

ENTREVISTA GÊ ORTHOF

Mario Caillaux

Marcelo Mari

Simone Santos de Oliveira Mercês

Entrevista com Gê Orthof, realizada por Mario Caillaux, Marcelo Mari e Simone Mercês, no dia 03 de dezembro de 2024, na sala da coordenação do PPGAV da UnB, sobre a criação da Revista VIS e o surgimento do Programa de Pós-Graduação em Artes na UnB. Na conversa, Gê Orthof rememora esses momentos inaugurais, associados à sua trajetória artística e pessoal.

ISSN 1518–5494

ISSN-E 2447–2484



Mario Caillaux (MC): Começamos a tentar recuperar o histórico das revistas, até para disponibilizá-las na internet, e percebemos que algumas edições estavam faltando. Esse esforço também visa ajudar a preservar essa memória, que, de certa forma, está sendo perdida...

Marcelo Mari (MM): Entre 1999 e 2005, há uma lacuna que não sabemos se a revista foi publicada ou não. De fato, houve outras edições nesse período?

Simone Mercês (SM): Acredito que tenha havido mais números. Devem ter sido, mais ou menos, um por ano, como é o caso das edições de 2006 e 2010.

MM: Em relação à revista, uma das discussões que tivemos com o Elyeser Szturm foi sobre o direcionamento editorial, de que a revista se voltou excessivamente para as Artes Visuais, enquanto, anteriormente, as discussões eram mais amplas e os convites mais variados, baseados em interesses de pesquisa, como o de vocês.

Gê Orthof (GO): Acho que a situação atual tem dois grandes culpados: o capitalismo e a Capes. Ambos são responsáveis por muitas das dificuldades que enfrentamos. Isso me faz refletir sobre o início da revista, que era, de certa forma, uma "aventura", mais solta e menos preocupada com padrões rígidos. Lembro das primeiras edições, quando criávamos a capa havia uma atmosfera de um amadorismo saudável, que valorizava a espontaneidade. Era assim que as coisas aconteciam, e eu valorizo muito esse espírito. Hoje, porém, essa questão do "amadorismo" é um dos maiores desafios que enfrentamos, especialmente no ensino e no circuito artístico. O sistema das artes acaba por formatar tudo, e as pessoas, muitas vezes, reproduzem essas fórmulas, sem conseguir se desligar delas. Esse processo é um mal generalizado que afeta tanto o ensino quanto a produção artística, e vejo isso de perto, nas conversas com os alunos.

O que mais vejo entre os estudantes é uma ansiedade para se profissionalizar, muitas vezes antes de refletirem profundamente sobre o que realmente querem para suas vidas ou para a construção de sua poética. Eles chegam com trabalhos e uma enxurrada de perguntas técnicas, como "Como você esticou essa tela?" ou "Qual a técnica que você usou?" Mas as questões essenciais, como o que estão tentando desenvolver ou qual o significado de seu trabalho, raramente são levantadas. No fundo, parece que, grosso modo, se interessam pelo que é mais superficial, o que menos importa para o desenvolvimento do pensamento artístico.

Esse é um reflexo do circuito, que valoriza artistas jovens, de vinte e poucos anos, que rendam rapidamente financeiramente e depois sejam descartáveis quando atingem a faixa etária dos trinta. Há uma demanda por novos talentos o tempo todo.

MM: E essa capa aqui? Me conta a história dela. Fiquei super curioso. É a capa da primeira revista.

GO: Essa é a minha filha, que agora mora em Portugal. Faz dança. Já fez mestrado. Ela nasceu quando eu entrei pra UNB, 1993.

MM: E essa é a sua casa?

GO: Sim, aqui na 107, que era da UnB, naquele prédio no formato de caixotes quadrados.

MM: Você fez uma brincadeira com as imagens, não foi?

GO: Sim, na época não tínhamos muitos recursos técnicos. Isso é bem no início, imagens diretas, algo sem manipulação mesmo.

SM: Eu diria que é um pouco de arte eletrônica.

GO: Essas fotos foram feitas com uma câmera, antes dos celulares e das câmeras digitais, sem nenhum tipo de tratamento. Estávamos mais focados no espaço do in-

timo, e então pensei, "é isso aqui", com a palmilha secando e a chuva. Propus isso, e todos gostaram.

MM: Qual foi o seu intuito ao criar a revista? Por que você se interessou por esse projeto? Acho que, de certa forma, foi um legado que você deixou para o departamento e para a história do curso de pós-graduação aqui, algo bastante estimado. Você pode compartilhar um pouco sobre isso?

GO: Entrei na UnB, em 1993, a pós-graduação teve início em 1995. Eu já dava aulas, mas naquela época não havia a burocracia de hoje, a qual estamos imersos agora. Havia poucos colegas com doutorado. De fato, eu dei aula para colegas que estavam há muito tempo na instituição, e eu, com trinta e poucos anos, dava aula para pessoas com cinquenta anos ou mais. Era um desafio, pois eu me sentia muito inseguro. Eles foram, basicamente, a primeira turma do mestrado, ainda na fase inicial. Era uma época bem diferente. Quando pensamos na criação da UnB por Darcy Ribeiro, percebemos que tudo era baseado no conhecimento real das pessoas, sem título acadêmico formal. Minha mãe, por exemplo, deu aula nas cênicas e não possuía título de doutorado.

MM: E o seu pai, ele também?

GO: Não, meu pai era médico. Eles vieram para Brasília, minha mãe para a UnB e meu pai para ser o primeiro diretor do Hospital de Base. Ele foi responsável por plantar as árvores que hoje compõem o bosque atrás do hospital. Ele usou até a placenta dos parturientes, pois não havia adubo. Ele teve essa ideia e, com ela, plantou as árvores que estão lá até hoje. Eles eram muito idealistas e cheios de entusiasmo. Abandonaram suas vidas no Rio de Janeiro e vieram para cá. Meu pai estava em Petrópolis, onde nasci, e, ao encontrar um amigo de faculdade, recebeu o convite para vir para Brasília, onde estava sendo criada a cidade. Ele conheceu minha mãe, e eu nasci em julho de 1959. Em janeiro de 1960, já estávamos aqui, antes da cidade existir oficialmente. Acho que me desviei um pouco ao falar sobre isso, mas voltando à revista, quando cheguei a Brasília, depois veio o golpe. Fugimos para a França e, desde então, nunca mais voltei a Brasília. Eu só retornei muito tempo depois para fazer concurso para a UnB.

MM: Você quer falar do episódio em que você ficou preso no carro?

GO: Sim, foi naquele dia em que jogaram uma bomba dentro da feijoada. Minha mãe estava organizando uma despedida para uma amiga que também estava fugindo, e resolveu fazer uma feijoada aqui, na sala da Revista Vis. Ela trouxe a panela do hospital, e justamente naquele dia aconteceu a invasão da UnB. Jogaram uma bomba de gás lacrimogêneo dentro da sala onde estava a feijoada, fazendo com que a comida voasse para toda a sala, junto com o gás. A sala, que ficava ao lado, foi invadida pelos guardas. Eu era uma criança, estava ali, e toda a confusão começou. Eles pegaram todos os livros da prateleira de minha mãe e os queimaram no jardim.

Foi um momento surreal. O único livro que eles pouparam foi "O Capital", de Marx. Quando um dos guardas pegou o livro, ele disse: "Este pode ficar, é um livro capitalista." E foi o único que escapou. Naquela época, estávamos vivendo algo como um filme. Lembro que fomos colegas dos filhos do Rubens Paiva na escola pública aqui, quando ele já era deputado. Na turma de teatro de minha mãe aqui na UnB, tinha até um agente do DOPS, um jovem que parecia um hippie, com um cabelo loiro grande. Ele ofereceu uma carona para minha mãe e, durante o trajeto, parou o carro e disse: "Sylvia, gosto muito de você, é uma pessoa capaz e inteligente, mas você é muito ingênua. Eu sou um agente infiltrado na sua turma. Quero te avisar: sua casa está toda grampeada. Eles estão monitorando tudo. Há uma ordem direta do Palácio para que

você, seu marido e seus filhos sejam mandados ao mar. Hoje à noite, vocês têm que fugir, pois não haverá amanhã." Aquela noite foi uma correria, e deixamos tudo para trás. Fugimos para Paris, onde minha avó tinha uma irmã. Minha família tem essa história de fuga: meus avós fugiram do nazismo para o Brasil, e, na geração seguinte, fugimos da ditadura militar para a Europa. Na França, fui parar em um colégio interno no subúrbio de Paris, sem saber uma palavra de francês. Lembro que, no começo, tive um surto, me jogava contra a parede de pânico, pois não entendia nada. Da noite para o dia, me vi em um lugar completamente diferente, sem falar a língua local. A sala onde eu estava era toda de vidro, e eu saía correndo e me jogava contra a parede. Eventualmente, me transferiram para a turma da minha irmã, que era dois anos mais velha. Na minha cabeça, pensei: "Não entendo nada aqui, não entendo nada lá. Pelo menos, assim fico perto de alguém que fala a minha língua."

Foi quando aprendi francês na marra. A professora que me ajudou, Fabienne, foi um verdadeiro anjo da guarda. Ela foi extremamente sensível e paciente, e me ajudou a superar o choque cultural e linguístico. Fomos os primeiros sul-americanos a entrar nessa escola francesa, onde meus pais tiveram que assinar um documento autorizando que não nos batessem, pois o sistema educacional lá ainda era bastante rígido na época, algo que, até hoje, permanece. O que causava mais estresse entre nós e os outros alunos era o fato de que eles recebiam repreensões ou castigos facilmente, enquanto nós não podíamos apanhar. Eles vinham nos observar, como se fôssemos uma curiosidade.

No entanto, voltando ao início: quando entrei aqui, tudo era focado em arte e tecnologia. Fui designado para dar aulas de pintura por computador. No começo, me sentia solitário. Pensava: "Arte e tecnologia, o que vou fazer aqui?". Foi então que Elyeser entrou, inicialmente como substituto, e mais tarde, após um período razoável, passou no concurso. Ficamos muito próximos e sonhávamos em criar uma segunda linha de trabalho na área poética.

MC: Só para não perder o gancho, vocês vão pra Paris, aí você retorna, ou você fica em Paris e faz doutorado e sua formação lá?

GO: Algumas pessoas seguiam para Paris, outras retornavam ou optavam por fazer o doutorado diretamente lá. Minha família, por exemplo, teve uma história complexa. Lembro de momentos estranhos, como levar presentes para o Prestes, mesmo em tempos difíceis. Minha mãe nunca explicava as contradições da nossa situação, e tudo parecia um sonho confuso.

Minha trajetória passou por lugares como Áustria, onde parte da minha família vivia em Viena, e Nova York, onde visitei o Museu de História Natural com meu pai. Lá, os dioramas me marcaram profundamente, e essa influência permanece no meu trabalho até hoje. Em outro momento, retornamos clandestinamente ao Brasil, vivendo em Petrópolis sob identidades falsas, o que foi angustiante para mim. Eu temia esquecer meu verdadeiro nome, oscilando entre Renato, Ricardo e Roberto. Essas experiências contradiziam os valores que meus pais haviam me ensinado. Fomos matriculados em uma escola com documentos falsos, graças a um diretor dissidente de um colégio tradicional. Apesar das dificuldades, tivemos a oportunidade de organizar a biblioteca da escola, criando um sistema simples, mas eficaz. Infelizmente, a escola foi incendiada, e tudo, incluindo nossa biblioteca, foi destruído. Depois disso, minha vida seguiu no Rio, onde me formei e ganhei uma bolsa Fulbright para estudar nos Estados Unidos. O acaso me levou a essa oportunidade, após um incidente envolvendo

um cartaz e um pequeno acidente. Lá, me especializei, fiz mestrado na Universidade de Columbia, concluindo antes do tempo, e aproveitei a bolsa restante para um segundo mestrado. Minha trajetória acadêmica continuou com doutorado, Também na Columbia e pós-doutorados em Tufts e na Penn State University. Em 1993, retornei ao Brasil como professor. Nesse período, criamos uma revista acadêmica no programa de mestrado, que visava aprofundar discussões sobre arte. A revista foi concebida como um espaço para fomentar debates e registrar ideias, ajudando a construir uma memória coletiva e introduzir novas perspectivas no campo.

MM: Mas por que surgiu esse interesse ou essa necessidade de fazer revista?

GO: Naquela época, havia poucas revistas disponíveis, especialmente em português, e o acesso a materiais era limitado, já que não existiam os recursos digitais que temos hoje. Além disso, existia um senso de colonização cultural muito forte, centrado no eixo Rio-São Paulo, que, em muitos aspectos, ainda persiste. Queríamos criar algo que valorizasse outros espaços e perspectivas, rompendo com essa centralização. Lembro-me de como as pessoas questionavam minha decisão de ir para a UnB. Diziam: "Você está na UnB? Mas por quê? Onde mais você tentou?". Sempre expliquei que escolhi a UnB por vontade própria. Passei em concursos para outras instituições renomadas, no Rio e São Paulo, mas optei por Brasília. Não era falta de opção. Não queria estar em um ambiente já consolidado, como na USP, onde os círculos eram fechados e as hierarquias muito rígidas. Além disso, o Rio vivia um período muito difícil, marcado por violência e instabilidade. Em contraste, Brasília trazia lembranças idílicas da minha infância, como brincar embaixo dos prédios, um sentimento que me marcou profundamente. Quando soube do concurso da UnB, foi por acaso: uma amiga da minha mãe viu o anúncio no Correio Braziliense e o enviou para nós. Tudo aconteceu de forma inesperada, mas logo me inscrevi e participei do processo.

MM: Vocês trouxeram coisas novas? O Elyser fala muito disso, dessa experiência de renovar, de dinamizar o espaço da arte aqui em Brasília. Mas isso já é um reflexo disso?

GO: Brasília ainda era uma vila em termos culturais. Não existiam galerias como as de hoje — Caixa Cultural, CCBB, Museu Nacional ou outros espaços relevantes para a arte. A UnB, entretanto, sempre teve essa missão importante de ser um polo transformador no Centro-Oeste, promovendo cultura, pedagogia e política de forma inovadora. Esse idealismo e entusiasmo marcaram a história da universidade, especialmente no período inicial, quando artistas e pensadores se engajavam em projetos que visavam transformar a região e o país. Hoje, vemos o reflexo disso em núcleos de produção cultural e artística espalhados por todo o Brasil: Fortaleza, Natal, Recife, Santa Catarina, Minas Gerais, entre outros. Essas iniciativas, que antes eram esparsas, ganharam organização e força, criando espaços de encontro e diálogo. Penso que, se a UnB não tivesse sido destruída pelo golpe de 1964, ela seria uma referência mundial hoje. Seu projeto pedagógico, concebido por mentes brilhantes como Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro, tinha uma visão muito à frente de seu tempo. Era uma aventura idealista, com o potencial de transformar não apenas Brasília, mas o Brasil inteiro. Muitas vezes, dependemos das poucas oportunidades que surgem, como os incentivos do CNPq e da CAPES, que, apesar de importantes, estão cada vez mais limitados. A realidade das condições de trabalho e pesquisa no Brasil é desafiadora, e é quase inacreditável o quanto conseguimos fazer com tão pouco. Lembro-me, por exemplo, de quando fiz meu pós-doutorado em Boston. Minha orientadora lá, uma inglesa chamada Mags Harries, perguntou, certa vez, quanto um professor brasileiro ganhava.

Fiquei sem graça de responder. Após hesitar, multipliquei o valor por dois para amenizar a diferença brutal em relação ao que ela ganhava. Quando contei, ela reagiu incrédula: “Isso é por semana, certo?”. Respondi: “Não, Mags, é por mês.” Ela tentou suavizar a situação, mencionando diferenças no custo de vida, mas a disparidade era evidente. Durante meu tempo lá, fui exposto a um sistema educacional de recursos que pareciam inimagináveis no Brasil. A escola de artes, por exemplo, oferecia um ônibus exclusivo para levar os alunos a museus de Massachusetts. Visitávamos coleções extraordinárias, muitas vezes escondidas em lugares inesperados. E não era algo isolado: cada aluno que cursava a disciplina de performance e instalação tinha sua própria micro galeria para testar processos, além de galerias exclusivas para os estudantes e exposições no museu vinculado à escola. Uma das experiências mais marcantes foi a relação com os alunos e os recursos disponíveis. Certa vez, Mags pediu que eu dirigisse seu Jipe para levar os estudantes a uma loja de materiais. Ao retornar, eles me entregaram recibos das compras, e descobri que tudo seria reembolsado pela escola — eles nem se preocupavam com os preços. Era um contraste brutal com a realidade no Brasil, onde muitas vezes usamos nossos próprios recursos para ensinar. Outro episódio curioso foi o interesse deles por Brasília. Eles ficavam fascinados por eu ser daqui, já que estudavam muito sobre a cidade, mas nunca haviam conhecido alguém que realmente morasse nela. Pediram que eu ministrasse uma aula sobre o tema. Quando fui à biblioteca preparar o conteúdo, encontrei uma ala inteira dedicada à Brasília, com centenas de livros. Separei o material e pedi ajuda para fotografar. Eles me disseram que havia um fotógrafo profissional para fazer as imagens. No dia da aula, entregaram-me um carrossel organizado, com legendas detalhadas, pois, segundo eles, um projetor não tinha qualidade suficiente para exibir imagens adequadas. A diferença de infraestrutura era gritante. Enquanto eles tinham tudo disponível, aqui no Brasil ainda enfrentamos problemas básicos, como equipamentos que não funcionam e a falta de suporte adequado. Apesar disso, seguimos criando e contribuindo, mesmo com recursos limitados.

SM: Quando você entrou em 1993, já havia indícios do programa. Você ajudou a criá-lo, então? De certa forma, você participou da criação?

GO: Participei, sim, de reuniões, mas o programa em si foi idealizado por Suzette Venturelli e Bia Medeiros, as principais responsáveis pela concepção. Quando entrei, o projeto já estava bem avançado, e eu passei a integrar o grupo para discutir as questões em andamento. Foi nesse momento que comecei a contribuir. A Grace de Freitas, que era a diretora na época, estava à frente, incentivando e provocando a equipe a ampliar os horizontes. Quando questionaram se ampliaríamos o programa, minha resposta foi afirmativa. Afinal, o programa, ainda que focado em arte e tecnologia, não nasce no vácuo. Ele surge em um contexto histórico, projeta um futuro e está inserido em uma universidade como a UnB, com toda a sua relevância. Desde o início, assim que assumi as disciplinas designadas, procurei ampliar o conteúdo, trazendo outros aspectos. Eu vinha de experiências recentes, tendo sido aluno de nomes como Arthur Danto e Rosalind Krauss, e isso estimulava meu pensamento crítico. Não me restringi apenas a temas como arte e tecnologia, que eu mesmo compreendia de forma limitada. Busquei explorar onde poderia contribuir de forma mais relevante.

SM: A linha de Poéticas foi implementada logo em seguida?

GO: Sim, foi a seguinte. Inicialmente, houve um período em que o programa contava apenas com as duas linhas principais. Posteriormente, houve a criação da linha que

me encontro, junto às professoras Karina Dias e Cecília Mori denominada Deslocamentos e Espacialidades.

SM: Arte e Tecnologia foi a linha inicial, seguida por poéticas contemporâneas. Essas linhas foram estruturadas e permaneceram por bastante tempo, até por volta de 2012 ou 2013, talvez mais.

GO: Posteriormente, as Cênicas também integraram o programa. Sobre as Cênicas, inicialmente era uma linha adicional dentro do nosso programa, mas depois foi separada, um processo relativamente recente. Antes disso, acredito que tenha havido a introdução de teoria ou de educação, mas não consigo afirmar a sequência das linhas com certeza.

SM: No início, o programa era denominado mestrado em arte, sem especificações quanto às linhas. Foi somente posteriormente que essas áreas foram detalhadas. Atualmente, as linhas foram reorganizadas, e Poéticas Contemporâneas se uniu à arte e tecnologia, refletindo mudanças ao longo do tempo.

GO: Atualmente temos as áreas de *Arte, Imagem e Cultura* (AIC) e *Métodos, Processos e Linguagens* (MPL). A primeira reúne e desenvolve estudos e projetos de pesquisa teórica, com ênfase no estudo da arte, da imagem, das visualidades e de suas pedagogias visuais. Nesta área estão alocadas duas linhas de pesquisa: Educação em Artes Visuais (EAV) e Teoria e História da Arte (THA). Já na área de concentração MPL temos outras duas linhas: Arte e Tecnologia (AT) e Deslocamentos e Espacialidades (DE).

SM: Agora, uma outra pergunta, Gê: sobre os números 1 e 2, você lembra de algo sobre o processo de transição? Nós só temos o histórico desses dois números iniciais e, depois, o salto para o quarto número. É uma mudança muito significativa, uma quebra bastante grande, concorda?

MM: Até quando você ficou responsável pela revista? Qual foi exatamente o período?

GO: Acredito que permaneci até o período em que me ausentei para o pós-doutorado, em 2001. Antes disso, devo ter ficado até 1999 ou 2000. Em 2001, fui para o exterior e passei um ano fora.

MM: Você já possuía toda essa experiência adquirida no exterior, correto? Afinal, eles valorizam muito essa cultura de disseminação do conhecimento e de produção de revistas científicas. Creio que isso também tenha influenciado de forma significativa o desenvolvimento dos trabalhos acadêmicos e científicos aqui, não é?

GO: Toda a minha formação era baseada em documentos impressos, já que ainda não havia internet acessível. Quando cheguei à *School of Visual Arts*, a comunicação era feita por cartas, com um intervalo de 15 dias para troca de mensagens. Minha mãe, inclusive, costumava encher os envelopes com purpurina. Como meu apartamento tinha carpete, ao abrir os envelopes, era impossível limpar a purpurina, e ela sempre dizia: “É para você não se esquecer de mim.” Quando concluí o doutorado na Columbia, em 1992, ainda estava esperando pela defesa. Naquele período, a universidade convidou todos os doutorandos para um evento com o título “Conheça o Futuro”. Era algo revolucionário, e a apresentação ocorreu na maior biblioteca de artes visuais dos Estados Unidos, maior até mesmo que a do Congresso. Foi lá que nos apresentaram a ideia da internet. Era algo difícil de compreender na época. Uma colega dos Países Baixos questionava como seria possível alguém em outra biblioteca pegar um livro, mostrá-lo diante de uma câmera e virar as páginas para que pudéssemos ler à distância. Não fazíamos ideia de como uma imagem poderia ser transmitida como zeros e uns. A tese que escrevi foi inteiramente baseada em pesquisas realizadas na biblioteca, que

era imensa e excepcional. Tive o privilégio de trabalhar na seção de restauro de livros raros, o que me dava acesso 24 horas. Para mim, era como um sonho. Após estudar e cumprir todas as minhas obrigações, passava horas na biblioteca, rodeado pelos livros que havia selecionado. Era um privilégio raro, ainda mais considerando que essa biblioteca possuía a maior coleção de livros infantis alemães do século XVIII. Sobre o trabalho de restauro, era um processo muito criterioso. Fui contratado por causa de minha experiência doméstica com livros – meu pai, que era cirurgião, nos ensinava a encadernar livros utilizando técnicas de costura. Essa habilidade chamou a atenção do diretor da biblioteca, David Ment, e foi o que me garantiu a posição. Recebi um curso de restauro e trabalhei com livros que, muitas vezes, desintegravam ao serem manuseados, como em uma cena de Indiana Jones.

MC: Voltando ao contexto da revista, você se recorda de como foi o processo gráfico ou da composição editorial? Qual foi sua participação nesse trabalho?

GO: Sim, eu me formei em Design na ESDI [Escola Superior de Desenho Industrial], que era a escola originalmente criada pelos alemães que vieram para o Brasil. Essa escola surgiu a partir de um grupo de professores, muitos deles vindos de Ulm, representando a segunda geração, já posterior à Bauhaus. Inicialmente, eles criaram um curso livre no Museu de Arte Moderna do Rio, voltado para design e arte, o qual evoluiu para a ESDI e, eventualmente, foi incorporado à UERJ. No entanto, nunca chegou a ir para os campus da universidade, permanecendo na sede original na Lapa, onde estudei.

MM: Você conheceu o Freddy Van Camp?

GO: Claro, continuo conhecendo. Freddy, (Alexandre) Wollner, (Karl Heinz) Bergmiller, foram todos os meus professores. Além disso, em Nova York, tive a oportunidade de trabalhar no estúdio de Milton Glaser, também um designer renomado.

MM: Vocês escolheram esse formato “quadradão” para a revista, isso aí é bem de Max Bill?

GO: Optamos por seguir um estilo mais minimalista, um design mais experimental, como o de Max Bill. Queríamos nos distanciar dos padrões convencionais, por isso escolhemos o formato de três colunas.

O grupo envolvido nesse processo incluía profissionais como o professor Wagner Rizzo, que também trabalhava com editoração, além de outros colaboradores. Desejávamos que o design refletisse nossas ideias e sonhos, embora muitas vezes não soubéssemos como concretizá-los. Isso acabou sendo viabilizado com a chegada do PIBIC, no qual fui coordenador da área de artes por um período significativo. A Revista que desenvolvemos buscava ser inovadora e se distanciar do padrão das revistas acadêmicas convencionais da Capes, mesmo sendo patrocinada por ela. Inicialmente, ela seguia esse modelo, mas depois passou por mudanças significativas.

Quando eu estava no pós-doutorado, ocorreu uma reestruturação; a revista foi assumida por outros membros, e eu fui informado, apenas ao retornar, de que já não fazia mais parte da equipe editorial.

SM: Antes quem era da revista não era o coordenador da Pós, depois passou a ser.

GO: O projeto nasceu como uma iniciativa do PIBIC, envolvendo tanto estudantes da área de comunicação quanto de artes. Um exemplo foi Lavínia Góes, designer que estudava aqui e hoje vive em Paris.

SM: Antes não tinha essa demanda que hoje tem da Capes do programa ter uma revista. Isso impactava o programa de alguma forma, ter a revista?

GO: Na época, sem a internet como recurso, levávamos as revistas pessoalmente para

encontros e bancas acadêmicas, o que tornou o projeto um instrumento essencial de difusão do conhecimento e integração acadêmica.

MC: E tinha reunião de editorial?

GO: Realizávamos reuniões editoriais semanalmente, algo que até hoje mantenho em minha rotina de orientação com os alunos.

SM: E tinha verba para a revista?

GO: É, essa parte não sei se o Elyser falou, eu não lembro exatamente. Precisávamos recorrer a múltiplas fontes, como DPP, CAPES, Proa PÉS, CNPq, e PIBIC, para financiar desde a impressão até traduções. Muitas vezes, a solução era improvisar e fazer tudo internamente. O ambiente acadêmico exigia uma dinâmica intensa. Como consultor da CAPES e do CNPq, eu aproveitava todas as oportunidades para divulgar o trabalho e conseguir apoio. Era comum assumir múltiplas responsabilidades: participar de bancas, orientar estudantes, organizar eventos e até mesmo atuar como anfitrião para visitantes internacionais. Isso frequentemente significava lidar com desafios logísticos e pessoais, além de gerenciar as expectativas de todos os envolvidos. Em relação às bolsas, sempre me preocupei em garantir que aqueles com verdadeiro potencial recebessem apoio. Recordo-me de um caso emblemático, de um estudante do interior da Paraíba que havia sido aceito na escola do Cirque du Soleil, no Canadá, mas enfrentava dificuldades financeiras e preconceitos durante o processo de seleção. A determinação dele era inspiradora e simbolizava a importância de superar barreiras estruturais. Esses esforços e desafios não eram movidos por interesses financeiros. Havia um compromisso genuíno com a educação e o desenvolvimento do país. Como fruto de políticas públicas de financiamento educacional, sempre senti uma profunda responsabilidade de retribuir ao sistema que me proporcionou oportunidades.

MM: É interessante perceber a evolução de sua perspectiva, especialmente considerando que a sua geração possui uma forte preocupação social. Acho importante refletir sobre como a nossa geração também se caracteriza por essa consciência e como, por diversas razões, inclusive desafios da vida, tivemos a oportunidade de estudar no exterior. Isso, sem dúvida, contribuiu para 'arejar' o ambiente intelectual de Brasília. Essa experiência internacional, que também foi vivida pelo Elyser, ampliou nossa visão e ajudou a trazer novas influências para o contexto acadêmico local.

GO: Naquela época, o acesso ao conhecimento internacional era limitado. A ausência de internet tornava tudo mais desafiador. Lembro-me de traduzir vídeos em VHS e DVDs manualmente para utilizá-los em sala de aula. Era um esforço significativo para trazer discussões relevantes e construir pontes com o que acontecia fora do Brasil.

SM: Na minha época, não havia a internet como temos hoje. Durante a graduação, eu subia da biblioteca até o L2, carregada de livros. Hoje, com a facilidade do Google e PDFs, é possível acessar um livro completo em poucos cliques.

MC: Agora tudo é digital, a própria revista não é mais impressa. Isso é um processo, e tem seu lado bom e ruim.

GO: Para mim, deveria ser algo híbrido. O papel faz falta. Lembro como era bom segurar o material, e a leitura tinha outra qualidade. Hoje, passamos horas na tela, o que é cansativo. Eu sinto isso. A tela cansa, você vai e volta, e não há jeito. Claro, é maravilhoso poder acessar conteúdos de qualquer parte do mundo, mas ao mesmo tempo, é uma prisão. Você acaba se perdendo, o tempo passa sem perceber, e de repente, você nem lembra quando foi a última vez que foi à biblioteca.

MC: A revista, por exemplo, tem uma capa e contracapa, mas digitalmente isso não

tem o mesmo impacto.

SM: Era como o vinil, que você lia o encarte, agora tudo é Spotify e outras plataformas digitais.

GO: Quando eu era mais jovem, lembro de ler encartes de discos, como o da Maria Bethânia, chorando. Hoje, com o celular, as pessoas não têm a mesma experiência, e a qualidade de som também é insuficiente. Na sala de aula, é importante que a experiência seja compartilhada. Quando assistimos a algo juntos, discutimos, a troca é diferente. Agora, todo mundo está isolado, assistindo sozinho em casa. A experiência de assistir a um filme no cinema, por exemplo, não pode ser substituída. Com a pandemia, isso ficou mais evidente. Eu fui ver o filme do Walter Salles, *Ainda Estou Aqui*, na primeira sessão, e foi uma experiência muito intensa. O filme estava tocando as pessoas de uma maneira que só uma experiência coletiva poderia provocar. Era como se todos estivessem conectados pela história. Não tem comparação com a experiência de ver algo sozinho, onde você pode fazer pausa e se distrair. A arte também tem esse poder de nos conectar e não podemos perder isso.

SM: Gê com relação às revistas, hoje quase todas as pós-graduações tem uma revista, antes era diferente ter uma revista tinha um impacto diferente do que é hoje apesar de ter impacto do Qualis A1, A2.

GO: Eu me sentia um vendedor, eu não estava vendendo nada, hoje, as revistas de pós-graduação perderam o impacto que tinham antes. Antigamente, estar em uma revista era uma honra e tinha um peso diferente. As pessoas queriam ser convidadas, e enviavam seus textos com entusiasmo. Eu me sentia como um vendedor de enciclopédia, mas sem estar vendendo nada. As revistas de antigamente tinham uma presença física, um peso, algo que hoje se perdeu na digitalização. O acesso agora é mais rápido, mas a sensação de pertencimento àquela comunidade não é a mesma. E mesmo na minha época, com a internet em seu início, já era algo muito diferente. Hoje em dia, tudo está mais fluido, mas a essência da experiência parece ter mudado.

SM: Era uma coisa diferente mesmo, mais livre, porque não havia tantas referências nas primeiras revistas impressas.

GO: Sim. Nas minhas orientações, eu também luto muito por essa outra escrita, sabe? Algo fora da ABNT. Eu digo: gente, não é possível! A ABNT é algo adaptado, uma tradução que, como toda tradução, é uma traição. É uma adaptação de uma escrita científica, de um método. Por isso, o nome do meu grupo de pesquisa é "da condição anfíbia: a-métodos-artifício.", com a ideia de criar algo próprio. A revista refletia muito esse pensamento. Isso era essencial: a ideia de que precisávamos criar a voz dos artistas. Porque, naquele momento, quem dominava eram os teóricos, os críticos e os historiadores da arte. Era muito raro encontrar um texto escrito pelo próprio artista.

Agora lembrei de algo: uma das grandes motivações da revista era exatamente isso, dar voz aos artistas. Esse foi, inclusive, o tema da minha tese de doutorado. Eu chamava isso de "O Mito da Pequena Sereia": trocamos nossa voz para ganhar pernas e, no fim, ficamos mudos dentro de um circuito onde todo mundo fala da obra do artista, menos o próprio artista. Queríamos muito estimular essa escrita diferenciada. Claro que há trocas, as coisas se contaminam, mas existem características específicas na escrita de um artista. Ela surge de uma liberdade de pensar e produzir que é única.

SM: Sim, porque há uma liberdade de forma, de tudo...

GO: Exatamente, uma liberdade para abrir outros tipos de escrita. Hoje em dia, com os meus orientandos de doutorado, eu costumo dizer: "O risco é nosso. Se eles topa-

rem, eu topo." Porque, se estou aqui, é porque desde o doutorado, que comecei em 1988, luto por essa outra forma de escrever na academia. E não é uma mera questão de insubordinação ou rebeldia. É a plena consciência de que as formas tradicionais de escrita não dão conta de certos aspectos da produção em arte. Há coisas que só a vivência no ateliê é capaz de elaborar. Os outros não estão no ateliê, então eles entrevistam o artista, mas não vivenciam aquele cotidiano.

Inclusive, uma parte desse trabalho está virando um livro, que deve sair em breve, chamado *Manuscritos do Ateliê*. Ele reúne essa escrita fora dos padrões da revista científica, mas que, para mim, tem tanto valor quanto – ou até mais. Mas no sentido de ser uma contribuição totalmente diferente. A escrita teórica, a crítica e a educativa já são três formas completamente distintas. Por que, então, a voz do artista precisa ser enquadrada? Sempre existe essa visão de que a voz do artista é como a da musa: ele sonha, e se parar para refletir, a inspiração (como uma borboleta) voa e nunca mais volta. E, quando ele escreve, precisa se enquadrar.

SM: Isso me lembra 2006, quando me formei no bacharelado. Naquela época, tinha que ser o livrinho com capa dura, folha específica, tudo bonitinho, com imagem centralizada. Hoje já não é mais assim.

GO: Quando escrevi minha tese de doutorado, era proibido incluir imagens. Para colocar uma imagem na tese, você tinha que escrever uma segunda tese justificando por que aquela imagem era imprescindível.

MC: Isso é uma luta! O que você está dizendo me lembrou do livro da Glória Ferreira, aquele livro de "Escritos de Artistas", que também veio desse período. Dá um valor para essa outra forma de escrita.

GO: Glória Ferreira foi a primeira pessoa com quem trabalhei na minha vida, lá no museu, na época em que a Escola de Belas Artes era junto com o Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro.

MC: Dá esse valor para a escrita criativa. Não é uma coisa qualquer: tem ciência, tem conhecimento...

GO: Glória Ferreira é muito especial, muito iluminada em muitos sentidos. Uma querida. Mas acho que é isso aí, sabe? Acho que é importante estar nesse resgate. Esse marco da revista como registro. Porque, olha, não é só que a gente consegue elaborar um texto ou pensar; é também sobre escutar.

E agora, veja a quantidade de teses... dou aula tanto na graduação quanto na pós. Faço questão de selecionar trechos de teses produzidas pelos estudantes daqui, para que eles leiam, sabe? Os melhores. E digo: "Gente, é isso também! Não vamos ficar só citando Deleuze, Guattari, Foucault, Derrida e, sei lá, Didi-Huberman." Vamos olhar também para quem está por aqui. Tem coisas incríveis sendo feitas.

Não é sobre desconsiderar os grandes nomes, claro. Existem todas as hierarquias que você imaginar no mundo. Mas eu sempre me interessei em ver o que escapou, sabe? O que fugiu daquele texto. Sei lá, Foucault, maravilhoso, ok. Mas tem um pedaço aqui, algo do "faroeste" que ele desconhece e alguém daqui conhece.

Lembro de uma visita de curadores da Bienal de São Paulo, que aconteceu no (Memorial Darcy Ribeiro na UnB). Era uma mesa com holandeses, paulistanos e outros. E aí, todos deliberando sobre Brasília, falando as maiores atrocidades, os maiores equívocos. Aquela coisa bem rasteira.

Tudo no discurso decolonial, e não sei o quê. Aí eu levantei e disse: "Escuta aqui, já que vocês estão falando tanto em lugar de escrita, lugar de fala, lugar disso, lugar

daquilo... De onde vocês se sentem autorizados a falar sobre uma cidade como Brasília? Ah, porque é uma cidade fora do eixo, uma cidade estranha, uma não-cidade, um 'não lugar'. Vocês nem sabem do que estão falando."

SM: Uma cidade de trabalho, né?

GO: Para mim, Brasília foi a minha primeira cidade. Eu lembro que, quando ia para o Rio, onde moravam meus avós, achava que aquilo era o fim do mundo. Apocalipse! Eu dizia para minha avó: "Por que você mora em uma cidade tão velha? Aqui é tudo feio, tudo sujo." Eu praticamente nasci em Brasília, e quem vem para cá sente que é outra coisa. Minha referência é isso.

Então, o que vocês estão dizendo não tem nada a ver.

MC: Eu adotei Brasília.

GO: Sim, mas olha a petulância: uma equipe veio dar aula para a gente sobre Brasília! Quando não tinha ninguém ali de Brasília! Ninguém para explicar, de fato, como é a experiência de Brasília. E eu fiquei assim: "Então, melhor ficar quieto. Não vai fazer diferença.", mas não aguentei, tive que questionar...

"a arte mais inútil é a do convencimento" frequentemente associada a Oscar Wilde, que no prefácio de "O Retrato de Dorian Gray" afirma que "toda a arte é completamente inútil". E eu levo isso muito a sério.

MC: O Elyser falou um pouco sobre a estrutura da pós e dos seminários avançados, que pelo o que ele contou se perdeu um pouco. Ele disse que vocês costumavam convidar com uma certa periodicidade pessoas de fora de Brasília para eventos, palestras.

GO: Sim, o tempo todo! Ainda que eu não tenha mais o seminário instituído, eu mantenho os grupos de WhatsApp de cada turma. Falo: "Fiquem atentos, o tempo todo. Descobriram que um cineasta tal vai dar uma palestra no Cine Brasília durante o festival? Postem aqui!" É usar esse instrumento como uma extensão da cidade, como um recurso cultural.

Os seminários, antes, funcionavam muito assim. A gente ia para todas as bancas, fisicamente, e cada vez que participávamos de uma, acabávamos contribuindo com o programa da pós. Fiz isso em várias universidades. Aqui, mesmo, a gente pensava em quem chamar, quase como uma curadoria. Que não só contribuiria com a banca, mas traria algo para o programa. Essas falas, que eram os seminários, faziam toda a diferença.

Hoje, eu acho que o maior problema é essa burocratização enorme dos programas. Tudo virou tão engessado! Eu vivo com a sensação de que estou sempre devendo algo — e não para o resto do programa, só para a pós.

Lembro do meu primeiro dia de aula na SVA. Estava supernervoso, claro. O professor falava numa velocidade absurda, com um sotaque forte do Kansas, sei lá. Ele passou cinco exercícios para apresentarmos na semana seguinte. Anotei correndo, mas perdi metade da frase do último exercício. Fiquei desesperado! Virei para minha colega do lado e pedi: "Desculpe, acabei de chegar, não sou americano. Você pode me mostrar sua anotação para eu copiar?" E ela, em câmera lenta, respondeu: "Pergunte ao professor. Eu não sou paga para isso."

Aquilo foi um choque cultural absurdo. Eu fiquei sem reação. Pensei: "Se ela, que tem a minha idade, respondeu assim, imagina se eu perguntar para o professor!" Acabei indo à orientadora internacional e disse que queria cancelar minha matrícula. Expliquei tudo. E ela só me disse: "Faça o exercício assim mesmo."

Fiz, mesmo sem saber o final do último exercício. Na aula seguinte, o professor mandou colocar todos os trabalhos na parede e disse que sairia para não saber de quem

era cada um. Quando voltou, começou a criticar todos os trabalhos. Foi xingando geral. “Isso é um lixo. Vocês acham que vou perder meu tempo com essa porcaria? Tranquem a matrícula!” E eu ali, mudo. De repente, ele apontou: “O único trabalho que presta é este aqui. De quem é?”

Eu fiquei calado. Ele insistiu, até que eu admiti: “É meu.” Então ele disse: “Aprendam com ele!”

Depois disso, fui novamente à orientadora, dizendo: “Não volto mais naquela turma! Vão me jogar no Rio Hudson.” E ela, rindo, falou: “Geraldo, essa foi sua primeira lição sobre os Estados Unidos. Agora, você é rei naquela turma!” Eu não acreditava. Mas, na semana seguinte, a turma inteira estava no corredor esperando minha opinião sobre os trabalhos deles antes de entrarem na sala para apresentar.

É uma filosofia de competição brutal. E acho que acabamos incorporando isso, às vezes sem perceber. Só espero que a gente pegue as boas ideias. Porque, olhando para as estruturas de avaliação dos programas, parece que estamos dentro de uma máquina.

SM: E a arte, claro, não se enquadra nesse sistema para tudo.

GO: A ciência, se pensarmos assim, talvez se enquadre mais. Mas essa visão de “corrida de cavalos” é antiquada, desnecessária e estúpida. Eu, sinceramente, não consigo entender, não penso dessa forma e não acredito em nada disso. Acho que o espírito dessa questão está nessa cultura de “number one”. Precisamos repensar isso; do contrário, embarcamos fácil nesse pensamento competitivo.

SM: Voltando lá no início, sobre o programa. Ele começou com poucos professores, não foi?

GO: Sim. Era a Bia Medeiros, a Suzete Venturelli, eu e o Douglas, a Grace. Depois veio o Silvio Zamboni, depois o Elyeser. Mas a Suzete e a Bia, com certeza, foram as criadoras. Mais gente foi chegando, especialmente com a criação do doutorado. Mas, enfim, não lembro os detalhes precisos desse início.

O Douglas, por exemplo, eu nem sei se tinha doutorado. Ele era notório saber, algo assim, porque já fazia parte da turma dos primórdios do instituto. Muitos seguiram essa trajetória: davam aula na graduação, faziam o mestrado, e depois o doutorado. Hoje, no colegiado, eu olho e vejo muitos ex-orientandos,

SM: E hoje o colegiado está ainda mais renovado, certo?

GO: Sim, com certeza. E, futuramente, será mais ainda. Já temos gente nova vindo de fora, o que é muito bom. Mas, no início, havia essas divisões. Me chamavam de “o americano”, porque havia essa rixa: elas eram da Sorbonne e eu vinha da Columbia.

MC: É interessante isso. A Sorbonne talvez representasse algo mais tradicional, enquanto a Columbia trazia uma abordagem inovadora.

GO: Era um modelo invertido do que muitos esperavam.

SM: Se pensarmos no começo, distribuíamos revistas. Hoje, tudo está tão digitalizado.

GO: Verdade. Mas acho que estamos voltando à materialidade. Veja as escolas nórdicas, que já estão proibindo, celulares e tablets nas aulas. Há um certo cansaço da tela. A pandemia só reforçou isso. Não é que a tecnologia não seja maravilhosa, mas o excesso cansa e traz ansiedade.

SM: Antes, a relação com o conhecimento parecia mais profunda. Hoje, temos muito acesso, mas consumimos de forma superficial.

GO: Concorro. Existe uma ansiedade tecnológica que nos impede de nos aprofundarmos. Você começa a ler um texto, mas já pensa: “O que estou perdendo no Instagram? O que é essa notificação no celular?” Antes, eu lia por prazer, era quase um

ritual. Agora, precisei criar estratégias para resgatar esse hábito. Eu percebi que fui diminuindo a leitura aos poucos. Antes, eu lia muito por prazer, não por obrigação. Era quase um ritual diário. Eu tenho até uma luminária aqui do lado pronta para isso. Recentemente, voltei a esse hábito, e criei um sistema: tenho uma pilha de livros “in and out”. Costumo ler vários livros ao mesmo tempo — o que é bom, mas também pode ser ruim. Então, agora tenho uma regra: há uma pilha específica em que só posso pegar o próximo livro depois de terminar o atual. Pode parecer quase um castigo, mas, na verdade, virou uma libertação, uma forma de cuidar da minha saúde mental e redescobrir o prazer da leitura.

Isso tudo foi intensificado durante a pandemia. Eu tinha acabado de me separar e estava em um microapartamento no C.A., pensando: “*Vou morrer aqui sozinho.*” Quando apareceu a primeira vacina, decidi me isolar ainda mais: fui para uma cabana no interior de Florianópolis, na Praia da Solidão, e depois para outra na Serra Gaúcha, no meio do nada. Lá, eu vivia desconectado, tinha que caminhar 40 minutos para chegar à cidade, comprar comida e voltar. Foi uma experiência completamente diferente da minha vida urbana, e ali escrevi dois livros que estavam engavetados há anos.

Essa experiência me conectou profundamente com a materialidade da vida. Por exemplo, aprendi que lenha precisa secar por dias antes de ser usada, ou eu congelaria. Aprendi observando uma vaca que vinha me “visitar” enquanto eu lavava louça na janela — ela parecia fascinada com a rotina. Descobri também que vacas só ficam no pasto até a temperatura atingir zero grau; abaixo disso, correm para o abrigo para não morrer de frio. São coisas que você não aprende no Google, porque não pensa em procurar por isso. É a experiência direta com o real que ensina.

Essa fisicalidade me trouxe de volta à escrita. Durante anos, a ansiedade digital me impediu de terminar projetos. A pandemia foi um momento de ruptura. Enquanto o mundo mergulhava no digital, eu ia na direção oposta, buscando sobrevivência e inspiração no isolamento.

SM: Foi nesse período que você voltou a escrever os livros?

GO: Sim. Esse retorno ao essencial foi fundamental. No final, esses momentos serviram não só para escrever poesia, mas também para redescobrir minha relação com o mundo material. Por isso, acredito que nunca conseguiremos abandonar completamente essa fisicalidade. Quando vejo notícias sobre robôs ou inteligência artificial “atacando” humanos, lembro desses momentos e penso: o que será de nós sem vacas, sem pessoas, sem natureza? Talvez esse seja o destino da “não humanidade”, mas prefiro acreditar que ainda há algo de belo e essencial em ser humano.

MC: Concorde. É importante resgatar isso. E sobre os números iniciais da revista, você se lembra de algum detalhe?

SM: Gê, você tem guardados esses livros ou edições antigas? Tem essa memória?

GO: Honestamente, nem sei se o número zero da revista chegou a ser impresso.

MC: É comum ter um número zero como piloto. Talvez tenha sido o caso.

GO: Algumas memórias ficam tão vívidas quando revisitadas. Por exemplo, em 2001, eu estava nos Estados Unidos, em Boston, e vivi de perto os ataques de 11 de setembro. Tenho até uma foto com meus filhos no topo das Torres Gêmeas, tirada apenas uma semana antes de tudo acontecer. Quando as torres foram atacadas, foi um trauma enorme. Boston estava em alerta máximo por causa de uma usina nuclear próxima, e dois dos aviões sequestrados haviam saído do aeroporto Logan.

Naquele dia, estávamos em uma aula de performance, fazendo uma intervenção ar-



tística numa praia em frente ao aeroporto. Era um dia azul e tranquilo, mas notei que os aviões haviam parado de decolar. Achei estranho e comentei com os outros. “Não está saindo nenhum avião. Algo está acontecendo.” Durante o almoço, ouvimos operários comentando que um avião havia atingido uma das torres. Parecia algo tão inimaginável. Quando as notícias começaram a chegar, o pânico tomou conta. Eu corri a pé para buscar meus filhos na escola, porque havia rumores de que poderiam bombardear a cidade.

O espaço aéreo foi fechado, e o som dos jatos militares patrulhando o céu era constante. A sensação era de terror e isolamento. Cheguei a mandar mensagens para minha família no Rio, dizendo que, se a situação piorasse, sairíamos a pé rumo ao Canadá. Lembrei do que minha avó sempre dizia, por ter vivido a Segunda Guerra: “*Se algo assim acontecer, procurem a Cruz Vermelha.*” Então, avisei minha família que, se tudo desmoronasse, deveriam procurar meu nome na Cruz Vermelha de Montreal. Foi um momento surreal, misturando medo, incerteza e resiliência.

MC: Que experiência intensa, Gê! Depois dessa fase da Revista VIS, você ainda teve energia para a fundação de uma outra revista, certo?

GO: Sim, depois da experiência com a revista anterior, fundei, junto com Karina Dias e Luísa Gunther, uma nova revista dentro da Linha de Pesquisa Espacialidade e Deslocamento. Na época, a Luísa estava no programa, mas foi requisitada para trabalhar no Palácio, na equipe do *Pós Janeiro*. Agora ela voltou, mas ainda não está credenciada. Recentemente, entrou a Cecília Mori, que já começou com duas orientandas de mestrado.

MC: E a revista que vocês fundaram, teve mais de uma edição ou foi um número único?

GO: A revista tem só um número até agora. A gente gosta de trabalhar com poucos números, mas caprichados. Conseguimos o dinheiro no último momento possível, sabe aquele recurso que precisa ser gasto de repente? Foi nessa situação. A revista saiu no início de 2024, tanto em formato impresso quanto digital. Ela ficou muito bonita e tem textos nossos, incluindo uma apresentação feita pelo Dionísio, que era o coordenador da pós.

Cada um de nós convidou um colaborador externo. Eu convidei o Jonathan (Frederick Walz), um curador com quem trabalhei no projeto Pasaquan na minha última exposição antes da pandemia, nos Estados Unidos. Karina convidou uma professora da França (Teresa Castro). E a Luísa chamou o Moacir (dos Anjos), curador de Recife. A revista ficou trilingue, com textos em francês, inglês e português. Também escrevemos um texto de abertura coletivo para apresentar a nova linha de pesquisa.