasartes* tinha um propósito definido, uma posição muito clara ao tentar apontar alguns problemas da época ou, mais especificamente, pontos conflituosos entre a prática da arte e seus desdobramentos na sociedade. (CALDAS, 2017, p.239)

Fica evidenciado que a proposta da mencionada revista era não apenas a convidar o leitor a experimentar a riqueza e a peculiaridade das amostras ali contidas, mas também a de lançar luz, questionar, problematizar a produção artística de seu tempo, o ambiente em que se dava e a forma como se colocava perante a sociedade. A intenção não se limitava à arte em si, mas se aventurava a ampliar o olhar para o contexto em que estava inserido, ou melhor, a própria experiência do fruidor. Ousava-se a somar ao olhar artístico outras possibilidades de perspectivas, de nuances, de alcance. Por isso a abertura à cognição, à comunicação e, para isso, ao conceito.

II – BRIC-A-BRAC

Primeiramente, antes de adentrarmos nas experimentações poético-visuais da revista *Bric-a-Brac*, foco desse trabalho, é preciso delinear o contexto de efervescência cultural da jovem cidade planejada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer: Brasília. Desde sua inauguração, em 1960, diversos artistas e intelectuais de renome de outras regiões, ou aqui se estabeleceram, ou passaram temporadas, tendo contribuído de forma bastante significativa em diversos campos artísticos, replicando seu conhecimento e perfazendo uma cidade rica em cultura.

Darcy Ribeiro, Hugo Rodas, Cláudio Santoro, Rubens Valentim, Glênio Bianchetti, Ferreira Gullar, Nelson Pereira dos Santos são alguns desses nomes; ainda conta com obras de arte de Athos Bulcão, Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti e Alfredo Volpi, por exemplo, ocupando diversos prédios públicos na cidade. Já a partir da década de 80, várias bandas locais, como Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude, também alçaram fama nacional.

No centro do poder, sob os punhos da ditadura civil-militar iniciada com o golpe de 1964, a recente capital do país, Brasília, viu nascer o Encontro/Concerto/Galeria Cabeças, um amplo projeto cultural idealizado pelo produtor e ator Néio Lúcio, já no final da década de 70, em 1978. O 'Cabeças', como ficou conhecido, dava-se aos domingos, e abarcava todas as manifestações à época: artes plásticas, música, teatro, dança e poesia.

Do tentáculo editorial do Cabeças, a jornalista Lúcia Leão e o também jornalista e poeta Luís Turiba⁴, além de outros colaboradores, editaram a Revista *Grande Circular*, em 1979. Luís Eduardo Resende de Brito, o Resa, artista plástico-visual e designer gráfico, muda-se para Brasília em 1982, com a experiência de ter participado dos dois números do Almanaque Biotônico Vitalidade, 1976 e 1977, do grupo Nuvem Cigana⁵, e ter realizado diversas capas dos ditos “poetas marginais” cariocas, da

⁴ Ver entrevistas – Apêndices A e B.

⁵ Nuvem Cigana foi um grupo de artistas que se reuniu dos anos 1972 até o princípio dos anos 1980, inicialmente em torno da publicação e distribuição de livretos de poesia, que ficou conhecida como poesia marginal. Os lançamentos desses livros acabaram por se transformar em espetáculos espontâneos reunindo a poesia falada, performances, projeções e samba, e ganharam o nome de ARTIMANHA. Para mais informações sobre o grupo Nuvem Cigana, ver o livro *Nuvem Cigana – Poesia e Delírio no Rio dos anos 70, 2007, Editora Azougue Editorial, Org. Sérgio Cohn.*

“geração mimeógrafo”, como Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Charles Peixoto. Também foi responsável por todas as capas da *Bric-a-Brac*, assim como pela diagramação visual.

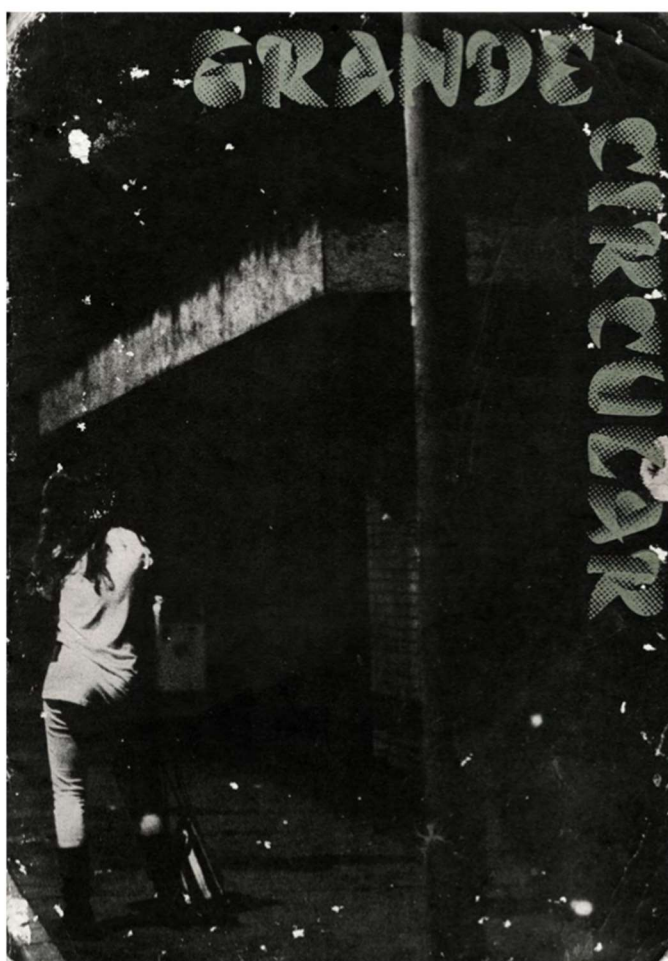


Fig. 6 – Capa da Revista *Grande Circular*, 1979.

Foto: Moacir Macedo



Fig. 7 – Fotomontagem da Revista *Grande Circular*, pág. 8, 1979.

Foto: Moacir Macedo



Fig. 8 – Verso e anversa da Revista *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976.

Fonte: <https://claudiolobato.com/Nuvem-Cigana>

Nessa confluência de encontros, das experiências individuais entre as revistas *Grande Circular* e *Almanaque Biotônico Vitalidade*, conforme Lúcia afirma na entrevista, surge a revista *Bric-a-Brac*, em que se soma outro jornalista, João Borges, primo do Resa, e a fotógrafa Regina Bittencourt. Estava formado o núcleo central da revista *Bric-a-Brac*.

A revista experimental *Bric-a-Brac* surge no exato momento de redemocratização do Brasil, após 21 anos de ditadura, em 1985, nesse cenário efervescente da cidade do ‘futuro’, Brasília. Em formato grande e em papel couchè, teve uma tiragem de 1.000 a 3.000 exemplares⁶, e possuía uma unidade e originalidade gráficas de altíssima qualidade. No curto período de existência, de 1985 a 1991, foram lançados seis números, um álbum com 15 poemas visuais em serigrafia. Já em 2007, foi lançado um catálogo, 21 anos – Maior Idade, por ocasião da exposição realizada no Centro Cultura da Caixa e, por fim, um número comemorativo ao centenário da Semana de Arte Moderna, intitulado 2022 – O Pau-Brasil sangra.

Considerando os seis primeiros números, que aqui serão tratados, tratava-se de uma revista de vanguarda, experimental, e como qualquer revista, fora um polo aglutinador de criadores, críticos, artistas visuais, poetas, fotógrafos e intelectuais em que, além de entrevistas históricas, como a de Manoel de Barros, ainda sem a exposição que hoje possui, e a entrevista com Dra. Nise da Silveira, do Museu do Inconsciente, por exemplo, expunha não só uma produção poética das terras tupiniquins, mas também de poetas da América-latina. Publicou também um poema pornô inédito escrito por Manuel Bandeira, descoberto por acaso na Biblioteca da Universidade de Brasília dentro de um livro dedicado a Pedro Nava⁷, além de outros inéditos de Carlos Drummond de Andrade e dos irmãos concretistas Augusto e Haroldo de Campos. A revista foi lançada também no Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

⁶ Ver entrevistas – Apêndices A e B.

⁷ Será tratado no tópico *Bric-a-Brac II*.

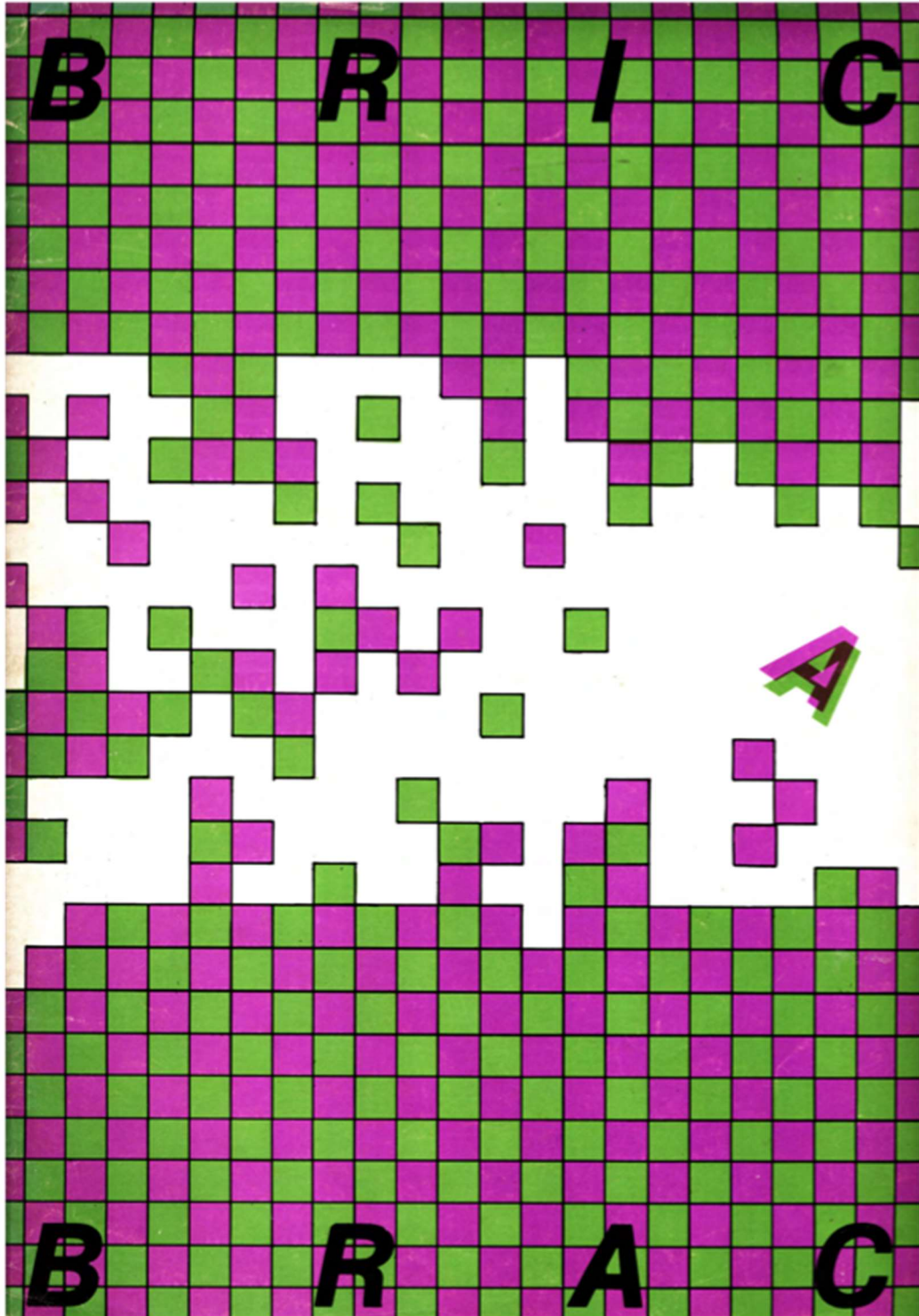
BRIC-A-BRAC I

Fig. 9 – Capa da *Bric-a-brac I*, 1985/86. Foto: Moacir Macedo

A primeira edição, datada de 1985/86, possui 40 páginas, já demonstrando o rigor gráfico aplicado ao periódico e o viés vanguardista da proposta editorial. Desde então, nota-se não tratar de uma publicação inofensiva. Foi editada, conforme consta, por Ivan da Silva, da saudosa livraria Presença, localizada no coração de Brasília, no centro comercial CONIC, João Borges, Luiz Turiba, Lúcia Leão e Luís Eduardo Resende de Brito (Resa); além das colaborações de Paulinho Andrade, Regina Ramalho, Carmem Luiza, Bidô, Zé Roberto, Beth e Wagner Hermuche. As duas primeiras edições não possuem numeração das páginas, nem índice.

O texto introdutório afirmava:

O que seguramente se pode dizer; o que seguramente se dirá; todos aqui contidos no limite-espço. Ninguém Assina por Ninguém. O radical convívio dos diversos, acareação de bestas-feras. Raios de eletricidade, estilhaços no telhado, quem sabe a varanda calma; o absoluto desprezo pelo discurso estético: a estética, no máximo a estética.⁸

Depreende-se, já de início, o balaio de diversidade incluída na Revista, assim como o limite-espço dado por ela. O livre confronto, ou melhor, a livre exposição dos artistas e colaboradores, unidos na vontade de produção de arte e buscando o espço possível para tal fim. A possibilidade também presente da linguagem literária se desdobrando em imagens estéticas e a herança conceitualista entremeadas ao longo da edição. E a máxima de ninguém assinar por ninguém, como se fossem um bloco uno, em que cada um dava sua contribuição. Havia espço para a maior pluralidade possível.

A revista contém diversos poemas, poemas visuais, fotografias e alguns textos curtos de colaboradores da cidade, como Francisco Alvim, João Borges, Juan Pratginestós, Fausto Alvim, Nanico, Aderval Borges, Lourenço Cazarré, Luiza Ventureli, Meneses y Moraes, dentre outros.

Com menção imagética indígena, associada à intelectualidade de um pensador, Luis Turiba apresenta alguns poemas curtos Tranção Transição Transação seguido de uma reprodução de um trabalho do Resa, na qual índios jogam ping pong. Duas figuras indígenas espelhadas: índios da tribo kayapó, aqueles que usam um disco no lábio inferior. Uma parábola liga os lábios inferiores e uma esfera vai de um lado a outra. A mensagem é direta e precisa. O ping-pong da comunicação,

⁸ Texto introdutório constante do primeiro volume, p.2.

o vai e volta, a via de mão dupla do entendimento da linguagem: ela acontece, surge – faz- se necessária e indispensável. Trata-se como que de uma ‘proto-poesia’, uma meta-poesia. É metalinguagem: a poesia dentro da poética e a poética na poesia. As palavras são desnecessárias, pois estão expostas a olho nu: é um desbunde. A poesia visual abarca o contorno explícito da troca e do palpável.

Com tradução e apresentação de Luís Martins, é apresentado o texto de Charles Bukowski "Meus Camaradas", seguido de "Pequeno aviso acerca de um poeta bestial", na qual busca desfazer a imagem de apenas um ‘bebum’, para demonstrar a riqueza, tanto da poesia quanto da prose, do autor, Um texto de apresentação e um poema traduzido de Charles Bukowski, ícone da contracultura e literatura underground.

Regina Ramalho tem três textos sobre seu trabalho, além de um fascículo à parte: "Caixinhas, corações, sensual fetiche", de Tetê Catalão que participa novamente da edição; Luís Martins apresenta o texto intitulado Regina Ramalho e a revolta dos objetos e, por fim, Ary Pararraios, figura popular da cidade, criador do grupo de teatro de rua Esquadrão da Vida, faz uma leitura poema a respeito da intimidade. Finalizando essa edição, é apresentada obra abstrata de Wagner Hermuche, cujas palavras ‘bomba’ e ‘paz’ podem ser produzidas a partir da disposição de letras dispersas no limite-espaco da página, e além.

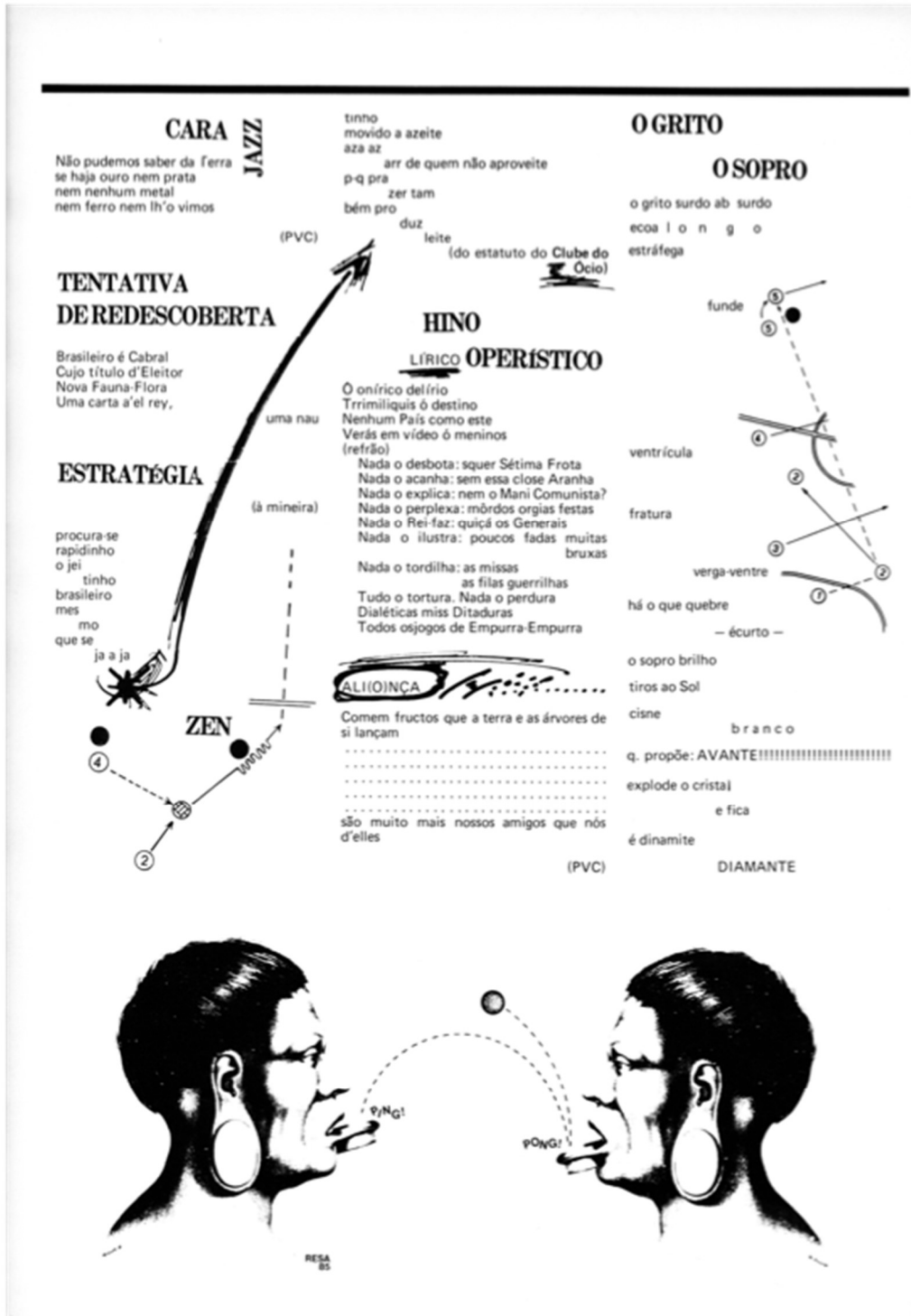


Fig. 10 – Poemas Turiba / Resa, *Tênis de Beijo*, *Bric-a-Brac I*, p.12, 1985/86.
Foto: Moacir Macedo

BRIC-A-BRAC II

Fig. 11 – Capa *Bric-a-Brac II*, 1986.
Foto: Moacir Macedo

O segundo número foi lançado em 1986 e tem como editores Luis Turiba e João Borger; programação visual de Resa, com colaboração de Paulo Andrade e Wagner Hermuche; edição de fotografia de Regina Bittencourt; produção gráfica de Lúcia Toríbio e capa de Resa, com 48 páginas, e um título bastante sugestivo.

Nesse número a revista torna-se mais robusta e adquire maior respaldo, assim como o texto de apresentação⁹ mais incisivo, em que o *prenúncio do século XXI é a poesia clip na idade média*, uma formulação chave, sintética e, não por acaso, atualíssima. Participam intelectuais e artistas renomados, como Augusto de Campos, Cildo Meireles, e é publicado um poema inédito de Manuel Bandeira, A Cópula.



Fig. 12 – Reportagem revista *Istoé*, 01/10/1986. Fonte: Acervo Luis Turiba

⁹ Ver Figura 14.

A Cópula

Depois de lhe beijar meticolosamente
 o cu, que é uma pimenta, a boceta, que é um doce,
 o miúdo esibe à moça a bagagem que trouxe:
 Culhões e mentos, um membro enorme e turgescendo.

Ela toma-o na boca e morde-o. Incontinentemente
~~Não~~ põe ele entre os dentes, e, de um facto, esparrama-se.
 Não ^{destrói} de novo o próim. Antes, mais riço, altera-o
 E foleja-o. Ela geme, ela peida, ela sente

que vai morrer: "De morrer, eu não quero, mas se morrer..."
 grita para o rapaz, que acede como um diabo,
 Arde em cis e terá na amansa ^{gançada} ~~gançada~~.

E atirando-a no mamilos e no rabo
 (que depois irá ter sua raça e nome),
 Ele entra ¹⁹¹⁰ com a dentro o mangalho até o cabo.


 Manuel Bandeira
 1910

Bric-à-brac ou **bricabraque**, s. m. **Conjunto de objectos antigos e variados, de arte, mobiliario, ceramica, etc. ; armazem ou deposito de esses objectos. *Negociantes de bric-à-brac.* Individuos que negoceiam em objectos antigos.**

BRIC-A-BRAC N.º 2; prenúncio do século XXI; um momento e muitas direcções. como os estilhaços da challenger ferindo o espaço, sem retorno. com uma única diferença: tudo nos salva e ilumina; viagem, viver, escrever escreveremos; não há porto de chegada, não há nada. o rock, a burla, o bando, o traço, o retrato do ato, a fé, nossa senhora dos prazeres.

poesia clip na idade média

todo artista pira pelo lado da razão; não pelo racional, sua disfunção. emoções: temperatura no metal cada dia mais atravessando a medula; todos os estímulos, todos os pontos sensitivos; para realizar a arte, devorar a arte. BRIC-A-BRAC N.º 2. o louco camuflado em sério, o sério travestido em louco, todos no mesmo baile, a fantasia do outro.

a voz efêmera. meus cem estiletos. o rei menos o rei.

Definições recolhidas pelo poeta Nicolas Behr na *Encyclopédia & Dicionário Internacional*, edição de 1910, organizado e redigido com a colaboração de distintos senhores e homens de ciência e de letras.

Brasilia. Planeta telescópico, n.º 293, descoberto por Charlois, a 20 de Maio de 1890.

Brasilia Legal. Ch. bras. Villa do Estado do Pará, no mun. de Aveiro. Produz cacau, seringueiras, fumo e todos os cereaes á excepção de trigo e arroz. Pop., 2:000 hab.

Brasiliana, s. f. Zool. Nome pelo qual Lacepède designa a cobra jararaca.

Brasiliastra, brasilion, s. m. Bot. Synonymo de BRASILETE e de PICRAMNIA.

Fig. 14 – Texto de apresentação, *Bric-a-Brac II*, p.5, 1986.

Foto: Moacir Macedo

O soneto inédito e manuscrito A Cópula, de Manoel Bandeira, é mais umas das pérolas da publicação. O soneto, com linguagem escancaradamente pornô, foi escrito em 1962 e encontrando na Biblioteca da Universidade de Brasília, em um livro do poeta português M.M. Du Bocage, presente de Bandeira a Pedro Nava, de quem fora amigo.¹⁰

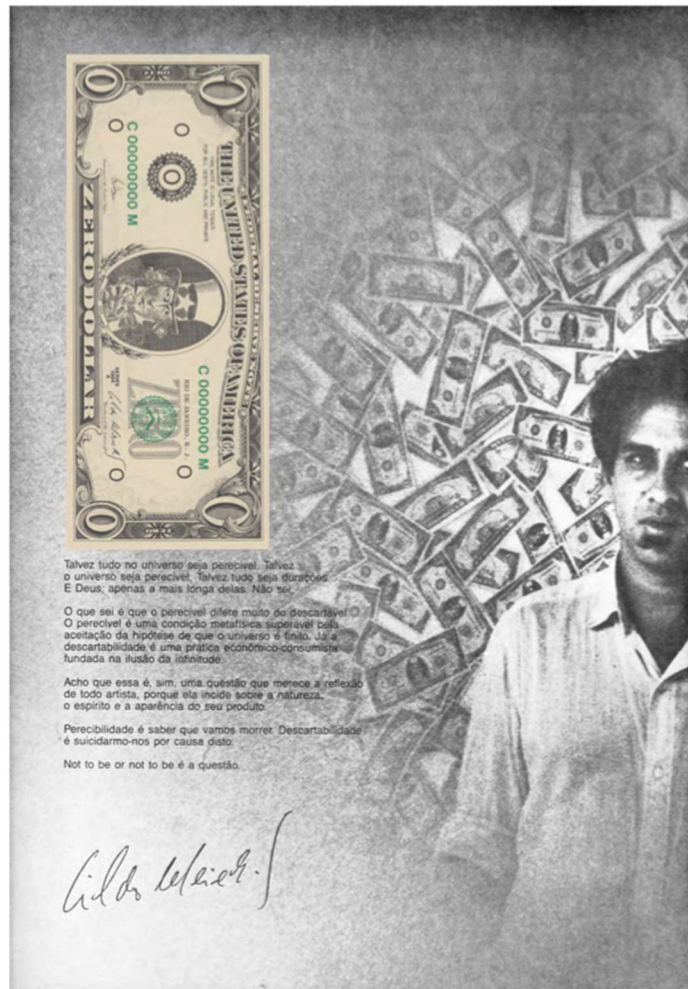


Fig. 15 – Cildo Meireles, *Zero dollar (1978/84) Bric-a-Brac II*, p. 8, 1986.
Foto: Moacir Macedo

Nesta edição continha uma nota de *zero dollar* ou *zero cruzeiro* (1978/1984), um trabalho conceitual do artista Cildo Meireles, questionando as diferenças entre o valor real e o simbólico, um paradigma entre a matéria real, o dinheiro, e o seu valor simbólico de face, zero, atrelado ao fato de ser uma obra de arte, em que há, inevitavelmente, valor de mercado atrelado.

¹⁰ Ver Figuras 23, 24 e 25 (Apêndice C).

A terceira edição, lançada em 1989, com 100 páginas, foi editada por Luis Turiba, João dos Reis Borges, Lúcia Miranda Leão e Luis Eduardo Resende (Resa). Com projeto gráfico e capa de Resa, traz Manoel de Barros em sua chamada da folha de rosto: “O que é bom para o lixo é bom para a poesia”. Possui contribuições de Augusto de Campos, Antônio Risério, Zuca Sardanga, Chico Xavez, Glauco Matoso, Reinaldo Jardim, dentre outros.

Nesse número ressalto a entrevista histórica com Manoel de Barros, até então não tão amplamente reconhecido como o é atualmente. A entrevista se deu via troca de cartas, entre agosto de 1988 e janeiro de 1989. Antônio Houaiss escreveu para a equipe da revista: “Nunca se juntou, num único diálogo, tanta informação e tanta emoção sobre o poeta – o que faz do texto da entrevista algo de agora em diante indispensável para quem queira situar-se na poesia e no universo barroco.”¹¹

Há também uma entrevista com Erthos Albino de Souza feita por Carlos Ávila, originalmente publicada no Estado de Minas em 12/10/1983, na qual este apresenta o entrevistado como “o engenheiro da poesia”. Erthos, juntamente com Antônio Risério, editou, em Salvador, BA, a revista Código, de 1973 a 1989, tida como uma das mantenedoras da poesia concreta, à época.

¹¹ Informações retiradas do site: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/manoel-de-barros/estado-de-poesia/>, acesso em 13/01/2022.

BRIC A BRAC IV

Fig. 17 – Capa *Bric-a-Brac IV*, *mona gira*, *pomba lisa*, 1990.
Foto: Moacir Macedo

A quarta edição, lançada em 1990, com 104 páginas, conta com colaborações dos irmãos Campos, Rubem Valentim, Wagner Barja, Athos Bulcão, Antonio Risério, Arnaldo Antunes e uma entrevista com o bibliófilo José Mindlim, dono da maior biblioteca de obras raras à época.

A capa é uma sátira à famosa pintura de Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (também chamada *La Gioconda*, 1503-1506), com o título de *mona gira, pomba lisa*. Pomba Gira é uma entidade espiritual tanto do Candomblé quanto da Umbanda, considerada mensageira entre o plano espiritual dos Orixás e a Terra¹². Nela aparece com os cabelos desarrumados, fumando um charuto, com os olhos revirados, com uma pose de desdém, como que se estivesse entediada. Como uma apropriação do clássico atualizada para a época, expõe o interlocutor ao ícone da pintura com uma postura que confronta o previsto em seus anteriores encontros.

A experiência visual remete, entre tantas possibilidades, à epígrafe escrita por Paul Valéry para o livro de Carlos Drummond de Andrade, *Claro Enigma* (1951). A referida epígrafe, intitulada *Les événements m`ennuient*, traduzido para o português como "os acontecimentos me entendiam", conota um desencanto para com a vida que, eventualmente, findará. Como se a ausência de esperança remetesse a impossibilidade de ação no mundo, reforçando a sátira presente na capa.

Tudo isso é lido na icônica *Mona Lisa* que ali se apresenta. Entre as tantas interpretações possíveis, surpreende-se, inclusive, ao encarar a obra revivida, que o enigma do olhar permite uma abertura psicodélica, tema acessado também em outras edições da Revista.

¹² Definição retirada do site <https://www.significados.com.br/pomba-gira/>. Acesso em 15/02/2023.



Fig. 18 – Rubem Valentim, *Não ilustração de um não altar*, *Bric-a-Brac IV*, p. 51, 1990.
Foto: Moacir Macedo

BRIC A BRAC V

Fig. 19 – Capa *Bric-a-Brac V*, 1990/91.
Foto: Moacir Macedo

A quinta edição, datada de 1990/91, com 108 páginas, tem na capa um colar de búzios, como uma oferenda, envolto em um porta incenso, como que objetos ritualísticos. Neste número, já há menção à um conselho editorial composto por Antonio Risério, Augusto de Campos, João Borges, Lúcia Leão, Luis Turiba e Luiz Eduardo Resende.

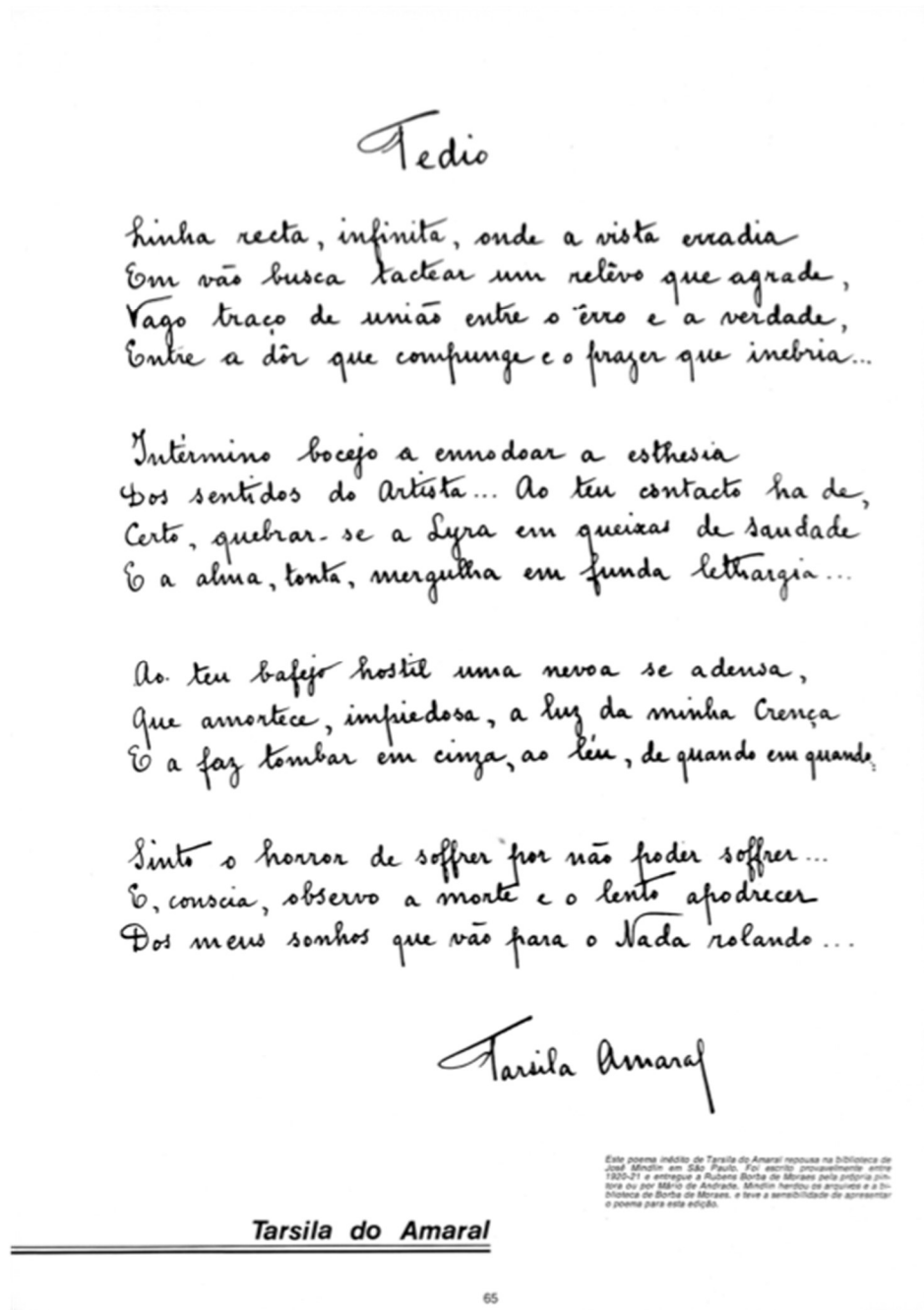


Fig. 20 – Poema inédito de Tarsila do Amaral, *Tédio*, *Bric-a-Brac V*, p. 65, 1990/91.
 Foto: Moacir Macedo

BRIC A BRAC VI

Fig. 21 – Capa *Bric-a-Brac VI*, 1991. Foto: Moacir Macedo

A última revista lançada, em 1991, tem 106 páginas e foi realizado com papel reciclado¹³. Tem algumas entrevistas marcantes: a primeira com a psiquiatra Dra. Nise da Silveira. Ela foi a fundadora, em 1952, do Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, que funcionava como um centro de estudos e pesquisas na área de saúde mental, em que preservava e estimulava a produção de pinturas e uso de tinta dos internados, inspirada nas propostas Carl Jung, visando o combate aos tratamentos tradicionais com remédios.

Dra. Nise transformou o ateliê do engenho de dentro (hospital psiquiátrico) em um marco na psiquiatria brasileira. Ela notou: “Como uma pessoa de psique cindida (esquizofrênico) conseguiria configurar imagens harmoniosas, redondas, de contornos precisos? Como poderiam organizar, naquele estado fragmentado, imagens harmoniosas (mandalas)?”¹⁴

Ao passo que seu choque foi tamanho que decidiu enviar uma carta com fotos das pinturas a Carl Gustav Jung, a quem veio a conhecer pessoalmente posteriormente, e de quem recebeu uma resposta: “O professor Jung nota uma regularidade notável, rara, na produção dos esquizofrênicos. O que demonstra forte tendência do inconsciente para formar uma compensação à situação do consciente.” Dra. Nise se viu diante de uma abertura nova para a compreensão da esquizofrenia.¹⁵

Adelina Gomes e Emydgio de Barros foram alguns desses supracitados que obtiveram certa notoriedade por suas pinturas/esculturas.

A outra entrevista se dá entre Augusto de Campos e Caetano Veloso em que discutem os caminhos da poesia, do tropicalismo e da modernidade, além de um encontro com Pietro Bardi e uma breve entrevista com Lina Bo Bardi, em que relembram a projeção do MASP, em São Paulo, edifício icônico da cidade, e sobre sua relação com o cineasta Glauber Rocha.

Há também poemas de Reynaldo Jardim, de Arnaldo Antunes, um texto de Antônio Risério sobre o poeta chileno Vicente Huidobro, e um belo samba do Bloco Carnavalesco *Suvaco do Cristo* (RJ).

¹³ Ver Apêndice C – recortes de reportagens da época – Acervo Luís Turiba.

¹⁴ Entrevista cedida a Lúcia Leão, *Bric-a-Brac VI*, 1991, p.32.

Samba do Bloco Carnavalesco "Suvaco do Cristo", 1990



Liberdade pra gente
 É o que o demente
 Pedre lá do Engenho de Dentro
 O Suvaco do Cristo solta os bichos
 Num delírio triunfal
 E vem arrebentar no carnaval

Mas de repente
 eu vi lá no Museu do Inconsciente
 os grandes mestres
 Fernando, Emygdio e Raphael
 Uma folia de luz
 Uma orgia de cor
 Imagens que vem lá do interior
 Saúde não se vende
 Loucura não se prende
 Quem está doente é o sistema social
 (bis)

Liberdade pra gente

Quem inventou
 a camisa de força e o hospício
 não apresentou o trabalho da gente
 ao capital
 Ai chegou Dionísio com sua turma legal
 Fazendo da loucura o carnaval

Saúde não se vende
 Loucura não se prende
 Quem está doente é o sistema social
 (bis)

Liberdade pra gente

Nico, Nanda e Chacal

41

Fig. 22 – Samba enredo do Bloco *Suvaco do Cristo*, RJ, 1990, *Bric-a-Brac VI*, p.41,1991.
Foto: Moacir Macedo

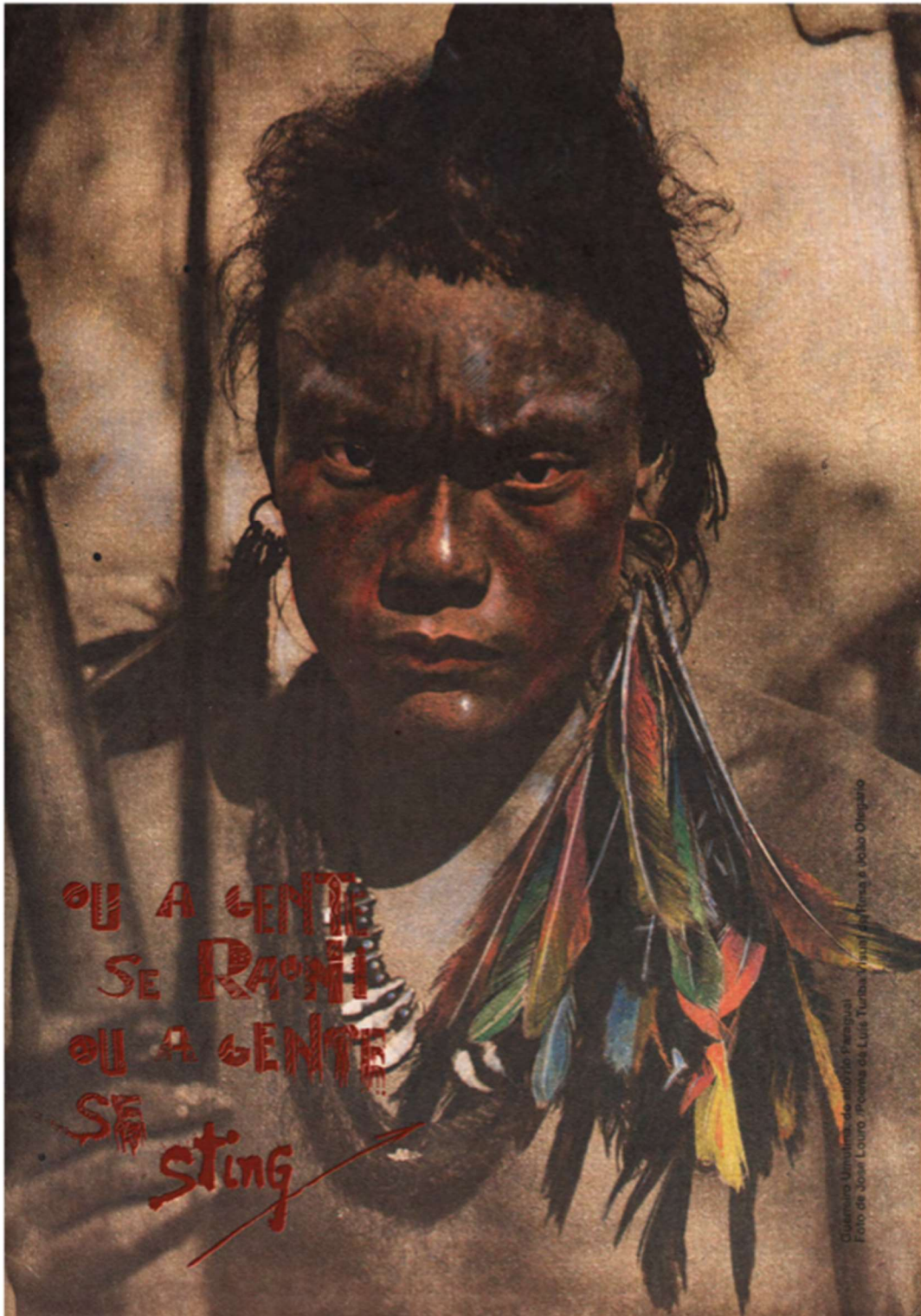


Fig. 23 – Poema de Luis Turiba, *Ou a gente se Raoni ou a gente sting*, *Bric-a-Brac VI*, p. 2, 1991.
Foto: Moacir Macedo

Na segunda página da edição VI da revista, de folha inteira, depara-se com a imagem de um indígena, acrescida de um poema de Turiba, *Ou a gente se Raoni ou a gente se Sting*, impresso com uma fonte mimetizando sangue. Raoni, líder indígena brasileiro da tribo kaiapó (a mesma do trabalho Tênis de Beijo, citado anteriormente), reconhecido pela luta de preservação dos povos indígenas e da Amazônia, e Sting, líder da icônica banda de rock, The Police, ambos representantes de uma busca por justiça social e ambiental.

A perspectiva dialógica é escancarada na representatividade dos povos originários e no convite à reflexão que propõe, tópico tão atual. Um convite à reunião com a alteridade, um repensar a relação com o meio e um acessar à música para se pensar as consequências de se estar no mundo como forma de viver que já se mostrava agressiva à época. A provocação atemporal e vanguardista já se atinha aos indícios do que viria a ser vivido no agora.

III – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A breve análise da revista *Bric-a-Brac* nos demonstra a riqueza do resultado de encontros promovidas pela geração da revista *Bric-a-Brac*. Com tamanha relevância para a cidade e para cultura em geral é esperado sua maior disseminação e estudos mais aprofundados.

As revistas experimentais têm por característica o fato de serem um pólo aglutinador de críticos, artistas visuais, poetas, pensadores, de forma que a convergência entre todos esses atores abre espaço para novos rumos na arte, assim como para novos poetas.

Partimos das ideias de Mari Carmen Ramirez de que o conceitualismo se deu de forma diferente nos países da América-Latina, tanto por estarem submetidos a realidades sociais e políticas específicos e como isso se desenrolou na busca por novas forma da circulação da arte. As revistas, de lá pra cá, eram quase como uma exposição de diversidades.

A revista *Bric-a-Brac*, apesar de estar situada em um espaço cronológico posterior, a partir de 1985, no fim da ditadura militar, absorveu toda essa carga expôs um conteúdo do mais alto nível, tanto na sua forma quanto no seu conteúdo. Contou com o apoio de figuras relevantes da cultura brasileira, e, certamente, está entre as publicações de arte brasileiras que, mesmo não tendo o devido reconhecimento, trata-se de uma referência para a poesia visual e para o design gráfico.

Luis Camnitzer, artista, crítico, curador e acadêmico, da qual Ramirez se utilizou com forte impacto, ressalta algo relevante: as revistas de arte tem o poder de questionar os limites históricos entre literatura e arte. No seu livro, *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*, nos esclarece o seguinte:

Seria muito artificial discutir as estratégias conceitualistas como algo restrito às artes visuais. Os artistas e escritores interagiam intelectualmente e se fertilizavam mutuamente. Em alguns casos, o mesmo ator operava em ambos os campos. De modo que, ao nos dirigirmos às estratégias conceitualistas, estamos tratando com um campo altamente interdisciplinar e aberto a este tipo de diálogo. Há que se notar também que a obra de muitos escritores prefigurou o que mais tarde se classificaria como conceitualismo e que as definições estritas de 'poeta', 'escritor' ou 'artista visual' estão sempre condicionadas pela percepção particular de cada época (CAMNITZER, 2008, p.170).

É possível perceber, portanto, que a produção realizada pelas e nessas revistas de arte não estavam limitadas à um campo específico, à apenas um campo específico de arte. O trânsito e o diálogo entre as diferentes formas lhes eram característicos e estruturantes da identidade dessa modalidade de publicação. Tudo o que limitava, engessava ou reprimia era naturalmente excluído da prática artística conceitual. O intercâmbio entre as diferentes linguagens fazia parte do pensar, do fazer e do problematizar. O perfil da proposta em comento se mostrava eclético já na apresentação, nas capas das revistas. A fotografia se relacionava com desenho, a poesia brincava com colagem, crítica se unia ao apelo.

Em cada uma das edições da *Bric-a-Brac* é constatada essa marca tão intrínseca do envolvimento das artes plásticas com a literatura, a poesia, a fotografia; com a palavra em sua gama de alternativas, mesmo a palavra-imagem. As práticas e imaginários confluentes estabeleciam uma nova possibilidade de comunicação. Uma que agregasse o ler com o ver e com o pensar. O novo parecia eclodir em uma forma diferente do que se esperava de uma revista de arte. Uma revista-livro-tela-exposição-fruição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANAQUE BIOTÔNICO DE VITALIDADE, Rio de Janeiro, 2 números, 1976/1977.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRIC-A-BRAC, Brasília, 6 números, 1985-86/1991.
- BUCKSDRICKER, Jorge Alberto Silva. A Revista como Prática Artística nos Anos 70: Um Debate. In: *Concinnitas*, Volume 1, número 30, p. 36-52, dezembro, 2017.
- CALDAS, Waltércio. Duarte, Paulo Sérgio. Revistas Gávea e *Malasartes*. Entrevista concedida a Vera Siqueira. In: *Concinnitas*, Volume 2, número 31, p. 223-268, dezembro, 2017.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la Liberación: Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo: Hum, 2008.
- COHN, Sergio (org). *Nuvem Cigana - poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde, 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- KHOURI, Omar. *Revistas na Era Pós-Verso: Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos anos 70 aos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- MALASARTES, Rio de Janeiro, 3 números, setembro de 1975/ junho de 1976.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- RAMIREZ, Mari Carmen. Circuitos das heliografias: arte conceitual e política na América Latina. In: *Arte&Ensaíos*. Revista do PPGAV. Rio de Janeiro: 118 EBA/UFRJ, ano VIII, nº 8, 2001.
- _____, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. In: *Arte&Ensaíos*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, ano XIV, nº 15, 2007.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

APÊNDICE A – Entrevista com a Lúcia Leão realizada em 15 de novembro de 2019, via mensagem eletrônica.

Poderia relatar sobre sua carreira até a chegada em Brasília. Como você conheceu o grupo central, Luis Eduardo Resende (Resa), Luis Turiba, João Borges, que viria a editar a Revista Bric-a Brac, entre 1985-1992. Existem outros nomes centrais na origem da revista?

Cheguei a Brasília em 1977, vinda do Rio de Janeiro. Era jornalista em início de carreira e já ativista cultural - atividade que meio que tomou o lugar do ativismo político estudantil que praticava em São Paulo e que me levou ao calabouço da Oban, a Operação Bandeirantes. Mas seguindo, chegamos à Brasília em caravana, em comunidade, fugindo do desemprego. O mercado jornalístico em Brasília, naquela época, era muito bom. Éramos eu, o Turiba, o Mancaes e a Mangala (Selma Bloch), que viemos a convite do Zé Roberto, que tinha conseguido um bom emprego aqui. Rapidamente estávamos todos empregados.

Foi nessa época que conhecemos o Resa, de quem já sabíamos através dos poetas da Nuvem Cigana. Eu e o Turiba já participávamos de produções muito bacanas aqui em Brasília, como a *Revista Grande Circular*, que foi o tentáculo editorial da Galeria Cabeças.

Do encontro com o Resa, que provavelmente se deu no Beirute, e sua experiência no Almanaque Biotônico Vitalidade, da Nuvem Cigana, nasceu a *Bric-a-Brac*. A *Bric-a-Brac* é uma espécie de cruzamento da *Grande Circular* com o Almanaque. Sangue candango e carioca, que na sequência ganhou aporte paulista no DNA através dos irmãos Campos.

Através do Resa conhecemos o João Borges, seu primo. E foi o Resa, também, que nos aproximou do jornalista Paulo José Cunha, primo do Torquato Neto, de quem Resa tinha sido amigo.

A primeira reunião da *Bric-a-Brac* aconteceu na casa do Paulo José, embora ele não tenha nunca integrado o "núcleo duro" da revista. Quem teve uma participação mais efetiva foi a Regina Bittencourt, nossa fotógrafa oficial doidinha (teve uma vez que ela passou a tarde toda fotografando, em várias locações, sem filme na máquina).

E *Bric-a-Brac*? Por que desse nome?

LUCIA: *Bric-a-Brac* era um lugar onde caberia de tudo. Uma coisa meio parecida com o Almanaque (Biotônico Vitalidade – revista de arte e poesia, da editora Nuvem Cigana. Com dois números lançados, em meados da década de 70). Não sei exatamente de onde surgiu o nome *Bric-a-Brac*, mas a ideia era essa: uma publicação que pudesse abraçar várias coisas, diferentes coisas, estilos e propostas.

Como nasceu a vontade inicial de criar uma revista de arte e de poesia? Era uma ideia antiga?

LUCIA: Foi um processo de evolução. Todos nós já vínhamos de outras experiências de publicações. O Resa mais ligado ao Almanaque Biotônico Vitalidade, a gente à *Revista Grande Circular*, em Brasília. Pensamos: vamos fazer uma outra revista, uma revista nossa. E fizemos.

A revista foi lançada no período de 'redemocratização' brasileira, logo após o fim formal da ditadura. Isso foi proposital? Houve tentativa de lançamento anterior ou a ideia só surgiu depois mesmo?

LUCIA: Foi circunstancial. Era esse período que a gente vivia, e era ali que a gente tinha que se virar. Fazer o que fosse possível. Como sempre fizemos. Foi totalmente circunstancial.

Como era o cenário brasileiro de arte? Havia outras edições no período?

LUCIA: Brasília era muito pulsante nessa época. Realmente, muito pulsante. A gente vinha de uma experiência que eu acho que é única no país: o Cabeças. Foi uma coisa fantástica, uma congregação de pessoas. Juntava todas as artes. Era uma galeria, inicialmente. Uma galeria de artes plásticas que agregava músicos, poetas. Era um centro agregador. Era o grande foco de produção no início dos anos 80 em Brasília. Também foi o foco da *Revista Grande Circular*. Teve, nesse meio, o lançamento de vários livros, de vários poetas, o disco do Renatinho (Renata Matos, músico), algumas coleções, como o *Projetus*; tinha um que se chamava *Merenda Escolar*, eu acho, que era uma coleção de livros de poetas que faziam espetáculos na hora do recreio nas escolas públicas. Tinha uma revista anarquista, e quem distribuía era aquele menino, Chiquinho, que hoje tem aquela banca na UnB. Tinha muita coisa. Era uma época

muito pulsante da cultura em Brasília. Acho que inclusive isso facilitou demais a existência da *Bric-a-Brac*.

Porque o formato específico de Revista? Alguma intenção clara nesse sentido?

LUCIA: A proposta era ser um brique a braque mesmo, um almanaque, onde coubesse tudo, e o formato mais apropriado é a revista, não tinha outro. Ela não tinha uma ideia de periodicidade, assim como teria um jornal, e não era um livro. O formato dela mesmo pelas suas características era de uma revista.

Como foi o percurso dessa ideia inicial até se concretizar no primeiro número? Era realizada nas horas vagas de cada um? Havia patrocínio?

LUCIA: Não me lembro de ter tido muita dificuldade, não.. Da hora que resolvemos fazer, entre resolver fazer e fazer, foi um processo bem rápido mesmo. A primeira revista era pequena, de menos páginas e já tinha essa proposta de ser uma Revista inovadora, de vanguarda. E isso ficou patente desde o primeiro número e essa foi a grande marca dela. A gente sempre procurou o novo. O novo de todos os tempos. O mais ousado em todos os tempos. Era esse o espírito. Fomos buscar o mais ousado nos Concretistas, que, de novo, naquela época, já não tinha nada, já tinham quase 50 anos. O novo no movimento russo, no Manuel Bandeira.

Como era selecionado o material publicado?

LUCIA: A seleção do material era uma guerra. O Resa, inclusive, era muito engraçado. Teve um tempo que tivemos um escritório num desses prédios do Setor Comercial e o Turiba sempre teve uma coisa bem política, de fazer média com uma ou outra pessoa e acabava aceitando algumas publicações, e o Resa ficava puto e jogava da janela pra fora. O entrevero era mais entre eles dois, mesmo. Nosso foco era a qualidade, uma proposta de inovar, de buscar o que sempre foi novo e ousado. Também havia o critério de gosto pessoal, pois ninguém é dono da verdade e que tudo que você publicou era o melhor. Era o que a gente gostava. Tentava-se quase sempre chegar a um acordo. Às vezes não chegava e ia pra uma queda de braços, o que publicar ou não. Mas a maioria das publicações era de consenso, de um padrão estético que era nosso, que a gente se identificava, que nos unia a todos. No final era o que identificou o grupo e criou esse grupo editorial.

Alguma influência direta da Brica? Havia contato com outras publicações, revistas de arte da época?

LUCIA: Como já te falei, a gente tinha algumas revistas de referência direta: a *Grande Circular* e o Almanaque Vitalidade. E tinha outras que a gente também presava muito e se inspirava muito, como a Revista *Código*, que foi uma revista dos Concretistas. Eu tinha uma Revista, El Passeante, uma revista espanhola muito parecida com a *Brica-a-Brac*. Era uma revista de poesia e pensamento. Tinha artigos, ensaios, muita poesia e coisa visual. Tinha um projeto gráfico, visual muito aberto, muito ousado, bem na linha do Resa, sabe? Não era assim referência, eram inspirações.

Qual era seu papel na revista?

LUCIA: Eu era editora gráfica, na revista, o que na época era uma função muito importante, porque fizemos a revista na pré-revolução gráfica, antes da informática. Então, a gente usava letra 7, fotolito. O trabalho gráfico era muito minucioso. Não era simplesmente botar num programa de computador e fazer o que quisesse. Você sonhava uma coisa e, pra realizar, era um trabalho quase braçal. A revisão era feita através de emenda. Você mandava compor os textos, voltava, corrigia, emendava, mandava compor as emendas pra corrigir. E quando chegava na gráfica era um processo muito mais trabalhoso pra conseguir uma qualidade boa. Uma das minhas glórias foi uma poesia do Augusto de Campos toda colorida, composta em várias cores. Quando ele viu o resultado ficou tão satisfeito, tinha ficado exatamente o que ele tinha feito originalmente em papel, ou melhor, stencil colorido, não sei se você sabe o que é isso, mas se não souber, depois te explico, uma espécie de papel carbono que você ia trocando a cor. Então, pra você conseguir esses resultados, você precisava ter vários fotolitos, um de cada cor, sobrepor fotolitos. Era uma tarefa meio difícil, viu? Eu brigava muito em gráfica pra chegar no nosso resultado. E também era jornalista, fiz alguns textos, a entrevista com a Dra. Nise da Silveira junto com o Nanico (Carlos Henrique de Brito – colaborador da Brica) e foi muito bom. Muito bom esse trabalho. E outras coisas também. Fazia meio um pouco de tudo na área de edição mesmo, revisão, seleção de material, escolha de título. Todas essas coisas.

O último lançamento ocorreu em 1992, e, em 2007, houve uma exposição na Caixa Cultural, comemorativa da maior idade da revista. Porque a revista acabou em 1992?

LUCIA: Acabou em 1992 porque foi o tempo dela mesmo acabar. A gente começou a se afastar... especialmente isso, o grupo começou a ser desfeito. Como os Beatles: acabou porque acabou. Nunca tive nenhuma expectativa de retorno da revista. Quando teve essa exposição na Caixa Cultural (em 2007), eu praticamente não participei. Aquilo foi uma coisa do Turiba, que chamou o Resa, porque sem o Resa não havia Revista. Mas foi uma 'viajada' mais do Turiba mesmo. Eu mesmo posso falar muito pouco sobre isso. Praticamente não participei... participei acho com algum trabalho, com algum texto, mas pouquíssima coisa. Não tive nada a ver com essa exposição. As pessoas falam “porque a revista acabou?” Acabou porque acabou e não tem que voltar. Se quiserem fazer, façam outra coisa, mesmo inspirada nela ou na mesma linha. Primeiro que a revista sem o Resa não existe. Acho que o Resa foi a alma da revista, o que dava o tom, o diferencial.

APÊNDICE B – Entrevista com a Luís Turiba realizada em 18 de novembro de 2019, por mensagem eletrônica.

1) Turiba, poderia relatar como você conheceu o grupo central, Luis Eduardo Resende (Resa), Lucia Leão e João Borges, que viriam a editar a revista *Bric-a-Brac*, entre 1985-1992? Como e quando surgiu a ideia inicial de editar uma revista de arte e de poesia?

Luis Turiba - Éramos amigos em Brasília, frequentávamos o mesmo ambiente. Lucia, João e eu éramos jornalistas. Resa e Paulinho trabalhavam com Artes Gráficas e Artes Plásticas. Regina Bittencourt, fotógrafa. Vivíamos momentos de grande tensão política com a eleição de Tancredo Neves e o fim da ditadura militar via Colégio Eleitoral. Sabíamos que precisávamos fazer algo. Daí surgiu a ideia de uma revista de Poesia e variedades gráficas e fotos. Queríamos que a revista tivesse penetração em vários movimentos, daí surgiu o nome *BRIC-A-BRAC*, que em francês significa mercado de pulgas, mercado livre. A primeira edição foi bem brasiliense e só se tornou nacional a partir do número 2 com a entrevista de Augusto de Campos e o tal poema erótico-pornô de Manuel Bandeira que foi localizado na parte de Obras Raras da Biblioteca da UnB.

2) Qual o percurso dessa ideia, passando pela escolha do nome, até a concretização quando do lançamento do primeiro número da revista, em um formato 'grande', com qualidade e requinte gráfico? Houve algum patrocínio durante os seis anos da revista?

Luis Turiba - A *Bric-a-Brac* nasceu como uma resposta política ao processo de democratização do País. Precisávamos fazer algo de viável e culturalmente ativo; e fizemos a revista. Depois do primeiro número, uma revista visivelmente brasiliense, com artistas (poetas, desenhistas, escritores e pensadores locais); demos uma guinada no rumo e nos transformamos numa revista nacional a partir do número 2, com uma super entrevista com o poeta concreto Augusto de Campos e um poema pornô-erótico de Manuel Bandeira que a poeta Maria Lucia Verdi achou no Departamento de Obras Raras da UnB e cuja história está no texto da própria revista.

Avançamos também no requinte gráfico das edições e neste quesito o Resa era "o cara". Era um laboratório interno intenso, mas a mão do Resa no desenho gráfico e da Lúcia Leão na parte gráfica (facas, bossas, páginas se desdobrando, cores e efeitos gráficos e plásticos), foram fundamentais para a consolidação da revista como um produto experimental de Vanguarda. O nome já contei: mercado de pulga francês, onde se vende de "um tudo". O GDF sempre bancava um anúncio e o próprio José Mindlin, que na época era um grande empresário em São Paulo, nos ajudavam bastante. De mais a mais, todos tínhamos bons empregos que nos ajudava a bancar a revista, cuja tiragem era sempre entre mil e três mil exemplares.

3) A primeira edição foi lançada durante o período inicial de redemocratização. Havia uma circulação de outras revistas de arte, de poesia nesse período? A Brica tinha algum ou alguns exemplos a seguir, ou mesmo a reverenciar?

Luis Turiba - Me lembro muito de duas revistas da época: a EXU da Fundação Casa Jorge Amado editada pelo poeta Claudius Portugal, intelectual que até eu mantenho contato: e a revista *CÓDIGO*, editada pelo engenheiro Erthos, que mantinha no seu corpo editorial poetas como os irmãos Campos e Antônio Risério. A EXU era bem bahiana e a *CÓDIGO* era cosmopolita, entre São Paulo e Nova Iorque.

Em Curitiba também havia outras revistas no estilo da nossa, movimento poético ligado ao Paulo Leminski.

A Brica fazia o circuito Brasília- São Paulo - Salvador. E depois incluímos Campo Grande, cidade de Manoel de Barros.

4) Soava como um rumo natural para exposição e circulação de poesia visual à época ou alguma outra razão para a escolha do formato de revista? A revista teve colaboração de figuras iluminadas, como os irmãos Campos, Paulo Leminski, Antônio Risério, Arnaldo Antunes, José Mindlin, para citar alguns. Como aconteciam essas parcerias? Diz-se que o Augusto de Campos teve papel relevante nessa ponte para trazer alguns nomes. Como ele se tornou colaborador?

Luis Turiba - Nada foi pensado do ponto de vista do marketing, mas sim da ordem prática do processo editorial. A gente discutia e ia seguindo um fluxo, tipo "siga o

fluxo". Optamos pelo formato mais barato, mais objetivo e mais fácil de se ler e carregar a revista. Era fácil de envelopar e enviar pelo Correio, que naquela época funciona bastante bem.

Os iluminados foram se aproximando naturalmente - Augusto porque vinha muito a Brasília onde morava seu filho Roland, que também deu contribuições sensacionais e intrigantes a BRIC (ver revista número 4). José Mindlin se apaixonou pelos "brics" depois que fizemos a histórica entrevista com ele, de onde ele tirou a base do seu livro "ENTRE LIVROS", que o levou à Academia Brasileira de Letras, onde ele já tinha muitos amigos. Ele mesmo reconheceu o papel da BRIC nesse processo em seu discurso de posse na ABL. Risério era meu amigo pessoal e depois também do Resa, que fez a programação gráfica do seus livros de poesia. Arnaldo veio trazer para todos nós os efeitos especiais de uma edição em Macintosh (ver Brica 3). Leminski não. Era o poeta da moda e fugíamos dele. Mas tem um material incrível dele produzido pelo cineasta Pedro Pedra. Alice Ruiz sim, foi uma "bric" que entrevistou até o poeta Mário Quintana para nós. Amizades que ficaram até hoje, que até hoje rendem pautas e papos maravilhosos.

APÊNDICE C – Recortes de reportagens de jornais da época – Acervo Luís Turiba

Correio-Braziliense
10-10-86

BRIC A BRAC

Um poema inédito de Manoel Bandeira

De capital brasileira do rock, Brasília parte para um outro produto de exportação. A Bric A Brac, revista literária revista de poesia, seja em palavras ou imagens, apresenta hoje ao público o seu segundo número, que já conta com sucesso garantido. É o motivo de tanta animação de seus editores, entre eles os jornalistas Luis Turiba e João Borges, e que a revista brac, em sua última sessão, um poema inédito de Manoel Bandeira: A Cópula.

Trata-se de um soneto que, conforme o figurino, conta com duas estrofes de quatro versos e outras duas de três versos. Mas, apesar de seguir a rima a forma clássica do soneto, A Cópula não se parece com nada que tenha sido publicado durante a sua vida. "Bandeira consegue fazer ler a si mesmo", diz Turiba, "pois ele reuniu num único poema, os 32 que ficavam ler durante a sua vida".

E ele garante que A Cópula é mesmo de poeta, tanto que será publicada com a própria letra descobrimos no mês do grande acervo da Biblioteca da UnB", conta Turiba, que define o poema como um "poema-poema" e "quem diria que o Manoel iria deixar essa Bandeira".

Mas apesar da bandeira de Bandeira ter dado tanta divulgação a Bric A Brac, seus editores garantem que há outras novidades neste número. Na primeira página em que aparece A Cópula, eles ressaltam alguns poemas de uma obra secreta de Manoel Bandeira, o livro "Luzes Civildade Para as Mergulhas", descobriu durante sua andança por Lisboa.

"É o primeiro inédito e com muita fantasia arrasa com a moralidade da sociedade do princípio do século", diz João Borges. Depois, há também um espaço dedicado à Esotérica do Nôo, onde o destaque é um texto de Glauco Mattoso, Massagem Linguopetal.

ENSAIOS

A poesia descrita em palavras não para por aí. Neste exemplar os leitores poderão, ainda, se deliciar com textos de Octávio Paz, Jorge Luis Borges, e dos próprios editores Turiba e João Borges e de outros poetas da cidade, como Aderival Borges, Maria Lúcia Verdi e tantos outros.

Ha espaço ainda para alguns ensaios a cargo de Luis Martins que fala sobre a poesia atual norte-americana e como aqueles poetas que se voltam desaperadamente para a natureza, vivem no mar por capitalista do mundo, além de um outro do escritor português Ernesto Meleiro e Castro. Seu texto trata das tendências da poesia neste final de século e o uso da informática como instrumento de realização da poesia.

Ainda centrada na linguagem poética escrita, a Bric A Brac traz ao leitor uma entrevista com o concretista Augusto de Campos, que faz uma reflexão sobre a poesia concreta. "Dentro dessa reflexão", diz João Borges, "há um depoimento do jornalista Oliveira Bastos, famoso do concretismo, onde aborda o sucesso que foi o suposto Jornal do Brasil na década de 60".

Mas não só. O rock tem presença garantida através de um texto jornalista Celso Araújo e A Vera Estêmera, texto de Aderival Borges, até a revista. "Aqui o leitor vai se deparar com os grandes vanguardistas do início do século, em que Aderival, usando o leitor, convoca os artistas a assumirem o seu papel", diz Turiba.

IMAGENS

As ilustrações da revista não contam apenas com fotos, essas a cargo de Elisa Pedrona, Adonai Rocha, Joaquim Paiva, Mirla Petrucci, Regina Bittencourt e outros. A Bric A Brac reserva espaço também para os desenhos, que assim como as fotos revelam uma linguagem poética.

Entre os desenhistas que colaboraram para esta edição, Turiba cita o trabalho de Resa, Wagner Hermit, Paulo Andrade, Lougon, Regina Ramalho e Sílvo Meireles.

REVISTA ATEMPORAL

A ideia de criar a Bric A Brac, segundo João Borges, surgiu na época em que Brasília ainda se estabilizava para a nova "Naquela ocasião vimos a cidade cercada pelas tropas do general Newton Cruz e sentimos que o momento estava propício para a criação, estava fértil".

"Depois veio o hábito de água fria, mas mesmo assim tivemos a intenção de botar a revista fora, no entanto, só teve o meu primeiro número lançado em janeiro deste ano". Depois alguns erros, ele garante que a largada aconteceu. "Este é só o segundo passo e o próximo talvez aconteça no ano que vem durante o aniversário de Brasília, pois a revista é atemporal", diz Turiba.

Mas, apesar de ter surgido a ideia durante aquele momento de euforia política, o editor garante que a revista ou as poesias ali publicadas não estão nem a serviço da Nova República, nem do concretismo, nem da poesia marginal. "O nosso compromisso vai desde a Idade Média até a Idade Moderna e o leitor pode encontrar-se com Fernando Pessoa, Bocage, Bandeira e até mesmo se deparar com instantâneos, em forma de clips".

A Bric A Brac, expressão que significa uma loja que vende diversos objetos de arte antigas, conta com apoio da livraria Presença e do livreiro Ivan Silveira. "O que significa o retorno àquela época, geramente década de 50, em que os movimentos literários do Rio e São Paulo coexistiam sempre em torno de uma livraria, que passava a funcionar como uma redação de poesia", explica o jornalista.

O lançamento da revista, que por sinal, será nesta "redação de poesia", localizada no Edifício Conic, Galeria do Cinehoje, a partir das 19 horas. Já estão presentes os editores João Borges e Luis Turiba, o editor gráfico, Resa; a editora de circulação, Regina Bittencourt e a produtora gráfica, Lúcia Turiba.

Fig. 23 – Reportagem do jornal Correio Braziliense, 10/10/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

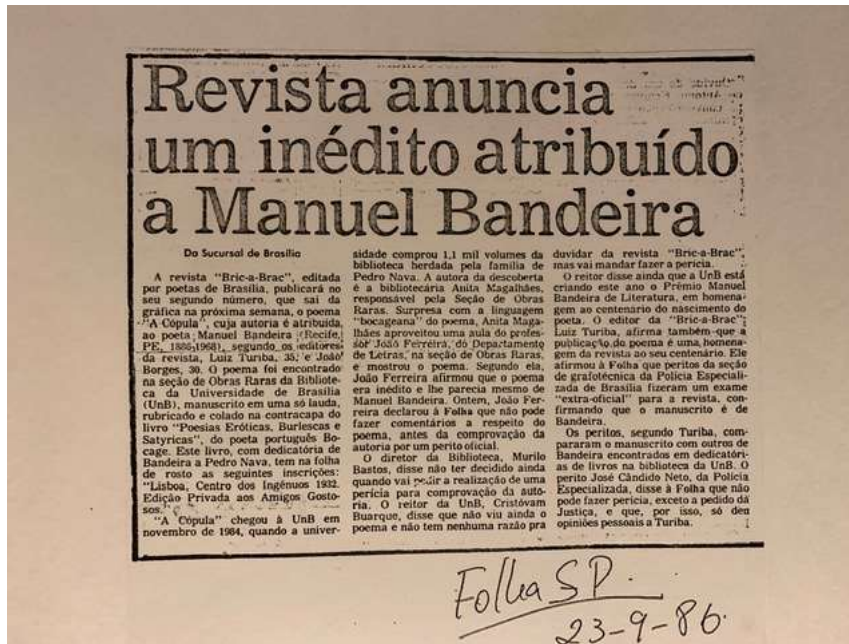


Fig. 24 – Reportagem do jornal Folha de São Paulo, 23/09/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba



Fig. 25 – Reportagem do jornal Folha de São Paulo, 25/09/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Folha da Tarde

ARDE SHOW

São Paulo, segunda-feira, 3-11-1986 — Pág. 29

Poesia de Brasília quer desvairar a Paulicéia

Eles fazem arte na Capital desde dezembro, quando lançaram o primeiro número de sua revista. Agora, querem atingir o resto do Brasil

Rogério Menezes
Redator da Folha da Tarde

Brasília árida, fria, monótona, sacal, mas poética. Por que não? Os mesinos do rack nacional já provaram que por baixo da lama do poder há poesia (ou pelo menos a vontade de fazê-la). E, agora, poetas e letrados do planalto central dispararam suas metralhadoras e cospem uma preciosa revista intitulada "Bric-à-Brac". Felizmente nas boas livrarias da cidade a partir de hoje à noite, quando mesmo animado sairá às 20 h, na Brasiliense-Jardim (rua Oscar Freire, 561) ela adentra o gramado cultural da cidade de São Paulo.

E do Brasil. A partir daqui ("isto aqui é a caixa de ressonância cultural do País", diz João Borges, um dos editores da revista) a rapaziada do "Bric-à-Brac" quer espalhar uma nuvem de "pó-esta" do Oiapoque ao Chuí. Rio de Janeiro, Salvador e São Luís já estão na mira e serão brevemente invadidas pelas aventureiras poetas de Brasília.

Na verdade, a invasão deles começou em dezembro do ano passado (quando saiu o primeiro número da revista), mas só agora estão ganhando espaço, ainda que tímidos, na mídia impressa e eletrônica. O primeiro sinal de que havia sinais de poesia no cerrado brasileiro foi percebido pela imprensa no momento em que o número 2 do "Bric-à-Brac" divulgou uma poema pornô, inédito, de Manoel Bandeira.

BANDEIRAS À PARTE

Os editores da revista não quiseram - e



João Borges e "Bric-à-Brac"

não querem - fazer do poeta Manoel "uma bandeira": "Tudo aconteceu ocasionalmente. Nós estávamos tocando o trabalho para este número 2 há muito tempo e de repente uma bibliotecária da Universidade de Brasília descobriu o manuscrito do poeta num livro de Pedro Nava. A bibliotecária era amiga de uma pessoa que colaborava com a revista e o poema foi parar nas nossas mãos", diz João Borges. Hoje, segundo três dos integrantes da revista - João e mais Carmen Luiza e Lúcia Toribio - está mais que confirmado que o pornopoema foi escrito por Bandeira, num momento mais libidinoso.

Mas, Bandeiras à parte, o número 2 do "Bric-à-Brac" tem coisas muito interessantes. Por exemplo: um encarte especial focalizando os trinta anos de atividades literárias de Augusto de Campos; um texto inédito de Jorge Luis Borges; um poema safoico intitulado "Manual de Civilidade das Meninas" do poeta francês Pierre Louys e outro escatológico mergulho do escritor paulista Gláucio Mattoso na pedolatria, em "Massagem Limpopedal".

Esses são apenas os nomes mais conhecidos. Nas "não sei quantas páginas" (elas não são numeradas) da revista, centímetros e mais centímetros de poesias, fotografias e artes de nomes ainda não incluídos nas paradas de sucesso, mas terrivelmente talentosos. Tais como Luís Turiba, João Borges, Aderval Borges, Fausto Alvim e Sílvia Escorel.

NAS ASAS DE DOM QUIXOTE

Mas que estranhos pensamentos dominam esses rapazes e moças brasileiras dispostos a, em plena era do empty-boatismo (o vazio como meta e como base), travar uma luta cruel contra a insensibilidade ambiente e, nas asas de Dom Quixote, empreender uma tão maluca aventura em nome da necessidade de se fazer poesia?

Num coral afinado, Carmen Luiza, Lúcia Toribio e João Borges (todos jornalistas, que vieram a São Paulo divulgar a revista) mataram a nossa curiosidade: "Queremos criar um espaço para vesiculação de poesia, que possa abrir mais espaços para outras pessoas. E dialogar, publicando coisas deles, com artistas de outras épocas, numa espécie de troca de experiências".

Querem o Brasil, mas não desejam perder Brasília. Aliás, foi exatamente a aridez da cidade que permitiu a eclosão de um trabalho poético assim: "A carência da capital federal levou as pessoas a criar coisas". Mas, exatamente por saberem que no Brasil há cidades tão carentes quanto, mas que não apresentam nenhuma produção cultural interessante, é que eles pensam em levar sua iniciativa para outros lugares.

Nos lançamentos que vão fazer em outras cidades pretendem conversar com gente que produza poesia e que possa se aliar a eles nessa poética aventura. Aliás, podem para divulgar o endereço da revista para que os possíveis poetas e escritores da terra possam enviar para lá idéias e criações.

Os interessados em mergulhar no mundo desencantado, mas belo, da poesia queiram enviar suas contribuições para Livraria Presença, SDS - Bloco E - Lojas 11 e 15 - Edifício Cine Atlântida - Brasília. Ou telefonar para 225-5475 e 225-5422, código 061. Afinal, como esta escrito na capa do número 2 da revista: "tudo pode ser dito num poema".

Fig. 26 – Reportagem do jornal Folha da Tarde, 03/11/1986. Fonte: Acervo Luís Turiba

Uma boa revista que precisa escancarar mais

É um prazer (raro) folhear uma revista bonita, com uma programação visual competente, pensada com um olho de arte. Um dos baratos do número 2 da revista *brasiliense* *Bric-a-Brac* é a programação visual (Rosa em colaboração com Wagner Hermucho e Paulo Andrade). É uma das revistas mais bem transadas visualmente que bateram nas minhas retinas nos últimos tempos. Sem dúvida, *Bric-a-Brac* dois representa um salto qualitativo em relação ao número 1. A revista deu uma sacadida nas curtidas em circuito fechado de guetos, ampliou o repertório de interesses, tentou jogar no ar antenas abertas ao que acontece no resto do País para lá das questunculadas provincianas do quintal "candango".

Bric-a-Brac dois traz uma excelente entrevista/encarte com o poeta Augusto de Campos, realizada por Luis Turiba e João Borges, os editores da revista, projetando um amplo plano-geral sobre o pré e o pós tudo do concretismo: passado, presente e futuro. A entrevista é resultado de mais de 15 horas de conversa. Esta entrevista/encarte é, daqui pra frente, uma referência fundamental quando se falar em Augusto de Campos ou em poesia concreta no País. Augusto de Campos diz coisas esclarecedoras sobre sua poe-

sia: "Não estou preocupado, pessoalmente, com a minha produção poética. Acho que minha produção poética é acidental, uma coisa que já fiz antes, algumas vezes. Quando posso fazer procuro fazer da melhor maneira possível". Se a gente comparar com outras publicações do gênero, *Bric-a-Brac* dois é uma boa revista. Mas se o projeto de *Bric-a-Brac* é atear fogo no circo das artes, limpar o astral para novas jogadas, lançar sondas prospectivas no espaço, exportar poesia e idéias a partir de Brasília — como os seus editores propõem e o tempo exige — a revista precisa passar por um crivo mais rigoroso em vários aspectos.

Em um tempo de crises, encruzilhadas, esgotamento de formas e de pensamento, exige-se muito de uma revista de cultura. Existem épocas em que a paisão criadora está solta na estratosfera. Basta abrir a janela que ela entra. Então a função de uma revista é apenas abrir um canal de comunicação. Mas, em uma situação como a atual, uma revista não pode se limitar a ser um mero veículo de divulgação. Para intervir efetivamente ela tem de ser também um mídia (meio e mensagem) de produção/veiculação de pensamento e formas. Para atingir plenamente a sua proposta, *Bric-a-Brac*

precisa equilibrar melhor informação viva, publicação de poemas, curtidas (por que não?) debates/entrevistas. O restante da revista precisava ser tão bem pensado quanto foi a entrevista de Augusto de Campos. Dos poemas ao gosto do "Diálogo" sobre Brasília de Maria Lúcia Verdi, autora de *Personagem Possível*, um dos melhores textos de poesia publicados ultimamente no País. O poema (da revista) é de quem penetrou nas zonas secretas da cidade. Só me incomoda um pouco certa articulação demasiada explícita de alguns trechos do poema. Não gosto do poema de João Borges: "Noite/Noite e Dia/ainda estrelam/ o sol bilha/brilha/a pedra/pedra". É uma leitura superficial da poesia concreta. E se digo gosto ou não gosto não é por simples personalismo. É porque odeio esta mistificação de um discurso abstrato, asséptico, pseudoneutro, pseudocrítico sobre os fatos. Só que eu assino as minhas idiosincrasias com argumentos, informação, idéias.

Na era pós-vanguardas não faz mais sentido poemas como este de João Borges. O astral já está limpo de imposições dogmáticas. Só faz sentido criar para responder a interrogações pessoais/intransferíveis, existenciais, estéticas, metafísicas,

emocionais, quando o que for preciso, de qualquer tempo ou qualquer lugar. Em relação aos poemas, só resta a uma revista fazer uma seleção e publicar na expectativa da resposta. Em relação a informação e ao pensamento se alguém mais exigente jogar a revista pra cima sobra pouca coisa interessante. O ensaio "Tudo pode Ser Dito num Poema, de E.M. de Melo e Castro, é apenas exótico. *Bric-a-Brac* traz um artigo interessante de Luis Martins sobre a poesia americana e a natureza e o famoso soneto pornográfico (sedito de Bandeira. Mas é pouco para uma revista com a ambição de *Bric-a-Brac*. Sinto ainda na revista um certo clima de cortição pela cortição, uma certa tendência ao destilar de lanchas sobre camélias (sic Drumond), uma certa dicção triunfalista, quando estamos pisando em um campo minado. Se quiser mesmo dar um novo sítio, *Bric-a-Brac* tem de se abrir mais escancaradamente às crises, às encruzilhadas, às interrogações-limite.

(Severino Francisco)

Bric-A-Brac: revista brasiliense de arte, editada por Luis Turiba e João Borges, com entrevista/encarte de Augusto de Campos e o soneto inédito de Manuel Bandeira. Preço: 75 cruzeiros. À venda na Livraria Presença.

Gratificante é a revista mais bem feita em Brasília nos últimos tempos. Por dentro, o recheio é também de excelente qualidade. *Bric-a-Brac* é um mar de antenas ligadas no que acontece por todo o País.

CORREIO BRASILIENSE
11/1/87

Fig. 27 – Reportagem do jornal Correio Braziliense, 11/01/1987. Fonte: Acervo Luis Turiba