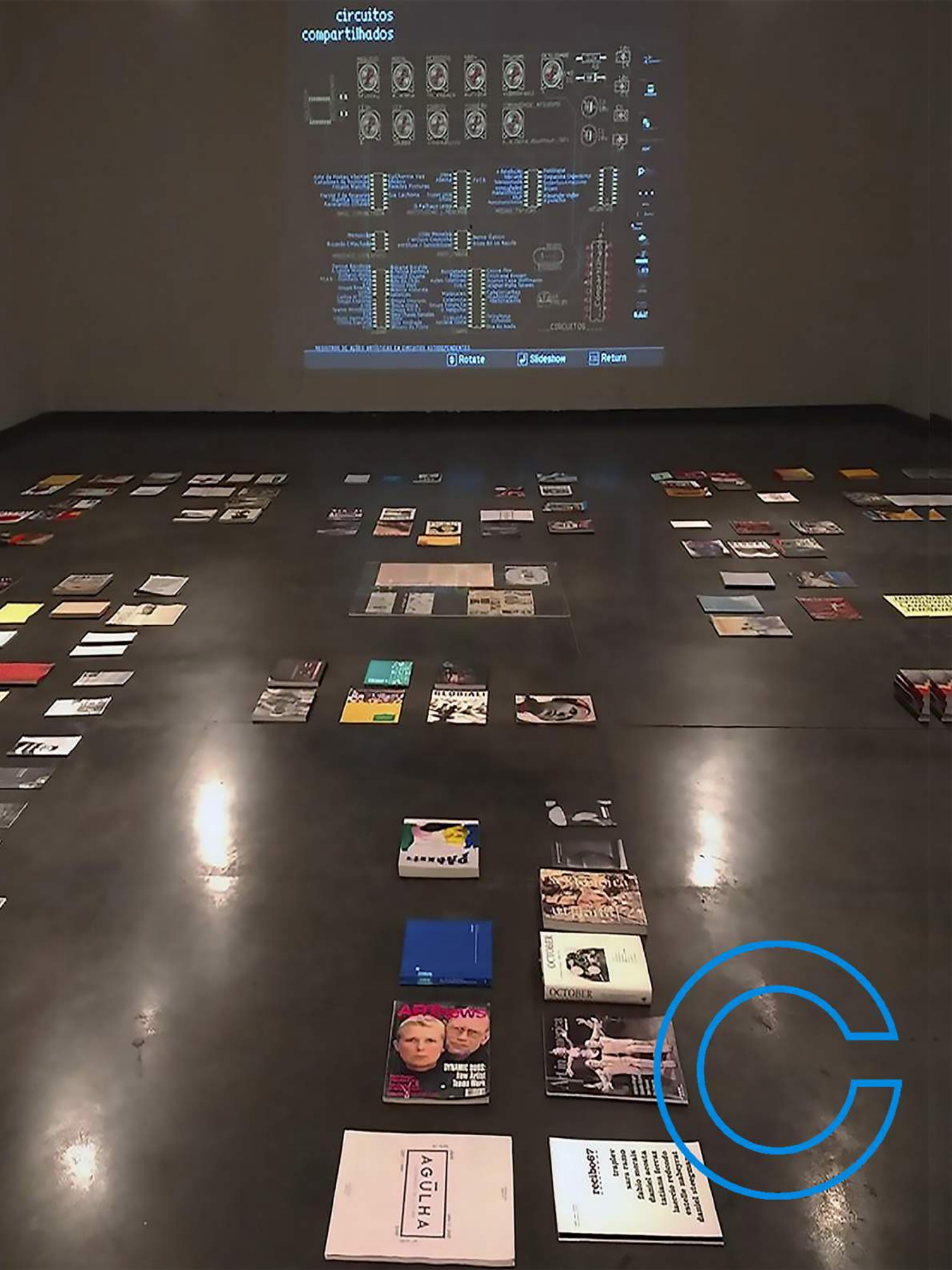

circuitos
compartilhados
Rotate
Slideshow
Return
AGÚLHA
OCTOBER
OCTOBER

Editorial

Com a intenção de aprofundar o debate sobre sua vocação para o livre trânsito de ideias e para práticas de pensamento e de resistência, neste momento de crise da universidade pública no Brasil, Concinnitas, uma revista acadêmica e de arte, dedica seus dois próximos números à discussão do tema "Artes em Revista".

Assim como outras revistas acadêmicas avaliadas pelas agências de fomento nacionais, faz alguns anos, Concinnitas funciona como uma revista digital na plataforma OJS/SEER. Seu formato, um conjunto de PDFs, comporta-se de modo distinto daquele de uma publicação impressa. Ainda que a passagem para o contexto virtual signifique uma série de vantagens, sobretudo em relação a sua disseminação, a versão *on-line* coloca em questão a natureza de seu objeto. É pouco provável que ele continue a ser lido como revista, objeto manuseável e unificado, fato que não impede a seu processo editorial ensejar novas práticas sensíveis e reflexivas e formas singulares de leitura.

Para além das consequências técnicas dessa mudança, a passagem de uma publicação impressa para uma versão *on-line* – traço que caracteriza a nova condição de possibilidade da revista – relaciona uma questão estrutural e relativa à produção material a uma problemática conceitual. Em outras palavras, seu novo formato se introduz como desafio e como convite à mudança. Fica difícil não associar o questionamento da materialidade de uma publicação de arte à desmaterialização dos limites entre arte e vida; ou as exigências das novas formas de difusão e produção às experiências formadoras e colaborativas que marcam o processo de uma revista universitária.

Neste número, além das contribuições dos artigos, resenhas e ensaios artísticos recebidos através da chamada aberta, Concinnitas inclui em seu dossiê temático o catálogo da exposição "Revista Expandida". A exposição, realizada em 2017 na Galeria Cândido Portinari (Decult/Uerj), foi acompanhada do seminário "Artes em Revista", cujas comunicações serão publicadas em nossa próxima edição. Ambas as iniciativas foram promovidas pela equipe editorial da Concinnitas.

O dossiê temático do número 30 declara o que pode soar estranho à primeira vista: tornar o ato de leitura um objeto de exibição e, no lugar do objeto expositivo, publicar documentos para leitura. No entanto, ao afetar e interferir

em nossos hábitos de leitura e de recepção das obras, o sugestivo quiasma, que sobrepõe diferentes operações de sentido – a revista como exposição e a exposição como leitura –, suscita desdobramentos inesperados para as investigações e para as experimentações de arte.

Como não poderia deixar de ser, a editoração da revista continua condicionada por urgências e por precariedades materiais. Dinâmica essa característica das revistas feitas graças ao generoso e ao gratuito empenho de uma equipe dedicada e colaborativa, que reúne diferentes pessoas, autores, estudantes, pesquisadores, professores e artistas. A todas e a todos, incluindo os colaboradores externos, o nosso imenso agradecimento.

Os editores.

Revista EXPANDIDA

ALEXANDRE SÁ

GRAZIELA KUNSCH

NEWTON GOTO

REGINA MELIM

ROSANA RICALDE

TRAPLEV

Revista

EXPANDIDA

29 DE MAIO A 21 DE JULHO DE 2017

DE SEGUNDA A SEXTA, DAS 10H ÀS 18H

DEPARTAMENTO CULTURAL - DECULT

GALERIA CANDIDO PORTINARI - UERJ

RUA SÃO FRANCISCO XAVIER, 524

MARACANÃ - RIO DE JANEIRO

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

R454 Revista expandida / Regina Melim et al, curadoria de Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino. - Rio de Janeiro : UERJ, DECULT, Galeria Cândido Portinari, 2017.
28 p.

ISBN 978-85-5676-015-9
Catálogo da exposição realizada no período de 29 de maio a 21 de julho de 2017.

1.– Arte – Periódicos - Exposições. I. Barreto, Jorge Menna. II. Gesomino, Renata. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Departamento Cultural.

CDU 069.9: 7.02(05)

Galeria **Candido Portinari**

A Galeria Candido Portinari é espaço privilegiado de difusão das artes reconhecendo – nas mais variadas linguagens – valores que distinguem cada uma delas como instância legitimada e legitimadora de arte.

Nesse sentido, constitui-se em importante instrumento de democratização das práticas institucionais que, sem criar hierarquizações entre saberes e fazeres distintos, oferece oportunidades iguais àqueles que têm nas artes matéria-prima de expressão, projetos, anseios, verdades.

Por meio dessa galeria, a UERJ dá visibilidade a artistas de diversos campos, ao abrir espaço para a exposição de conceitos como: erudito, popular, contemporâneo, moderno, expressões individuais e coletivas. Linguagens como: desenho, pintura, escultura, instalação, vídeo e performance que proporcionam ao público multiplicidade de gestos, olhares, percepções.

São oportunidades que, se por um lado únicas, por outro se constituem, no conjunto, em uma mesma totalidade, pois se relacionam num mesmo contexto, se comunicam, influenciam, renovam, dinamizam no diálogo, na troca de experiências.

REVISTA EXPANDIDA

Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino

Revistas e publicações em arte são meios especializados frequentes de uso e participação para os convidados dessa exposição, quer sejam artistas, curadores, alunos de artes, e/ou professores. A partir de uma provocação curatorial e um tom de retrospectiva, os participantes receberam a proposta de revisitar suas produções gráficas e editoriais para escolherem suas páginas favoritas ou estrategicamente mais significativas. Deve ser reiterado que esse processo de singularização aconteceu de certa forma, baseado no acaso, gosto ou rejeição: os critérios de escolha adotados pelos autores são, desta forma, pessoais, o que transformou a empreitada num jogo aberto a possibilidades e cruzamentos inusitados.

Deslocadas de seus contextos originais, as páginas encontram-se espacializadas na galeria Candido Portinari da UERJ, sendo apresentadas a partir do uso de imagens projetadas nas paredes, por plotter etc, e até mesmo transmitidas em looping por aparelhos de DVD, fones de ouvido e computadores.

Procurou-se também adaptar a galeria a uma espécie de sala de leitura, onde o público-leitor é convidado a conhecer a produção gráfica dos convidados. Assim, edições (históricas) de diversas revistas de arte (algumas extintas) editadas pelos artistas, que compõem a mostra coletiva, foram disponibilizadas informalmente sobre mesas, vitrines, pedestais e bancadas, juntamente com convidativos sofás, para o livre manuseio e apreciação dos visitantes.

Nesse novo contexto de avizinhamentos que desconsidera uma suposta coerência editorial, revisto e imprevisto convivem, gerando uma cartografia possível de produções e produtores que têm se dedicado a cultivar o fértil terreno da esfera publicada.

Desta maneira, a exposição conta com exemplares de publicações históricas da artista de Niterói Rosana Ricalde, que é formada em gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), e tem como uma de suas principais características trabalhar a escrita e a fala, na combinação com suportes extemporâneos e inusitados, como etiquetas, máquinas de escrever antigas e carimbos.

A presente exposição revela ainda parte de sua atuação no extinto jornal Inclassificados que apresenta o Manifesto Dada encartado em um de seus volumes, bem como foram distribuídas cópias xérox da obra intitulada Caça-palavras de 2003, realizada a partir do uso do não menos simbólico, Manifesto Antropófago, que vem acompanhado de uma caneta para o público aderir à proposição conceitual, no ato desafiador e criativo de encontrar palavras (re)construindo seu próprio texto, seu próprio manifesto.

A artista paulista Graziela Kunsch, cuja atuação no meio artístico atravessa funções diversas como as de crítica de arte, professora, editora e curadora, traz para a exposição páginas relativas à sua produção junto à revista de arte Urbânia 5.

A revista em questão apresenta um forte acento sociopolítico, buscando abrir espaço de visibilidade para projetos artísticos contestadores e também para projetos na área do ensino da arte com perfis problematizadores, que não integram o currículo oficial. Outra característica marcante no singular modo de produzir e editar da artista se encontra no seu trato com o "acaso". Em troca de e-mails com o também professor e artista e curador da exposição Revista Expandida, Jorge Menna Barreto, quando interpelada a respeito de sua escolha da página que integraria a exposição coletiva, sua resposta foi reenviar o próprio e-mail e respectivas definições feitas por Barreto:

"Grazi dear,

Obrigado pelo envio da página! Muito legal ler esse texto fora do contexto e pensar nisso que você fala do seu "modo de operar como editora", que fisga o momento ótimo de tensão, o "momento-problema", reconhecendo o fio eletrizado que ali já está talvez até mesmo porque não se entenda enquanto "texto para ser publicado". É um flagrante que você faz, um reconhecimento de uma pulsação que de uma certa maneira ainda não está "vestida para vir a público". Instigado pela página, retornei à Urbânia 5 e me deu vontade de voltar a lê-la. Já deixei separada aqui :-)

Beijo, Jorge"

Ainda no tocante às revistas, podemos encontrar na exposição algumas páginas editadas e escolhidas cuidadosamente pelo artista Traplev na revista de arte Recibo que tem sido publicada desde 2002. A revista propriamente dita se caracteriza por ser uma publicação experimental em suporte impresso. Um de seus principais focos é criar e editar projetos, propostas e ações relacionadas tanto às mais diversas práticas artísticas quanto às suas respectivas análises críticas, além do mapeamento da circulação e dispersão das ideias/propostas.

Traplev, formado em artes visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), em Florianópolis, como os demais artistas mencionados, também possui uma produção plural onde podemos encontrar curiosas inserções entre questões próprias do universo da economia e da matemática ligadas a contextos institucionais e administrativos de forma crítica. Destarte, suas obras se dividem em instalações, produção de imagens com recursos tecnológicos diversos, objetos entre outras. Sua pesquisa como artista se evidencia também nos editoriais de projetos colaborativos da revista Recibo, utilizando como prática artística a apropriação de escritos e imagens críticos sobre arte e seus embates com a cultura contemporânea.

Newton Goto é artista visual, pesquisador e curador e atualmente mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É mais um artista que compõe a categoria de "artista-editor", e na presente exposição oferta ao público um complexo esquema intitulado Circuitos compartilhados, que consiste numa farta coleção de DVDs e mostras de vídeos, de aproximadamente mais de 80 "circuitos artísticos autogeridos", isto é, criados de maneira independente por artistas contemporâneos brasileiros. A "página-projeto" exibida na exposição Revista Expandida contém todas as informações e etapas do acervo ao histórico de um projeto desenvolvido a partir da criação de um inventário de registros de ações artísticas em circuitos, descritos por Goto como "autodependentes".

Regina Melim é curadora, editora, professora e pesquisadora da pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), de Florianópolis, autora de uma plataforma independente que foi criada no ano de 2006, chamada Parentesis com o objetivo de produzir e publicar projetos diversos artísticos e curatoriais, bem como os demais artistas-editores, em formato impresso. A página escolhida por Melim e que integra a presente exposição traz um importante e denso levantamento histórico da produção de revistas de arte pelo mundo ao longo dos anos, seu papel e pertinência no meio de arte estabelecido.

Alexandre Sá, professor, pesquisador e editor-chefe da revista Concinnitas, apresenta na exposição o vídeo intitulado Proibidão de 2015, em que uma compilação de imagens extraídas do youtube são dispostas de maneira a problematizar o percurso sociopolítico e cultural no país e que se inicia com a instauração do AI5, atravessando o massacre do Carandiru até o momento político atual. Frames e fragmentos aparentemente aleatórios são justapostos ao som do funk, revelando o processo de violência simbólica que se dá na ação midiática: "eles só queriam exercer o seu direito de manifesto pacificamente".

Regina Melim

Página-texto, originalmente publicado na revista **¿Hay en Portugués?**, cujo objetivo é difundir textos significativos para a arte contemporânea que, por inúmeras razões, não foram traduzidos, publicados, reeditados ou veiculados no Brasil. A revista foi produzida na disciplina "Outros Espaços da Arte", ministrada por Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, durante os meses de maio e junho de 2014.
Site: http://www.plataformaparentesis.com/site/hay_en_portugues/

REVISTAS DE ARTE E ARTE DE REVISTAS

Clive Philpot

Mesmo quando focamos num único aspecto da história das revistas de arte, diferenças entre as funções ou as circunstâncias de publicação geram comparações difíceis e generalizações sujeitas a inúmeras exceções. Entretanto, parece possível sugerir certos padrões, ainda que não totalmente livres de distorção, que permeiam a profusão das publicações.

Há muitos motivos para o aumento de interesse pelas publicações de artistas dos anos 60, mas duas tendências parecem ser de particular importância: primeiro, a transformação da arte até o ponto em que o conceito foi enfatizado sobre o objeto; segundo, o crescimento da experiência da arte através de revistas e livros, devido ao aumento das publicações de arte.

A ideia de artistas visuais empregando o livro ou a revista para produzir múltiplas peças de arte ou conceitos de arte, seja de maneira verbal, visual ou verbo-visual, pode ainda parecer inovadora. Entretanto, o fato de que muitos artistas fizeram livros ou revistas de arte por mais de uma década, alguns por quase duas décadas, certifica a versatilidade e o potencial dessa mídia redescoberta.

Tradução publicada originalmente na revista 'Hay en Português?', parte da disciplina 'Outros Espaços da Arte', ministrada por Regina Melim no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UDESC, Florianópolis, 2014. O texto original foi publicado na Revista Artforum, v.18, n.6, 1980, pp.52-54.

REVISTAS DE ARTE E ARTE DE REVISTAS

Clive Philpot

É fácil encontrar falhas nas generalizações sobre revistas que lidam com artes visuais devido à natureza diversa dessas publicações. Problemas com definições aparecem imediatamente. Por exemplo, revistas importantes que debatem artes visuais, ou que têm um papel significativo na história de revistas sobre artes visuais, podem muito bem tratar-se de publicações que cobrem todas as artes e até mesmo assuntos gerais, na sua essência. Assim como várias formas de arte respingam e se aderem umas nas outras, o mesmo ocorre com revistas aparentemente dedicadas a artes específicas ou áreas de arte.

Mesmo quando, por conveniência, nos referimos a revistas de arte como se lidassem com uma área de investigação bem definida, notamos que elas variam muito de acordo com o público leitor, função e produção. Pode-se, por exemplo, distinguir entre revistas para artistas, tanto profissionais quanto amadores, para historiadores, colecionadores, *marchands*, funcionários de museus e outros, embora sejam frequentes os casos de revistas que atendem a muitos desses grupos ao mesmo tempo, bem como ao leitor comum. Pode-se também identificar revistas que lidam com o mercado da arte, a história da arte, a crítica da arte, notícias e informação de arte, prática da arte, estética e política da arte, assim como aquelas revistas que são experimentais de alguma maneira. Contudo, a maioria das revistas de arte raramente existe por um único propósito, mas possuem uma conjunção de funções. Além disso, algumas revistas são produzidas visando lucro (ou perda calculada), outras dependem de subsídios, enquanto outras circulam de graça.

Mesmo quando focamos num único aspecto da história das revistas de arte, diferenças entre as funções ou as circunstâncias de publicação geram comparações difíceis e generalizações sujeitas a inúmeras exceções. Entretanto, parece possível sugerir certos padrões, ainda que não totalmente livres de distorção, que permeiam a profusão das publicações.

Há uma crescente tendência a identificar uma categoria de revistas de arte como "revistas de artistas", um fenômeno intimamente associado com os "livros de artistas". Com relação ao livro de artista, pretendo sugerir que esse conceito, ou mais especificamente o conceito de livro de arte, pertence à década de 1960 e às posteriores, e que a tentativa de encadear uma história que remonta aos anos 1920/30, a Lissitzky, Duchamp, entre outros, é um mal entendido sobre a natureza das origens dos livros de artistas. O recente aumento da consciência entre artistas contemporâneos e outros profissionais ligados às artes sobre a maneira com a qual artistas antigamente se envolviam com material impresso, tem feito, entretanto, que esses trabalhos sejam vistos como novidade.

O mesmo mal-entendido em relação às revistas de artista e de arte também parece estar em diversos campos. Enquanto é verdade que artistas como Lissitzky, Schwitters e Van Doesburg eram também ativos como designers, tipógrafos e escritores, e tratavam seu trabalho em qualquer dessas áreas como sendo importantes por si só, eles simplesmente usaram suas habilidades para produzir revistas, por mais bonitas e não convencionais que pudessem ser. Ao contrário de artistas da década de 60, eles não estavam conscientemente usando a produção de uma revista para questionar a natureza de peças de arte, nem tampouco faziam arte especificamente para disseminação através de um meio de comunicação de massa. Em 1969, por exemplo, o fato do grupo de Art and Language ter questionado se o editorial do primeiro número da revista *Art-Language* poderia "ser considerado um trabalho de arte..." é indicativo de uma atitude totalmente diferente em relação à revista e à natureza do que constituía a arte naquele momento.

"Revistas de artistas" parece ser um termo genérico usado para descrever revistas nas quais artistas foram os responsáveis centrais: assim como o termo "livros de artistas" engloba uma área designada como "livro arte", "revistas de artistas" engloba "revistas de arte". Por revista de arte entenda-se uma arte concebida especificamente para o contexto da revista e, portanto, trata-se de arte que só é concretizada quando a revista em si tiver sido composta e impressa.

Nos anos 60, Dan Graham e Joseph Kosuth usaram espaços de anúncios em jornais e revistas que não eram de arte como contextos ou agentes de peças de arte, e Stephen Kaltenbach usou uma revista de arte – *Artforum* – com intenção similar. A relevância das peças léxicas de Kosuth, em particular, deve ter sido incompreensível para praticamente todos aqueles que pararam para lê-las nos jornais quando elas apareceram pela primeira vez. Por outro lado, a edição de *Studio Internacional* de julho/agosto de 1970 foi publicada especifi-

camente como uma exposição, de tal forma que seu público já orientado às artes teve que fazer apenas um leve ajuste para compreender sua intenção. Além das páginas únicas em revistas de arte e de edições especiais de revistas, nos anos 70 revistas como *Schmuck* e *Extra* apareceram com a intenção primária de agir inteiramente como veículos para arte de revistas, ou literalmente como arte.

Revistas de arte têm paralelos nas revistas dos anos 20 e anteriores, se não predecessores. Algumas edições de *Merz* e *291*, por exemplo, embora fossem planejadas como trabalhos projetados ou apresentações secundárias de trabalhos de arte, recentemente quase adquiriram o status de arte, agora que sua falta de singularidade e a falta de qualidades autográficas tenham deixado de ser um obstáculo – possivelmente como resultado das atitudes de artistas em relação à reprodução na década de 60 e 70. Entre as revistas que neste mesmo período adquiriram também este status, inclue-se *Mecano*, *New York Dada*, *The Next Call*, *Le Couer à Barbe* e outras.

Outra classe de revistas de artistas é aquela dedicada à teoria e/ou prática, assim como à história e à crítica. Essas revistas se proliferaram desde o final dos anos 60, e representam outro exemplo de artistas substituindo os intermediários tradicionais que havia entre seu trabalho e o público. Desse modo, não apenas imagens em revistas foram disseminadas já como um trabalho de arte em sua forma primária, expulsando assim reproduções, mas também textos de artistas em revistas de arte substituíram as funções descritivas e interpretativas do crítico.

Art-Language tem sido mencionada como uma publicação surgida em uma época na qual a definição de um trabalho de arte era uma questão aberta. Ela começou examinando teoria da arte e prática, tornando-se uma ferramenta para por o adubo para fora dos canteiros da arte e posteriormente tornou-se um instrumento para demolir a superestrutura existente da arte. A evolução do grupo Art and Language envolveu um corpo de membros mutante, em constante mudança, bem como fusões e dissidências, resultantes de pontos de vistas comuns ou distintos. Assim, *Analytical Art* deixou de publicar após duas edições e *The Fox* após três; ambas se juntaram em sucessão com a *Art-Language* por causa da compatibilidade de atitudes entre os artistas envolvidos nas duas revistas citadas anteriormente, e entre membros da Art and Language. Da mesma forma, Charles Harrison migrou para a *Art-Language* como editor depois de trabalhar como assistente de editor na *Studio International* por vários anos. Entretanto, nem toda a equipe da *The Fox* se fundiu à *Art-Language*, alguns dos editores publicaram uma nova revista, a *Red-Herring*. Um pouco antes disso, discordâncias no grupo editorial da *Artforum* causaram o rompimento que levou à formação de outra nova revista, a *October*, que se movia na direção de revistas com orientação política tais como *Left Curve*, *Artery* e *Praxis*.

Revistas de artistas preocupadas com teoria e política floresceram entre as guerras. Muitas dessas revistas abertamente políticas como *Die Pleite* e *Jedermann sein eigner Fussball* funcionaram normalmente por apenas poucas edições. Porém, mais uma vez uma grande diferença entre os dois períodos deve ser notada. No caso de revistas de cunho mais geral, tais como *Van Stijl*, *L´Esprit Nouveau*, *i10*, etc., artistas como Van Doesburg, Le Corbusier, Oud e Moholy-Nagy, que trabalharam como editores e como colaboradores, não deram a essa atividade uma posição exclusiva; era uma atividade entre muitas outras de igual importância. Essa atitude contrasta com a preocupação, quase exclusiva, com a verbalização e teoria de muitos artistas no fim dos anos 60 e início dos 70.

Como sugerido anteriormente, a maior parte das generalizações sobre revistas de arte é super simplificada. Assim, há um grande número de revistas de artistas dos anos 20 e anteriores, e dos anos 60 e posteriores, que não se enquadra nem no domínio da revista de arte nem no de revistas de teoria. Da mesma forma que muitas simplesmente promovem ou discutem aspectos da arte da época, elas também podem ser produzidas como expressões de grupos particulares ou indivíduos e, portanto, numa escala pequena: elas podem compartilhar algumas características das revistas de arte ou de teoria. Nos anos 70, revistas como *Art-Rite*, *File*, *Interfunktionen*, *Pages* e *Avalanche* operaram na periferia dessas áreas, ou no território intermediário entre elas. Exemplos anteriores de revistas orientadas para o artista incluem *Blast*, *Sic*, *G (Gestfaltung)*, *Vesch*, e *Ray*.

É nessa área de atuação, mais preferencialmente do que nas duas previamente descritas, que é razoável ver alguma continuidade, porque em ambos os períodos essas revistas tiveram funções similares: eram direcionadas aos interesses e preocupações dos artistas, geralmente editadas por eles e raramente buscavam audiências maiores. Não há uma divisão clara entre as revistas mais antigas e as mais recentes, exceto ocasionalmente, em relação ao quanto as mais recentes se aproximam, ou em parte assimilam, os papéis exercidos pelas outras duas categorias de revistas de artistas contemporâneos.

Há muitos motivos para o aumento de interesse pelas publicações de artistas dos anos 60, mas duas tendências parecem ser de particular importância: primeiro, a transformação da arte até o ponto em que o conceito foi enfatizado sobre o objeto; segundo, o crescimento da experiência da arte através de revistas e livros, devido ao aumento das publicações de arte.

O processo de desmaterialização na arte geralmente estacionava quando conceitos exigiam documentação. Assim, várias peças de arte invisíveis exigiam textos para que pudessem ser percebidas; alguns trabalhos em regiões remotas só podiam ser acessíveis através da fotografia; da mesma forma desenhos na parede exigiam rascunhos para sua execução.

Processos de pensamento e ideias geralmente precisam ser expressados ou elaborados verbalmente e/ou visualmente; assim, notas, diagramas, rascunhos ou anotações tornam-se significativos. Para esse fim, esses processos raramente dependem de envolvimento com uma mídia específica, portanto, um envelope velho e uma caneta esferográfica podem ser mais apropriados que carvão em papel jornal, ou pintura em tela, ou ainda solda em aço. Por isso mesmo, o conteúdo de um texto feito por um artista visual pode permanecer o mesmo, independente do tipo de letra no qual foi feito, ou do tamanho da fonte, a cor da tinta ou ainda da qualidade do papel. Exatamente como poemas convencionais podem

ser escritos, datilografados ou impressos de inúmeras formas sem perder sua integridade, a expressão de ideias visuais também o podem em palavras. A integridade do trabalho só pode ser afetada quando a estrutura visual, ou a ênfase, dos elementos é significativamente alterada. (Isso não nega certos efeitos da escrita manual ou mecânica, do contexto, da mensagem do meio – somente para desenfatizar sua relevância, que pode ser comparada ao efeito de montar uma peça de parede única num local ao invés de outro).

Similarmente, trabalhos diagramáticos que ilustram um conceito podem executar adequadamente sua função dentro de uma escala de limites razoáveis, qualidade de reprodução, etc. A caligrafia do artista, mais uma vez, não precisa ser essencial para a comunicação da ideia. Fotografias também, quando usadas com finalidade ilustrativa – como acontece em jornais – podem sofrer pela impressão, corte[1] ou redução, sem necessariamente afetar seu conteúdo.

Consequentemente, se um artista deseja trabalhar com impressão de mídia de massa, e está mais preocupado com o conteúdo do que com a forma – ainda que a forma não tenha que ser comprometida – muito pode ser alcançado. Há também aqueles artistas como Buren e Kosuth cujos trabalhos servem para iluminar o contexto no qual eles aparecem: assim, a adoção do mesmo meio que são empregados pelos seus contribuintes dos jornais e revistas não representa um obstáculo para suas finalidades. Finalmente, muitos artistas concebem trabalhos especificamente em termos dos processos que foram empregados para multiplicá-los, inteiramente conscientes de suas vantagens e limitações e, portanto, podem alcançar um equilíbrio entre conteúdo e forma.

Há uma outra dimensão para o uso de mídia impressa de massa para o fazer arte: o público potencial para o trabalho é multiplicado imensamente. Ao comprar espaço de anúncios em revistas e jornais, Dan Graham e Joseph Kosuth exibiram seus trabalhos perante uma audiência ampliada. A edição da exposição da *Studio Internacional* de 1970, que incluiu artistas como Baldessari, Pistoletto, Buren, Huebler, e Kaltenbach, alcançou uma audiência maior e geograficamente mais diversa que uma exposição em galeria. Da mesma forma, um livro de artista pode ser impresso por um artista, se os recursos permitem, numa edição de centenas e, com boa distribuição através dos correios, livrarias, galerias e bibliotecas, pode ser apreciado por muito mais pessoas, em muitos países, do que um trabalho único. Objetos sem raízes tais como livros e revistas também chegam a lugares improváveis, lugares aonde a arte não chega com frequência. Quando a arte é acessível em edições de centenas, ou milhares, ela também é desmistificada, o culto do objeto único e precioso cai por terra. O sistema construído ao redor dos objetos únicos ou de edição artificialmente limitada, pelo mercado da arte e pelo *marchand*, pode em teoria, e geralmente na prática, ser contornado.

A afirmação de que uma reprodução de um trabalho de arte numa revista vale por duas exposições individuais tem sido citada muitas vezes. Enquanto isso atesta a existência de uma variação da síndrome do "publique ou pereça" no mundo da arte, bem como o poder das revistas de arte de dar status a um artista é, se verdadeiro, um fato desolador, uma vez que a reprodução de pinturas e trabalhos gráficos, em particular, tendem a se tornar substitutos para os originais. Os editores e impressores se orgulham em alcançar a cor real dos originais, assim como a resolução do detalhe, mas é preocupante pensar em quantos dos trabalhos de arte, mesmo os deste século, as pessoas "conhecem" apenas por reproduções, como por exemplo, no caso da pintura, e assim todo o sentido de escala, superfície, textura e cor é uma suposição. Além do mais, num outro extremo, quando se considera a distância que separa uma performance completa, por exemplo, de uma parte do trabalho, pensamos em termos de anos-luz. O "Museu sem Paredes" é um museu de cópias. Carl Andre expressou sucintamente sua atitude em relação à fotografia:

> *A fotografia é uma mentira. Eu temo que grande parte da nossa exposição à arte se dê através de revistas e slides, e eu acho isso terrível na medida em que isso é anti-arte porque a arte é uma experiência direta com algo no mundo e a fotografia é simplesmente um rumor, um tipo de pornografia da arte*[2].

O efeito das reproduções pode ser perverso. Considere a parábola de John Baldessari, "A melhor forma de fazer arte":

> *Um jovem artista numa escola de arte idolatrava as pinturas de Cézanne. Ele olhava e estudava todos os livros de Cézanne que achava e copiava todas as reproduções dos trabalhos de Cézanne que encontrava em livros. Ele estava visitando um museu quando pela primeira vez viu uma pintura real de Cézanne. Ele odiou-a. Não se parecia em nada com os Cézannes que ele havia estudado nos livros. Desde aquele momento, ele fez todas suas pinturas do mesmo tamanho das pinturas reproduzidas em livros e ele as pintou em preto e branco. Ele também imprimiu legendas e explicações nas pinturas como nos livros. Frequentemente ele usava apenas palavras. E um dia ele percebeu que poucas pessoas iam a galerias e museus, mas muitas olhavam livros e revistas como ele e geralmente as recebiam por correio, como ele.*
> *Moral: é difícil colocar uma pintura numa caixa de correio*[3].

Uma atitude diferente foi expressa por Iain Baxter quando disse que: "Reproduções de revistas são parte da paisagem de hoje[4]." Artistas com essa abordagem, que usam fotografia e mídia de massa, podem de fato assumir o controle de uma fonte secundária desnaturada de seus trabalhos e usá-la para promover seus trabalhos primários concebidos nos termos das especificações do meio originalmente secundário. (Devemos acrescentar que as reproduções de arte são não somente parte da paisagem de hoje, mas também reproduções de paisagens remotas, campos de batalhas, políticos e pessoas famintas).

Nem todas as associações de reproduções de revistas são negativas; argumenta-se, por exemplo, que "foi como resultado da má interpretação do Cubismo Sintético que Malevich teria alcançado suas próprias conclusões revolucionárias." Supondo que sua relação com o Cubismo tenha se dado especialmente através de fotografias e "jornais de arte que eram cuidadosa e atenciosamente lidos", pode-se concluir que reproduções de revistas podem muito bem ter contribuído para esta – criativa – má interpretação[5].

A inquietação de alguns artistas preocupados com a adequação das reproduções, seja em livros ou em revistas, de uma arte que fora executada numa variedade de materiais, particularmente nos anos 70, levou-os a se recusar a ter ilustrações de seus trabalhos em catálogos ou exposições das quais eles tivessem participado. Nas revistas, por outro lado, espaços vazios representando a ausência de reproduções tendem a ser poucos, ou mesmo a não existir.

Uma maneira de lidar com esse problema, como dito anteriormente, é fazer arte especificamente para reprodução. Por exemplo, o *"The Magazine Show"* foi colocado entre outros anúncios na edição da *Artforum* de dezembro de 1976.

O Instituto de Arte e Recursos Urbanos comprou sete páginas de espaço promocional e apresentou o trabalho de seis artistas que fizeram trabalhos para "se adaptar ao espaço, formato, e processo litográfico" da revista. Assim, ainda que a ideia fosse interessante, os resultados, em preto e branco, não foram tão impressionantes, exceto talvez pela peça diminutiva e irônica de Robert Ryman.

A maioria dos livros de arte e da arte postal é feita tendo em mente o processo de multiplicação. Um trabalho pioneiro em livros: Carl Andre, Robert Barry, Douglas Heubler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (o *Xeroxbook*) foi publicado por Seth Siegelaub e John Wendler numa edição de 1.000, em 1968. Este grupo de artistas usou a máquina Xerox para produzir largamente trabalhos sequenciais que não eram desnaturalizados pela reprodução impressa; de fato, eles foram concebidos tendo em mente as capacidades da máquina. Este método de compilar um livro, fazer 1.000 fotocópias de cada imagem e depois reuni-las em 1.000 livros, tem sido empregado para fazer revistas também.

No início dos anos 70, o *L.A. Artist´s Publication*, *Assembling*, o *Ace Space Company´s Notebook 1* e *Space Atlas* foram exemplos de uma prática para fazer revistas onde virtualmente qualquer coisa era incluída, desde que os contribuintes submetessem os 200, 500 ou qualquer número de cópias dos seus trabalhos que fossem requisitados, ajustados ao tamanho pré-determinado da edição. Entre as publicações em *offset*, mimeografadas, ou xerocadas, estavam muitos desses trabalhos concebidos como peças de arte de múltiplas impressões. Estas revistas estavam abertas a quase qualquer um que tivesse vontade de colaborar, e seus editores se limitavam a fazer pouco mais que coordená-las. A revista *Schmuck* não foi muito diferente em relação às revistas anteriores, mas na sua primeira edição foi sugerido que ela poderia existir não só "como veículo para artistas apresentarem suas ideias", mas também "sua arte".

Essas "revistas de portas abertas" podem ser consideradas polos independentes das revistas comerciais, com sua substancial propaganda e direção editorial clara. Portanto, são, com frequência e de modo similar entre elas, dependentes de redes de relações pessoais que por isso tendem a limitar seu conteúdo e, consequentemente, apresentam certos territórios demarcados para seus respectivos leitores.

Exemplos de revistas comerciais que tentaram apresentar arte em suas páginas não são numerosos. Seth Siegelaub contribuiu para o estabelecimento dos parâmetros da edição especial da *Studio International* de julho e agosto de 1970. A ideia por trás "das 48 páginas de exposição nessa edição" era dar a cada um dos seis críticos a oportunidade de editar uma seção de oito páginas da revista e colocar essas páginas à disposição dos artistas. Os resultados foram variados, Michel Claura deu suas oito páginas para Daniel Buren, nas quais inseriu páginas listradas de branco e amarelo para a "exposição". Lucy Lippard pediu a cada artista que ela selecionou para montar uma situação na qual o próximo artista deveria trabalhar; como resultado, o trabalho desses oito artistas mostrou uma sequencialidade fora do comum. Mas nem todos os artistas usaram essa oportunidade para apresentar arte; muitos simplesmente usaram o espaço para a apresentação e documentação de trabalhos pré-existentes.

Outra revista estabelecida que incorporou a ideia foi a mais literária *TriQuarterly* do inverno de 1975; em sua introdução, John Perreault dizia que a edição "não era 'sobre' arte, mas era arte. É uma exposição portátil... que acontece simultaneamente em muitos lugares de uma vez...". Assim como no caso da *Studio International*, os conteúdos aqui iam desde arte criada para a situação até documentação propriamente dita. Mais uma vez Daniel Buren usou seu espaço para um trabalho de arte, assim como Robert Barry, Lawrence Weiner, John Baldessari, e Les Levine. Também havia peças mais exclusivamente textuais situadas em algum lugar entre os trabalhos de arte e teoria, tais como as de Adrian Piper.

A revista *Schmuck*, assim como outras posteriores relacionadas com arte postal, tal como Cabaret Voltaire (versão dos anos 70), está mais próxima às antologias reais de trabalhos de arte do que de qualquer uma das revistas anteriores[6] que empregam meios mais baratos e menos refinados do que as duas revistas estabelecidas – *Studio International* e *TriQuarterly* – que ofereciam aos seus artistas colaboradores a oportunidade de gerar imagens mais sofisticadas.

A ideia de artistas visuais empregando o livro ou a revista para produzir múltiplas peças de arte ou conceitos de arte, seja de maneira verbal, visual ou verbo-visual, pode ainda parecer inovadora. Entretanto, o fato de que muitos artistas fizeram livros ou revistas de arte por mais de uma década, alguns por quase duas décadas, certifica a versatilidade e o potencial dessa mídia redescoberta.

Pode ser uma experiência gratificante examinar o conteúdo de livros de arte ou uma antologia de revistas-obras, tendo em vista a diversidade de ideias que estão sendo promulgadas, e porque as alianças dos artistas – que frequentemente trabalham em outra mídia – são tão variadas. Estas amplas inconformidade e heterogeneidade podem surgir frente à mídia de massa que parece somente encorajar conformidade e homogeneidade, fazendo com que as expectativas para a arte, e para a sociedade, deem saltos.

---

1. *Crop*: corte, reenquadramento da imagem no espaço da publicação. N.T.

2. In *Avalanche*, Outono 1970, p. 24. N.A.

3. In John Baldessari, *Ingres, e outras parábolas*, Londres, 1972, p.11. N.A.

4. *Arte Conceitual e aspectos conceituais*, Nova Iorque, 1970, p.31. N.A.

5. John Golding, "O Quadrado Preto", *Studio Internacional*, março/abril, 1975, pp.97, 100. N.A.

6. O autor está se referindo às revistas do início dos anos 70, citadas anteriormente no texto: *L.A. Artist´s Publication*, *Assembling*, o *Ace Space Company´s Notebook 1* e *Space Atlas*.

Graziela Kunsch

Página-texto, originalmente publicado na revista **Urbania 5**, que era parte do seu projeto como artista convidada para a 31ª Bienal de São Paulo, 2014. Construída em colaboração com Lilian L'Abbate Kelian, pesquisadora e educadora democrática, a revista tem como foco de investigação a educação contra-hegemônica / a educação para a autonomia e foi lançada uma semana antes do término da exposição.
Site: https://naocaber.org/revista-urbania-5/

Bom dia Grazi!

Desculpa a demora em responder. Como eu acho que tinha comentado com você, nós estivemos essa semana num curso de agrofloresta com o Ernst Gotsch, o velhinho suíço que é quase uma lenda viva da agrofloresta... rs até tentamos escrever de lá, mas não tinha tempo nem contexto e o acesso à internet era precário e via celular...

Enfim, chegamos de volta. Eu queria explicar pra você um pouco sobre a cartilha (daí você vê se prefere que eu mesmo crie uma legenda sucinta para ela ou se você mesma pode extrair daí o essencial do ponto de vista de quem não souber do que se trata).

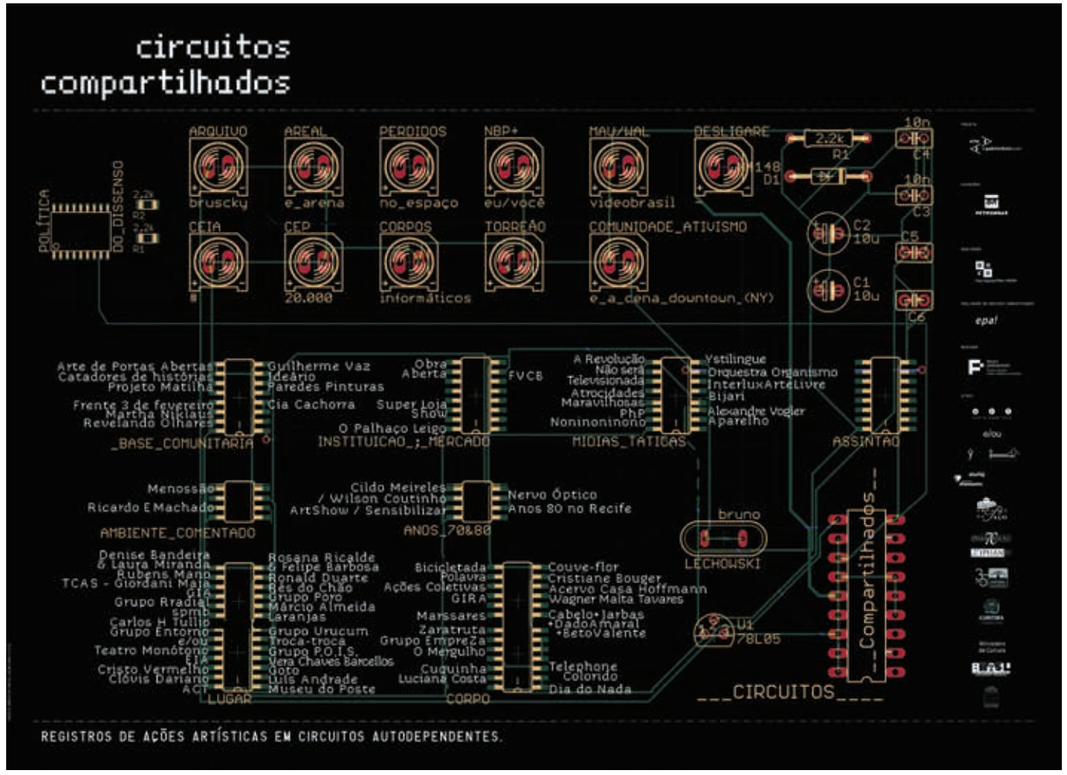
A primeira coisa importante a dizer é que este material foi o resultado de um tempo de convivência, aproximação e diálogo com os Kaiowá de Panambizinho. Ou seja, foi o resultado de um processo pedagógico e de construção dialógica conjunta e não um ponto de partida. Nós não chegamos lá e apresentamos a cartilha, senão o contrário. Nós fomos conversando e elaborando internamente essa forma de compreender a agrofloresta que veio a ser esse material final. Na prática, fomos nós dois (Nádia e eu) que elaboramos, sistematizamos e efetivamente escrevemos a cartilha, mas pra mim é muito claro e satisfatório que esse material foi de fato elaborado em um diálogo constante e verdadeiro com os Kaiowá, e isso se explicita na forma como as questões aparecem respondidas de modo muito específico, local. É de fato com eles que estamos falando, é sobre o que nos foi apresentado, questionado e solicitado ao longo de todo o tempo em que estivemos juntos. Inclusive a cartilha só veio a ser escrita depois que sete pessoas da comunidade (jovens, mulheres e homens) haviam feito o curso de formação em Brasília, junto com a Nádia e depois comigo. Então houve muito tempo de reflexão e trabalhos coletivos e o resultado dessas "conversas" com a comunidade foi apresentado na cartilha de uma forma muito simples, clara e apropriada. O texto dialoga com as perguntas e dificuldades da comunidade em retomar sua agricultura tradicional de modo mais pleno, assim como de buscar compreender o porquê de sua atual condição e de como podem dispor de outras formas (semelhantes mas também diferentes) de fazer agricultura para restituir aspectos fundamentais de suas paisagens cotidianas de outrora. Nesse sentido, a própria linguagem ali utilizada está bastante adaptada ao contexto local, da aldeia, quase como se estivéssemos sentados conversando sobre o tema. Ainda que de uma forma "séria" ou mais sistemática, mas, ainda assim, suficientemente informal. Por isso, os exemplos dados são todos de coisas comuns e cotidianas para eles. E que, sem dúvida nenhuma, também servem para muitos outros locais, mas a preocupação da cartilha nunca foi ser abrangente ou totalizante, senão exatamente o contrário. Local e específica. É com eles mesmo que estamos falando aqui e isso dá mais força ao material, pedagogicamente. Em termos de material didático, penso que quanto mais local e específico for, mais potente será seu alcance e mais legítimo o saber que implica. De fato, esta cartilha veio a ser o primeiro material didático "oficial" do nosso "Centro de Formação em Agroecologia Kaiowá" (o nome não é esse, nunca se definiu exatamente o nome do Centro, mas era pra ser uma espécie de escola verdadeiramente indígena onde os saberes pudessem ser aqueles que fazem sentido para eles, ensinados/aprendidos do modo mais tradicional com os professores e mestres anciãos, os nhanderu e as nhandesy - rezadores e rezadoras, xamãs, pajés, velhos e velhas mais sábios da comunidade). Desse ponto de vista, acho que foi uma cartilha escrita ao modo Paulo Freire, a partir de uma leitura crítica do mundo, pelos próprios olhos de quem vê/vive aquela situação, embora transcrita e escrita por nós, a partir também de nosso próprio contato intenso e constante com aquela realidade e com as pessoas.

Essa é a história que eu queria compartilhar, pra dar a entender um pouco melhor como se deu o processo que levou a esse resultado. Não sei bem o que escrever na legenda, pode ser algo bem objetivo né, mas aí você me diz o que acha. Se for uma coisa só descritiva, acho bem simples, algo como uma linha ou duas dizendo o que é mesmo. Mas se você pretende dar alguma informação a mais, como sobre o significado pedagógico desse trabalho, aí não saberia como resumir.

bjos Gil

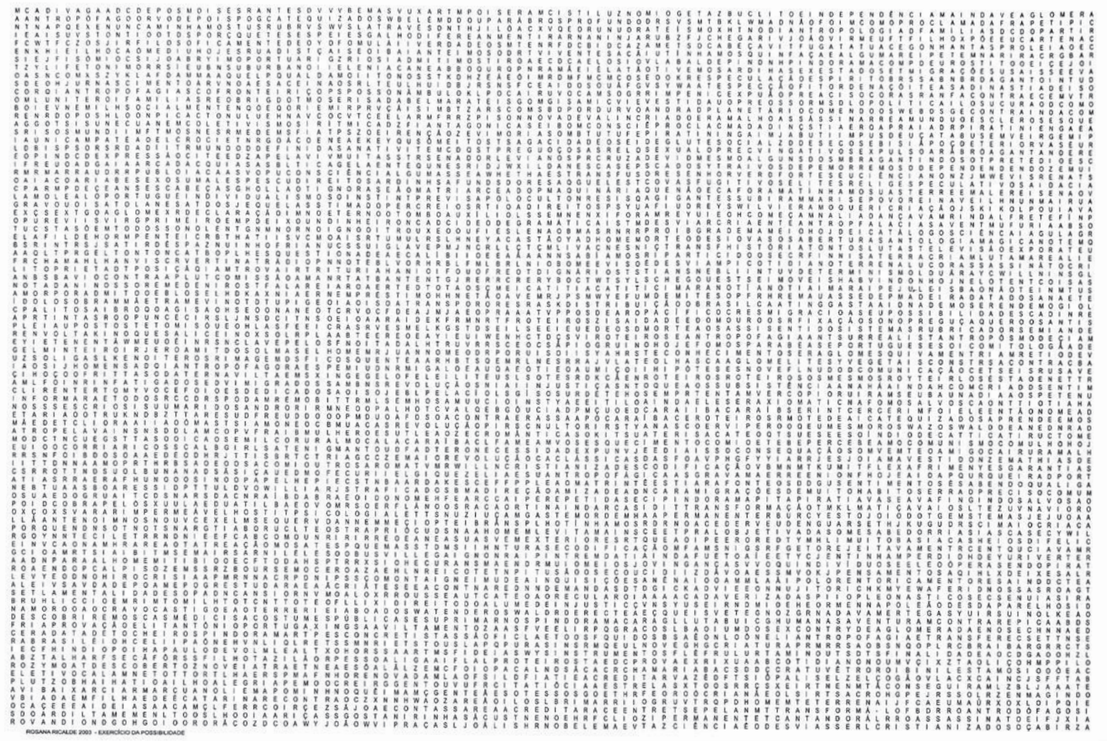
Newton Goto

Página-diagrama, orginalmente publicado durante o projeto **Circuitos Compartilhados**, que teve sua estreia em 2014 na Cinemateca de Curitiba. O contexto associa-se às práticas dos coletivos de artistas, arte de ativismo cultural, ações colaboracionistas em arte, espaços alternativos, etc, ou seja, diversos tipos de iniciativa onde o artista se coloca não só como o fazedor da obra como também enquanto mediador do diálogo dela com o público.
Site: https://newtongoto.wordpress.com/circuitos-compartilhados/



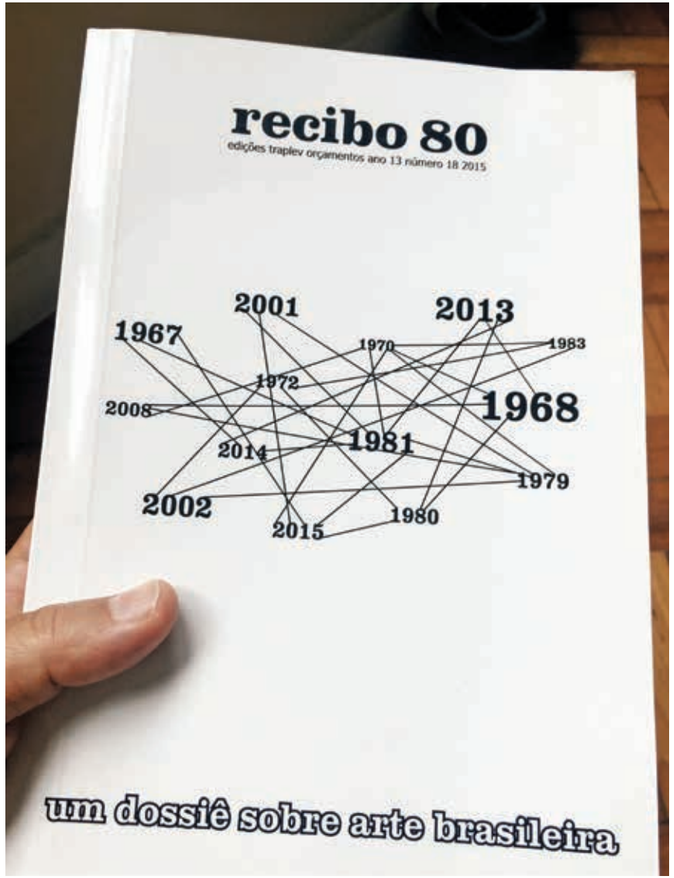
Rosana Ricalde

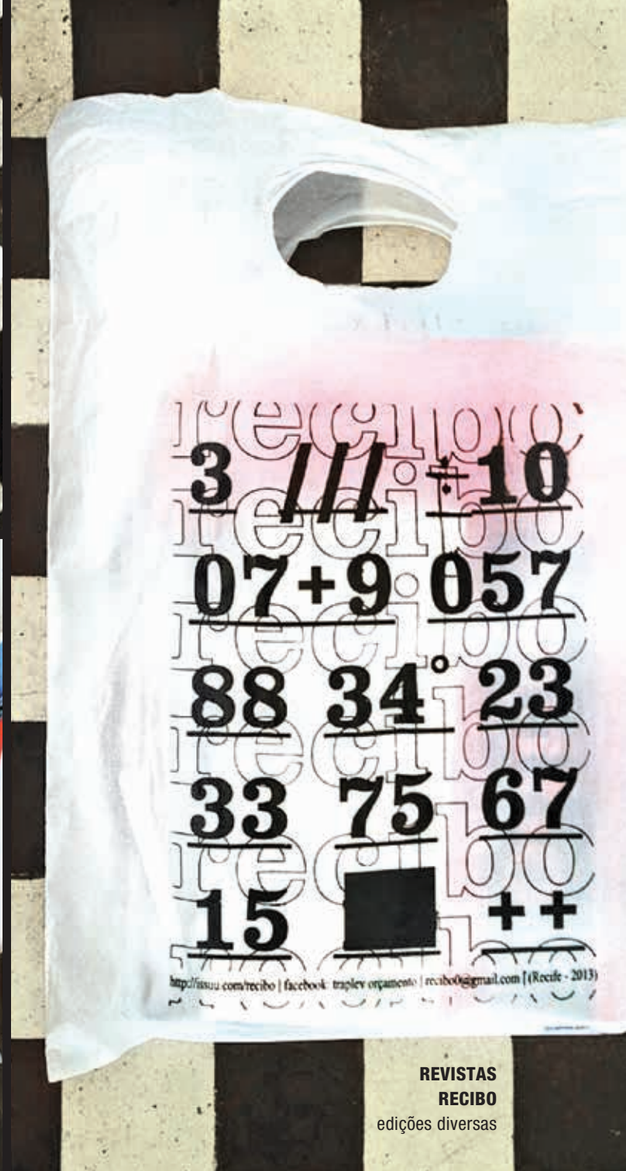
Caça-palavra: Exercício da Possibilidade, de 2003, é um trabalho conceitual. Consiste na impressão em xerox de um caça-palavra que pode ser livremente manipulado com o uso de uma caneta. Ricalde disponibiliza assertivamente um conjunto de palavras encontradas no manifesto antropófago de maneira aleatória induzindo ao observador uma busca incessante que visa rearticular o próprio manifesto, seguindo a vontade e a intuição do público e criando outras histórias que atravessam as questões de identidade cultural no Brasil.



Roberto Traplev

Recibo é um projeto iniciado em 2002 na cidade de Florianópolis. A revista pode ser inicialmente categorizada enquanto projeto editorial, que aborda temáticas diversificadas por um viés artístico com caráter crítico, reflexivo e propositivo. Conta com a participação de diferentes autores e colaboradores, entre artistas visuais, designers, curadores, críticos e editores, articulando de forma experimental modos diversos de criação e edição que reverberam sobre sua forma e conteúdo.
Site: https://traplev.hotglue.me/?recibo0



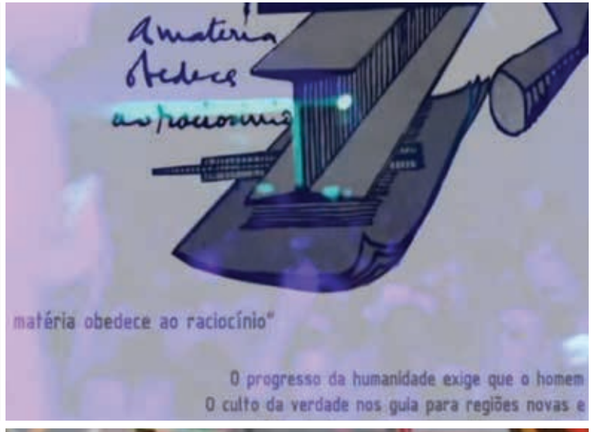


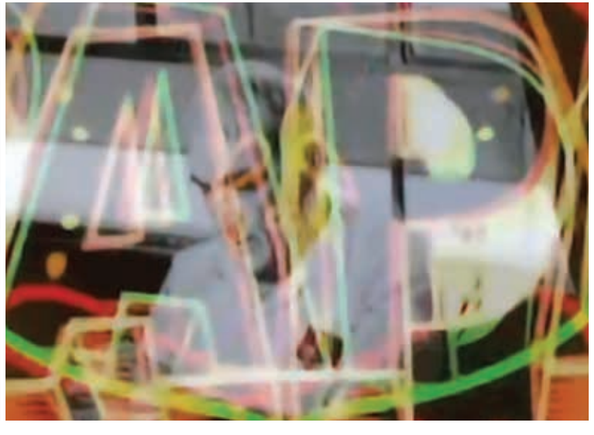
REVISTAS
RECIBO
edições diversas

Alexandre Sá

De maneira análoga ao processo de Rosana Ricalde que se realiza justamente na ação ou intervenção do público-leitor-observador, Sá disponibiliza um vídeo composto por fragmentos e frames que são capturados do youtube e removidos de seus contextos originais dando continuidade a uma leitura semiótica onde a rearticulação de signos visuais produzem novas possibilidades de narrativas rompendo com a noção de autoria, ficção e realidade. Título: **Proibidão**, ano: 2015, duração: 20'36".
Site: https://youtube.com/watch?v=saV4XUeVQIw

PROIBIDÃO
frames diversos





BIOGRAFIAS

Alexandre Sá é pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2011. É diretor do Instituto de Artes da UERJ (Iart/UERJ), sendo professor da especialização em Ensino da Arte da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e do Iart/UERJ, além do curso de Artes Visuais da Universidade do Grande Rio (Unigranrio) – onde também é coordenador. É um profissional híbrido que trabalha com diversas linguagens (performances, instalações, textos críticos e vídeos) e a particularidade de sua pesquisa plástico-teórica está nas relações entre o texto, a imagem, a poesia, o corpo e a psicanálise. Atua também como crítico de arte, escrevendo textos para revistas especializadas e integra a comissão editorial da revista Concinnitas do Instituto de Artes da UERJ. Integra o Fórum Clínico do Campo Lacaniano (RJ) e está em processo de formação psicanalítica nesta mesma instituição.

Graziela Kunsch se formou em Artes Cênicas no Teatro Escola Célia Helena (1996) e Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado (2001). Foi professora-substituta da UERJ em 2004, tendo sido responsável pelas disciplinas de Desenho II, Gravura e Estudos específicos em arte contemporânea. É mestra (2008) e doutora (2016) em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Eca/USP). Sua tese de doutorado, intitulada "Não caber + Início da pesquisa Estou na frente da câmera mas a minha cabeça está atrás dela ou A performance da diretora ou A performance da crítica" defendeu que a pesquisa artística não pode se subordinar à obediência acadêmica. Artista, educadora, editora, crítica e curadora; para ela, na arte o aperfeiçoamento só surge da inadequação.

Newton Goto é especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2000) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2004. Trabalha com Arte experimental, contextual, relacional; circuitos, ativismo, espaço público, cartografia participativa. Atua como artista, pesquisador, curador e produtor. Desde 2001 é coordenador da EPA! Expansão Pública do Artista, entidade autônoma voltada à reflexão histórica e crítica sobre o circuito artístico, organismo dedicado também à produção artística, ao estabelecimento de redes de trabalho colaborativo e ao debate propositivo sobre políticas culturais contemporâneas para as artes visuais, com ênfase na interface entre arte e sociedade. Coordenador do projeto de acervo compartilhado Circuitos Compartilhados, cujas ações reverberam junto a museus, universidades, instituições culturais e circuitos brasileiros e internacionais. Idealizador e curador do projeto de intercâmbio cultural Rotação de culturas (2014) e coordenador do projeto de intervenção urbana Galerias subterrâneas (Curitiba, 2008). É membro do coletivo de artistas E/Ou (2005-2013) e realizador da série de trabalhos Descartógrafos.

Regina Melim é mestre e doutora em Comunicação e Semiótica-Artes pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É professora associada no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/CEART/Udesc). Coordena, nesta mesma universidade, junto com Raquel Stolf, o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus processos experimentais, bem como a Sala de Leitura | Sala de Escuta, um espaço que abriga um acervo de publicações de artistas (impressas e sonoras) para pesquisa, leitura e escuta a todos os interessados no tema. Em 2006, criou a par(ent)esis, uma plataforma de pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações impressas (www.plataformaparentesis.com). Coordena, desde 2012, a publicação ¿hay en portugués?, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do PPGAV/CEART/Udesc.

Rosana Ricalde é bacharel em Gravura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ) e mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Foi indicada ao Prêmio PIPA em 2010. A artista descobre e renova uma memória não linear da escrita e da fala ao combinar suportes obsoletos (carimbos, tipos de máquina de datilografar, etiquetas) com ditados esquecidos do latim ou transmitidos pela tradição oral; com verbos da língua portuguesa agrupados por expressarem uma ação comum; ou com poemas da literatura brasileira de autores de séculos passados. Foi premiada na terceira edição do Prêmio CNI-SESI Marcantonio Vilaça. Participou de residências artísticas em São Tomé e Príncipe, na V Bienal de Arte e Cultura de 2008, na Croácia, na EkoSusak de 2008 na Holanda, pelo Perambulações de 2005. Além de seu trabalho com a Cosmocopa, Rosana ainda é representada pela galeria portuguesa 3+1 Arte Contemporânea e a Baró, de São Paulo.

Traplev é artista e mestre em Artes Visuais (2007) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Coordena as ações de Traplev Agenciamentos e ou Orçamentos, desde 2005. Lá organiza seminários, projetos de expedições temporárias, workshops, curadorias, exposições e projetos colaborativos. Desde 2002 edita a Publicação Recibo da qual é editor responsável. Expõe regularmente desde 1999. Suas duas últimas exposições individuais foram na Sé, em São Paulo, (abril/junho 2017) e em Brasília (junho/agosto 2017) na galeria da Funarte. Sua prática artística concentra ações no contexto da crítica e proposições de difusão e circulação das ideias, também em projetos de colaboração. Com a publicação Recibo já distribuiu mais de 70 mil exemplares por todo o país. Traplev é representado pela Galeria Sé em São Paulo.

REVISTA CONCINNITAS

Editor Chefe
Alexandre Sá Barretto

Corpo Editorial
Analu Cunha
Fernanda Pequeno
Inês de Araujo
Jorge Menna Barreto
Marisa Flórido Cesar
Mauro Trindade
Renata Gesomino

Assistente Editorial
Amanda Accioly Videira

Assistente de Conteúdo
André Sheik Luz
Débora Seger

Assistentes da Graduação
Leonardo Araujo
Joyce Delfim

Assistentes do Mestrado
Tania Queiroz
Fernando Boechat

Bolsista de Iniciação Científica
Anna Corina

INSTITUTO DE ARTES

Direção
Alexandre Sá

Vice-direção
Inês Araújo

Coordenação da Graduação
Maria Moreira

Coordenação da Pós-graduação
Maurício Barros de Castro

Coordenação Adjunta da Pós-graduação
Denise Espírito Santo

Coordenação de Extensão
Marisa Flórido

Coordenação de
Pós-graduação e Pesquisa
Roberto Conduru

Coordenação da Licenciatura
em Artes Visuais
Ana Valéria de Figueiredo da Costa

Coordenação do Bacharelado
em História da Arte
Tamara Quírico

Coordenação do Bacharelado
em Artes Visuais
Inês de Araújo

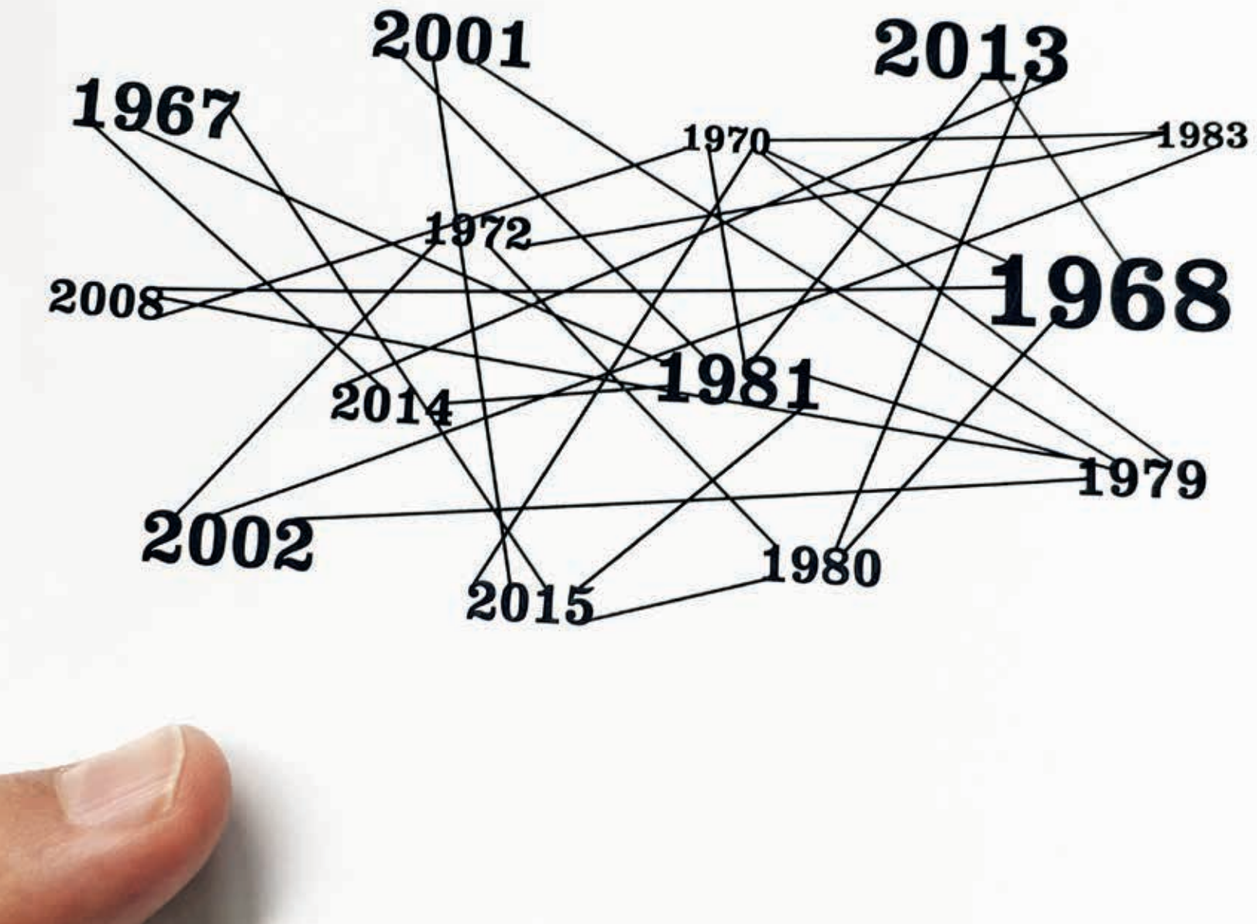
Secretaria
Luana Bruno Soares (chefe)

Revista EXPANDIDA

Departamento de Ensino da
Arte e Cultura Popular
Valéria de Aquino (chefe)
Ana Valéria de Figueiredo da Costa (vice-chefe)

Departamento de
Linguagens Artísticas
Marcelo Wasem (chefe)
Jorge Menna Barreto (vice-chefe)

Departamento de Teoria
e História da Arte
Alexandre Ragazzi (chefe)
Mauro Trindade (vice-chefe)



Reitor
Ruy Garcia Marques

Vice-reitora
Maria Georgina Muniz Washington

Sub-reitora de Extensão e Cultura
Elaine Ferreira Torres

Diretor do Departamento Cultural
Ricardo Gomes Lima

Coordenadora de Exposições
Fernanda Pequeno

Comunicação Social
Rosana Rocha
Rosane Fernandez
Jenifer Silva (bolsista)
Lygia Gonçalves (bolsista)

Revisão de Texto
Rosane Fernandez

Projeto Gráfico
Alexandre Machado
Ana Cristina Almeida

Equipe Técnico-administrativa
Heloísa Barboza
Renato Cascardo
Rosana Dias da Silva

Curadoria
Jorge Menna Barreto
Renata Gesomino
Revista Concinnitas

Arte-educação
Patricia Chiavazzoli
Jéssica Barbosa (bolsista)
Joyce Delfim (bolsista)

Produção e Montagem
Leandro Almeida
Rafael Ferezin
Rejane Manhães

Bolsistas Cultura
André Luiz Viana
Bárbara Nicodemos
Cirlene Ferreira
João Marcos Rocha
Lisa Miranda
Lucas Bentim
Monique Araújo
Rayssa Ruiz
Rodrigo Santos

Iluminação
Rafael Ferezin

Realização

Impressão

Revista Gávea[1]

Entrevista com Carlos Zílio

Ao longo da sua trajetória como artista e professor você participou de mais de uma iniciativa editorial: Malasartes e Gávea. Como você situaria essas experiências no contexto sócio-cultural brasileiro? O que as difere? O que as aproxima?

Malasartes era uma revista que tinha por objetivo uma intervenção crítica no circuito da arte. Predominavam na revista matérias que visavam colocar em circulação a produção emergente e temas polêmicos da cultura brasileira. Realizada ainda em um momento agudo da ditadura, Malasartes buscava abrir espaço para idéias e produções recalcadas pelo sistema dominante. Já Gávea era uma revista universitária, voltada para uma reflexão teórica sobre arte e arquitetura. Malasartes mais diretamente vinculada ao embate político-cultural e Gávea centrada na divulgação do conhecimento na esfera da arte.

A revista Gávea surge no contexto universitário nos últimos anos de ditadura militar (1984). Como se encontrava a universidade brasileira nesse período? Quais foram os principais desafios encontrados?

A Gávea foi uma das vertentes do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ, criado em 1980. O desafio maior era a falta de presença e tradição da área de arte (História e teoria da Arte) na universidade brasileira. Nesta época, além da graduação na USP, um tanto restrita a São Paulo, teve início um curso de especialização em Porto Alegre. Era, portanto, uma área ainda a ser constituída.

Quais questões nortearam o projeto da revista? Quais eram os seus objetivos?

[1] Entrevista de Carlos Zílio a Profa. Regina Melim, do Porgrama de Pós-Graduação em Artes – UDESC, originalmente publicada na Revista "Hay en Português", n. 5, 2016.

A Gávea fazia parte da estrutura didática e de atuação cultural do Curso de Especialização (que mais tarde se desdobrou em uma área do Programa de Pós Graduação em História Social do Departamento de História da PUC/RJ). As disciplinas do curso criavam uma dinâmica que resultavam em pesquisas que davam origem a publicação de catálogos e livros e formação de um arquivo. A revista era uma forma de divulgação da produção dos alunos. O Curso de Especialização situou-se como uma alternativa a tradição dominante na História da Arte brasileira que era baseada em uma visão centrada no levantamento e sistematização de informações empíricas. Nossa proposta, como consta da apresentação da revista, era de desarticular esta construção fetichizada e propor uma visão epistemológica específica. A revista Gávea foi o veículo divulgador desta nova produção.

O primeiro número da revista é constituído, basicamente, por textos de alunos do curso de Especialização em Historia da Arte e Arquitetura no Brasil. Qual era o papel dos discentes na construção da revista? Como se dava a sua inserção na publicação?

Os alunos (e ex-alunos) atuavam em todas as fases da revista, desde o levantamento de recursos até a produção e distribuição. Na apresentação que fiz no nº1 da Gávea, situei a revista como local onde as dificuldades, os conflitos e as conquistas da postura teórica do curso deveriam emergir. Esta dinâmica era criada, principalmente, pelo retorno dado pelos alunos. Os artigos publicados eram resultantes das melhores monografias do curso. Acreditávamos que estes trabalhos vinham comprometidos com esta outra visão de História da Arte que pretendíamos estar praticando.

No Brasil, há uma notável defasagem em termos de tradução. Esse fato repercute, particularmente, na nossa graduação, na medida em que nesse estágio das suas formações poucos alunos dominam uma segunda língua. Ao longo das suas edições, a revista Gávea disponibilizou um amplo conjunto de traduções (Rosalind Krauss, Hubert Damisch, Clement Greenberg, Giulio Carlo Argan, Harold Rosenberg). Você poderia nos falar um pouco sobre esse aspecto da revista?

Estes autores, até então não publicados em português e muitos deles desconhecidos no Brasil, faziam parte deste mesmo universo teórico com os qual nos identificávamos. Publicá-los representava ampliar e dar maior fundamentação a concepção de História da Arte com a qual trabalhávamos.

Nos seus primeiros números, a revista Gávea faz alusão à revista October. É possível falar de uma influência? Ela se resumia ao projeto gráfico ou se estendia a outros elementos? Afora essa publicação, quais publicações serviram de referência para o seu trabalho na revista?

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

Em A Querela do Brasil (Malasartes Nº2, 1976), você afirma que "o que interessa é, sem esquecer o processo de desenvolvimento geral da arte, pensar uma concepção particular de expressão, vinculada à nossa realidade." É possível trazer essa afirmação para o contexto editorial? Você acredita que Gávea alcançou esse objetivo?

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

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

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

Revista Figura: sobre a constituição, recepção e atualidade da tradição clássica

Alexandre Ragazzi[1]

RESUMO

A revista *Figura – Studies on the Classical Tradition* foi criada com a intenção de promover o debate a respeito da constituição, recepção e atualidade da tradição clássica. Com uma proposta interdisciplinar, o objetivo é o de estimular o intercâmbio de ideias entre vários campos do saber, de modo a aprofundar o conhecimento de um amplo legado cultural que abarca materiais visuais, literários, filosóficos, mitológicos, religiosos, científicos e musicais. Neste artigo, apresento as diretrizes editorias de FIGURA, com a esperança de que isso possa encorajar novas contribuições de pesquisadores atuantes no meio acadêmico brasileiro.

Palavras-chave: Tradição clássica; Renascimento; Antiguidade; Primeira Época Moderna.

ABSTRACT

Figura – Studies on the Classical Tradition is an academic journal created in order to promote the debate on the constitution, reception and contemporary relevance of the classical tradition. Embracing an interdisciplinary approach, FIGURA aims to stimulate the exchange of ideas among several fields of knowledge so to deepen our understanding of a broad cultural legacy which encompasses visual, literary, philosophical, mythological, religious, scientific and musical materials. In this paper, I will present the editorial objectives of FIGURA hoping that might encourage new contributions from researchers active in the Brazilian academic environment.

[1] Alexandre Ragazzi é especialista em história da arte do século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mestre e doutor em história da arte pela Universidade Estadual de Campinas, tendo realizado seu doutoramento em um programa de cooperação com a *Università degli Studi di Firenze*. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Teoria e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Figura – Studies on the Classical Tradition[2] é uma revista digital criada no ano de 2013 com a intenção de difundir pesquisas e textos sobre a assim chamada "tradição clássica". Idealizada pelos historiadores da arte Luiz Marques (IFCH / UNICAMP) [3] e Luciano Migliaccio (FAU / USP), a revista faz parte de um conjunto maior de ações destinado tanto a minimizar o isolamento em que muitos pesquisadores brasileiros normalmente se encontram quanto a ampliar a repercussão de seus trabalhos em âmbito internacional.

À medida que se consolidaram no Brasil cursos de graduação e pós-graduação *stricto sensu* em História da Arte, cresceu também o número de pesquisadores dedicados aos estudos sobre a formação e reelaboração da tradição clássica. Por meio de intercâmbios apoiados por agências de financiamento brasileiras, essa nova geração de estudiosos pôde entrar em contato com grandes centros universitários europeus e americanos. Entretanto, a visibilidade de suas pesquisas frequentemente era reduzida, ficando restrita a uma circulação interna.

[2] < www.figura.art.br >.

[3] Aproveito a oportunidade para destacar a importância do pensamento do professor Luiz Marques para uma inteira geração de pesquisadores formados sob sua tutela, e ressalto que muitas das ideias expostas neste texto foram elaboradas e disseminadas por ele em suas aulas e publicações.

Era preciso alterar esse cenário, e a revista nasceu tendo esse como um de seus objetivos principais.

FIGURA publica textos produzidos em espanhol, francês, inglês, italiano e português. Se há o interesse de que as pesquisas realizadas por brasileiros sejam lidas também fora do país – pelo que há sempre a exortação para que os brasileiros publiquem em outra língua que não o português –, ambiciona-se igualmente que os trabalhos de autores estrangeiros sejam aqui publicados. Desse modo, FIGURA procura colocar-se como um espaço de troca, de colaborações mútuas entre o Brasil e o mundo. Trata-se de um local idealizado para dar visibilidade global às pesquisas produzidas no país e, ao mesmo tempo, para que os leitores brasileiros tenham a possibilidade de estar atualizados em relação à produção de qualificados pesquisadores de outras nacionalidades.

Para definir o campo de atuação da revista, é preciso determinar o que se entende por tradição clássica. Em certo sentido, não deixa de ser paradoxal uma tentativa de definição do conceito de clássico em uma contribuição destinada a uma revista intitulada Concinnitas, posto que o termo *concinnitas* carrega em si uma certa porção da própria essência do clássico. Elegância formal produzida através de longas e diversas subordinações, proporção e harmonia entre as partes componentes de um todo, são esses alguns dos significados possíveis para a *concinnitas*. Na Roma antiga, as letras de Cícero (106-43 a.C.) representaram a máxima expressão desse conceito. Sem levar em conta as exceções, é possível afirmar que o uso do latim durante a Idade Média negligenciou a forma clássica, até o momento em que essa situação foi alterada a partir do Renascimento[4]. Isso não se deu apenas no contexto literário, mas, ultrapassando seus limites, manifestou-se também naquelas que em breve ficariam conhecidas como as artes do desenho. Leon Battista Alberti (1404-1472), como se sabe, com frequência aplicou à sua época

[4] Um dos tópicos mais expressivos acerca da constituição do clássico no domínio linguístico pode ser individuado nos cálidos debates travados sobre a adoção ou não de Cícero como único modelo literário; as cartas trocadas entre Poggio Bracciolini e Lorenzo Valla, Angelo Poliziano e Paolo Cortesi, Pietro Bembo e Giovanfrancesco Pico della Mirandola apresentam-se como documentos de inestimável valor para a compreensão desse fenômeno. Cf. PICO DELLA MIRANDOLA-BEMBO, 1954.

noções extraídas da Antiguidade clássica. Por exemplo, é possível traçar um paralelo e imaginar que Alberti tenha equiparado as três primeiras partes constitutivas da retórica – isto é, a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio* – às três partes da pintura descritas por ele como *circunscrição*, *composição* e *recepção de luzes*[5]. De modo mais explícito, Alberti estendeu os compromissos formais do conceito de *concinnitas* a sua própria teoria e prática arquitetônicas[6]. Muitos outros casos como esses poderiam ser enumerados, mas já há aqui o suficiente para esta argumentação. Portanto, apesar de no presente os rumos editoriais da revista Concinnitas apontarem mais claramente para outros caminhos que não esse da tradição clássica, será sempre útil relembrar a origem de seu nome, origem esta que justifica ainda mais a inserção da revista Figura no presente dossiê sobre publicações relacionadas à reflexão e à experimentação sobre as artes.

Mas voltemos à delimitação do conceito de tradição clássica. Antes de mais nada, faz-se necessário rejeitar algumas definições que, se consideradas isoladamente, poderiam induzir a uma conceituação parcial e incompleta do termo *clássico*. Conforme se pode ler na página eletrônica da revista,

> Primeiramente, a noção de clássico aqui não remete apenas a um *estilo* codificado nos diversos *classicismos* históricos cujas características comuns seriam a predileção por um repertório elevado, o sentido da centralidade, da unidade e da clareza estrutural, o ideal de simplicidade e o gosto pelo jogo disciplinado entre regra e variedade. Em segundo lugar, o clássico aqui não possui vínculos com uma psicologia da percepção que veria nesse conceito uma *constante* do espírito. O clássico, enfim, não deve aqui ser associado a qualquer juízo de valor no âmbito de uma antítese entre clássico e anticlássico na qual seriam reservadas ao segundo termo pulsões criativas, inovadoras, experimentais ou subjetivas[7].

Em vez da tácita aceitação de qualquer uma dessas especificidades, uma possibilidade seria conceber o clássico e sua tradição como longo processo histórico, certamente não perceptível de maneira constante e uniforme, mas identificável através de sequências formais e intelectuais independentes de cronologias e apenas

---

5 ALBERTI, 1999, p. 108.

6 Cf. TAVERNOR, 1985 (disponível in < http://www.dspace.cam.ac.uk/handle/1810/239042 >, consultado em 10/06/2017).

7 Cf. a aba "about" na página da revista: < www.figura.art.br >.

parcialmente submetidas às geografias[8]. Nesse sentido, é importante salientar que ao menos até o século XVIII a tradição clássica forneceu a principal estrutura para o desenvolvimento das coordenadas mentais da civilização ocidental, isto é, sua temática e seus procedimentos argumentativos. Era através da cultura ligada à tradição clássica que se dava a representação social e política do Ocidente[9].

Além disso, vale lembrar que a história sempre exerceu uma função constitutiva para a tradição clássica, pois, de acordo com o pensamento histórico, arte, retórica, filosofia e ciência são o resultado de um processo civilizatório. É bem verdade que há sempre mais estudos sobre história e arte realizados com a intenção de reavaliar esse posicionamento, principalmente porque aí se identifica a origem das concepções colonizadoras do Ocidente.

A propósito, Maurizio Ghelardi lembra que Aby Warburg, ao estabelecer uma relação entre os rituais com serpentes dos índios Hopi do Novo México e a arte produzida em Florença no final do Quatrocentos, compreende a arte como uma relação universal, inerente ao homem, entre linguagem e expressão – e não entre história e a própria arte[10]. É claramente uma influência que Warburg acolheu de seu bom amigo Ernst Cassirer e de sua *filosofia das formas simbólicas*[11]. Essa relação não chegou a ser plenamente desenvolvida por Warburg, muito embora a simples consciência de que a arte possa ser interpretada de maneira diversa do que acontece com a retórica, a filosofia e a ciência já é, por si só, algo extraordinário. A arte não era mais, necessariamente, fruto de um processo civilizatório, posto que não deixava de continuar a compartilhar da mesma essência formadora do mito e da magia, por exemplo. Unindo os extremos, a arte estaria em tudo, ocupando um espaço entre as intuições mais autênticas do ser humano e o amansamento delas causado pelo acúmulo do conhecimento. Trata-se, em todo caso, de um duro golpe desferido

8 Cf. KUBLER, 1970.

9 Quero aqui agradecer a Patricia Meneses, do departamento de História da UNICAMP e também editora de FIGURA, por ter lido este texto e sugerido a inclusão dessa reflexão.

10 Maurizio Ghelardi é professor da *Scuola Normale Superiore di Pisa*; esse tema aqui apresentado foi discutido por ele em uma conferência proferida no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (CMAHO), no Rio de Janeiro, em 22 de maio de 2015.

11 Cf. CASSIRER, 2005.

contra o pensamento hegemônico europeu. Disso resultou a compreensão de que a tradição clássica, por ter a arte incluída em seus domínios, não é sempre marcada por continuidades estáveis, mas antes por interrupções e reaparecimentos esporádicos de seu legado.

O certo é que as matrizes das ideias fundadoras da tradição clássica foram engendradas nas civilizações mediterrânicas, as quais, em sua amplidão territorial e abundância simbólica, acabaram por instituir um vasto repertório de materiais visuais, literários, filosóficos, mitológicos, religiosos, científicos e musicais. O manejo desse extenso corpus, enfim, propiciou ao Ocidente a criação de um acordo cultural forte o bastante para interligar suas diversificadas tessituras sociais.

Agora é preciso esclarecer o que significa trabalhar com a tradição clássica no mundo contemporâneo. Qual seria a relevância disso? O clássico tem o status de clássico apenas porque se tornou seminal, porque se converteu em um modelo a partir do qual foi criada uma sequência de novas produções. Segue um movimento incessante de cristalização, transmissão e transformação. O clássico, portanto, passou por uma fase em que suas formas foram instituídas, depois do que foram iniciados jogos de emulação, renovação ou mesmo rejeição de seu legado. De todo modo, trata-se sempre de um diálogo que se estabelece com aquilo que é referência, de forma que a aceitação e a rejeição do clássico representam possibilidades dialéticas basilares para a civilização ocidental. Estando o sujeito como que no interior de um sistema hegeliano, evitar a tradição clássica significa acatar um movimento previsível de negação que precede, ou mesmo prepara, uma nova aproximação a essa tradição. Sendo assim, os questionamentos sobre a tradição clássica serão incontornáveis enquanto persistir a civilização nos moldes que conhecemos, enquanto mantivermos vínculos com esse passado, não importando o quão tênues sejam.

A revista Figura tem quatro números publicados. O primeiro, de 2013, foi estruturado a partir de um congresso internacional realizado na Biblioteca Nacional em homenagem ao quinto centenário de nascimento de Giorgio Vasari[12]. Além do

[12] Rio de Janeiro, 26 a 28 de setembro de 2011.

dossiê, essa edição contou com seções de artigos variados, resenhas e textos de referência. O segundo número, de 2014, teve como núcleo central um dossiê sobre ilustração científica, o qual foi acompanhado por artigos de temas diversos. No ano seguinte, a revista publicou estudos sobre obras pertencentes ao acervo da coleção da Fundação Eva Klabin do Rio de Janeiro, sendo que esse número também apresentou outros artigos de temas variados. Já em 2016, foram publicados artigos e documentos sem um tema específico.

Entre os anos de 2013 e 2015, a revista Figura foi dirigida por Luiz Marques e Luciano Migliaccio. A partir de 2015, houve uma mudança de editores, posto que a ideia é justamente propiciar uma alternância periódica na condução da revista. Com isso, pretende-se estimular a variedade de pensamentos e orientações teóricas, de forma que a revista possa renovar-se naturalmente. Cássio Fernandes (EFLCH / UNIFESP), Patricia Meneses (IFCH / UNICAMP) e o autor desse breve relato dividem desde então as tarefas editoriais da publicação.

Buscando uma maior internacionalização da revista, desde o número 4 ela teve seu subtítulo alterado. De *Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica* passou-se para *Studies on the Classical Tradition*. Além da adoção do inglês como língua franca, optou-se por eliminar a palavra *imagem* do subtítulo. Isso porque, apesar de FIGURA ser uma iniciativa conduzida por historiadores da arte, a intenção não é limitá-la a contribuições dessa área. Ao contrário, acredita-se que a ampliação dos campos do saber é fundamental para que a revista possa atingir os resultados ambicionados desde sua criação.

De fato, FIGURA surgiu com um propósito interdisciplinar. A própria ambivalência semântica da palavra "figura" foi evocada nesse sentido. Como nos lembra Erich Auerbach, "figura" originalmente é um nome utilizado para expressar um significado concreto e visual (objeto modelado em argila); com o passar do tempo, no entanto, outras camadas foram-lhe acrescentadas, e o termo assumiu uma conotação mais abrangente de "forma gramatical, retórica, lógica, matemática e,

mais tarde, até mesmo musical e coreográfica"[13]. Ora, essa variedade de significados traduz muito bem os objetivos editoriais da revista. São bem-vindas contribuições de todas as áreas que possam, interligadas, ampliar nosso conhecimento a respeito da tradição clássica. História da arte, história, filosofia, literatura, música, são todos temas que aqui interessam para que seja possível delimitar a tradição clássica e as novas formas assumidas por ela ao longo do tempo. Trata-se de um esforço para individuar um objeto e perceber suas diferentes faces, de modo análogo à metáfora criada por Ovídio em suas *Metamorfoses*, em que ele diz que "[...] a cera macia é marcada com novas *figuras*, não permanecendo como era antes nem retendo as mesmas formas depois, mas continuando a ser o que é [...]"[14]. A tradição clássica é feita como que de matéria plástica, e mesmo quando aparenta ser outra coisa, preserva ainda sua essência. É justamente nesse domínio que atua a revista Figura.

A partir de 2017, FIGURA apresentará duas edições por ano. Além de haver projetos de dossiês que serão coordenados por pesquisadores externos, que não fazem parte do Comitê Editorial, a revista também servirá como espaço para a publicação do resultado das atividades organizadas por membros da SBER, a Sociedade Brasileira de Estudos do Renascimento[15]. Nesse sentido, os dossiês previstos para 2017 serão editados por Cássio Fernandes e Maria Berbara. O número 1 do volume 5 está sob os cuidados de Cássio Fernandes; serão publicadas as conferências apresentadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo) entre os dias 10 e 11 de maio de 2017 no Colóquio "Aby Warburg e sua tradição". Quanto ao número 2 do volume 5, será organizado por Maria Berbara a partir da conferência "Francisco de Holanda 500 anos", a qual, idealizada juntamente com Raphael Fonseca, foi realizada no dia 30 de maio de 2017 nas dependências do Paço Imperial (Rio de Janeiro).

Para concluir essa apresentação da revista Figura, deixa-se aqui um convite para que estudiosos brasileiros enviem proposições de artigos para serem

13 Cf. AUERBACH, 1984, p. 15 (texto originalmente publicado in *Archivium Romanicum*, 22, 1938, pp. 436-489).

14 OVÍDIO, *Met.*, XV, 169-171: *utque novis facilis signatur cera figuris / nec manet ut fuerat nec formas servat easdem, / sed tamen ipsa eadem est* [...].

15 < www.sber.com.br >.

publicados. Como foi dito, são acolhidos não apenas trabalhos dedicados à história da arte e à compreensão das artes, mas também a todo campo da cultura ou da ciência que nos auxilie a aprofundar o conhecimento sobre a tradição clássica, sua constituição, recepção e atualidade.

*

Figura – Studies on the Classical Tradition

ISSN – 2317-4625

Editores

Cássio Fernandes – Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Patricia Meneses – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Alexandre Ragazzi – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Comitê Editorial

Evelyne Azevedo – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Maria Berbara – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Fernanda Marinho – Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

Luiz Marques – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Tamara Quírico – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Comitê Científico Internacional

Juliana Barone – Birkbeck University of London

Jens Baumgarten – Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP

José Emilio Burucúa – Universidad Nacional de San Martín – UNSAM

Liana de Girolami Cheney – SIELAE, Universidad de Coruña

Gerardo de Simone – Accademia di Belle Arti di Carrara

Maurizio Ghelardi – Scuola Normale Superiore di Pisa

Silvia Ginzburg – Università di Roma Tre

Juan Luis González García – Universidad Autónoma de Madrid

Alessandro Nova – Kunsthistorisches Institut in Florenz

Carlo Rescigno – Seconda Università degli Studi di Napoli

Neville Rowley – Staatliche Museen zu Berlin

Claudia Valladão de Mattos – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

Editores Anteriores

Luiz Marques – 2013-2015

Luciano Migliaccio – 2013-2015

Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

AUERBACH, Erich. "Figura". In: *Scenes from the drama of European literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 9-76, 229-237.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KUBLER, George. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven and London: Yale University Press, 1970.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni Francesco; BEMBO, Pietro. *Le epistole "De imitatione" di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*. A cura di Giorgio Santangelo. Firenze: Olschki, 1954.

TAVERNOR, Robert William. *Concinnitas in the architectural theory and practice of Leon Battista Alberti*. PhD thesis. Cambridge: University of Cambridge, 1985.

Global/Brasil, uma máquina de Guerra em revista

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco

Em sintonia com os eventos de Seattle em 1999, de Genova e de Buenos Aires em 2001, e com as sucessivas edições do Fórum Social Mundial – e seu lema "Um outro mundo é possível", a iniciativa de realizar a revista *Global/Brasil*[1] foi tomada em dezembro de 2002 por uma rede de estudantes, ativistas de pré-vestibulares, professores, pesquisadores e estudantes universitários, intelectuais e artistas militantes. A Rede Universidade Nômade. Com projeto definido no próprio processo, a revista nasceu de parto prematuro cerca de quinze dias após a decisão de participação no Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em janeiro de 2003. Após algumas tentativas equivocadas de torná-la uma revista "como as outras", os participantes assumiram seu caráter acontecimental. E assim, em sua existência intempestiva, a revista resistiu por dez anos. A intenção era de trabalhar diretamente *com* os movimentos culturais e sociais ao invés de trabalhar *sobre* eles promovendo debates com menos mediação jornalística. O contexto brasileiro era de forte participação democrática, de expressão cultural diversificada e de políticas públicas inusitadas.

Nesse contexto, a Rede Universidade Nômade atuava e segue atuando sob duas grandes linhas[2]: linha de multidão e linha de hegemonia. As duas linhas estiveram misturadas, ora ressoando, ora produzindo pela dissonância. Enquanto **linha de multidão**, a rede reforçou as práticas de composição entre uma dissidência minoritária no interior da universidade pública e a iniciativa de cursos pré- vestibulares para negros e pobres. Estava em questão participar do grande movimento em curso no Brasil pela democratização do acesso à produção universitária para além dos canais institucionais do Estado e dos muros corporativos e sua concepção fechada de autonomia. Na época, decidimos participar da luta

[1] A revista GLOBAL/Brasil tem uma versão impressa e uma versão digital. A versão impressa possui formato de 20.5 x 27.5 cm fechado e 41 x 27.5 cm aberto, com 48 páginas em policromia (4 cores) sobre papel *offset* 90 gramas e capa colorida em papel *couchê* 150 gramas com verniz de máquina e acabamento com dois grampos.

[2] Algumas dessas considerações foram retiradas do manifesto da Universidade Nômade de 2016 lançado sob o título "Quando a trama da terra treme" e assinado por mais de sessenta pessoas: http://bit.ly/2t5cXzX

pela política de cotas raciais era reivindicada pelo conjunto do movimento negro, sobretudo depois da conferência de Durban (2001), e que boa parte da esquerda brasileira – dirigentes partidários e influentes intelectuais – recusava. Nessa linha, também se inserem as relações estabelecidas com fóruns de lutas, coletivos de produção cultural, rádios livres, mobilizações de camelôs ou indígenas, midiativismos, além de uma linha editorial em geral pensada nas lutas e para as lutas. A **linha de hegemonia** apostava na prática de participar mas também criticar o governo quando necessário, e se destacou em três momentos: o primeiro com o abaixo-assinado contra a greve da UFRJ de 2003; o segundo enquanto resposta à crise do mensalão com o Fórum pela Radicalização Democrática, em 2005; e o terceiro na experiência, rapidamente abortada pela nomenklatura petista, do Núcleo de Biolutas, em 2011. A linha de hegemonia levou a rede a produzir manifestos em defesa do governo Lula, por meio do que se viabilizariam plataformas de democratização e políticas do comum, – tais como os Pontos de Cultura, o microcrédito popular, o Prouni e o Reuni, a eletrificação rural, ou a Bolsa Família trabalhada como embrião para uma Renda Universal, capazes de prover condições materiais para impelir as lutas a um novo patamar de potência, segundo um circuito virtuoso de ações institucionais e a inteligência coletiva da multidão. Esta linha de hegemonia tornou-se a mais visível e, ao redor dela, se gerou alguma coesão à diversidade de grupos e pessoas que compunha a rede. Os atritos e dissonâncias entre as duas linhas nem sempre se resolviam produtivamente, pois a linha de hegemonia, isto é, o efeito-governismo, terminava por se impor. Isto aconteceu, por exemplo, em 2003 quando se tentou converter a vitória contra a greve corporativa na UFRJ em mobilização para a defesa das cotas. Ou quando o Fórum pela Radicalização Democrática não obteve nenhum sucesso em consolidar uma interlocução com o Ministério da Cultura (MinC). **A idéia de produzir uma revista surgiu nesse contexto.** A produção direta de cultura e mídia era uma demanda contundente da sociedade à qual a *Global/Brasil* pretendeu responder, sem pretensão de apresentar-se como modelo, muito pelo contrário, e sim como um processo experimental, uma poiesis-práxis.

GLOB(A.L.)
Soberania Imperial e Guerra
Democracia Global, A.L.
O acontecimento Lula
Esquizocenia
A estética da fome
Um efeito sobre a vida
GLOB(AL)
A POLÍTICA GLOBAL DO GOVERNO LULA
MV Bill
GLOBAL brasil
SABER COMUM
Liberdade digital e trabalho
MOVIMENTO SEM TETO
NEGRI NA AMÉRICA LATINA
GLOBAL brasil
Dossiê Desenvolvimento Local
GLOBAL brasil
POR UM NOVO PACTO
POLÍTICA E FELICIDADE
A MORAL SEVERINA DA ESQUERDA PETISTA
SEM TETO EM SÃO PAULO
MUSEUS SEM MUROS
Arquivos da ditadura
GLOBAL brasil
LEGALIZAÇÃO DAS DROGAS
GUERRA E PAZ
PLAY IT AGAIN, JANGO!
LULA É MUITOS!
GLOBAL brasil
GLOBAL brasil
GLOBAL brasil
GLOBAL brasil
DEBATES:
MESTIÇAGEM
BIOPODER E BIOPOLÍTICA
ENXAME
GLOBAL brasil
REVISTA NÔMADE
A POLÍTICA DOS POBRES X A POBREZA DA POLÍTICA
GLOBAL brasil
REVISTA NÔMADE
A CIDADE CONTRA AS REMOÇÕES

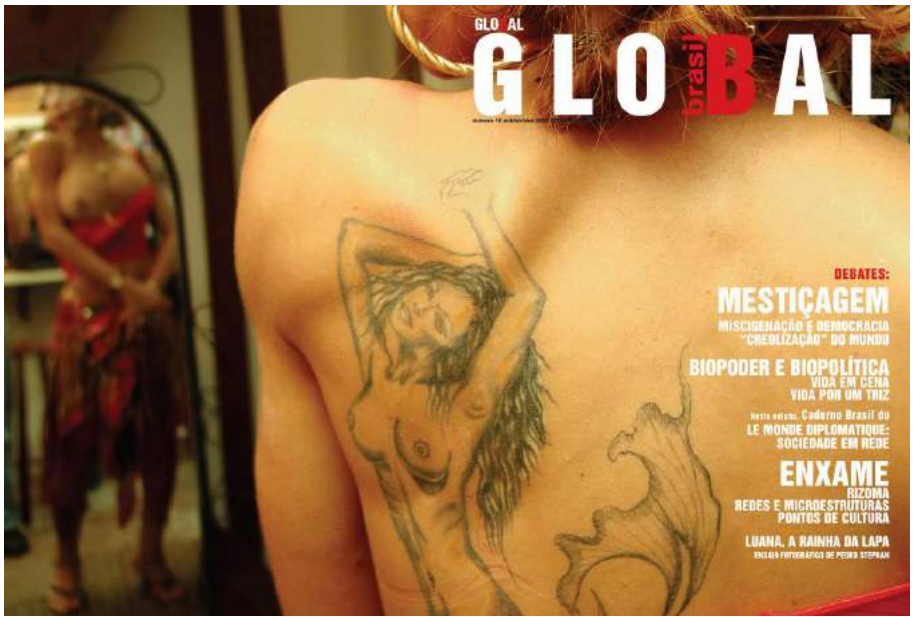
Figuras 1 e 2: capas da revista Global

A caminho do Fórum Social Mundial de 2003...

Como dizíamos, a Global/Brasil nasceu a caminho do Fórum Social Mundial de 2003 e, é preciso frisar que, apesar do clima geral de abertura dialógica, o cenário em termos de comunicação permanecia monofônico. À dura herança da ditadura se sobrepunha uma crença desmedida nas redes. Ora, na passagem de uma economia industrial para uma economia da informação, a comunicação em rede substitui a linha de montagem como modelo de organização da produção. E essa nova infra-estrutura global de produção, que é comunicação em rede, combina por sua vez um potencial democrático – a internet, potencialmente descentralizada e não hierarquizada – com um modelo oligopolista – os meios de comunicação modernos caracterizados pela produção centralizada, pela distribuição em massa e por emissão de mão única: rádio, televisão e imprensa. A Internet é palco e platéia do conflito contemporâneo entre aberturas *versus* cercamentos onde, por cercamentos, entendemos não apenas as reduções do aberto ao fechado como também do múltiplo ao uno e do imprevisível ao previsível. Nossa questão era e segue sendo a luta contra a expropriação do comum entendido como aquilo que é produzido com base na cooperação social, das fontes de conhecimento aos fluxos de imagens. A expropriação produzida pela precarização do trabalho leva à precarização das vidas, num círculo vicioso. Se os meios modernos de comunicação desenvolveram um sentimento de pertencimento a

uma totalidade através da homogeneização da língua, da pasteurização dos sons, da padronização dos tons e da uniformização dos códigos visuais, a mídia contemporânea realiza a passagem da massificação à fragmentação do público: entre o individualismo e o multiculturalismo, só há uma diversidade sem comum. Se, hoje, podemos afirmar que a comunicação organiza a produção, apropriar-se dos meios de produção significa apropriar-se dos meios de comunicação. Felix Guattari nos falava de uma era pós-mídia onde a mídia massiva padronizadora de subjetividades seria reapropriada por usos interativos, individuais e coletivos, das "*máquinas de informação, de comunicação, de inteligência, de arte e de cultura.*"[3] Contra os dispositivos de dispersão que atuam na metrópole com sua economia organizada pela comunicação e contra os dispositivos de manipulação, urge "fazer multidão" construindo máquinas tecnológicas e sociais de expressão que constituam um comum ao invés de servir a um controle; máquinas artísticas e criativas de resistência em redes rizomáticas que prolonguem, no espaço e no tempo, a consistência estética e a mobilização produtiva e política da multidão, que agenciem as singularidades em devir.

[3] GUATTARI, Félix. "Vers une ère post-média" em www.revue-chimeres.fr/guattari/guattari.html



Figuras 3 e 4: páginas internas da revista Global número 10

Figuras 5: páginas internas da revista Global número 10

O que pode uma revista?

A revista manteve, ao longo de suas onze edições, quatro seções fixas – Trânsitos, Conexões Globais, Universidade Nômade e Maquinações – com distintas abordagens editorias em termos de textos (artigos jornalísticos, ensaios acadêmicos, entrevistas pontuais, dossiês especiais e discussões vindas de uma lista na internet), e em termos de imagens (arte contemporânea, intervenções urbanas, pintura, desenho, fotografia, quadrinhos, entre outras expressões) que correspondem, na prática, aos diferentes perfis dos colaboradores nacionais e internacionais. A relação entre imagem e texto não era de redundância – nem a imagem ilustra o texto, nem o texto explica a imagem – e sim de interferência recíproca.

Também era de interferência, nem sempre isenta de conflitos, erros e acertos, a relação entre seus respectivos produtores, intelectuais e artistas. E também de interferência ampla e prenhe de confrontos, era a relação entre produtores de textos e produtores de imagens com as práticas da universidade, do trabalho e da arte-design. Entre fracassos e êxitos, a revista procurou articular reflexão e ação, e potencializar essas tensões políticas e estéticas para enfrentar a restrição da criação aos padrões comerciais, a repressão da expressão de

certos grupos sociais, a limitação de trocas de informações através de travas tecnológicas, enfim, para afirmar outras possibilidades existenciais. O design constituiu-se como importante ferramenta nestes processos.

Em termos de dinâmica de produção, a equipe era formada essencialmente por trabalhadores cognitivos e produtores culturais envolvidos na democratização e no compartilhamento dos saberes e das culturas em suas mais variadas expressões. Era, portanto, qualificada na medida de seu engajamento na transformação da realidade brasileira e, em particular, da educação de nível superior, da cultura e da comunicação. Ela se articulava internamente como "comitê editorial"[4] e externamente através de um "conselho editorial" mais amplo, além de conexões globais. Embora a produção das edições se desse com a participação de todo o comitê editorial, a pesquisa de imagens e o projeto de design tinham editores designados particularmente para essas atividades.

Os editores mobilizavam as redes sociais das instituições e dos movimentos dos quais participam para a produção de materiais para todas as seções da revista. Uma vez selecionados pelo comitê editorial, em colaboração com o conselho editorial e com as conexões globais, os textos passavam colaborativamente por revisão geral e as imagens por tratamento digital. Em seguida, era iniciado o processo de diagramação e de produção gráfica. Essa dinâmica de produção promovia a horizontalidade interna, na medida das possibilidades e articulações dos editores, visto que o trabalho não era remunerado. O fato do comitê editorial se constituir como articulação de editores com autonomia ampliava o contato com colaboradores de modo a fazer da revista um espaço aberto e plural.

Para além da horizontalidade interna, essa dinâmica procurava uma abertura entre "produtores-editores" e "produtores-público" (e não público-consumidor), ou seja, a superação da hierarquia que, no campo da comunicação, caracteriza a relação entre emissores e receptores. Não há, no espaço expressivo aberto pela *Global/Brasil* nem "formadores de opinião" nem "opinião pública conformada".

[4] A rede da equipe editorial era baseada em várias cidades: Rio de Janeiro (RJ), Vitória (ES), São Paulo (SP), Santa Maria (RS), Florianópolis (SC), Belém do Pará (PA), Salvador (BA).

A realização de eventos pela *Universidade Nômade* desde 2001, de fóruns a festas, em torno de problemáticas em comum estimulam a participação indireta e direta na revista. Tratava-se de encontros presenciais entre militantes de diversas áreas onde eram propostos e discutidos possíveis conteúdos, textos, ou imagens. Portanto, mais do que prever um lugar específico para uma interação entre "editores" e "público", em seções de cartas na versão impressa ou em caixas para comentários na versão eletrônica, a *Global/Brasil* almejava ser um espaço aberto à publicação mais direta possível de material produzido por meio dos agenciamentos acima descritos. Essa dinâmica proporcionou trocas intelectuais e afetivas, ação política, social e cultural e, talvez, em médio prazo, possibilidades profissionais e econômicas.

Ora, enquanto a produção da revista era efetivada por meio de editais como o "Cultura e Pensamento" e o "Ponto de Mídia Livre" do Ministério da Cultura, a distribuição por meios convencionais revelou-se um problema. Além da necessidade de estipulação de um valor comercial, ela requer uma regularidade da periodicidade que é improvável diante da irregularidade dos recursos. Comercial ou gratuita, o problema da distribuição pode se apresentar como incentivo à inovação: para além das bancas de jornais ou livrarias tradicionais, a distribuição via internet, através da rede de Pontos de Cultura e de Pontos de Mídia e através de associação de camelôs foram hipóteses consideradas. A experiência é também aquela de uma mobilização política e produtiva que, no final das conta, não conseguia validar-se na moeda em circulação. Em todo caso, experiências como a da *Global/Brasil* não "cabem" no termo "revista". É preciso testar os conceitos na prática. Inventar novos, sempre que necessário.

Figura 6 capa Global 12

Figuras 7, 8 e 9: páginas internas da revista Global número 12

Uma máquina de guerra

Para aprofundar nossa análise da *Global/Brasil*, podemos lembrar os cinco pontos que fazem Deleuze e Guattari diferenciar armas de guerra e ferramentas de trabalho e assim, talvez, apreender a *Global* como uma máquina de guerra que pode expandir no espaço no tempo as resistências produzidas por Sem Teto, Sem Salário, Sem Bolsa e Sem Máquinas Expressivas contra o *quadrillage* da cidade, contra o trabalho subordinado, contra o conhecimento compartimentado e contra as rígidas *grids* da arte-design. Enquanto Deleuze e Guattari, ao escrever essas passagens, se interessavam pela construção das catedrais góticas do século XII e das pontes dos séculos XVIII e XIX, a nós interessava então a constituição das máquinas expressivas do século XXI em seu enfrentamento da sujeição social e da servidão maquínica[5] que se conjugam nas máquinas de comunicação contemporâneas. Embora às vezes emaranhados, é possível apontar elementos que distinguem ferramentas de trabalho e armas de guerra e que, no mesmo movimento,

[5] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Volume 5. São Paulo: editora 34.

distinguem o caminho sedentário empreendido pelo proletariado moderno do trajeto nômade que caracteriza o precariado urbano contemporâneo.

A primeira diferença é de sentido. Embora exista, em ambos os casos, uma ação à distância sobre uma matéria, armas e ferramentas têm uma relação diferente com a projeção: enquanto a arma de guerra é projetiva e centrífuga, a ferramenta de trabalho é introjetiva e centrípeta, no sentido que adapta a matéria a uma forma de interioridade. Com efeito, jornais e revistas pretendem conformar uma matéria social, isto é, adequar a uma forma: neles, os ditos "formadores de opinião" atuam no sentido de "formar um público" à sua imagem. Esse critério é válido para todo o espectro ideológico: a "forma de interioridade" ao qual remete um meio de comunicação, e o design que o estrutura, pode ser um "nicho" de leitores-consumidores genéricos, como também uma corporação sindical ou o organismo partidário. O conteúdo difere mas a forma permanece a mesma. A máquina expressiva do precariado urbano contemporâneo não visa essa "adequação" da matéria a uma forma, muito pelo contrário, ela gera um turbilhão que arrasta as matérias heterogêneas – dos editores aos movimentos sociais – em seu movimento centrífugo.

Além da diferente relação com a projeção, armas de guerra e ferramentas de trabalho apresentam uma diferença de vetor. A máquina de guerra não tem como modelo a caça, mas a cavalgadura: enquanto o caçador visa a parar o movimento do animal e se apropriar das proteínas de sua carne, o nômade toma de empréstimo ao animal o seu motor. No primeiro caso, temos gravidade, no segundo velocidade. O comentário de Deleuze e Guattari sobre a relação do homem com o animal nos é útil para pensar a relação do homem com as máquinas, visto que em parte elas foram produzidas para substituir os animais. No caso de máquinas expressivas como a *Global/Brasil*, seus editores se apropriam do motor dos movimentos sociais e, vice versa, os movimentos sociais se apropriam dos motores dos editores: em ambos os casos – máquina técnica ou máquina social –, ganha-se velocidade. Impossível dizer quem cavalga e quem é cavalgado: trata-se de agenciamentos das singularidades e ao assemblagem de fragmentos.

A terceira distinção é a de modelo. A ferramenta remete ao trabalho assalariado em seu movimento linear de um ponto a outro – da forma à matéria, de casa ao trabalho na fábrica ou empresa pós-fordista – em velocidade relativa. Já a arma remete à ação livre em sua ocupação turbilhonar do espaço – carnavalizações, performances e ocupações em espaços reais; distribuições, disposições e maquinações em espaços virtuais – em velocidade absoluta. A ação livre está presente não apenas na arte, como também numa criatividade

potencialmente presente em todas as formas de trabalho ou atividade. Deleuze e Guattari afirmam o primado do agenciamento coletivo sobre a assemblagem tecnológica. Em outras palavras, é o agenciamento social quem vai determinar se uma máquina é ferramenta ou arma: é o agenciamento do designer em seu emprego na grande empresa pós-fordista e nas instituições públicas ou, em direção inversa, na ação junto aos "Sem" contemporâneos que vai determinar se a máquina que ele produz se aproxima da ferramenta ou da arma; em termos gerais, é o agenciamento "aparelho de Estado" ou "máquina de guerra" que vai determinar se o modelo é o trabalho subordinado ou a ação livre. Ou um mix. Contrariamente aqueles que sustentam uma "profissionalização" para experiências como *Global/Brasil*, suspeitamos que o salário é, neste caso, mais um problema do que uma solução, o que não significa que não há de se procurar remuneração por outros caminhos.

E, como podemos supor, trabalho e ação livre desenvolvem tonalidades passionais de tipo diferente: sentimentos ou afetos. O trabalho mobiliza sentimentos para a organização de uma forma que corresponde à formação do sujeito: o emprego na fábrica corresponde à formação do proletariado da época fordista cuja representação se dava através da carteira de trabalho. A ação livre libera afetos em sua velocidade que corresponde ao "não-fazer" do guerreiro: a luta na metrópole corresponde ao informe do precariado da época pós-fordista cuja expressão depende das armas que cria. Diz-se do homem das sociedades ditas primitivas, assim como do homem de guerra de todos os tempos, que ele não trabalha. Ao "homem que não trabalha" contemporâneo é recusada a proteção social. Por este motivo, ele depende mais das velocidades dos afetos na ação – pensemos naquelas de junho de 2013 – do que da organização dos sentimentos em uma forma – sindicato ou partido –, e tornou-se paradigma dos "Sem" contemporâneos[6].

E chegamos ao quinto elemento diferenciador: trata-se da própria expressão. Signos de escrita e trabalho por um lado e, por outro, jóias de expressão e ação livre: esse confronto desenhado por Deleuze e Guattari não deve nos levar a pensar que revistas devam servir à organização do trabalho e à formação de uma opinião pública sem jamais agir como arma de guerra e promover possíveis conversações infinitesimais. Muito pelo contrário, um desafio para a *Global/Brasil* foi aquele de inserir ação livre nos signos de escrita, assim como inserir jóias de expressão na organização do trabalho. Aquele contexto permitia essa experimentação. Deleuze e Guattari afirmam que a expressão das jóias passa por uma

[6] Ver entrevista a Maria dos Camelôs, militante do MUCA - Movimento Unificado dos Camelôs. Revista Global/Brasil número 7, dez-jan-fev 2007 (anexos 66 e 67).

relação motivo-suporte mais do que por uma relação forma-matéria. Essa relação motivo-suporte tem mais a ver com a força expressiva – que não deve ser reduzida à função decorativa ou ornamental tal como o design moderno a definiu e excluiu – do que com a função comunicante do signo. Uma conexão dinâmica do suporte e do ornamento substitui a dialética matéria-forma. No caso específico da *Global/Brasil*, essa força expressiva veio mais dos signos visuais do que dos signos da escrita que foram pouco trabalhados em sua vertente tipográfica. Nos dobramos de certo modo a uma certa neutralidade dos signos de escrita – uma neutralidade quase suíça, acrescentaríamos, não sem ironia, através do uso das fontes *Helvetica* e *Univers*! –, pois a expressividade tipográfica, segundo os cânones do design aplicado à revistas de arte, perturbaria a expressividade das obras artísticas. Desse modo, um dos desafios no projeto-processo da *Global/Brasil* foi o de superar as grades que freqüentemente mantiveram apartados, ou não perturbados pela presença do outro, os autores dos textos e os das imagens. A autoria se revelou uma poderosa *grid* invisível que procuramos superar.

Retomando os cinco elementos de distinção, Deleuze e Guattari afirmam que essas oposições promovem continuamente novas alianças e capturas recíprocas. Ação livre e trabalho subordinado emprestam-se reciprocamente armas e ferramentas:

> Também renascem operários, que não acreditam no trabalho, mas que estão na adjacência de uma máquina de trabalho a ser recriada, de resistência ativa e de liberação tecnológica. Eles não ressuscitam velhos mitos ou figuras arcaicas, são a nova figura de um agenciamento trans-histórico (nem histórico, nem eterno, mas intempestivo): o guerreiro nômade e o operário ambulante.[7]

[7] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Op. cit*., edição brasileira volume 5 p. 84, edição francesa p. 502. Não é estranho que Deleuze e Guattari percebam já em 1980 o delineamento do precariado urbano contemporâneo. Com efeito, ele resulta da aliança entre intelectualidade e proletariado iniciada em 1968, com a fuga da universidade e a fuga da fábrica.

Enade prova que Ações Afirmativas são eficazes

Alexandre do Nascimento

Sem, desenho de Nelton, da série Diário,1999.

Governo Federal ignora desempenho positivo dos bolsistas do Prouni e não usa o resultado do exame para fortalecer o discurso pró-cotas nas universidades federais

Políticas de ação afirmativa destinadas a pessoas pobres e/ou de grupos sociais historicamente discriminados são importantes medidas de democratização dos direitos.

"Os direitos humanos não nos farão abençoar o capitalismo!"

Uma entrevista imaginária com os filósofos Félix Guattari e Gilles Deleuze

Giuseppe Cocco

Figuras 10 e 11: páginas internas da revista Global.

O levante de 2013

A multidão – agenciamento do guerreiro nômade com o operário ambulante – se fez presente no levante de junho de 2013. O levante era relativamente previsível. Desde 2010 havia a percepção, por parte de alguns movimentos, de que as táticas de consolidação das políticas sociais dos anos anteriores vinham se transformando numa estratégia de planificação central e imersão oligárquica nos esquemas do biopoder brasileiro: máfias eleitorais, empreiteiras da ditadura, coronelismo. Mais tarde embrulhado como "nova matriz econômica" e encontrando em Dilma a sua face mais emblemática, teve início o pesadelo prometeico da recriação das tendências que, no discurso intervencionista, pretendia-se corrigir. Com a assimilação neo-desenvolvimentista da crise do capitalismo global em 2008, a modernização prometida para garantir o futuro do país já não guardava ponto de contato com o percurso democrático das reformas de base ou a cristalização de novas instituições defendidas pelo desenvolvimentismo dos anos 50, reduzindo-se a um experimento autoritário, contra as lutas. A virada já era visível após a posse de Dilma, em meio ao Brasil Maior dos megaeventos e do agronegócio, ao desmonte do MinC, à distopia de Belo Monte e outras barragens à remoção de pobres, ribeirinhos, quilombolas, favelas, ao desprezo com a demarcação de terras indígenas e com a reforma agrária. Nesse momento, estava dada a inviabilidade de uma linha de multidão continuar funcionando com a linha de hegemonia.

No nível nacional, se em 2005 nosso "erro" político consistiu em defender, contra ventos e marés provocados pela denúncia do "mensalão", uma radicalização democrática que o governo e o PT não queria promover e sequer poderia produzir, o limite teórico consistiu em pensar que o "lulismo" (como foi chamado depois) tivesse dificuldades em apreender a produção de subjetividade quando, na realidade, tratava-se de um dispositivo de destruição de subjetividades que impede hoje a multidão de ir às ruas e mostrar sua justa indignação contra todos. No nível local, a inclinação para fora do governismo já havia começado em 2009, nas interações com o movimento pela moradia no Rio de Janeiro, do que resultaram dois abaixo-assinados contra a política de remoções conduzida pelo PT na cidade, por meio da secretaria municipal de habitação. E se consolidou em 2012, depois dos envolvimentos com o ciclo de acampadas quinzemaístas e Occupy, como na OcupaRio (na Cinelândia) e na Ocupa dos Povos (durante a conferência da ONU, a Rio + 20), com as sucessivas

reelaborações teórico-políticas decorrentes da série Brasil Menor de colóquios em contraponto ao pesadelo do Brasil Maior. Nesse ano, ainda, ficou claro como, para assenhorear-se das verbas do governismo, a linha de hegemonia queria fazer das redes culturais digitais e do trabalho precário não o terreno para novas lutas, mas a atualização pós-moderna da exploração, a serviço do estado e do mercado. Finalmente, em meio à Cúpula dos Povos, e apesar dos desentendimentos, no evento terra a terra[8], a linha da multidão se abriu para hibridizar-se com a afirmação ameríndia do perspectivismo e a crítica feroz ao aceleracionismo economicista, esposado pelo governo. Até que, em junho de 2013, a trama da terra tremeu. Na edição número 17, o editorial assim descreve o tremor:

> Escrevemos de dentro de um instante ímpar na história do Brasil. O roteiro não foi muito diferente do que vem acontecendo no mundo, desde as revoluções árabes disparadas no norte da África, no começo de 2011. Lá, eram ditaduras sólidas como rocha, perfeitamente acomodadas no mercado mundial, mas que acabaram ruindo em questão de semanas, devastadas em seus pilares objetivos e subjetivos pelo enxame que saiu às ruas e praças numa atitude de recusa radical. Na Espanha, uma estação mais tarde, o movimento multitudinário do 15 de Maio varreu partidos do poder, inventando organizações de novo tipo, na autoconvocação e auto-organização de redes e mídias mais disseminadamente moleculares. Nos Estados Unidos, proliferaram ocupações de praças, grandes comitês e marchas, em dissenso à lógica consensual bipartidária, revirando a dinâmica política naquele país. No Brasil, igualmente, vivíamos até poucas semanas atrás um consenso rochoso, aparentemente intocável, embalado pela numerologia e o discurso acrítico de Brasil potência, PIBão e inclusão social. As forças de situação já antecipavam o triunfo eleitoral no ano que vem, tranquilamente governando "desde cima", mediante os mais modernos métodos econométricos, publicitários e de gestão empreendedora. Ignorava não só a retórica da luta social, dos movimentos, do poder constituinte; mas também se fechava e desprezava a necessidade de continuamente reconstruir bases políticas e modalidades inovadoras de cooperação social.

[8] Uma crônica intelectual sobre o evento terra a terra, em Devir-pobre, devir-índio, por Bruno Cava: http://www.idlocal.com.br/a-potencia-revolucionaria-dos-pobres-e-dos-indios?locale=pt-br

E o editorial prosseguia com a análise política-partidária, afirmando que a direita tentava sequestrar a energia explosiva, usando-a contra a "classe política" e a genérica corrupção de agentes públicos, como se o problema estivesse no Estado (o que é somente uma meia verdade). Sua linha política consistia, basicamente, em forjar uma grade moral de dicotomias, de maneira a separar o manifestante bom (comportado, pacífico, de bem, que lê jornal) daquele perigoso (descontrolado, violento, marginal, sem visão política); ao mesmo tempo em que procurava canalizar o descontentamento contra os governos à esquerda, especialmente Dilma e o PT. Pragmática, não perdia tempo discutindo se o movimento é de esquerda ou direita. Percebeu a sua força, teve medo, e agiu diariamente com todos os meios disponíveis.

Por outro lado, o mesmo editorial afirmava que a esquerda no poder, a seu passo, se desesperava ao não vislumbrar solução para o colapso iminente da governabilidade. Os governos e o PT não conseguiam responder ao levante. Hesitaram, assustaram-se, tomaram medidas desajeitadas e insuficientes. E repetiram o mesmo erro, ao continuar em seus gabinetes, torcendo para que a onda passasse e eles sobrevivessem. Ora, chegara a conta por anos de distanciamento das bases, causado estruturalmente por uma forma de governo operada desde o alto, uma gestão economicista e tecnocrática. Foram anos maceteados por técnicas de governo que colheram o voto e a aprovação a montante, como resultado macroeconômico, como uma resposta "objetiva" a indicadores econômicos. Governou-se pensando nas pessoas como estatísticas, meras variáveis dentro de modelos matemáticos de marketing. Desse modo, as redes de governança não conseguiram alcançar muito além dos grupos de interesses imediatos, dos parceiros financeiros e empresariais, das fontes de capital ou, no máximo, dos atravessadores do "terceiro setor", igrejas e ONG. Mas não chegaram a justante, não conseguiram mapear um campo social de que se alienaram. A capilaridade se perdeu. Em decorrência, o fracasso do diagnóstico e a sensação de impotência de ação levaram governistas e petistas a se refugiar na hipótese golpista, atribuindo causas conspiratórias às mobilizações, ou mesmo acusando-as absurdamente de ser inerentemente reacionárias.

Essa análises de 2013 seguem pertinentes em 2017. E seguem presentes os impasses. De janeiro 2003 a junho 2013, ao longo de dez anos, a revista Global persistiu em sua tarefa de copesquisa e intervenção intelectual cooperativa, diretamente conectada aos elementos de

autonomia, autovalorização e auto-organização das lutas e movimentos. A edição número 17 sinalizou a ruptura entre linha de multidão e linha de hegemonia, e indicou o fim de uma experiência de polifonia editorial num campo de comunicação dominado por um embate em que se espelham uma mídia oligopolista e uma rede de publicações governistas. A Global imergiu e mutou nas ruas e redes, fez-se junho de 2013 com os muitos.

GLOBAL brasil

FERRAMENTAS DAS LUTAS

GLOBAL Brasil é uma publicação da Rede Universidade Nômade

www.revistaglobalbrasil.com.br
www.universidadenomade.org.br

ACAMPADAS Sarah Nery
AMOR Matilha Amorosa
ARTE Christopher Jones
BIOLUTAS Giuseppe Cocco
BLOG Hugo Albuquerque
BRASIL MUNDO, MUNDO BRASIL (capa): Frente de Fevereiro e Afrofuturismo; Neste projeto: Daniel Lima e Felipe Teixeira.
CAMPANHA Adriana Britto
CARAMUJO MAN Alê Souto
CARNAVALIZAÇÃO Cacá Fonseca e Pedro Britto
CIVILIZAÇÃO COMO BARBÁRIE Eduardo Baker e Julia Baker
NÃO CIVILIZADA Pedro Victor Brandão
COPESQUISA Bruno Cava
COREOGRAFIA Dani Lima e Paola Barreto
CONCATENAÇÃO Christopher Jones
DESEJOS Marcelo Wasem
FRENTE, PROTESTO Pablo de Soto
ESQUIZOPOÉTICA Pedro Laureano Sobrino
ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA Gabriel Alvarenga
FAVELA Eduardo de Oliveira Rodrigues e Vladimir Santafé
FAVELONÇA Barbara Szaniecki
GENERAL INTELLECT Bárbaro Tecnizado
HIP HOP Rociclei da Silva
HOMEM CONTEMPORÂNEO Davy Alexandrisky
INDISCIPLINA Marina Bueno
INTERVENÇÃO Daniel Lima
INTERVENÇÃO URBANA Entre Sem Bater / Foto Léo Lima
INVERTER A ORDEM DO NEGÓCIO Traplev
INVESTIGAÇÃO-AÇÃO Daniel Lima
MARCHA DAS VADIAS Adriana de Azevedo
MARCHAS E ANTIMARCHAS Talita Tibola
OLIMPI(C)LEAKS http://olimpicleaks.midiatatica.info/wikka/HomePage
ORDEM SEM CHOQUE Bernardo Damasceno
PADÊ Mariana Novaes
PRUDÊNCIA Sindia Santos
QUILOMBISMO Laura Olivieri
RADIOFONIA CARTOGRÁFICA Marcelo Wasem e Mariana Novaes
RECUSAR Fabricio Toledo
SUMIÇO Simone Tomé
TEIA DOS PONTOS DE CULTURA Macarena / Leticia Pou
TROCA Sala Dobradiça: A. Giovanella, D. Tibola, E. Maroso e G. Araújo / Fotos Paulo Fernando Machado

Atualização do site Bruno Tarin
Design Barbara Szaniecki
Revisão dos textos Leonora Corsini

Os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a opinião da revista.

Figuras 12 e 13: capa e sumário do número 16, 2012, à procura de cartografias de movimentos e de ferramentas de lutas.

A Revista como Prática Artística nos anos 1970: um debate

Jorge Alberto Silva Bucksdricker[1]

RESUMO

A década de 70 é marcada no âmbito da arte brasileira por diversas iniciativas de caráter editorial. Em um período relativamente breve, um grande número de revistas surge para, na maioria dos casos, logo desaparecer. Apesar da expressiva produção do momento, a reflexão teórica e o debate a respeito são consideravelmente tímidos. Este artigo busca compreender as características de parte desta produção a partir do caráter difuso e dos termos desse debate. Seu ponto de partida são dois textos publicados respectivamente em 1976 e 1981: *Revista de Arte – Uma Utopia?*, de Francisco Bittencourt, e *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*, de Carlos Alberto Messeder Pereira.

Palavras chave: revista; revista de artista; publicações; década de 70

The Magazine as an Artistic Practice in the 1970s: a debate

ABSTRACT

The 70's is known for the emergence of several editorial initiatives related to brasilian art. In a relatively brief period, a large number of magazines are born to, in most cases, soon disappear. Despite the expressive production of the moment, the theoretical reflection and the debate about it are considerably timid. This paper tries to understand the characteristics of part of this production from the diffuse character and the terms of this debate. His starting point are two texts published respectively in 1976 and 1981: Francisco Bittencourt's Revista de Arte - Uma Utopia ?, and Retrato de Época: Poetry Marginal Anos 70, by Carlos Alberto Messeder Pereira.

Keywords: magazine; artist's magazine; publications; seventy

[1] **Jorge Alberto Silva Bucksdricker** (Porto Alegre/RS - 1978) é graduado em filosofia (UFRGS), mestre em epistemologia (UFSC) e doutorando em artes visuais (Processo Artísticos Contemporâneos – CEART/UDESC). Atua como pesquisador e curador independente.

Alguns objetos de estudo são particularmente avessos a generalizações. Este parece ser o caso das revistas artísticas da década de 70. A sua notável pluralidade impõe ao pesquisador um conjunto de dilemas que não raras vezes o levam a repensar as premissas da sua própria pesquisa. Sob pena de inviabilizá-la, investigação histórica e reflexão teórica não podem prescindir uma da outra. É preciso fazer com que ambas caminhem juntas e se alimentem mutuamente.

A produção de revistas artísticas constitui o que poderíamos chamar de um objeto construído[2]. Não houve no Brasil – e creio que em outras partes – um movimento ou uma escola que vinculasse o sentido da sua atuação exclusivamente às características desse veículo[3] e, o que sem dúvida é mais relevante, a produção de revistas nitidamente não cabe nos limites de uma determinada tendência.

Investigar as revistas desse período significa, portanto, atravessar um conjunto de tendências, escolas e agrupamentos que nem sempre se reconheceram como tais e, quando o fizeram, a cordialidade nem sempre foi a tônica. Defini-las como ponto de partida [ou de

[2] Alguém poderia objetar que na verdade todos os objetos são construídos. A objeção é pertinente. De qualquer forma, persiste uma considerável diferença entre fazê-lo a partir de uma cronologia já instituída (de um movimento, uma escola, um grupo) e fazê-lo atravessando estas.

[3] Marjorie Perloff fala do manifesto como uma forma artística. "O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário" (1993, p.154) É possível pensar as revistas e os periódicos desse mesmo modo. Ainda que a impossibilidade de restringi-los ao âmbito literário e a diversidade de propósitos e a que servem torne o conceito de difícil definição.

chegada] é eleger uma prática que extrapola os limites dos gêneros, das disciplinas e, frequentemente, da própria arte. Uma prática complexa que exige do pesquisador um olhar atento aos seus diferentes aspectos e às suas sutis circunstâncias.

Por mais que se queira e se construa ferramentas conceituais para isso, é impossível não contaminar uma investigação com preocupações que lhe são estranhas. A opção por construir um objeto [ao invés de reconstruí-lo] tem aí a sua principal virtude. O caráter explicitamente artificial do primeiro impede que se tomem como típicas questões que não lhe concernem. Atravessar identidades construídas, relativizar as suas fronteiras declaradas, significa entre outras coisas reconhecer o lugar de onde se fala.

Do Debate

Em um contexto no qual as publicações artísticas vêm sendo progressivamente redescobertas e reavaliadas, chama a atenção a ausência de uma investigação abrangente sobre a produção brasileira de revistas vinculadas à arte[4]. Não há, no panorama nacional, nada que se assemelhe às criteriosas pesquisas de Gwen Allen[5] e Marie Boiven[6]. O mesmo pode ser dito em relação ao debate que essa produção engendrou.

Uma característica significativa do cenário brasileiro é uma sintomática profusão e imprecisão conceitual. Largamente utilizadas nos seus países de origem, as expressões inglesa *artist's magazine* e francesa *revue d'artiste* não encontraram equivalente em língua portuguesa[7]. A expressão revista de artista[8] é pouco utilizada e ainda traz consigo um inegável estranhamento. Historicamente identificada com certa produção comercial, a expressão revista de arte é mais conhecida, mas mostra-se inadequada para abarcar uma

[4] Nos termos desse artigo, chama a atenção o fato deste objeto não ter sido construído anteriormente.
[5] (ALLEN, 2011)
[6] (BOIVENT, 2015).
[7] Equivalente no que diz respeito ao uso e, portanto, às conotações que elas assumiram e não em termos estritamente lexicais.
[8] A expressão revista de artista vem aos poucos ganhando espaço. Para a exposição que apresentou um apanhado da produção do período optamos pelo título *Revistas de Artistas no Brasil.*

produção caracterizada em grande parte pela independência editorial. Outras expressões, como revista de cultura, revista de invenção[9] e revista literária[10], aparecem em diferentes contextos e caracterizam-se pela excessiva abrangência ou elevada especificidade.

Neste ponto, é preciso, contudo, ter certo cuidado. Via de regra, termos como vaguidade e imprecisão são considerados criticamente, sobretudo em contexto acadêmico. Muitos trabalhos teóricos procuram precisar os conceitos envolvidos em determinados debates sem questionar as implicações desse processo[11]. Ludwig Wittgenstein foi muito provavelmente o primeiro pensador a problematizar esse expediente. Cito Wittgenstein[12]:

> 71. Pode-se dizer que o conceito 'jogo' é um conceito com contornos imprecisos. – "Mas, um conceito impreciso é realmente um conceito?" – Uma fotografia pouco nítida é realmente uma imagem de uma pessoa? Sim, pode-se substituir com vantagem uma imagem pouco nítida por uma nítida? Não é a imagem pouco nítida justamente aquela de que, com frequência, precisamos?
>
> 81. (...) nós, notadamente em filosofia, comparamos frequentemente o uso das palavras com jogos, com cálculos segundo regras fixas, mas não podemos dizer que quem usa a linguagem deva jogar tal jogo. [13]

Conceitos vagos ou imprecisos não necessariamente denotam a incompetência linguística dos seus autores. Frequentemente, eles são sintomas de situações complexas e/ou difusas

[9] (COHN, 2011)

[10] (CUSTÓDIO, 2012)

[11] Este é o caso, por exemplo, da crítica do professor Paulo Silveira à expressão 'anartístico' cunhada por Julio Plaza. Segundo Silveira: "O fato é que não está claro. E num estudo desse tipo, é preciso clareza. Ou é artístico, ou não é, ou quase é." A afirmação é altamente questionável. Silveira recorre ao dicionário para estabelecer o possível significado da palavra quando poderia fazê-lo recorrendo a uma obra em que Plaza faz um jogo de palavras muito semelhante: as 'anarquiteturas' (SILVEIRA, 2001, p. 61)

[12] (WITTGENSTEIN, 1990, p. 56-58)

[13] (WITTGENSTEIN, 1990, p. 56-58)

e não se pode descartar a hipótese de serem os mais ajustados para dar conta delas. Nestes casos, a imprecisão é um aspecto a ser compreendido e não um problema a ser sanado. Promover uma limpeza conceitual provavelmente não irá contribuir para entender um contexto que ignorava essa condição.

Em relação às revistas da década de 70, as hipóteses de acidente ou de incompetência linguística não parecem ser as mais profícuas. Um exame cuidadoso mostra que tanto a produção quanto o debate que se constituiu em torno dela possuem um caráter profundamente difuso. Este fato explica, em parte, a ausência de um trabalho de referência sobre o assunto. Extremamente diluído, o debate pode ser identificado em pelo menos três áreas de atuação: a literatura, as artes visuais e a comunicação. Na literatura, as revistas são objeto de estudo, mesmo que incidentalmente, em pesquisas sobre a literatura marginal[14] e sobre a poesia de vanguarda[15]. Nas artes visuais, elas são objetos de análise em debates sobre as revistas de arte[16] – de índole comercial – e em estudos sobre práticas conceitualistas[17]. Fora do âmbito estritamente artístico, chama a atenção a sua presença nas discussões sobre imprensa nanica e/ou independente.[18] Finalmente, vale à pena ressaltar a sua presença em uma diversidade de catálogos de arte[19] – ora como obra ora como documento – e em catálogos de imprensa alternativa.

Este quadro inegavelmente complexo assume contornos ainda mais surpreendentes quando se considera as linhas argumentativas desenvolvidas pelos pesquisadores. Na ânsia de delimitar esta ou aquela área, de erigir esta ou aquela tese, são frequentemente imputados, às revistas, objetivos e estratégias que relegam aspectos consideráveis delas à esfera do contingente e do supérfluo. As tentativas de generalização não raras vezes homogeneízam processos que, como já referido anteriormente, são eminentemente plurais. O trabalho de Carlos Alberto Messeder Pereira, *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70*,

[14] (PEREIRA, 1981)

[15] (KHOURI, 2003)

[16] (BITTENCOURT, 1978)

[17] (FREIRE, 1999)

[18] (KUCINSKI, 1991)

[19] (FERREIRA, 2009)

e o ensaio *Revista de Arte – Uma Utopia?*, de Francisco Bittencourt, são bons exemplo nesse sentido.

Um dos primeiros trabalhos de fôlego sobre o fenômeno poesia marginal, *Retrato de Época* possui incontornáveis virtudes. A idéia de investigar um objeto literário a partir de metodologia antropológica é quem sabe a maior delas. Possivelmente a mais reflexiva das ciências humanas, a antropologia caracteriza-se por uma extrema consciência das suas ferramentas, uma saudável desconfiança em relação às generalizações e um profundo respeito aos seus objetos de estudo. Em se tratando de processos artísticos, nada mais adequado. Por esta razão, chama a atenção negativamente a tentativa de delimitação da poesia marginal efetuada pelo autor ao longo do livro. A maneira como Pereira contrapõe a poesia marginal a outros fenômenos culturais da época desfigura irremediavelmente estes mesmos fenômenos. Cito Pereira:

> Com relação às cinco revistas acima citadas [Corpo Estranho, Código, Muda, Polém e Navilouca] é importante salientar que elas apresentam entre si uma grande homogeneidade e, quando comparadas aos livros de poemas que analisei mais diretamente, apresentam uma grande especificidade. Em primeiro lugar, há uma circulação relativamente constante de um certo grupo de pessoas no interior desse conjunto de publicações, fato que é facilmente observável pela análise dos editores e participantes das referidas publicações. (...) Em segundo lugar, observa-se aí também uma assimilação mais substantiva da estética concretista (o que é demonstrado pela própria participação de autores como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari e inúmeros outros que, embora o Concretismo não mais exista como movimento, estão de certa forma 'marcado' por ele), o que não significa que estas publicações sejam concretistas. [20]

O argumento é bastante controverso. A começar pelos termos da comparação. Embora possuam inegáveis semelhanças formais, a dinâmica social que engendra livros e revista nem sempre é a mesma. Essa diferença frequentemente se insinua nos próprios produtos[21].

[20] (PEREIRA, 1981, p.70-71)

[21] A respeito das diferenças entre livros e revistas: "Antologias: essa coletivização do aparecer (se não do fazer) corresponde a uma politização, mesmo que não explícita. E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal, mas menos que um livro), a uma posição esteticofilosófica: a eleição do

Revistas são obras coletivas. Possuem editores e/ou organizadores. Obedecem a seriação e periodicidade. Livros são obras espaço-temporalmente acabadas. Geralmente, assinados por um único sujeito[22]. São historicamente anteriores e trazem consigo um forte componente simbólico. Essas diferenças podem, certamente, ser relativizadas, a ponto de tornarem as categorias pouco úteis e precisas, mas não parece ser esse o caso em questão.

Segundo Pereira, homogeneidade e especificidade são as características marcantes das revistas [por ele citadas] quando comparadas aos livros de poema da poesia marginal. O autor fala da "circulação relativamente constante de um certo grupo de pessoas no interior desse conjunto de publicações, fato que é facilmente observável pela análise dos editores e participantes das referidas publicações". É difícil entender em que termos essa comparação deve ser entendida. É compreensível que por uma revista 'circule' um certo número de pessoas. Mas que sentido pode ter essa afirmação quando o seu objeto é um livro? A menos que se dirija às coleções, e não exatamente aos livros, a firmação parece desprovida de sentido. No caso das coleções, o problema é que por elas não circularam mais do que um "certo grupo de pessoas". De modo que a comparação fica inevitavelmente comprometida.

No que diz respeito às revistas, a afirmação claramente não procede. Enquanto *Navilouca* chama a atenção pelo caráter contracultural e pela fusão de baixa e alta cultura, *Polem* destaca-se pela expressiva contribuição de artistas vinculados às artes visuais – como, por exemplo, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Carlos Vergara e Rubens Gerchman[23]. Revistas como *Qorpo Estranho* e *Código*, por sua vez, mostram-se mais restritas ao âmbito da poesia (visual ou não) e das experiências conceitualistas – entre os autores, poderíamos citar Omar Khouri, Erthos Albino de Souza, Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Carlos Ávila, Julio Plaza, Regina Silveira e Mário Ishikawa. Em relação às editorias, dos onze nomes citados pelo autor, apenas dois se repetem: Antonio Risério e Régis Bonvicino[24]. Esse número diminui para um se considerarmos que a revista *Código*,

provisório, a arte e a vida do horizonte do provável, a renúncia e o repúdio do eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse" (LEMINSKI, 2001: 92)

[22] Criações em grupos existem, mas continuam sendo exceções. Sobretudo no que tange à literatura
[23] Embora *Polem* e *Navilouca* tenham sido lançadas no mesmo ano, 1974, elas não foram gestadas no mesmo período. Em 1972 Navilouca já estava pronta. Talvez por isso, a revista mostra-se mais próxima às experiências de *Flor do Mal*, *Verbo Encantado* e *Presença* do que *Polem* se mostraria.
[24] Editorias: *Qorpo Estranho* – Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima, Regis Bonvicino; *Código* – Erthos Albino de Souza; *Navilouca* – Torquato Neto, Waly Salomão; *Muda* – Régis Bonvicino, Antônio Risério; *Polem* – Duda Machado, Helio Raimundo Santos da Silva, Helio Oiticica, Iole de Freitas, Antonio Dias.

cuja editoria foi atribuída a Antônio Risério, teve, segundo Omar Khoury, como seu único editor Erthos Albino de Souza.

Quanto à assimilação do concretismo, este é um ponto incontestável embora nem por isso pacífico. A poesia concreta *stricto sensu* deixou de ser produzida em meados da década de 60. Desde então, os seus autores tomaram caminhos bastante diversos. Tomadas em conjunto, as obras de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos produzidas entre 67 e 77 apresentam notáveis contrastes. O mesmo pode ser dito dos seus seguidores. Práticas tão distintas quanto a de um Paulo Leminski e a de um Glauco Mattoso podem ser reportadas à experiência da poesia concreta. A sua assimilação não assegura, portanto, homogeneidade nem tampouco especificidade. Além disso, é bastante questionável a não assimilação do concretismo por parte da poesia marginal. Em muitos poemas de Chacal, por exemplo, é visível a influência desse movimento.

A situação mostra-se bem mais complexa – e interessante – do que o trabalho de Pereira nos quer fazer crer. Em relação ao tema desse estudo, a pequena participação dos poetas ligados à poesia marginal no conjunto de publicações citadas pelo autor não invalida o papel fundamental que a revista teve no contexto de atuação destes poetas. Veja, por exemplo, o caso do *Almanaque Biotônico de Vitalidade* que, com apenas dois números lançados, marcou época pela sua irreverência e seu caráter experimental[25]. Um fato ainda mais notável diz respeito à participação do poeta Bernardo Vilhena no corpo editorial da revista *Malasartes*[26] e ao generoso espaço que os poetas ligados a essa tendência encontraram nessa publicação. Predominantemente vinculada às artes plásticas, *Malasartes* reivindicava para si a tarefa de "analisar a realidade contemporânea da arte brasileira". Este destino eminentemente teórico não impediu que uma poética notadamente avessa à teorização ali tivesse guarida. O primeiro número de *Malasartes*, de 1975, dedica três páginas a um mapeamento das principais manifestações dessa tendência. O terceiro e último número da revista traz um texto de Chacal e um convite para uma das suas artimanhas.

Aqui impõe-se um segundo aparte. Não é intuito deste texto desconhecer as diferenças entre a poesia dita marginal e as experiências pós-tropicalistas levadas a cabo por escritores, músicos e artistas visuais. Ele tampouco tem a pretensão de apagar o debate que se

[25] Ao lado das revistas *Artéria* e *Qorpo Estranho*, o *Almanaque Biotônico de Vitalidade* participou da exposição *Tendências do Livro de Artista no Brasil,* realizada em São Paulo no ano de 1985.
[26] O texto de apresentação de *Malasartes 1* faz uma referência crítica à "moda das revistas enigmáticas". O texto não cita exemplos, mas é interessante pensá-la em relação às revistas *Código*, *Poesia em Greve* e posteriormente ao próprio *Almanaque Biotônico de Vitalidade*.

estabeleceu e que ajudou a conformar relevantes aspectos das revistas do período. Ao chamar atenção para os pontos de contato – que se fazem notar no uso abrangente de termos como marginália e udigrudi, por exemplo – quero sugerir que uma leitura que não se prenda às cronologias instituídas pode trazer à tona elementos que essas leituras não tiveram condições de trazer. A edição, sobretudo a de periódicos, é uma prática complexa, onde diferentes tendências, áreas e preocupações se cruzam. Elegê-la, em detrimento de outras práticas, significa ter no horizonte essa complexa rede de elementos. O fato dessa escolha recair sobre um período marcado pelo encerramento dos dois últimos movimentos artísticos brasileiros reconhecidos como tal – a tropicália e o poema-processo – não constitui mero acaso. Há uma inegável correspondência entre as características da cena artística desse período e a dinâmica que essas publicações encarnaram. Acredito, todavia, que é possível ir além (ou aquém) desta identificação. A revista mostra-se uma privilegiada via de acesso a diferentes episódios de história da arte brasileira e um excelente lugar para se repensar um conjunto de teses longamente enraizadas na tradição cultural brasileira. A transição do moderno para o contemporâneo e a relação entre a literatura e as artes visuais são dois pontos que merecem ser reconsiderados à sua luz.

Finalizado o aparte, voltemos ao debate. Em um pequeno texto intitulado *Revista de Arte – Uma Utopia?,* publicado na revista de cultura Vozes, em 1978, o crítico Francisco Bittencourt defende um argumento que embora distinto não é menos controverso que o de Carlos Alberto Messeder Pereira. Após reconhecer a exiguidade do mercado brasileiro de arte e o seu vínculo para com as revistas, Bittencourt se debruça sobre uma série de iniciativas contemporâneas. Pelo seu crivo passam as revistas *Vida das Artes, Vogue/Arte, Arte Hoje, Malasartes* e *Qorpo Estranho*. Num tom entre o polêmico e o irônico, Bittencourt critica a quase totalidade dessas publicações. A revista *Arte/Vogue* é considerada por ele ilegível já que "nem [mesmo] as donas de casa poderiam lê-la, de tão pesada e de manuseio desagradável" [27]. Em relação à *Malasartes*, Bittencourt reconhece excelência do seu conteúdo, mas lamenta o fato da mesma ter servido de "bandeira para um grupeto, que logo se desfez, acabando em debandada, com revista"[28]. É *Qorpo Estranho*, contudo, que merece as suas principais críticas. Segundo o autor:

> Já em São Paulo, aspirando ao nível de Malasartes, surgiu há cerca de dois anos uma revista de vanguarda chamada Qorpo Estranho, da qual vi dois números e não sei se continua saindo. No velho estilo

[27] (BITTENCOURT, 1978, p.379)
[28] (BITTENCOURT, 1978, p.379)

> concretista, os textos de Qorpo Estranho são muito rarefeitos, a paginação da revista é colegial e o conjunto todo muito dispersivo. É uma publicação para poucos, para iniciados e preciosos. Se o fim de Malasartes deixou um vácuo, Qorpo Estranho pode muito bem ter desaparecido que ninguém sentirá a sua falta.[29]

Embora pontue cada uma das publicações – coisa que Pereira não faz – o argumento de Bittencourt é no seu conjunto bastante pobre. Ao generalizar um anseio pessoal – "a revista de arte com que todos nós sonhamos"[30] – Bittencourt se sente autorizado a considerar todas as iniciativas sob um mesmo ponto de vista. Este ponto de vista é o da revista como um "veículo de debate sobre a cultura nacional, sem ser nem uma publicação do governo (...) nem um órgão porta voz do mercado de arte e de publicidade para leilões."[31] É esta mesma perspectiva que explica porque o autor pode relevar certos vícios das publicações comerciais, mas não pode fazê-lo quando se trata de iniciativas independentes. Não lhe ocorre, nem de passagem, que as circunstâncias e os objetivos das revistas possam diferir e que o seu sonho de revista não constitua, de fato, o sonho de todos nós.

Tomados em conjunto, os textos de Bittencourt e de Pereira dão uma idéia do caráter difuso do debate que se estabeleceu em torno da produção brasileira de revistas artísticas da década de 70. Este quadro poderia ser enriquecido e tornado ainda mais complexo se confrontado com as considerações oriundas da comunicação e da poesia de vanguarda. Destas perspectivas, as publicações assumem contornos distintos e encarnam compromissos de natureza diversa.

Chama a atenção a notável capacidade de adaptação dessa produção. O modo como ela se prestou – e ainda se presta – a diferentes propósitos e arregimentações, a distintos anseios e contestações. Diante dessa pluralidade de vozes e visões, é tentadora a idéia de impor-lhe um sentido, um norte, uma regra. De erigir uma teoria na qual os distintos discursos possam negociar as diferenças e alcançar um acordo, uma conciliação. Como todo caminho esse também tem seu preço. Trilhá-lo significa estabelecer uma distância em relação aos elementos dessa produção. Às suas idiossincrasias. Às suas contradições. Às suas particularidades. Este é o caminho do sobrevôo, das grandes teses, das abstrações. Entre os seus perigos estão a miopia e a homogeneização. Em suma, uma insensibilidade para as diferenças.

[29] (BITTENCOURT, 1978, p.380)
[30] (BITTENCOURT, 1978, p.380)
[31] (BITTENCOURT, 1978, p.380)

Não menos tentadora é a idéia de revelar o estranho, o específico, o aparentemente irrepetível. Este é o caminho do contato, da experiência, do mergulho. Um caminho que privilegia as rupturas e os dissensos. O seu preço é uma certa perda de referência. Uma perda que muitas vezes se traduz em incapacidade de posicionamento. Numa solidariedade intransigente com o outro.

Este dilema obviamente não é novo. Ele reproduz em outra esfera as desgastadas oposições entre forma e conteúdo, teoria e prática, natureza e cultura. O desejo de superá-las marca boa parte da história da filosofia ocidental. A idéia de tomar a revista como prática – e não apenas como produto acabado – é um esforço nesse sentido. O mesmo pode ser dito da preocupação em confrontar produção e debate, teoria e prática. Mas é preciso encontrar outras ferramentas, que levem em conta as particularidades desse universo. Penso que uma das mais promissoras seja constituir uma espécie de mapa de remissões. Traçar os fios que levam de uma revista à outra para entender de que forma elas podem ser pensadas em conjunto e que conclusões é possível tirar daí. Valeria à pena montar também um mapa de dispersões, sublinhando a diversidade de propostas que cada iniciativa abriga e a maneira como o faz. Em um pequeno texto sem título publicado na revista *Qorpo Estranho nº 2,* João Alexandre Barbosa chama a atenção justamente para esse aspecto das revistas. Sintomaticamente, ao fazê-lo o autor apresenta uma crítica ao que considera uma marginalidade fingida[32]. Alteram-se as posições e os argumentos, mas a condição de disputa permanece. Cito Barbosa:

> Assim não se parte também de uma homogeneidade de propostas. Estas podem, e devem, ser diversificadas, permanecendo, contudo, fundadas num princípio básico: a urgência em se criar no espaço brasileiro, uma alternativa para a expressão de buscas, caminhos e descaminhos que não encontram veiculação entre os maniqueísmos vigentes.
>
> O texto poético, o ensaio, a tradução, o experimento visual, são formas de manifestar um roteiro de procura que, não se satisfazendo com o que se possa erigir em 'gosto médio' (sempre discutível), não recusa a dificuldade: não há criação sem o risco de um alargamento das faixas de comunicação. A incomunicabilidade é o seu demônio. Estranheza e risco: recusa da proposição acomodada, seja a marginalização (fingida), que se apropria de um momento cultural para ser consumida pelo rescaldo de uma

[32] Barbosa não dá nomes, mas fica-se com a impressão de que a crítica é dirigida ao grupo do qual se ocupa Messeder Pereira.

> produção medíocre e incosequente, seja a da integração a valores impostos pela vigência de um pensamento não comprometido em dar expressão às contradições da outra marginalidade. Aquela que, estranha por entre as ortodoxias, defende uma via alternativa. Nativa outra: Alternativa. [33]

Post Scriptum

Uma das leituras mais perspicazes em relação às revistas artísticas da década de 70 encontra-se no livro *Impressões de Viagem: Cpc, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*, de Heloísa Buarque de Hollanda. O rock, o underground, a fragmentação, as mídias de massa: as variáveis mais significativas são cuidadosamente apresentadas e discutidas ao longo do livro, a começar pelo vínculo de muitas dessas publicações com o assim chamado pós-tropicalismo[34]. Para a autora:

> Além de Navilouca – seu carro chefe – a sucessão de publicações do pós-tropicalismo, como Polem (74), Código (75), Corpo Estranho (76) e Muda (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje. Note-se que tais publicações se desejam, explicitamente, o oposto da opção pobre e artesanal da produção de mimeógrafo que lhe é contemporânea. (...) Entretanto aqui o experimentalismo vem 'sujo' pela marca do vivenciado, pela procura de coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de 'nova sensibilidade'.*[35]*

Mas ainda que articule com competência um amplo conjunto de fatores e debata com propriedade as circunstâncias mais relevantes que os cercam, Heloisa Buarque de Hollanda não consegue avançar significativamente em alguns pontos importantes. O principal deles diz respeito à natureza do encontro entre os irmãos Campos e Décio Pignatari com os poetas, músicos e cineastas da nova geração. Apesar de explicitamente rejeitar a idéia de

[33] (BARBOSA, 1976, não paginado) Nesse rápido panomara, a marginalidade revela-se como um elemento inegavelmente em disputa. Algo que denota um horizonte comum.

[34] Seria ocioso debater os limites do pós-tropicalismo,chama a atenção, contudo, a grande quantidade de publicações incluída pela autora nesse universo.

[35] (HOLLANDA, 1992, p.81)

que o encontro teria se dado por "mero oportunismo de uma vanguarda sem saídas"[36], a autora não consegue desfazer-se integralmente dela. Prova disso é que ao longo do texto não é apresentado um elemento sequer que permita pensar uma contribuição da nova geração ao trabalho dos poetas paulistas[37]. Em suas considerações, as trocas se dão em uma única direção: dos poetas concretos para os artistas tropicalistas. É nesse sentido que a autora fala em apoio pedagógico, em testar um outro circuito, em opção moderna e em palavra como ferramenta industrial[38]. Em um contexto de notória oposição à ditadura militar, Heloísa Buarque de Hollanda chega a afirmar que "o contato com os concretistas era visto pelos mais novos como uma espécie de serviço militar obrigatório, ou seja, uma coisa árdua e talvez mesmo desagradável, mas extremamente proveitosa como formação, exercício ou adestramento"[39]. Para balizar essa afirmação, e tornar as coisas ainda piores, a autora cita uma fala de Hélio Oiticica, tomando-o como um autor típico do pós-tropicalismo e desconsiderando, portanto, o importante papel que o jovem Oiticica teve nos movimentos concreto e neoconcreto.

Esses desencontros certamente não invalidam as importantes contribuições da pesquisa da professora Heloísa Buarque de Hollanda. É, contudo, bastante sintomática a sua manifestação. Como uma série de outros autores, Heloísa enxerga na Poesia Concreta um todo monolítico, impermeável a qualquer tipo de transformação. Essa crença justifica o seu desinteresse em tomar como objeto de estudo proposições dos irmãos Campos ou de Décio Pignatari.

Os caminhos que conduzem o seu pensamento a essa conclusão não são difíceis de serem traçados. Ainda no primeiro capítulo do livro, quando discute os debates em curso na década de 60, a autora afirma ter sido uma fã ferrenha do concretismo com "a mesma força estranha" que mais tarde a levaria a rejeitá-lo. A menção à opinião pessoal – uma tanto surpreendente em se tratando de um trabalho cuja origem é uma tese de doutoramento – Heloisa Buarque de Hollanda justifica afirmando acreditar tratar-se de "um sintoma expressivo de um debate e de uma adesão mais geral no quadro de produtores da cultura daquele momento"[40]. Infelizmente, a autora não chega a desenvolver em que sentido essa

[36] (HOLLANDA, 1992, p.67)
[37] Glauco Mattoso tem um trabalho emblemático nesse sentido. O trabalho está na revista Atlas Almanak. O trabalho consiste em duas placas uma com os dizeres Rua Haroldo Veloso e a outra, Saída Caetano de Campos.
[38] (HOLLANDA, 1992, p.67)
[39] (HOLLANDA, 1992, p.67)
[40] (HOLLANDA, 1992, p.42)

opinião poderia consistir em um sintoma expressivo mais amplo. Sobretudo no que diz respeito à alegada força estranha que a moveu. Fica-se com a impressão, contudo, de que é essa rejeição – movida por referida força – que a leva a desconsiderar os possíveis desdobramentos das poéticas dos autores anteriormente ligados ao concretismo. Uma vez rejeitada não haveria necessidade de ocupar-se novamente com elas.

Difícil não concordar com o diagnóstico oferecido por Gonzalo Aguilar[41]. Segundo Aguilar,

> Diferente do que ocorre com outros autores (tanto anteriores como posteriores), a valorização da obra dos escritores paulistas costuma estar acompanhada de opiniões frequentemente impregnadas de certa violência e distribuída dicotomicamente: ou se é a favor, ou contra. (...) Não deixa de chamar a atenção que em livros acadêmicos – em que predomina a análise distanciada e o tom cortês – se produza de repente uma refutação cheia de ironia e violência como a que desenvolve João Adolfo Hansen em A Sátira e o Engenho contra um texto de Augusto de Campos. Ou o modo como Heloísa Buarque de Hollanda, em sua inteligente tese de doutoramento Impressões de Viagem, se refere ao 'experimentalismo de vanguarda' (...).

Do ponto de vista desse trabalho, o que chama particularmente a atenção em relação ao alegado trauma é menos a passionalidade com que as opiniões se dividem do que a cegueira conceitual que ela acaba por engendrar. Não é incomum encontrar tanto defensores quanto detratores do concretismo considerando o trabalho posterior a 1965 como se ele ainda fosse regido pelos princípios do concretismo ortodoxo, estabelecido em meados da década de 50. Como o próprio Aguilar salienta, atitudes faccionais como essa "dificultam a abordagem ao fenômeno de um modo mais compreensivo e não por isso menos crítico"[42].

Um segundo ponto em que o argumento do livro não consegue avançar significativamente diz respeito ao âmbito e às pretensões dessas publicações. Ao considerar a revista *Navilouca*, Heloisa Buarque afirma que a revista reúne "textos literários de Torquato e Waly, de Rogério Duarte, Duda Machado, Jorge Salomão, Hélio Oiticica, Luciano Figueiredo, Ivan Cardoso, Caetano Veloso e outros, entre poetas, artistas plásticos, músicos e cineastas,

[41] (AGUILAR, 2005, p.7)

[42] (AGUILAR, 2005, p.7)

reforçando o caráter de multimeios dessa tendência."[43] Ainda que faça referência às diferentes formações dos artistas e ao caráter multimeios da tendência, a sua afirmação não deixa margem para dúvidas ao circunscrever as contribuições à revista dentro do campo literário. Não por acaso o mesmo lugar de onde fala a autora.

A Tropicália sabidamente não foi um movimento literário. O pós-tropicalismo – como fenômeno cultural – tampouco o foi. Considerar a revista exclusivamente desse ponto de vista é submetê-la a um âmbito que claramente não era o seu. Helio Oiticica em uma entrevista concedida em 1970[44] dá um depoimento bastante esclarecedor nesse sentido:

> Eu não me considero artista plástico. Eu acho isso uma limitação que não me interessa. Eu acho artes plásticas uma coisa muito furada, em certo sentido. Hoje em dia, você não pode fazer muita divisão entre uma coisa e outra. Nesse show que nós fizemos, dizer que eu fiz a parte plástica seria uma coisa simples demais porque eu acho que todas as idéias devem ser uma coisa só. Não sei se dá para entender. É uma pretensão incrivelmente ambiciosa, mas o meu trabalho sempre girou em torno disso. Não é integração das artes que é uma idéia furada da época de balé russo. Não me interessa integração das artes, simplesmente não existe a divisão.

Paulo Leminski[45] algum tempo depois ataca o reverso da moeda:

> Pra mim. A literatura não passa de um fetiche universitário. Não estou interessado mais na idéia de uma continuidade literária Não tenho nenhuma intenção que as minhas coisas, por exemplo, tenham um padrão de continuidade com isso que se chama de literatura Quero, pretendo, estar atuando sobre a coisa mais complexa, que se chama cultura.

Pensar as revistas de um ponto de vista exclusivamente literário significa desconsiderar a tentativa de atravessar as fronteiras artísticas estabelecidas. Tentativa que inegavelmente marcou as proposições daqueles que estiveram envolvidos no pós-tropicalismo. Mas não apenas estas. Curiosamente, essa falta poderia ter sido sanada se a autora atentasse para

[43] (HOLLANDA, 1992, p.71)
[44] (OITICICA, 1970, p.9)

[45] (LEMINSKI, 1988, p.18)

uma passagem de um texto de Walter Benjamin que serviu de base para sua própria tese[46]. Segundo Benjamin:

> Nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopéias. Nem sempre as formas do comentário, da tradução e mesmo da chamada falsificação tiveram um caráter literário marginal: eles ocuparam um lugar importante na Arábia e na China, não somente nos textos filosóficos como literários. Nem sempre a retórica foi uma forma insignificante: ela imprimiu seu selo em grandes províncias da literatura antiga. Lembro tudo isso para transmitir-vos a idéia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força.

O processo de fusão que o pós-tropicalismo e outras tendências do período encarnaram teve nas revistas um lugar de destaque. As revistas serviram como uma espécie de laboratório e como uma plataforma para as novas linguagens e experiências. Esse, possivelmente, tenha sido um dos seus grandes papéis. Urge compreendê-las nessa direção.

Referências Bibliográficas

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

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

BARBOSA, J. A. "Revista de Arte - Uma Utopia?" *Qorpo Estranho,* São Paulo, nº2, ano 1, 1976.

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

BITTENCOURT, Francisco. "Revistas de Arte – Uma Utopia?" *Revista de Cultura Vozes,* Rio de Janeiro, nº5, ano 72, p. 379-380, 1978.

[46] (BENJAMIN, 1985, p.123-24).

BOIVENT, M. *La Revue D'artiste:* Enjeux *et Spécificités d'une pratique Artistic.*Rennes: Editions Incertain Sens, 2015.

COHN, Sérgio. *Revistas de Invenção: 100 Revistas de Cultura do Modernismo ao Século XXI.* São Paulo: Azougue, 2011.

CUSTÓDIO, Paulo Cezar Alves. *Revistas Literárias Brasileiras – Século XX.* Brasília: Autor, 2012.

FERREIRA, Glória. *Arte como Questão: Anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras – Mac, 1999.

HOLLANDA, H. B. *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.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

LEMINSKI, Paulo. "O Veneno das Revistas da Invenção" In:_____. *Anseios Crípticos 2.* Curitiba: Criar, 2001.

LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 1988.

OITICICA, Helio. Capinan e Oiticica. [6 a 12 de agosto de 1970]. Rio de Janeiro : *Pasquim.* Entrevista concedida a Maciel, Flavio Rangel, Nelson, Martha Alencar e Paulo Francis.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70.* Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: Edusp, 1993.

SILVEIRA, Paulo. *A Página Violada: Da Ternura à Injúria na Construção do Livro de Artista*. Porto Alegre: UFGRS, 2001

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas.* Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultura, 1999.

Portfolio: sonho grande, vida breve

A história da revista digital pioneira, feita por professores e alunos da escola de artes visuais do parque lage, que só teve um ano de vida

Marilia Soares Martins[1]

RESUMO

Este ensaio conta a história da invenção de uma revista digital pioneira no Brasil, feita por professores e alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Narra o processo criativo de produção, mapeia o público-alvo, acompanha os modos de interatividade entre a revista e seus leitores num ambiente multiplataforma de alta transição tecnológica e de intenso esforço para garantir e ampliar a inclusão digital. Em paralelo, o artigo debate os bastidores das políticas de patrocínio cultural e educativo e, em meio à forte crise econômica, sua descontinuidade, o que fez com que a publicação tivesse apenas um ano de vida. A revista Portfolio foi um sonho grande, que durou um tempo muito breve. Como diz o verso de Caetano Veloso, na canção *Fora da Ordem*, "aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína..."

Palavras-chave: arte, arte contemporânea, revista digital, Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

ABSTRACT

This essay tells the story of the invention of a pioneering digital magazine in Brazil, made by professors and students of the School of Visual Arts of Parque Lage, in Rio de Janeiro. It shows the creative process of production and the modes of interactivity with the audience, in a multiplatform environment of high technological transition and intense effort to guarantee and expand digital inclusion. In parallel, the article discusses the backstage of policies of cultural and educational sponsorship and, in the midst of the strong economic crisis, its discontinuity, which ended the magazine in 12 months. Portfolio magazine was a beautiful dream, that lasted a very short time. As Caetano Veloso's verse says, in the song Out of Order, "everything here seems to be still in construction and is already ruin…"

Keywords: art; art contemporain; digital magazine; Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

[1] Jornalista, professora do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

O ano de 2013 permanece como um marco na história recente brasileira. As jornadas de junho, protestos que levaram multidões às ruas das maiores cidades brasileiras, começaram como revolta contra um aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus. Logo atingiram o ápice com a invasão do Congresso Nacional em Brasília, depois da forte repressão policial em São Paulo, no dia 13. Aquele junho tumultuado questionou a representatividade do Congresso, acirrou a disputa eleitoral de 2014 e, no ano seguinte, agravou o impasse entre Legislativo e Executivo, que levaria ao *impeachment* de Dilma Roussef, em maio de 2016. O ponto de inflexão exposto nas ruas em 2013 foi de reboliço e perplexidade. Era difícil interpretar 2013, sobretudo quando se estava no meio aquele redemoinho, ainda que a crise de representatividade fosse evidente. E também foi neste ano de agitação que a *Revista Portfolio* ganhou força, mas durou pouco. Ao fim de 2013, a revista saiu de cena. Melancolicamente. Para tão longo esforço, tão curta a vida. Teve um fôlego breve, mas deixou alguns rastros. E, como aquele ano de 2013, ainda tem muitas histórias para contar.

No mercado editorial, 2013 foi também um ponto de inflexão. Sobretudo entre publicações digitais. Num ambiente de alta transição tecnológica, e de intenso esforço para garantir e ampliar a inclusão digital, 2013 marcou uma inflexão no aumento do acesso à internet via celulares, que logo iria suplantar o acesso via computador. Se a última década do século XX significou a entrada em cena da web, a internet comercial, o primeiro decênio do século XXI representou um esforço gigantesco na implantação de infraestrutura a fim de democratizar o acesso à rede mundial e uma intensa movimentação de mercado para disponibilizar esse acesso em vários dispositivos. No Brasil, a primeira publicação digital de cultura com circulação em tablets, a *Revista Overmundo*, foi lançada em São Paulo em maio de 2011 e duraria seis edições bimestrais, encerrando em abril de 2012. No Rio de Janeiro, a *Revista Portfolio* ousou dar seus primeiros passos em fins de 2012, sendo parte de um projeto educativo mais amplo, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV).

Como promover o debate de ideias entre professores e alunos de uma escola de artes visuais e, ao mesmo tempo, abrir esta escola para o contato com o mundo ao redor, ampliando as possibilidades de discussão e desdobrando cada tema debatido em intervenções inesperadas? A *Revista Portfolio* foi uma resposta a esta demanda na EAV. Produzida por professores e alunos da instituição, com a colaboração de artistas e escritores convidados, e com a ajuda de um conselho editorial composto de pesquisadores de arte e literatura, a publicação da revista marcou um salto de conhecimento cultural e tecnológico para a escola nos anos de 2012 e 2013. Naquele período, a EAV, que até então tinha um site meramente administrativo, com dados sobre matrículas e cursos da escola, passou a contar com um site informativo, com uma seleção de textos, imagens e áudios sobre artes visuais e cênicas, além de uma revista para download em tablets e celulares.

A *Revista Portfolio* passou a ser o espaço virtual de uma instituição que tem uma personalidade singular no panorama carioca. A EAV é, simultaneamente, uma escola de artes e de um centro cultural, uma vez que no prédio onde ela se situa, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), há uma programação intensa de exposições, shows, sessões de cinema, performances, instalações, videoarte, encenações teatrais. O Parque Lage também é um lugar histórico, antiga sede de engenho de açúcar na época do Brasil Colonial, então Engenho Del Rey. Parte do terreno abriga as ruínas de uma antiga senzala. O engenho foi comprado por Antonio Martins Lage em 1859, tendo seu neto, Henrique Lage (1881-1941), herdado a propriedade em 1920. Ali, o empresário mandou construir uma mansão para sua mulher, a cantora lírica italiana Gabriella Besanzoni Lage (1888-1962). O parque guarda, assim, a memória de vários períodos da história carioca e, quando a propriedade passou para o domínio do governo estadual do Rio de Janeiro na década de 1960. O Parque Lage tornou-se um dos mais frequentados pontos de encontro de artistas do Rio de Janeiro, a partir da fundação da Escola de Artes Visuais, em 1975, cada construção em seu terreno, da velha senzala às cavalariças e ao casarão, ganhou novas funções, entre salas de aula, de oficinas, de arquivo, de exposições. E foi com este espírito de tornar-se um ponto de encontro, debate e experimentação que surgiu a *Revista Portfolio*, produzida por

professores e alunos da EAV. Ali se fazia um grande esforço coletivo e colaborativo no sentido de conquistar um espaço virtual digno de uma instituição tão singular.

Uma coleção de artes, experiências e histórias

A palavra portfólio tem etimologia ligada às artes visuais. Sua origem, do italiano *portafoglio*, remonta ao século 18, quando era usada para designar uma valise feita para carregar folhas soltas de papel. Era a valise dos artistas. Logo virou sinônimo de coleção de trabalhos de artes visuais – esboços, desenhos, aquarelas, etc. E, com esse significado, a palavra foi assimilada em várias línguas. Em português, perdeu duas letras e ganhou um acento agudo na segunda vogal, a da sílaba tônica. Na internet, porém, outra mudança: perdeu o acento. E foi assim, sem acento, como se usa atualmente na rede mundial, que ela foi escolhida, em dezembro de 2012, para dar nome à primeira revista digital produzida pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio. Na rede mundial, a Babel do século 21, portfolio, sem acento, é hoje uma palavra de trânsito fácil, entre o português e o inglês, que traduz em vários sentidos o que se almejava experimentar nas páginas da publicação multimídia e multiplataforma, com circulação gratuita em tablets, celulares e computadores de todos os modelos e tamanhos.

A *Revista Portfolio* também queria ser uma coleção: de trabalhos de arte, de escritos sobre arte, de experimentação e ensaio. Uma coleção das artes, e do pensamento sobre artes, no século XXI. Assim, inscrita no mundo digital, com acesso multitoque e muita interatividade, a *Porfolio* seria um ponto de encontro, um espaço democrático para professores e alunos, para críticos, artistas, curadores, ensaístas, amantes de todas as formas de artes visuais e cênicas, sem perder de vista as artes transversais que se apresentam em trânsito, entre-gêneros e entre-linguagens. A revista foi idealizada, portanto, para ser um lugar de experimentação e debate, de invenção e de pensamento sobre arte, num naipe bastante amplo que iria do cinema às artes plásticas e à videoarte, das encenações teatrais às instalações e performances, da música e da dança aos múltiplos gêneros da literatura, da poesia

visual às animações e às artes digitais. *Portfolio* seria uma pioneira, e pagou o alto preço que costuma ser reservado aos pioneiros.

A aventura de produzir o primeiro número dessa revista tão especial foi um trabalho de paixão e de aprendizado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Foi um esforço coletivo, que reuniu professores e alunos, além de curadores e pesquisadores convidados. A pauta da revista começou a ser pensada e debatida em reuniões de um conselho editorial que contou com nomes como Anna Bella Geiger, Glória Ferreira, Flora Sussekind, Ângela Leite Lopes, Carlos Alberto Mattos, Charles Watson, Ricardo Basbaum, Guilherme Bueno, Lilian Zaremba, Tania Queiroz, Cristina de Pádula, nomes oriundos de diferentes universidades, com os mais diversos focos de interesse. A editoria da revista ficaria a cargo de uma jornalista (Marília Soares Martins, que assina este artigo), com supervisão da então diretora da escola, Claudia Saldanha. A equipe da revista contava ainda com Joanna Fatorelli, Clarisse Rivera, Thiago Antônio, Lucas Leuzinger, Renan Lima. E a participação de Letícia Verona e Marcos Martins, do escritório Monocromo, que viabilizou a revista.

Os debates nas reuniões do conselho editorial não se limitaram à pauta dos assuntos a serem tratados na revista. Também a estrutura da publicação foi tema de conversas demoradas. Para tornar a revista ainda mais democrática e acessível, o conselho escolheu uma estrutura que acolhesse um espectro muito amplo de textos, vídeos e arquivos sonoros. A proposta editorial misturava reportagens, ensaios, entrevistas, artigos de opinião, trabalhos acadêmicos, poemas, contos, traduções. O projeto também previa trabalhos de videoarte e videogalerias com visitas comentadas a exposições, instalações e performances, trailers e cenas de filmes (algumas delas comentadas por cineastas e críticos), além dos mais variados tipos de arquivos de áudio, incluindo poemas sonoros.

O primeiro número colecionou muitas histórias, em textos de estilos bem diversos, da reportagem ao ensaio, da entrevista à videogaleria, de depoimentos de alunos a conversas entre artistas, passando pela arte de rua e pela poesia visual. Uma equipe de professores, alunos e funcionários da EAV começava a inventar o seu jeito de

fazer uma publicação digital multimídia. E este primeiro número exprimia um desejo de abertura para o contemporâneo, fazendo um instantâneo da produção de arte e cultura que sublinha, sobretudo, a sua diversidade.

O Conselho Editorial montou uma estrutura para a revista *Portfolio que* se dividia em 20 seções. A *Capa* poderia ser uma foto, um vídeo ou um áudio com pano de fundo. *Carta aos leitores* era um espaço para apresentar aquele número, em texto da editora; na mesma linha, o *Editorial* era a mensagem da direção da escola. *Panorama* era a seção dedicada a uma reportagem sobre a temporada carioca. A *Galeria* era reservada a visitas a mostras específicas, individuais ou coletivas, em geral na forma de uma sequência de vídeos. *Acervo* era o espaço para mostrar os arquivos da escola e os trabalhos de artistas que participavam de um projeto para fazer uma gravura nas oficinas da EAV. As páginas da *Hora do Café* traziam os comentários dos internautas e dos frequentadores da escola. *Cena aberta* era a seção de teatro, dança e artes cênicas. *Ars Mundi* era o espaço aberto para o que acontecia no mundo das artes, fora do Brasil. *Ponto de vista* abrigava artigos de opinião e *Contraponto* era reservado para a crítica de arte. Depois, vinham as seções *Transversais*, dedicada às artes entre-gêneros e entre-linguagens; e *Som e Fúria,* espaço para experimentações sonoras e pesquisas de áudio ou para artigos sobre esses temas. As páginas de cinema estavam na seção *Kinolage*. Havia páginas para um *Perfil* ou uma *Entrevista* especial, para debater ideias de um artista, um ensaísta, ou um escritor. Por fim, a área de *Ensaios* e, fechando cada edição da revista, uma *Contracapa,* com um trabalho visual ou sonoro de um artista ou de um poeta. Tudo isto sem contar as páginas do *Expediente*, do *Sumário*, do *Tutorial* de navegação.

Uma revista com sotaque carioca

A primeira edição marcou seu sotaque carioca, ao dedicar boa parte da pauta aos eventos culturais da cidade do Rio de Janeiro. Fez um panorama dos novos museus da cidade, desde o Museu de Arte do Rio, inaugurado oficialmente em março

de 2013, aos projetos do Museu do Amanhã, que seria aberto em dezembro de 2015, e da nova sede do Museu da Imagem e do Som, em Copacabana, ainda fechada. Visitou o circuito de arte de rua da mostra OIR, com curadoria de Marcelo Dantas, em 2012. E transformou páginas em videogaleria digital, convidando a ensaísta Flora Sussekind a fazer um passeio pela retrospectiva de Ângelo Venosa no Museu de Arte Moderna do Rio, em 2012, com direito a uma conversa gravada entre os dois.

Na edição de estreia, a revista também se aventurava por outros circuitos de arte, fazendo um balanço da Documenta de Kassel de 2012, na seção *Ars Mundi* e, na seção *Contraponto*, trazia um artigo crítico sobre a Bienal de São Paulo, daquele ano. O primeiro número abria espaço para a pesquisa universitária sobre arte, ao publicar ensaio sobre uma arqueologia da arte contemporânea nos trabalhos de Georges Seurat (1859-1891) e de Marcel Duchamp (1887-1968), escrito pelo pesquisador francês Eric Alliez, da Kingston University, no Reino Unido, e da Université Paris-8, na França. Ou ao transitar com os personagens-mendigos pela literatura, pelo cinema e pelas artes plásticas brasileiras, tematizados no ensaio do pesquisador argentino Gonzalo Aguillar, da Universidade de Buenos Aires.

Nas páginas do primeiro número, havia também textos sobre a retrospectiva de Adriana Varejão, a mostra OIR, de arte de rua no Rio, com curadoria de Marcelo Dantas. A revista entrevistou, ainda, na seção KinoLage, a cineasta Sandra Kogut, que então estava iniciando a produção do filme *Campo Grande*, lançado em 2015. E acompanhou, com vídeo, o artista plástico Roberto Magalhães produzindo uma série de gravuras, nas oficinas gráficas da escola. A pesquisadora Lilian Zaremba fez uma visita a Inhotim e conversou com pernambucano Tunga (1952-2016) sobre o pavilhão que abriga os trabalhos do artista no museu de Minas Gerais, então recém-inaugurado.

As páginas dedicadas à arte que transgride limites de gêneros, chamada de *Transversais,* mostraram, em som e imagem, uma performance do grupo Chelpa Ferro no Parque Lage, misturando música, artes plásticas, teatro e cinema. A *Capa* daquela edição inicial foi ocupada apenas por um video com a imagem do casarão do Parque Lage espelhada nas águas da piscina, com o logotipo da revista, criado

pelo designer Marcos Martins, professor da Escola de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A *Contracapa* foi dedicada a *Osso*, um poema visual, em preto e branco, do poeta Augusto de Campos, especialmente cedido pelo autor.

Com esse primeiro número, a *Revista Portfolio* tornou-se disponível gratuitamente para o público, em dezembro de 2012. A festa de lançamento, no entanto, ficou para janeiro de 2013, após os feriados de fim de ano. Professores e alunos puderam então debater a primeira edição, durante o período dos cursos de férias. E, como a revista tinha como público preferencial, embora não exclusivo, os frequentadores da Escola de Artes Visuais, janeiro foi um mês estratégico para divulgar a novidade: atrairia tanto os alunos regulares quanto aqueles que desejavam se aventurar pelas atividades da escola, num período tradicional de férias escolares no vibrante verão do Rio de Janeiro.

O número inicial teve um conteúdo alentado e já trazia sua marca editorial: a mistura de reportagens, ensaios, entrevistas, artigos de opinião, peças de teatro, poemas visuais, peças musicais, videoarte, videos de performances, visitas virtuais a instalações e exposições, curta-metragens e cenas de longa-metragens, algumas delas comentadas por críticos de cinema. Foi uma festa ver professores e estudantes aprendendo a navegar pelas páginas da revista e comparando os recursos de navegação disponíveis em tablets, celulares e computadores. O lançamento da *Portfolio*, acessível tanto no sistema IOS quanto Android, teve repercussão na mídia tradicional (ver sobre isto https://www.vimeo.com/83362127).

O aprendizado coletivo foi um dos principais resultados no momento de fazer um balanço do processo de trabalho. A revista multiplicou os meios disponíveis para aprimorar a parceria entre professores e artistas. Foi fundamental também o treinamento da equipe da revista para fazer reportagens e trabalhar de modos diferentes a edição de textos, vídeos e áudios. A *Portfólio* ampliou a participação de professores, alunos, críticos e curadores, incorporando suas sugestões de pauta e suas colaborações. As páginas da revista foram debatidas, nas salas de aula e nos encontros promovidos na EAV, com os alunos e com curadores convidados, levando

também para a seção de comentários das contas de redes sociais da revista, sobretudo Facebook e Twitter, a repercussão de cada edição, muito além daqueles publicados na seção *Hora do Café*.

O maior problema: ganhar ritmo a fim de imprimir periodicidade à publicação. O projeto inicial era fazer uma revista quadrimestral, mas a realidade impôs uma frequência menor. Seria mais factível fazer uma revista semestral, com dois números por ano. E foi isto afinal o que se conseguiu fazer, com os meios de produção de que se dispunha, sendo a revista feita basicamente por colaboradores voluntários. O segundo número saiu em fins de junho de 2013 e o terceiro, que deveria sair em dezembro, acabou por atrasar, sendo publicado em fevereiro de 2014. A equipe preparava um quarto número para o fim do ano de 2014, mas a continuidade da revista foi descartada pela nova direção da escola. Em 2014, a EAV teve sua administração privatizada, repassada para uma organização privada, chamada Oca Lage. A privatização administrativa foi feita por meio um contrato, que seria desfeito dois anos depois, em função do desastre que a privatização causou na gestão da escola.

Críticos e artistas se encontram em videogalerias

O segundo número da revista ampliou a variedade e a qualidade das colaborações. A *Capa* foi a primeira feita com vídeo, em torno de uma apresentação de videoarte e projeções artísticas no pátio interno da EAV, parte do Festival *Zeitkunst,* que em 2013 reuniu artistas brasileiros e alemães. A videoarte da capa foi feita com supervisão da artista plástica Tina Velho, professora de gravura e meios múltiplos da EAV, edição e montagem do fotógrafo e videomaker Thiago Antonio.

Entre as reportagens da seção *Panorama* estava o perfil (com texto, fotos e vídeos) da Casa Daros, um espaço para a arte latino-americana então recém-inaugurado no Rio (e que teria vida curta, encerrando atividades em 2015). A seção revelava ainda os planos e projetos arquitetônicos para a reforma da EAV-Parque Lage, com texto do crítico Paulo Sérgio Duarte, que, aliás, também estava presente na área de Acervo

da revista. O crítico aparecia numa videogaleria, em conversa com o artista plástico Antonio Dias, que visitava as oficinas do Parque Lage para produzir uma série de 36 gravuras, exposta na galeria carioca Mul.ti.plo. Os vídeos traziam os bastidores do trabalho na oficina, além da conversa entre artista e crítico, relembrando o percurso de ambos. Acompanhando as imagens, mais um artigo de Paulo Sérgio Duarte.

Nas páginas da *Galeria,* dedicadas a exposições da temporada carioca de 2013, imagens de duas mostras do MAM, a primeira intitulada *Carne Misteriosa*, do escultor português Rui Chafes no MAM do Rio, com texto do crítico Márcio Doctors, e a segunda chamada Arquitetura de Vidro, de Marcelo Campos, com texto do crítico e curador Luiz Camillo Osorio. Também marcaram presença na seção outras duas exposições: uma na Casa França-Brasil, de Carmela Gross, que mereceu texto de Evangelina Seiler; e a outra na Galeria Laura Alvim, de Rosana Ricalde, com artigo de Gloria Ferreira. Já, no que se refere à arte de rua, a Portfolio publicou um extenso material em vídeo das performances do coletivo Opavivará, acompanhado de artigo de Moacir dos Anjos.

Nas páginas dedicadas à crítica, a segunda edição da *Portfolio* publicou resenha do crítico Karl-Erich Schollhammer, professor da PUC-Rio, sobre os livros sobre o historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que mereceram duas conferencias do historiador francês Georges Didi-Hubermann e a exposição *Atlas, Suíte*, com curadoria do ensaísta francês e do fotógrafo austríaco Arno Gisinger. A exposição, realizada no MAR em 2013, exibia o projeto *Atlas Mnemosyne*, um conjunto inacabado de painéis onde Aby Warburg reuniu imagens de autores e períodos distintos. Na ocasião foram lançados os livros *A imagem sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*, de Didi-Hubermann, *A Renovação da Antiguidade Pagã*, clássico de Warburg publicado no Brasil pela primeira vez, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, do historiador da arte Philippe-Alain Michaud, curador da coleção de filmes do Centro Georges Pompidou, de Paris. Os três livros foram publicados pela editora Contraponto. Além disto, foi publicada uma resenha do livro *Sertão Adentro*, escrita pela editora da revista. Organizado por Lorelai Kury, o livro reuniu relatos de viagem pela região da

caatinga brasileira dos séculos XVI ao XIX, acompanhados de estudos de historiadores como Erivaldo Fagundes Neves e Heloísa Meireles Gesteira, entre outros. E com direito a reproduções de desenhos de época, tornando disponível um imenso acervo iconográfico da flora e da fauna brasileiras. Assim, a *Portfolio* se aventurou por mais uma área: os lançamentos do mercado editorial.

Nas seções *Contraponto* e *Transversais*, uma longa conversa entre Lilian Zaremba e o cineasta Arthur Omar (um dos nomes mais conhecidos do cinema alternativo brasileiro) e vídeos raros de Marcia X. (1959-2005), uma das *performers* mais polêmicas da cena contemporânea no Brasil. A área de cinema, chamada *Kino Lage*, trazia uma entrevista com o cineasta Eduardo Escorel feita pelo crítico Carlos Alberto Mattos., intitulada Por um cinema do afeto Ali, na segunda edição, se inaugurou a análise de cenas de filmes em detalhes, com o comentário em áudio, partindo dos movimentos de câmera aos cortes e à decupagem, passando pela trilha sonora e tudo mais. O filme de Eduardo Escorel em questão era seu documentário *Paulo Moura, Alma Brasileira* (de 2013), sobre um dos maiores músicos brasileiros. Assim, crítico e cineasta debatiam não apenas o contexto de lançamento do filme em 2013 como também a linguagem cinematográfica em todos os seus meandros, alguns deles quase despercebidos dos espectadores.

Um dos pontos altos da segunda edição foi a videogaleria com uma entrevista exclusiva com a atriz Kate Valk e com Elizabeth LeCompte, diretora do Wooster Group, uma das companhias mais premiadas do teatro experimental americano. As duas fundadoras do grupo novaiorquino fizeram um balanço da longa trajetória da companhia, desde a década de 1980 e comentaram as montagens que marcaram a conquista de uma linguagem cênica muito original, combinando pesquisa de teatro alternativo e investigações de metalinguagem. Outro destaque foi a *Contracapa* do segundo número, com poemas visuais e vinhetas de Zuca Sardan, apelido de Carlos Felipe Saldanha, um dos mais conhecidos nomes do movimento da Poesia Marginal, surgido no Brasil da década de 1970.

Muito usado na *Portfolio*, o modelo de comentário feito em forma de conversa entre crítico e cineasta seria radicalizado na terceira edição da revista, que publicou a última entrevista do cineasta Eduardo Coutinho, morto em fevereiro de 2014. O material foi editado em vídeo após uma sessão de cinema no Parque Lage, que exibiu o filme *Santo Forte*. Depois da sessão de cinema, Coutinho discutiu seus filmes e também o panorama do cinema brasileiro, numa conversa conduzida pela pesquisadora Andrea Nestrea.

Bibliotecas, favelas e circuitos internacionais

A temporada carioca teve forte destaque neste terceiro número. A começar pela seção *Panorama*, com amplo material em texto e vídeo produzido pela então diretora da EAV, Claudia Saldanha, comentando a abertura das bibliotecas-parque, uma nova rede de centros culturais instalados em diferentes comunidades, entre elas a Favela da Rocinha e o Complexo do Alemão, com uma entrevista com a diretora do projeto, Vera Saboya. Além de livros, as bibliotecas-parque tinham videoteca, discoteca, cinemateca, teatro, cozinha experimental e aulas para DJs. As páginas da Arte de Rua foram dedicadas a três grafiteiros cariocas, Joanna Cesar, Warc e Mario Band, todos entrevistados e com seus trabalhos comentados por professores da EAV: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale e Marcelo Campos. E nas páginas da seção Galeria, em que apareciam as exposições em cartaz, a *Portfolio* contou com textos, vídeos e fotos sobre algumas das principais atrações daquele segundo semestre de 2013: a mostra de Suzana Queiroga (*O Grande Azul*, no Museu de Arte Contemporânea, em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, que também abrigava uma retrospectiva do artista alemão Joseph Beuys; a mostra de Julio Le Parc na Casa Daros e a de Tacita Dean, no Instituto Moreira Salles, no Rio.

A seção internacional mereceu mais páginas, sendo bastante ampliada na terceira edição da revista. As páginas com o selo *Ars Mundi* traziam um artigo e imagens de Carlos Alberto Mattos sobre as instalações de vídeo e Lilian Zaremba comentava a

instalação Cordiox, ambos em visita à Bienal de Veneza de 2013. E havia ainda um artigo do americano Chip Lord, líder do movimento Ant Farm, com um balanço da apresentação dos trabalhos do grupo (arquitetura, *graphic arts* e *environmental design*) na Bienal de Arquitetura de São Paulo de 2013, com direito a fotos e vídeos do autor.

Duas entrevistas grandes ganharam destaque na edição. Uma entrevista feita por Claudia Saldanha com a gravadora Thereza Miranda, que participou do Programa Artista Convidado da EAV-Parque Lage e cedeu uma gravura para a escola. E a outra, feita por Antonio Sergio Bessa, diretor do departamento educativo do Bronx Museum of Arts, de Nova York, com o artista pernambucano Paulo Bruscky, performer, designer, fotógrafo e cineasta. A conversa fez um retrospecto da trajetória de Bruscky, desde os tempos em que iniciou suas atividades artísticas, na década de 1970, tendo participado ativamente do Movimento Internacional de Arte Postal, um dos pólos de resistência à ditadura militar brasileira.

No segundo número, a revista enveredou também pela pesquisa musical, seguindo passos do que já havia sido feito na edição inaugural com as experiências sonoras do grupo carioca Chelpa Ferro. A edição trazia um estudo do compositor e pesquisador carioca Rodolfo Caesar sobre a musicalidade dos pássaros e as possibilidades de se produzir (sem reproduzir) uma tal sonoridade por meios digitais. Rodolfo Caesar, além de ser um dos compositores mais ativos da cena experimental brasileira, é também pesquisador e professor da Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O ensaio de Rodolfo Caesar uniu experimentação sonora e pesquisa eletroacústica nas páginas da revista.

A seção de teatro ganhou a tradução de monólogos de Gertrude Stein, feita por Inês Cardoso, tradutora e professora de Teoria Teatral da UniRio, autora também de um longo ensaio sobre a obra transgressora da autora americana. E o figurinista Marcelo Olinto fez um balanço de mais de duas décadas de trabalho da Companhia do Atores, coletivo carioca que iniciou em 1990 e que se tornou um dos mais ativos nas temporadas cariocas. E a seção *Som e Fúria* trazia uma tradução do *Manifesto da Arte*

dos Ruídos, do italiano Luigi Russolo, e como o texto se inscreve numa tradição de pensamento sobre a arte sonora, incluindo-se a sonoplastia no teatro.

O terceiro número da *Portfolio* abriu espaço para dois ensaios: Um de Carlos Alberto Mattos sobre o cinema de Nelson Pereira dos Santos, um dos mais longevos da cinematografia brasileira; e outro, assinado por Ana Bernstein, professora de teatro e performance da UniRio, sobre a fotógrafa americana Francesca Woodman, que, apesar de ter morrido muito jovem, teve seu trabalho fotográfico amplamente reconhecido, de modo a merecer uma grande retrospectiva de suas imagens em museus de grande porte, como o MoMA, em New York. A parte da revista dedicada às artes *Transversais* tematizou a poesia visual de Lenora de Barros, que teve sua exposição *Umas e Outras*, na Casa Laura Alvim, no Rio, comentada em artigo da curadora Glória Ferreira, com direito a entrevista em vídeo. Lenora de Barros cedeu também três poemas sonoros e um poema visual que ocupou a *Contracapa* da edição.

Se a edição anterior, com *Contracapa* do poeta marginal Zuca Sardan, já havia proporcionado um roteiro de navegação muito variado, fazendo um jogo interativo entre vinhetas, humor e poesia e dissolvendo fronteiras convencionais entre arte visual e literatura, no terceiro número este convite à interatividade foi ampliado com uma *Contracapa* com poemas de Lenora de Barros, que trabalhavam de forma provocativa som e imagem, especialmente na versão para tablets, em que a navegação enfatizava a passagem das páginas pelo movimento dos dedos e no ritmo do toque dos leitores. Nos tablets, a tela sensível ao toque faz uma grande diferença nos mapas de navegação e interatividade disponíveis ao público.

A pequena coleção de poemas de Lenora de Barros, fiel ao lema da "poesia verbivocovisual" de estirpe concreta, foi um belo fecho para a terceira edição da *Portfolio,* que também teve uma capa inovadora, por conta das imagens em vídeo de um sobrevôo de drone pelo casarão da EAV e pelo Parque Lage, no entorno da escola, desde a bela composição do jardim, passando pelas fontes e chafarizes espalhados pela escola, até o começo da trilha de mata atlântica, que ruma na direção da

montanha do Corcovado, um dos pontos mais altos da cidade. A capa, assinada por Lucas Saldanha, teve também uma trilha sonora de percussão especialmente composta para o terceiro número da revista. A produção da capa mobilizou também um esforço a mais na edição das imagens, sobretudo na sincronização entre a velocidade dos movimentos de câmera e o ritmo musical marcado por uma percussão sofisticada, entre citações de batuques de origens indígenas e africanos.

A recepção do terceiro número foi excelente, manteve afinada a capacidade de produção da equipe da EAV, mas o ano de 2013, todo marcado por intensos protestos de rua e impasses políticos, terminaria com indícios de uma crise econômica que se agravaria no ano seguinte, especialmente no estado do Rio de Janeiro, cujo governo concentrou investimentos em dois eventos internacionais consecutivos _ a Copa de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016 _ e viu minguar suas receitas de tributos e royalties, em função da baixa do preço do petróleo, da recessão e dos escândalos de corrupção.

Entre o patrocínio e o mercado

O projeto da *Revista Portfolio* contaria, em 2012 e 2013, com o apoio da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, que até então administrava a escola, sem recorrer a intermediários. Mas a reviravolta do ano de 2013 mudou o horizonte da Escola de Artes Visuais. Até então, a prioridade da EAV eram os cursos livres e regulares, muitos dos quais gratuitos, de artes visuais. E, por se tratar também de um centro cultural, a EAV também arrecadava recursos com eventos de promoção comercial, sem prejuízo das temporadas de exposições, sessões de cinema, peças de teatro, shows musicais, recitais de poesia e dança, além de apresentações multimídia. E a equipe da escola, especialmente seus professores, também participavam de editais de pesquisa, em busca de patrocínios de empresas particulares. O ano de 2013, porém, com seu redemoinho de protestos e denúncias, mudaria os planos do governo estadual para a escola: fazer uma parceria público-privada, repassando a um grupo privado a administração da EAV, tendo por base um contrato de metas pré-estabelecidas no período de dois anos, renováveis por mais

dois. Haveria liberdade do grupo para mudar o perfil de cursos da escola, reduzindo o número de bolsas de estudos e selecionando os cursos livres com maior número de alunos pagantes.

A partir de 2014, então, a escola passaria para a administração privada de uma organização social, Oca Lage, que mudou inteiramente a estrutura da escola e os seus objetivos educacionais. O contrato assinado da parceria público-privada previa a manutenção da *Revista Portfolio*, reconhecendo as conquistas que a publicação permitiu para professores, alunos e funcionários da escola, além da sua grande audiência online. Com acessos que chegaram a somar 16 mil visitantes mensais em momentos de picos, o alcance dos textos multiplicou exponencialmente o público que, no caso dos livros publicados pela escola, tinha edições de três mil exemplares apenas. É bom lembrar que a EAV mantinha certa frequência de publicações impressas de arte, na maioria dos casos catálogos e livros monográficos sobre artistas, feitos em parceria com outras instituições, ou por meio de financiamento coletivo.

A nova direção da EAV, porém, descumpriu o acordo e não se interessou em manter a *Portfolio.* E a revista foi simplesmente deixada de lado. Teve três números, e nada mais. O quarto número estava praticamente pronto quando sua publicação foi cancelada.

A nova direção também mudou o perfil da escola. Em 2012, a ênfase da orientação educacional da escola era manter o espírito que havia norteado a EAV, desde sua fundação em 1975, segundo o projeto de seu primeiro diretor, o artista plástico Rubens Gerchman (1942-2008): ter no Rio um centro de cursos livres de arte, sem qualquer exigência curricular prévia, para ingresso em seus cursos, e sem compromisso com uma grade de ensino fixa. O Rio já contava com centros universitários de formação em artes, como a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A EAV não tinha ambição de virar um centro acadêmico. Queria ser um centro de cursos livres, organizados principalmente por artistas. Foi com esse espírito antiacadêmico que a escola do Parque Lage havia se tornado o

ponto de encontro dos artistas que fizeram, em 1984, a famosa exposição *Como vai você, geração 80?,* coletiva que reuniu, entre outros, nomes como Jorge Guinle Filho, Daniel Senise, Ângelo Venosa, Beatriz Milhazes, Luiz Pizarro, Barrão, Alexandre Dacosta, Leonilson. E a escola permaneceu assim até 2014, dando ênfase aos cursos livres, e especialmente às bolsas de estudo para que se democratizasse o acesso ao ensino de arte no Rio.

Neste ambiente, a *Revista Portfolio* era mais um passo fundamental na trilha da ampliação do acesso à informação gratuita sobre arte. E do ponto de vista da audiência, teve um desempenho surpreendente. Segundo medição de relatórios de audiência produzidos pelo *Google Analytics*, a primeira edição, em janeiro de 2013, teve 4000 acessos; em julho do mesmo ano, o número de acesso quadruplicou: mais de 16000 visitantes marcaram presença nas páginas da revista. E, ao longo do ano de 2013, a média de visitas girou em torno de 8 mil visitas. Nos números do relatório, o maior acesso se dava pelo computador, seguido pelo celular e apenas uma pequena porcentagem via tablet. E esta diferença era resultante, sobretudo, dos problemas de inclusão digital no Brasil e do perfil da população brasileira quanto aos hábitos de navegação.

Com acesso gratuito, a *Revista Portfolio* não tinha metas de audiência e nem compromissos com anunciantes. A colaboração dos professores, de autores e artistas convidados não era remunerada: tratava-se de colaboração voluntária, com fins educacionais. O trabalho da equipe da revista, em textos, vídeos, áudios e edição de artigos, fotos e animações, havia sido incorporado ao cotidiano dos funcionários do centro cultural. Funcionários e professores se revezavam na programação e cobertura de eventos e na produção da revista. Havia ali o sonho de dar maior visibilidade à escola, tanto em termos nacionais quanto no que se refere à repercussão internacional da sua produção, já que a revista abria suas páginas para entrevistas e artigos de convidados estrangeiros, dos mais variados centros de arte. Também neste sentido, a EAV buscava aumentar o número de parcerias e convênios que permitissem programas de intercâmbios de estudantes e de artistas residentes.

No Brasil, tratava-se de promover um diálogo mais profícuo e frequente entre as muitas regiões de um país de dimensões continentais. E era imenso o potencial de público no Brasil para uma publicação digital gratuita, com fins educacionais.

As muitas trilhas da navegação online

O mapeamento do público brasileiro com acesso à internet, em 2013, revelava que a trilha mais promissora para publicações digitais seria a que privilegiasse acesso por vários meios _ desktop, laptops, tablets e celulares, como era o caso da Portfolio. Na segunda década do século XX, o acesso à rede no Brasil mais do que dobrou e ainda assim continuou a atingir apenas a metade da população. Em 2011, de acordo com a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios do IBGE (Pnad), a faixa da população com acesso à internet no Brasil era de 46,5%, tendo saltado para este valor em apenas seis anos, já que em 2005 este acesso se limitava a 20,9% da população.

Num país com mais de 200 milhões habitantes, a rede era ainda disponível para menos da metade. Mesmo assim, em números absolutos, revelava-se ali um público em potencial impressionante. A Pnad mostrava em 2011 que 77,7 milhões de brasileiros com mais de 10 anos tinham acesso frequente à rede mundial. Também os dados coletados pela pesquisa de uso de tecnologias de informação e comunicação (TIC) em domicílios e empresas, patrocinada em 2010 pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br) verificaram o aumento de computadores nos domicílios brasileiros, porcentagem que entre 2009 e 2010 passou de 32% para 35%. No caso dos notebooks, passou de 5% em 2009, para 8% em 2010, sendo que nas áreas rurais apenas 2% dos domicílios rurais possuíam computadores portáteis (Pesquisa disponível em <http://www.cgi.br/sobre- cg/definicao.htm>).

No caso da *Revista Portfolio*, era também importante saber a qualidade do acesso à internet, já que isto interferia diretamente na possibilidade de downloads e na

velocidade da navegação. Quando examina a porcentagem de domicílios conectados à Internet entre 2009 e 2010, a Pnad mostra que houve aumento de 24% para 27%, sendo que, na área urbana, foi de 27%, em 2009, para 31%, em 2010. O acesso discado foi registrado em apenas 13% dos domicílios da zona urbana. Já as conexões de banda larga fixa, estavam presentes em 68% dos domicílios urbanos com acesso à Internet, sendo que na área rural, em 2010, registrou-se crescimento de 9 pontos percentuais. Conexões de banda larga móvel (*modem* 3G), nas áreas urbanas, registraram o crescimento de 67%, em relação a 2009, e nas áreas rurais, 63%. Em relação ao local de acesso à Internet, as *lanhouses*, em 2010, ficaram em segundo plano.

Quanto ao perfil dos internautas brasileiros, verificou-se aumento expressivo de usuários com menor grau de escolaridade e de classes sociais mais baixas, ainda que as diferenças permanecessem grandes, já que apenas 7% dos usuários com ensino fundamental tinham acesso a serviços financeiros na rede, enquanto que na faixa com curso superior completo este acesso específico chegava a 31%. Este dado representa também uma grande diferença no acesso ao consumo *online*. Nas faixas de menor poder aquisitivo, o acesso à internet é preferencialmente usado para a comunicação online gratuita, via aplicativos de mensagem, e coleta de informação, incluindo serviços gratuitos de educação online. No tópico mobilidade, em 2010, verificou-se o crescimento do uso de celulares por pessoas na zona rural, com baixa escolaridade e, também, na região Nordeste. Registrou-se, então, que os aparelhos celulares já estavam presentes em 84% dos domicílios brasileiros, resultando no crescimento de 6 pontos percentuais em relação a 2009.

Este mapeamento do público brasileiro com acesso à internet revela que, em 2013, a navegação em desktop ainda era predominante, ainda que o acesso por smartphones estivesse numa trilha de crescimento exponencial. Por isto, a grande maioria de acessos por desktops da *Portfolio* era resultante do perfil de inclusão digital da população brasileira. Mas o acesso por *smartphones,* garantido em função de um programa de diagramação digital capaz de responder a demandas de diferentes meios de acesso, já revelava então maior capacidade de crescimento de

audiência. Isto produziu impacto também na diagramação das páginas da revista, que foi sendo, aos poucos, mais e mais verticalidade. O objetivo foi facilitar o acesso em celulares, ainda que a navegação horizontal fosse mais próxima ao espírito da revista impressa, permitindo, por exemplo, a diagramação de uma foto em página dupla.

Com um número muito baixo de tablets então vendidos no Brasil, a revista teve que publicar um tutorial de navegação em seus três números, para quem baixasse o aplicativo da revista em tablets. Na versão para computador, feita a partir de modelos do site *www.wordpress.org*, a navegação era bem mais simples, ainda que muito interativa. O mesmo ocorria em celulares. Em desktops e laptops, a diagramação era muito vertical, para privilegiar os textos, exceto nas galerias de fotos e vídeos, quando as imagens eram expandidas para ocupar o máximo de espaço disponível nas telas de vários tamanhos, usando um programa capaz de se adaptar ao tamanho da grade de visualização.

As diferentes orientações de leitura

Esta diagramação vertical que valorizava os textos, somada aos problemas de acesso digital no Brasil, levou a uma reação surpreendente do público internauta: a revista teve um número impressionante de impressões de páginas ao longo de todo o tempo em que esteve no ar: nos meses de maior audiência, junho e julho, chegou a ter 90 mil páginas impressas, com média de impressões em cerca de 30 mil nos doze meses de 2013.

A grande quantidade de impressões se deveu também às limitações de download por grande parte do público, sobretudo o de baixa renda, em função da qualidade da conexão e do alto custo das assinaturas de banda larga no Brasil. Por causa disso, as entrevistas gravadas foram todas divididas em videogalerias, inclusive as conversas entre críticos e artistas. Cada inserção de vídeo tinha no máximo quatro minutos, de modo a permitir que cada segmento da conversa fizesse sentido por si e proporcionasse um título e uma legenda que resumissem o assunto tratado, sem

revelar em excesso o que era comentado em som e imagem. Isto também deu aos internautas a possibilidade de fazer a sua própria edição do percurso da conversa, tornando mais fácil e mais acessível o material filmado. Todos os cortes e trechos selecionados foram aprovados previamente com os participantes de cada vídeo, a fim de preservar o contexto do encontro, sem abrir mão da facilidade de acesso. Foi assim com o encontro entre a ensaísta Flora Sussekind e o artista plástico Ângelo Venosa, no percurso que ambos fizeram pela retrospectiva do artista no MAM-Rio em 2012.

No tablet, porém, a revista incentivava os internautas a trabalhar com diferentes orientações de leitura, vertical e horizontal. Estas orientações de leitura variavam de acordo com os caminhos sugeridos pela diagramação, sendo muito vertical nos textos longos e preferencialmente horizontal no caso dos vídeos, das animações, dos trailers e dos fragmentos de filmes, das galerias de fotos. O tratamento das imagens e dos poemas visuais nos tablets também causava mais impacto. A mobilidade dos tablets permite que fazer jogos de orientação de leitura, entre vertical e horizontal, que são muito interessantes. A diagramação em página dupla destacava algumas seções da revista nos tablets. As contracapas tinham mais possibilidades interativas, pela sensibilidade ao toque que a tela do tablet exibe e pelos diferentes movimentos possíveis com os dedos, da expansão das imagens aos deslocamentos, das formas diferentes de controle dos áudios, do volume à distribuição dos sons numa página. Um bom exemplo foi o grupo de poemas sonoros e visuais de Lenora de Barros, publicados na contracapa do terceiro número da revista.

A diferença no tamanho de tela entre tablets e celulares, porém, não permitia as mesmas possibilidades interativas em smartphones. O percurso em telas pequenas sensíveis ao toque era menor. O mesmo ocorria com as dimensões dos recursos de expansão de imagens. Ou com a distribuição de elementos interativos numa mesma tela. Neste sentido, a navegação em celular tinha alguns obstáculos também no jogo interativo entre palavra e imagem, devido aos limites de tamanho da tela para acomodar ambos, sem fracionar em duas páginas. Estas diferenças de diagramação e orientação de leitura em meios móveis foi outro grande aprendizado da equipe da

Portfolio, diante da recepção da revista por seu público de acesso tão diversificado. Em 2013, esta experiência já revelava que os dilemas da revista estavam diretamente relacionados ao modelo de inclusão digital no Brasil, que seguiu e privilegiou o caminho dos *smartphones.*

Como evoluiu a inclusão digital até 2017? Bem menos do que então se imaginava, segundo a Pesquisa TIC Domicílios mais recente, a de 2015. No Brasil, a nona maior economia do mundo considerando o critério do Fundo Monetário Internacional de Produto Interno Bruto (PIB) nominal, apenas metade (51%) dos domicílios têm acesso à internet, de acordo com a TIC Domicílios 2015, realizada pelo Cetic.br (Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação), que foi divulgada em setembro de 2016. O percentual ficou estável em relação à pesquisa do ano anterior (50%). Ou seja, pelas regras de mercado, a conexão por banda larga fixa em domicílios atingiu o teto, apesar de ainda estarmos tão distantes da universalização. Ainda de acordo com a TIC Domicílios 2015, pela primeira vez o número de brasileiros que acessam a rede mundial pelo celular superou o de brasileiros que acessam a internet em computadores. A pesquisa mostrou que 89% dos usuários da rede no Brasil usam celular; nas classes A e B, é comum o uso de vários dispositivos e nos segmentos C, D e E, usa-se mais a internet por smartphone. Para quem não tem desktop ou tablet, o celular é o único meio de inclusão social.

O número alto de impressões das páginas da revista revela também o desejo de guardar aqueles textos e imagens de forma que não dependesse do tempo e da qualidade da conexão online, mesmo que este expediente comprometesse em parte as facilidades dos recursos da navegação na internet. Para se ter uma ideia do alcance deste modo de divulgação, basta dizer que cada edição comercial impressa de um livro no Brasil tem cerca de 3000 exemplares. Este número, comparado às 90000 impressões da revista nos meses mais movimentados de 2013 comprova o potencial de democratização do acesso ao conhecimento de uma publicação online gratuita. E, como a revista foi retirada do ar depois da privatização da gestão da escola, este recurso mostrou-se também o mais seguro para garantir acesso permanente àquelas páginas.

Outro ponto relevante, na pesquisa de 2015, foi saber qual tipo de conexão mais se usa no Brasil, porque os planos de dados no país ainda são muito caros. Assim, nas classes C, D e E, há preferência pela conexão Wi-Fi, cuja disponibilidade depende do ponto de acesso e, quando gratuita em locais públicos, é uma alternativa às redes 3G e 4G. A pesquisa de 2015 também fez estratificação por atividades. No Brasil, uma das mais relevantes no uso da internet é mandar mensagem por WhatsApp, por Skype ou pelo Messenger do Facebook. Cerca de 85% dos internautas brasileiros fazem isso. A segunda atividade mais comum é o uso de redes sociais, sobretudo Facebook e Instagram. O perfil do usuário da internet no Brasil é preponderantemente jovem. Quanto mais jovem o estrato, maior a parcela de pessoas que usa a internet. Quando se olha detidamente as redes sociais, a faixa etária em que o uso é maior é a de 16 a 24 anos: 88%. Na faixa de mais de 60 anos, cai para cerca de metade (56% das pessoas usam as redes).

Em 2013, a *Revista Portfolio* fez uma grande campanha para popularizar o seu conteúdo para o grande público das redes sociais da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, além de amigos de professores, alunos e funcionários. Muitas de suas páginas estavam disponíveis em *links* na conta de Facebook da revista, que continuou a colecionar seguidores mesmo depois de ter sido abruptamente retirada de circulação. Os *links* disponíveis nas redes sociais, Facebook e Twitter, foram os maiores responsáveis pelo elevado número de visitas e visualizações de páginas da *Portfolio,* sobretudo nos meses de junho e julho de 2013, quando a revista atingiu a marca de 16000 visitas em um mês.

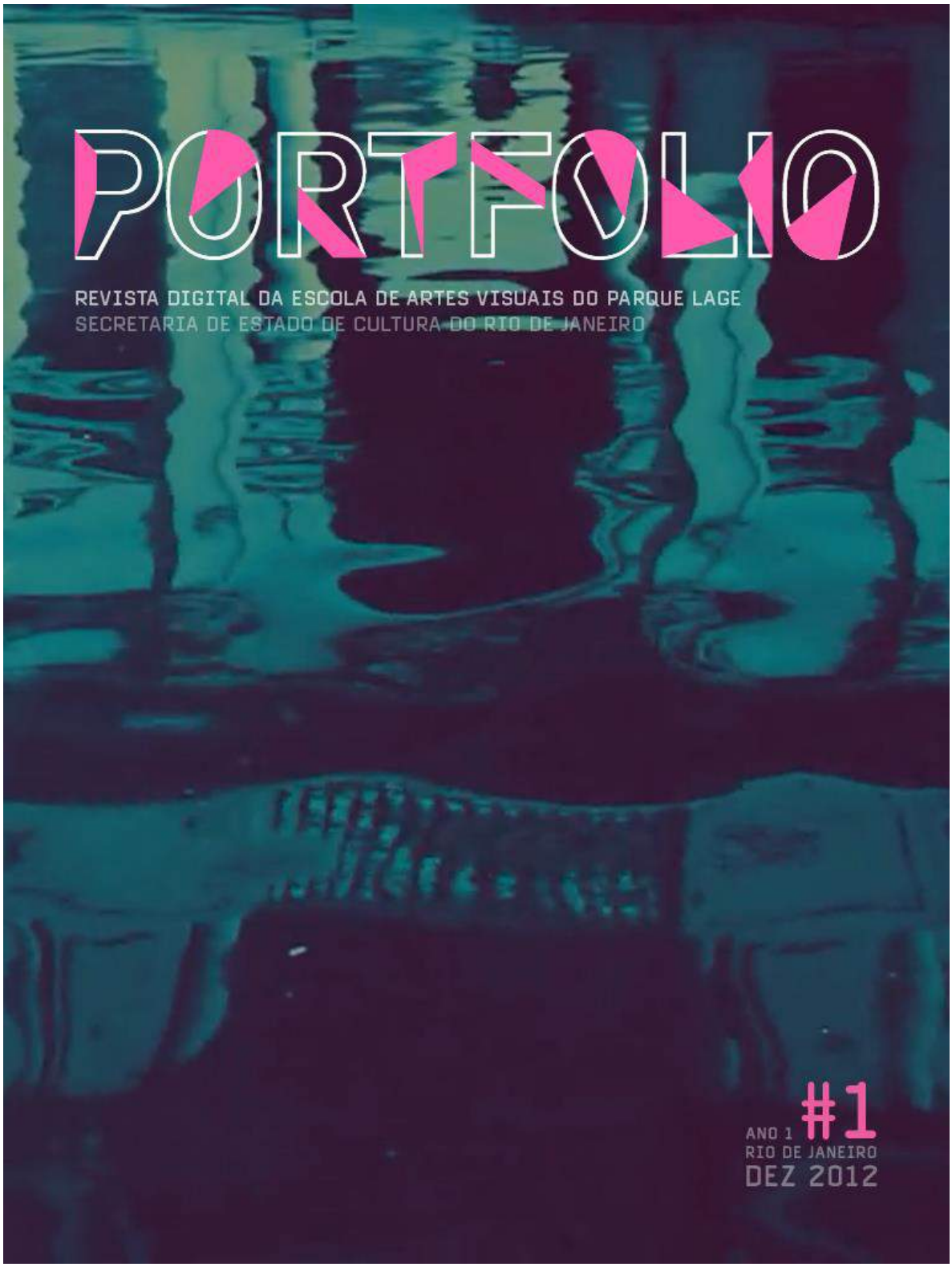
O ano de 2014, porém, marcou o fim da *Portfolio.* O quarto número foi cancelado, e a primeira providência do grupo privado, composto de investidores e galeristas, que assumiu foi mudar o site da escola e tirar do ar publicações da gestão anterior. O grupo também mudou o perfil da escola, cancelou centenas de bolsas de estudo, reduziu o número de professores e de cursos, e acelerou a exploração do Parque Lage como um centro de eventos corporativos. Mas, a partir de 2015, a crise econômica e política brasileira revirou de novo horizontes e expectativas. A gestão privada da EAV foi um fracasso, o contrato foi rescindido. E a administração da

escola voltou a ser estatal, depois de uma crise intensa. Não havia mais como retomar o projeto da *Portfolio,* em função do corte dramático de verbas estatais, por força da maior crise econômica vivida pela estado do Rio de Janeiro em toda a sua história. E também pela impossibilidade de contar com anunciantes ou com patrocínios privados, num cenário de recessão.

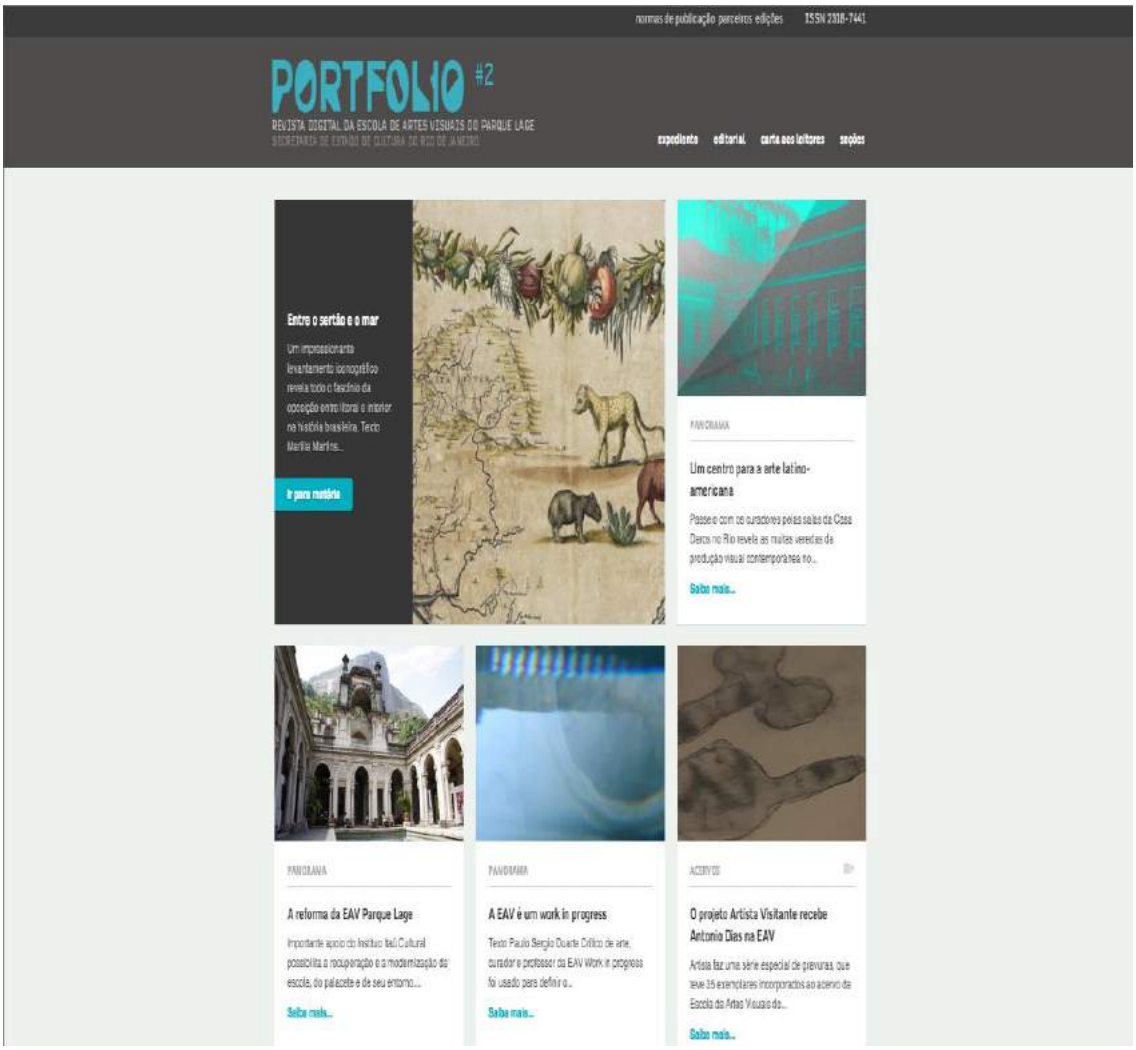
Com o fim da *Portfolio*, a grande demanda por impressões dos textos da revista ao longo de 2013 revelou-se premonitória da extinção do acesso digital ao seu conteúdo. Era como se a grande maioria dos leitores, premida pela falta das comodidades da banda larga, encontrasse ali uma forma de guardar ao menos o texto, mantendo assim, ainda que de forma precária, as páginas da revista ao seu alcance. Hoje, em 2017, passado algum tempo dessa experiência coletiva, boa parte do grupo responsável pela sua produção ainda debate uma possibilidade de trazer de volta à rede o acesso aos números que foram publicados, num site de memória da revista. O dia em que isto for possível, este site vai ser anunciado na página do Facebook da Portfolio EAV. Para que não se deixe cair no esquecimento essa grande aventura coletiva de professores, alunos e funcionários de construir a sua arena virtual de debate e fazer com que suas experiências artísticas, por múltiplos meios, ganhassem mais e mais audiência, visibilidade e acessibilidade, nas conexões abertas da rede mundial.

REVISTA PORTFOLIO

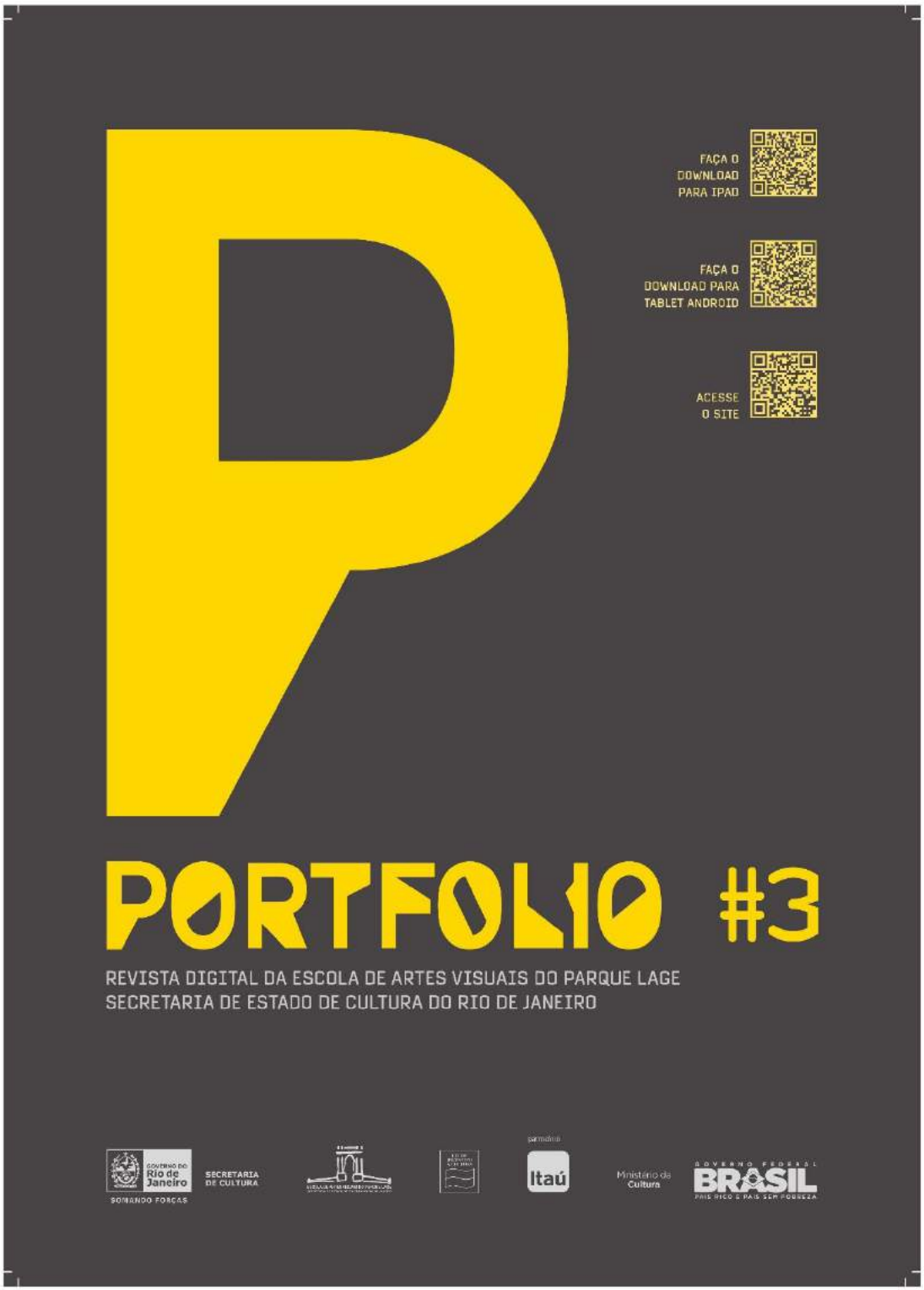
Portfolio 01. Contraponto: Seqüência das páginas da seção Contraponto, no primeiro número da Revista Portfolio, que mostra em videogaleria a visita da ensaista Flora Sussekind à retrospectiva de Ângelo Venosa, no MAM-Rio, em 2012



PORTFOLIO01.Capa: Imagem do casarão da EAV refletida na piscina, fraude do video da capa da primeira edição da revista



Portfolio02.versão.site: Imagem da versão em site da Revista Portfolio



Cartaz.Portfolio03: Cartaz de divulgação do lançamento da Portfolio 03 no Parque Lage, usando QR-Code para estimular o download gratuito da revista

Como garrafas lançadas ao mar[1]

Regina Melim[2]

RESUMO

O texto fala de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes para serem mostrados pois são proposições que se instalam muito bem nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros. A mobilidade e os desvios de suas trajetórias, talvez, sejam as suas mais instigantes qualidades. São como garrafas lançadas ao mar, que qualquer pessoa pode encontrar ou receber, levar consigo e estender a sua duração, ativando-a e compartilhando-a em outros contextos.

Palavras-chave: Múltiplos, mobilidade, publicações de artista.

ABSTRACT

The text refers to works that do not necessarily require walls to be shown, because they are propositions that fit very well into the pages of a book or a magazine, on single sheets or cards, and so forth. Its mobility and the way it deviates from its course may be its most intriguing qualities. They are like messages in bottles, which anyone can find or receive, take with them, prolong their lifespan and extend it into other contexts.

Keywords: Multiple, mobility, artist publications.

[1] Uma primeira versão desse texto foi publicada no Catálogo do 32º.. Panorama da Arte Brasileira, Itinerário + Itinerâncias/ Seminário Decantações, Museu de Arte Moderna de São Paulo, pp. 267, 2011.

[2] Regina Melim(UDESC, Florianópolis, Brasil) é professora do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da UDESC. Coordena nesta mesma Universidade, junto com Raquel Stolf, a Sala de Leitura | Sala de Escuta, um espaço que abriga um acervo de publicações de artista para pesquisa, leitura e escuta a todos os interessados no tema. Em 2006 criou a plataforma par(ent)esis para pesquisa, produção e edição de projetos no formato de publicações impressas. Coordena desde 2012 a publicação *¿hay en portugués?*, como atividade decorrente de seminários realizados com os alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

Certa vez, em uma conversa[3] com Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski referiu-se à distribuição da publicação *point d'ironie* como uma espécie de garrafa lançada ao mar. Qualquer pessoa pode encontrar ou receber. É algo que viaja por toda parte e não sabemos onde ela vai parar. Na maioria das vezes, pode ir para o lixo, mas também você nunca saberá quem fixou-a em uma parede.

Uma exposição num espaço de museu e galeria sabemos mais ou menos quem vai visitar. Uma exposição dentro de uma publicação é algo que está sempre se movendo, encontrando e criando novos públicos. Sua distribuição ou circulação demanda a mesma importância que a sua produção. Ou seja, é preciso criar dispositivos para que esse trabalho possa ser apresentado ou exibido. Além disso, a iniciativa de estabelecer uma publicação como um lugar possível para a produção de uma exposição, acentua a forma expandida de pensar um trabalho de arte. Existe uma quantidade expressiva de trabalhos que não precisam, necessariamente, de paredes, pois são proposições cujo lugar mais adequado para serem mostrados são nas páginas de um livro ou de uma revista, em folhas avulsas ou em cartões, entre outros, como exposições impressas. São múltiplos ou trabalhos que dentro dos impressos encontram seu lugar e que requerem da parte do espectador (leitor) um tempo e um modo diferenciado para serem apreendidos.

Esse foi, seguramente, um dos propósitos que levou Seth Siegelaub, notório realizador de exposições impressas, no período de 1968 a 1972, a editar uma série de exposições em catálogos[4]. Galerista aos 23 anos de idade, em suas primeiras investidas curatoriais não se limitava simplesmente a dispor obras no espaço físico de sua galeria. Queria mais que isso. Sobretudo, fugir dos clichês ou fazer parodia de si mesmo, evitando repetições ou situações curatoriais cômodas. No pouco tempo de sua existência[5], a Seth Siegelaub Contemporary Art realizou exposições onde as pessoas eram convidadas, muito mais que passar pelos trabalhos expostos, a experimentar e discutir sobre os mesmos, num ambiente criado para que estes pudessem ser visualizados adequadamente.

[3] Conversa realizada no período da exposição *point d'ironie* no Centro Internacional de Artes Gráficas (MGLC), em Liubliana (Eslovénia), em 13 de janeiro à 29 de fevereiro de 2004. www.mglc-lj.si

[4] *November* (1968), de Douglas Huebler, *Statements* (1968), de Lawrence Weiner, *Xerox Book* (1968), *January 5-31* (1969), *March* (1969), *July, August, September* (1969), *Studio International, July, August* (1970), como editor, convidando seis críticos e curadores para que cada um realizasse uma exposição no espaço de 8 páginas da revista, e *Aspen Magazine* (1971), entre outros projetos.
[5] A Seth Siegelaub Contemporary Art durou de outono de 1964 à primavera de 1966.

Se alguns catálogos de exposições são possibilidades de prolongar o tempo de visitação de uma mostra, visto que trazem de volta uma experiência, para Siegelaub um catálogo poderia se converter no objeto de referência de um acontecimento efêmero de que é feito uma exposição ou ser o verdadeiro espaço da exposição. Na organização da exposição *January 5-31*[6] (1969), por exemplo, Siegelaub desloca procedimentos usuais estabelecidos no sistema de arte, invertendo a relação usual entre os trabalhos expostos e o catálogo: uma sala comercial, alugada por um período de um mês para essa mostra, e ocupada apenas por uma mesa com vários exemplares do catálogo. O catálogo como espaço expositivo tornava-se o dispositivo capaz de prolongar a efemeridade do tempo da exposição. No formato de uma publicação, suas dimensões espaciais e temporais passavam a ser traduzidas como número de páginas. Permitindo, ainda, deslocar o que sempre esteve vinculado como informação secundária ou registro de uma exposição para, ela própria, a publicação, tornar-se o veículo primário das práticas artísticas que ali se instalavam.

Em *Xerox Book*[7] ou *Livro das cópias*[8] (1968) Seth Siegelaub já havia legitimado este formato de exposição. Visitar essa mostra consistia, e perdura até o presente, em um ato de folhear e encontrar proposições artísticas que se prolongam nas 175 páginas da exposição impressa, e não mais em um número de dias de exibição. Embora o *Livro das cópias* não tenha sido fotocopiado integralmente, e sim apenas a sua matriz, pelo alto custo que isto significava na época, o projeto sinalizava a reprodução como meio constitutivo da exposição e dos trabalhos que ali se inseriam. Meio, esse, que alargava profundamente a audiência de uma proposição artística e alterava a forma convencional de circulação e, principalmente, de sua recepção[9].

---

[6] Participaram dessa exposição: Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner e Robert Barry.
[7] Participaram dessa exposição: Carl André, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry, Robert Morris e Sol LeWitt.
[8] Denominação que Seth Siegelaub preferia adotar afim de que ninguém tivesse a impressão de que o projeto tinha alguma coisa a ver com a empresa Xerox.
[9] Ao utilizar e enfatizar o meio de reprodução como estratégia crítica a unicidade e autenticidade de um trabalho de arte, o *Livro das cópias* ecoa no formato semelhante àquele utilizado por Mel Bochner, em 1966, quando realizou a exposição *Working drawings and other visible things on paper not necessarily meant to be viewed as art*, na School of Visual Art, em Nova York, reproduzindo, a partir de fotocopias, uma série de trabalhos dos artistas participantes dessa mostra. Ressalta-se, contudo, outras questões levantadas por Mel Bochner nesta exposição, como a presença de um outro tipo de objeto de arte (a publicação), de um outro conceito de trabalho artístico (a exposição) e de um outro conceito de autoria (a exposição como sendo seu próprio trabalho artístico). Estas questões desdobram-se em outras tantas, mas isso exigiria um outro texto.

*

Em 1977, o MAC/ USP, realiza uma exposição denominada *Poéticas Visuais*, endereçada a exibição de múltiplos que se valiam da imagem e da palavra. Durante um mês o público que ia ao museu poderia, não apenas conviver com trabalhos enviados pelo correio por aproximadamente duzentos artistas, mas fotocopiar grande parte do que estava sendo ali exposto. Walter Zanini, diretor dessa instituição e também organizador da mostra junto com Julio Plaza, escrevia em seu texto *As Novas Possibilidades* o quão era decisiva a presença de publicações de artistas com essas investigações e de como não mais se submetiam aos condicionamentos da obra tradicional. Julio Plaza complementava em seu texto, *Poéticas Visuais*, como essas ações *anartísticas*, espécie de *samizdat*[10], eram fáticas na comunicação, promoviam trocas e possibilitavam reproduções de uns para os outros. Como uma *exposição portátil*[11], o catálogo dessa mostra reproduzia todos os trabalhos que foram enviados pelos artistas e continua até hoje sendo fotocopiado entre pesquisadores e artistas.

*

Ainda que tenha dito '*Isso é muito mais do Seth do que meu'* [12], Lucy Lippard realizou projetos que, sem dúvida, configuravam-se como exposições dentro de publicações. O catálogo de fichas soltas para as *Numbers Shows: 557.087* (Seattle, 1969) e *955.000* (Vancouver, 1970), *2.972.453* (Buenos Aires, 1971) e *C. 7500* (Valencia, 1973), bem como o livro *Six years of dematerialization 1966-1972* (1973), podem ser tratados como importantes exposições. Seu livro, seguramente, é um projeto curatorial disposto na forma de um grande arquivo, contendo exposições, ações, proposições, publicações e projetos que aconteciam de modo *desmaterializados* e em locais inesperados: dentro de revistas, livros, ateliês, livrarias, e uma série de espaços alternativos não institucionalizados. Seria algo como ela própria declarou:

[10] Prática de copiar e enviar clandestinamente livros e bens culturais produzidos durante o regime comunista nos países que compunham o Bloco Oriental.
[11] Denominação utilizada por Walter Zanini no texto *As novas possibilidades* no Cátalogo desta exposição.
[12] Declaração feita em entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist (OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. SP: Bei, 2010, p. 254.)

'*é isso que está acontecendo, são essas as informações: faça alguma coisa com isso'* [13]. E é nesse contexto que, por volta de 1975, Lucy Lippard e um de seus maiores interlocutores, o artista Sol LeWitt, iniciam um dos mais interessantes projetos curatoriais daquele período, inaugurado em 1976 e que permanece até o presente momento: a Printed Matter[14].

*

Em 1993, uma conversa e uma lista de artistas fazem surgir o projeto *Do it*. Bertrand Lavier, Christian Boltanski e Hans Ulrich Obrist eram os protagonistas deste projeto curatorial que, durante aproximadamente dez anos, existiu no formato de mostras que percorreram vários lugares na Europa. Em 2004, após a realização de uma versão para televisão e outra para a internet, foi lançado a versão impressa com proposições de 174 artistas. *A exposição, a partir de então, pode ser encontrada em estantes de casa, cabeceira de cama, etc., num tempo que só é limitado pela durabilidade do material e pelo cuidado com a edição*[15].

Em 1997, outra conversa, dessa vez entre Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist e Agnès B, faz surgir o projeto *point d'ironie*, exposição itinerante feita de múltiplos impressos. Com uma tiragem de aproximadamente 100.000 exemplares, esses múltiplos são distribuídos gratuitamente, até hoje, em várias partes do mundo[16]. Muitos deles, conforme ressaltou Boltanski, realmente devem ir para o lixo. Mas há, também, uma grande parcela que, desde então, vem habitando os lugares mais distintos e improváveis, em acervos públicos e privados ou exposições, em paredes de um estúdio ou de um restaurante, como papel de embrulho ou como tema de pesquisa nas universidades. Christian Boltanski declarou em entrevista que sempre lembra que quando chegou no aeroporto de Bogotá, em vez de ter o seu nome, no lugar estava o seu próprio *point d'ironie*. Soube, também, que em um restaurante em Tóquio uma parede inteira foi coberta com o *point d'ironie* de Louise

[13] Idem. p. 270.
[14] Atualmente localizada no número 231, na 11th Avenue, em Nova York. Além de Lucy Lippard e Sol LeWitt também foram membros fundadores: Edit deAk, Walter Robinson, Pat Steir, Irena von Zahn, Mimi Wheeler e Robin White e Carl Andre que se juntou ao grupo pouco tempo depois. É desse período também a criação da Franklin Furnace, em Nova York, pela artista Martha Wilson. Considerado um dos grandes acervos de publicações de artistas, em 1994 foi vendido ao MoMA (NY). Um ano antes, em 1975, um outro artista, Ulises Carrión, em parceria com Aart van Barneveld, cria em Amsterdã a Other Books and So. Considerada a primeira livraria especializada em publicações de artista na Europa em 1979 transforma-se em Other Books & So Archive. Em 1974, em Toronto, o Grupo General Idea cria a Art Metrópole.
[15] SCHULTZ, Vanessa. *Lugar publicação: artistas e revistas*. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC, Florianópolis, SC, 2008.
[16] Encontram-se, geralmente, em museus, bibliotecas e lojas da rede Agnès B.

Bourgeois. E que o *point d'ironie* de Gabriel Orozco foi largamente utilizado como papel de embrulho. Era época de Natal e todos pegaram para embalar seus presentes. São esses usos, algo que para Boltanski, tornam-se bastante interessantes e inovadores, onde o objeto não tem valor como objeto de arte, tem apenas um valor afetivo. Salvo exceções, ninguém pega um *point d'ironie* pensando que um dia terá um valor de mercado. É algo distribuído, espalhado. Nós podemos coloca-lo na parede, mas quando cai, ele é jogado fora e colocamos um outro.

*

Quando realizei a primeira exposição dentro de uma publicação, o *PF* (2006)[17], esses exemplos que acabei de citar me acompanhavam como referências[18]. Se, no início, denominei esta primeira iniciativa curatorial de *espaço portátil*, não tardou para que me apropriasse do termo *exposição portátil*, proposto por Walter Zanini no texto do catálogo da exposição *Poéticas Visuais*, uma vez que a ideia que rondava todo o projeto era a de que essa exposição pudesse ser transportada facilmente. O que me movia era pensar o espaço impresso como um espaço expositivo. Um espaço para se visitar folheando, como uma exposição itinerante que não termina nunca. Pensar em propostas como e para um espaço móvel, que possibilitasse deslocamentos e trânsitos pelos mais distintos lugares e contextos. A portabilidade foi, portanto, algo que comecei a perseguir nas iniciativas curatoriais dali em diante. Após o *PF*, uma publicação com a participação de 36 artistas, essa empreitada continuou com *amor: leve com você* (2007), com 64 artistas e um curador, *Coleção* (2008), com 36 artistas e *Arquivo Projeto A2* (2010-2013), com 10 artistas.

A exposição *amor: leve com você*, no subtítulo já estava expresso a ideia de transportá-la para os mais distintos lugares. Do tamanho de um passaporte, essa exposição foi pensada para ser carregada dentro do bolso.

Coleção, uma publicação realizada com carimbos[19] trazia Paulo Bruscky como a referência mais imediata. Em 2003, na exposição *Imagética* (Curitiba), enquanto observava na Casa

[17] Com essa exposição portátil, surge a par(ent)esis – uma plataforma independente que criei em Florianópolis, SC, para pesquisa, produção e edição de projetos artísticos e curatoriais no formato de publicações.
[18] Não posso deixar de mencionar também outra importante referência que foi a iniciativa de Helmut Batista com o jornal (e Catálogos) *Capacete*, durante o período de 2001 a 2004.
[19] Cada artista era representado por um ou mais carimbos, confeccionados mediante suas instruções, uma almofada com tinta de impressão e um bloquinho de folhas destacáveis, cujo verso continha as

Romário Martins (um dos locais desta mostra) uma vitrine repleta de carimbos de Bruscky, não tive dúvida: saí da exposição segura de que aqueles carimbos só fariam sentido se pudessem ser utilizados e imaginei o quanto seria interessante poder levar as folhinhas impressas com os seus trabalhos[20].

Tempos depois realizo *Arquivo Projeto A2*, assim designada pelo tamanho do papel que foi oferecido a cada artista, apresentado de diferentes modos e formatos, a partir dos cortes e das dobras realizados neste espaço expositivo.

Mas, se com esses projetos a intenção era distender a noção de espaço expositivo, como uma possibilidade a ser somada a outros territórios de experimentações e a outros tantos circuitos já existentes, foi inseparável pensar também o que significava publicar ou expor textos, conversas, aulas, instruções, depoimentos, ideias, apropriações e, enfim, a escrita nas artes visuais. Foi daí que surgiram, *Conversas* (2009-2013), com Ana Paula Lima e Ben Vautier, Fabio Morais e Marilá Dardot, Alex Hamburger e Ricardo Basbaum, *ARTE E MUNDO APÓS A CRISE DAS UTOPIAS, assim mesmo, em CAIXA ALTA e sem notas de rodapé* (2010), de Daniela Castro e Fabio Morais, *Pourquoi o Mal?* (2011), de Jorgen Michaelsen, *Site Specific: Um Romance* (2013), de Fabio Morais, *Inventário de Destruições* (2014) e *Dar é Dar* (2015), de Eric Watier, *Livros mobiliam uma sala, mesmo* (2014), de Lawrence Weiner, *Sobre o Amor* (2015), de Gabriel Mejía Abad, *Réplica [Replica]* (2016), de Ivana Vollaro, *Freme* (2016), de Kenneth Goldsmith e *Instruções de Uso* (2017), de Bélen Gache.

Dentro do contexto acadêmico, surgiu em 2012 a publicação *¿Hay en Portugués?* produzida a partir de seminários da Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC, com 8 edições já lançadas e distribuídas gratuitamente, e quatro múltiplos: *Lina* (2014), de Fabio Morais, *Espaços para / Tempo de* (2015), de Traplev, *ESPERO TUA (RE)VOLTA* (2016), de Leto William e *Quase o Mesmo. Em Torno da Tradução* (2017), de Ivana Vollaro. E, ainda, o projeto *AULA*, onde convido um artista, ex-aluno, para ministrar uma aula e parte do conteúdo apresentado é desdobrado em uma publicação impressa. *Rodapé* (2015), de Fabio Morais, foi o que inaugurou essa série. *Efeitos de Museu sem Museu: a crítica institucional em contextos precários*, de Felipe Prando está no prelo.

indicações sobre o trabalho e o propositor. Expostos sobre uma mesa, os carimbos ficavam à disposição do público para a realização de sua própria coleção, que, uma vez construída, poderia ser levada para a casa.

[20] Algum tempo depois, o livro/exposição de Hervé Fischer, *Art et communication marginale*: *Tampons d'artistes*, publicado em 1974, foi agregado como outra preciosa referência. Credito à Cristina Freire o acesso a essa publicação.

*

Mas, como expus no inicio desse texto, é impossível prever quais os itinerários ou percursos que uma publicação irá percorrer, porque são muitos. Sua mobilidade e seus desvios de trajetória, talvez, sejam suas mais instigantes qualidades. São, mesmo, garrafas lançadas ao mar e que qualquer pessoa pode encontrar ou receber, levar consigo e estender a sua duração, ativando-a e compartilhando-a em outros contextos. Como múltiplos que se propagam, cuja força está na circulação e na expansão do circuito da arte.

O livro está na mesa: a publicação como exposição de arte

Felipe Paranaguá Braga[1]

RESUMO

O ensaio consiste em uma analise sobre “livros de artista”, tomando a arte conceitual dos anos 60 e 70, como um momento chave nessa produção. A partir da ideia de “desmaterialização da arte”, apontada pela curadora Lucy Lippard, surge a necessidade de se produzirem novas formas de circulação para as praticas artísticas que enfatizavam o processo de pensamento ou a ação, frente ao resultado material desse processo. Seguindo essa trajetória são analisadas publicações como *Xerox Book*, editada por Seth Siegelaub, e *Navilouca* organizada por Waly Salomão e Torquato Neto, a partir da perspectiva de uma exposição impressa, ou um possível *site specific*.

Palavras chave: Livro de artista; Arte conceitual; Xerox Book; Navilouca; Site Specific

ABSTRACT

The essay consists in research the production of "artist books", taking the conceptual art of the 60s and 70s as a key moment in this production. From the idea of "dematerialization of art", written by the curator Lucy Lippard, the need arises to produce new forms of circulation for the artistic practices that emphasized the thought process or the action, as opposed to the material result of this process. Following this trajectory are analyzed publications such as *Xerox Book*, edited by Seth Siegelaub, and *Navilouca* organized by Waly Salomão and Torquato Neto, from the perspective of a printed exhibition, or a possible *site specific*.

Keywords: Artist Book; Conceptual Art; Xerox Book; Navilouca; Site Specific

[1] Felipe Paranaguá Braga é artista visual e pesquisador, doutorando do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ.

O artista Ulises Carrión começa seu texto-manifesto *A nova arte de fazer livros*, de 1975, com a seguinte definição: "Um livro é uma sequência de espaços. Cada um desses espaços é percebido em momentos diferentes – um livro também é uma sequência de momentos. O livro é uma sequência espaço-tempo".[2] Sendo a arquitetura de uma exposição também uma sequência de espaços que articulam uma dimensão temporal através da percepção do espectador sobre aquele espaço, pensar um livro como espaço expositivo é um processo coerente com essa perspectiva.

Apesar do livro de artista ter uma trajetória autônoma com relação à da arte conceitual e do pós-minimalismo – com exemplos que abrangem da *Caixa verde*, de Marcel Duchamp, às edições de luxo, como *Jazz*, de Henri Matisse, publicada em 1947 –, a possibilidade de aproximação entre o espaço tridimensional do objeto livro e o espaço arquitetônico do cubo branco ganha força no contexto que engloba práticas artísticas definidas pela curadora Lucy Lippard como "desmaterialização da arte" (embora o termo *desmaterialização* seja controverso e possa ser entendido, talvez, mais como uma multiplicação de materialidades). Para Lippard, essa definição representaria uma produção artística que não é baseada na produção de objetos, mas na produção de sentidos, que enfatiza o processo de pensamento ou a ação frente ao resultado material desse processo.[3] Sob essa perspectiva, a curadora faz um inventário dessas práticas intitulado *Six years: the dematerialization of art objects,* onde ela mapeia uma série de trabalhos realizados entre 1966 e 1972 que têm como ponto em comum as diferentes possibilidades dessa nova materialidade. Na publicação, Lippard aponta práticas que se distanciam da objetificação do resultado artístico em prol de uma dimensão efêmera e residual das obras.

Dentro de tal recorte observado por Lucy Lippard, surgem como possibilidades de análise dois caminhos principais que operam percepções de tempo e espaço, que são a *performance* e a arte conceitual. No entanto, ambas oferecem

[2] CARRIÓN, Ulisses. The new art of making books. In Kontexts, n. 6-7. 1975. Sem pág.
[3] LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In Arte&Ensaios, n. 25. 2013. Pág. 151.

cruzamentos entre essas dimensões que não se colocam estanques, sendo tanto a *performance* passível de articular uma dimensão espacial quanto a arte conceitual passível de se colocar frente a uma dimensão temporal. Apesar das catalogações propostas, o que fica claro é a nova configuração da matéria que sobra dessas práticas e a forma como esse resíduo efêmero é documentado e objetificado.

Na arte conceitual apontada pela autora, o objeto se torna meramente o produto final, perdendo importância material e elevando o protagonismo do fazer artístico ao processo de pensamento. O ateliê deixa de ser o local de produção desses objetos para se tornar espaço de articulação de ideias. Assim, esses resíduos de pensamento podem ser produzidos por profissionais técnicos em locais que não mais o ateliê, ou podem nem mesmo serem produzidos.[4] Mas como a arte acontece? Como se dá a circulação desses resíduos ou projetos? Tais questões certamente provocam um crescimento das possibilidades investigativas quanto ao registro e à circulação desse material, fazendo com que as exposições se adequem a um novo sistema e alargando as noções de montagem para suportes que respondam a tal prática.

Na produção que abrange a arte conceitual, a aparente negação da visualidade de determinados trabalhos demanda do espectador uma atenção distinta para compreender o que está sendo visto, e esse tempo de percepção que se coloca na situação apresentada acaba sendo dilatado por uma suposta monotonia das obras.[5] Nesse sentido, é como se o trabalho conceitual não oferecesse estímulos visuais desnecessários ao próprio conceito, sendo que o que está em jogo é a articulação mental do que é visto. Robert Smithson escreve que a palavra fora da cabeça é um conjunto de letras mortas[6]. Lidar com a arte conceitual no espaço expositivo, de certa forma, seria como expor essas letras mortas, que só fazem

[4] LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In Arte&Ensaios, n. 25. 2013. Pág. 151.
[5] LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In Arte&Ensaios, n. 25. 2013. Pág. 153.
[6] SMITHSON, Robert. The collected writings. 1996. Pág. 61.

sentido quando formuladas pelo espectador. Como um livro que de fato precisasse ser lido.

Tal relação temporal com o trabalho conceitual se deve a um longo legado que foi posto como afirmação a partir da obra de Duchamp. Não que determinados pintores como Paul Cézanne, ou talvez até mesmo Albrecht Dürer, já não reivindicassem alguma atitude de pensar o tempo como elemento mediador da experiência do olhar. No entanto, creio que Duchamp tenha esgarçado essas fronteiras, fazendo do tempo matéria para sua produção. Trabalhos como *Étant donnés* e *O grande vidro* trazem o tempo de fruição como elemento fundamental da percepção da obra. Diferentemente de toda a pesquisa desenvolvida pelo cubismo (ou mesmo de *Nu descendo a escada,* do próprio Duchamp), onde o tempo é assunto, nessas obras citadas anteriormente o tempo é matéria.

Se o tempo dentro de uma arte programaticamente conceitual é matéria de construção e elemento ativo na percepção da obra, o espaço também é formulado à medida que essa arte de ideias passa a ser exequível. Ainda que a ideia regule a aparência das formas, as formas ainda preenchem o espaço. E, portanto, nesse contexto, a ocupação desse espaço é permanentemente colocada como questão para a produção artística. Trabalhos de artistas como Richard Serra e Daniel Buren exemplificam a ocupação desse espaço a partir de uma estratégia conceitual. Em polos opostos, Serra e Buren produzem obras que dependem diretamente do espaço em que se situam, como se a partir de suas proposições o espaço pudesse ser ressignificado, tornando-se intrínseco à obra, e não apenas um ambiente de apresentação da mesma. Desse contexto surge o termo *site-specific*.

Se a relação espaço-tempo se torna matéria indissociável de uma produção artística, o livro como possibilidade de exploração dessa relação cresce como um suporte possível ativo, trazendo na sua materialidade outras questões também caras à produção conceitual, como a circulação das obras de arte e a ruptura com os meios tradicionais de apresentação. Nesse sentido, pensar o livro como espaço expositivo é um caminho natural de desdobramento de determinada produção

conceitual. Tal produção, por sua carga de imaterialidade, muitas vezes culminou em obras que se objetificavam apenas na forma de um registro visual: na fotografia, no vídeo ou em instruções e desenhos esquemáticos. Com relação a essa dada situação, a crítica e pesquisadora Gwen L. Allen afirma que a chamada "desmaterialização da arte" resultou em uma materialização do impresso, com a pesquisa artística se aprofundando nas formas de veicular essa proposições.[7]

Em 1969, o curador Harald Szeemann realiza a exposição *When attitudes become form*. Segundo ele, os artistas escolhidos não seriam de forma alguma produtores de objetos, mas articuladores de conceitos, processos, situações e informação.[8] Assim como colocado por Lucy Lippard, a desmaterialização da arte não significava uma ausência da produção formal, mas uma prevalência da ideia em relação à forma, que, nesse sentido, fortalecia a desmistificação do objeto de arte. Em *When attitudes [...]*, Szeemann não abre mão da forma, mas desenvolve uma discussão em torno dessa possibilidade formal que se apresenta dentro de uma produção conceitual.

Seguindo essa premissa, o catálogo da exposição também se apresenta como um desdobramento das próprias ideias que estavam sendo debatidas na mostra. A publicação realizada por Szeemann não opera por uma lógica de registro do que estava sendo apresentado naquele momento, mas por um caminho de autonomia que, à sua maneira, não depende da exposição para fazer sentido. É como se o tempo de apreensão dessa produção conceitual pudesse, assim, ultrapassar o tempo de duração da exposição, não resumindo o livro ao que é para ser visto no espaço. Isso é algo que o editor/curador Seth Siegelaub vem a definir como a possibilidade de se pensar no catálogo e nos livros de artista como fontes de informação primária de uma situação de arte. Assim, o catálogo em si não

[7] ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s. In Catalogue When attitudes. Pág. 508.
[8] SZEEMANN, Harold. When attitudes become form. Pág. 193.

dependeria mais de uma exposição para existir; ele, em alguns casos, poderia até ser a exposição em si.[9]

Como já foi dito, o catálogo de *When attitudes become form* não se apresenta como um livro que documenta a mostra, mas como objeto autônomo que pode ser visto/lido como uma exposição paralela. Szeemann compõe a publicação com informações produzidas pelos artistas, como cartas, propostas, diagramas, fotografias, frases e projetos não realizados. Nenhuma foto de trabalho realizado para a exposição aparece no catálogo. Ao traçar essas escolhas que acabam por trazer uma autonomia ao livro, Szeemann confunde a função do curador com a do editor, deturpando fronteiras que antes eram claras. A partir do gesto editorial afirmativo, Szeemann, de certa forma, produz uma possível exposição dentro da exposição ou um arquivo editorial dessa exposição que não dependeria da mesma para existir.

Em 1968, apenas um ano antes da exposição de Harald Szeemann, Seth Siegelaub edita *Xerox book*, uma publicação que pensava de forma radical a possibilidade do livro como suporte expográfico. Em *Xerox book*, Siegelaub parte de balizas pré-determinadas – como o tamanho do papel e a forma de impressão através de fotocópia – e convida os artistas Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris e Lawrence Weiner para ocuparem, cada um, 26 páginas do livro. Assim, a livre ocupação desse espaço-livro compõe a publicação/exposição idealizada por Siegelaub. No livro, tudo o que vemos é o nome do artista seguido pelo conjunto de páginas feitas por ele, e assim repetidamente, até chegarmos ao último artista da lista, que obedece a uma ordem alfabética. O espectador/leitor, ao lidar com *Xerox book*, tem a todo instante a sensação de repensar o livro nas suas características materiais, espaciais e temporais. Os trabalhos afirmam claramente essa posição, seja propondo sequências que lidam com a temporalidade das páginas, como o de Carl Andre; com as possibilidades de impressão, como os de Robert Morris e Robert

[9] ALLEN, Gwen. The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s. In Catalogue When attitudes. Pág. 506.

Barry; com a página enquanto parte de um *grid*, como o de Lawrence Weiner; ou com a percepção do espectador/leitor frente à produção daquele objeto, como o de Joseph Kosuth.

A possibilidade de se pensar a publicação enquanto objeto autônomo já havia sido explorada por diversos artistas; no entanto, a produção de arte essencialmente impressa ganha força com as práticas conceituais a partir dos anos 60. O que diferencia X*erox book* de outras publicações de artista é a possibilidade que ela abre de ser tratada como um espaço expositivo que se encerra no próprio livro; no caso, uma exposição coletiva que discute exatamente o seu suporte. Se diversas publicações, como *La conquête de l'space*, de Marcel Broodthaers, *Statements*, de Lawrence Weiner, e *100 cubes*, de Sol LeWitt, seguiram explorando questões de temporalidade, espacialidade e circulação, o vínculo com a narrativa permanece visível nessas produções. Nesse sentido, ao desvincular uma ideia de narrativa atrelada historicamente ao livro, *Xerox book* reafirma a autonomia do objeto e suas qualidades materiais.

Ainda hoje, apesar do grande número de livros de artistas, não são tantas as experiências de publicações que obtêm êxito em constituir uma exposição/livro na sua totalidade. Uma exposição/livro, nesse caso, seria um livro no qual a obra seja intrinsecamente ligada ao objeto impresso. Assim como em um *site-specific,* os trabalhos de arte, quando publicados, não mais se desvinculariam do suporte para o qual foram concebidos, simplesmente porque não fariam sentido em outro suporte que não aquele. Esse seria o caso de *Xerox book.* A simplicidade dos artifícios da publicação (um livro impresso em *xerox*) reforça a síntese e a negação dos próprios artifícios, caros ao experimentalismo conceitual que situa o período. A impressão em xerografia e o tamanho do papel ofício impõem limites que agregam àquelas obras uma situação que impossibilita sua realização de outra forma que não naquele livro. Os limites aqui são parte da própria produção das obras. Se os vínculos concretos com o pensamento conceitual são inegáveis, *Xerox book* também pode ser visto como uma continuidade de uma série de propostas que repensaram o livro enquanto objeto. Esse é um percurso que pode

ser vinculado às teorias da *Gestalt* aprofundadas pela *Bauhaus*, mas que tem na sua gênese o caminho já traçado na poesia de Stéphane Mallarmé. Em *Un coup de dés [...]*, a apropriação do espaço do livro e a produção de temporalidade propostas por Mallarmé criam bases para uma ocupação das páginas em branco como espaço expositivo e tridimensional, onde as qualidades físicas do suporte acabam definindo o conteúdo que será desenvolvido para esse suporte, algo que posteriormente também vem a ser utilizado como matéria para a poesia concreta. Seguindo essa trajetória, a experiência desenvolvida por Siegelaub leva ao limite as qualidades sensoriais do objeto. Ao utilizar uma síntese gráfica que facilita a produção e circulação da publicação, o editor/curador cria uma exposição impressa que tem por objetivo atingir um público mais amplo e diverso do que aquele que normalmente veria uma exposição no museu.

Algumas revistas seguem a esteira da materialização do impresso como forma de veicular a arte pouco objetificada das décadas de 60 e 70. A *0 TO 9*, editada por Vito Acconci e Bernadette Mayer entre 1967 e 1969, e as brasileiras *Nervo óptico* e *Navilouca* são algumas que podemos situar nessa fronteira da exposição impressa. A *Navilouca* surge a partir da experiência literária, sendo idealizada e editada pelos poetas Torquato Neto e Waly Salomão, e busca na poesia concreta alguma legitimação para essa experiência, com a presença dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, de Décio Pignatari e de novos nomes de uma poesia dita marginal. Porem, são nas relações verbo-visuais que pensam a ocupação do espaço da página e a revista na sua totalidade que a ideia de exposição impressa se faz presente.

Nesse sentido, podemos citar a experiência da *Navilouca* como um paralelo distante do *Xerox book*. A revista publicada em 1974, que dura apenas seu número inicial por uma escolha conceitual que deseja para aquela situação a possibilidade de um múltiplo de arte, também abarca a vontade de produzir uma materialidade para determinadas práticas que se encontram à margem do mercado cultural. À

sua forma, os editores da *Navilouca* definem a revista como um suporte autônomo que não se limita à ilustração de algo que ocorre fora dele. Pelo contrário, os conteúdos propostos por cada participante não são compilações das obras desses artistas, poetas, escritores e cineastas, mas trabalhos produzidos para ocupar aquele espaço e que, embora passem pelo texto, na revista ganham configurações visuais. Nesse sentido as obras se apresentam como partes autônomas dentro de um conjunto, que seria a própria revista.

A *Navilouca*, esteticamente, talvez seja quase antagônica à *Xerox book*. A revista, impressa em *offset* e com um projeto gráfico marcante que utiliza as cores primárias ciano, magenta e preto, se opõe à neutralidade do livro editado por Siegelaub. Se, em *Xerox book*, a simplicidade dos recursos editoriais já produz uma unidade conceitual e, a partir das limitações de produção, os artistas participantes tornam-se inteiramente responsáveis pelo conteúdo das páginas ocupadas, em *Navilouca*, a noção de exposição impressa, poderia se configurar como uma exposição de um "autor-curador", com a interferência marcante do seu projeto gráfico e editorial sobre seu conteúdo. A unidade da programação visual da *Navilouca*, realizada por Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, em parceria com seus editores e colaboradores, aproxima esteticamente os trabalhos propostos em prol de uma unidade estilística e conceitual. Seu partido estético dialoga com diversas referências, como as revistas populares da época, e utiliza clichês gráficos e recursos visuais tipográficos caros às fotonovelas e aos periódicos *Manchete*, *Realidade e Rolling Stone.* No entanto, esse conjunto de referências é posto em campo de igualdade com o universo programado da poesia concreta e das vanguardas artísticas. Nesse sentido, Heloísa Buarque de Hollanda aponta a publicação como um objeto pós-tropicalista que perpassa tanto a estética da arte visual de Hélio Oiticica e Lygia Clark, da poesia concreta dos irmãos Campos, do cinema experimental de Ivan Cardoso ou dos poetas ditos marginais Waly Salomão, Torquato Neto e Chacal quanto o universo popular das publicações baratas de banca de jornal. Essa miscelânea que a encaixa no termo pós-tropicalista, de certa forma, é o que acaba criando posteriormente, aos olhos da história, uma imagem da contracultura que marca o período.

Ao definir-se como uma revista na qual os artistas e poetas propunham o conteúdo a ser trabalhado posteriormente pelos seus editores e programadores visuais, a *Navilouca* reflete a discussão que também é prolifica naquele momento, a de uma proposta curatorial autoral, ou a exposição de autor. Nesse ponto voltamos a Harald Szeemann. Em 1972, ele, como curador responsável pela *Documenta 5*, realiza um possível desdobramento das ideias levadas a cabo na exposição *When attitudes become form*. Na *Documenta 5*, Szeemann, nas suas palavras, pretende que a mostra deixe de ser um museu de 100 dias para se tornar um evento de 100 dias, com ações, *happenings* e processos que discutam a problemática dessa nova materialidade da arte contemporânea que está além da ideia de objetos agrupados em um museu. No entanto, a presença, nesse caso, do curador como um propositor ativo que interfere nas relações entre as obras para desenvolver um discurso crítico chega a incomodar alguns dos artistas participantes. A posição adotada por um grupo que inclui nomes como Sol LeWitt, Hans Haacke, Richard Serra, entre outros é redigir um manifesto que coloca Szeemann como um artista-curador e os próprios artistas participantes da mostra como parte de uma obra maior – no caso, a *Documenta* em si. Alguns desses artistas chegam a retirar suas participações, dilatando essas divergências.

Torna-se claro que o período que abrange o final da década de 60 e meados da de 70 é marcado por um processo no qual diversas fronteiras do campo da arte até então pré-estabelecidas são reconfiguradas. As funções do curador, do artista, do museu/galeria e da publicação passam a ser potencialmente contaminadas e experimentadas em novas convenções, deixando as categorias estanques para um legado moderno que está em transição para o contemporâneo. Nesse momento, as noções de pureza de meios e práticas já não parecem fazer sentido, e a possibilidade de produção de arte como algo publicável, que circula além dos museus e galerias, ganha força com seu potencial político e democratizante. No caso do Brasil, o contexto político da ditadura encontra na publicação alternativa um meio de circulação de informação crítica. De certa forma, esses impressos são forças de resistência que veiculam um panorama estético de uma época na qual

os meios institucionalizados, como a imprensa e os museus de arte, são constantemente vigiados pelos aparelhos da censura.

Ainda que o potencial político de circulação do livro indique uma noção de neutralidade, essa ideia hoje já parece superada. Certamente a publicação abrange um circuito muito mais amplo do que o da exposição, mas ainda assim possui uma via de endereçamento que é inerente ao objeto. Quem publica e edita sempre se dirige a alguém que consome essa publicação, mesmo que isso possa em algum momento sair do controle. Isso não indica, de modo algum, o fracasso dessa produção, mas aponta para um sintoma que é caro a toda produção de imagem atual, à qual o livro como suporte está atrelado. Esse sistema que se amplifica nas décadas de 60 e 70, e que hoje, pelas facilidades dos meios de produção e por uma necessidade de alimentar a circulação da produção artística, cresce de forma exponencial, como é possível verificar nas diversas feiras de publicação independente. Eventos como *Tijuana* e *Feira Plana*, em São Paulo, e a *NY Art Book Fair*, em Nova York, movimentam significativamente esse mercado editorial, e certamente tal legado é fruto de uma investigação potente de determinados artistas que, nas décadas de 60 e 70, utilizaram o impresso como suporte para a criação e circulação dos trabalhos. Não por acaso, a *NY Art Book Fair,* a maior feira de publicação independente do mundo, foi criada pela editora *Printed Matter*, que veio a ser fundada em 1976 por Lucy Lippard e Sol LeWitt para criar e distribuir livros de forma independente. Com a *Printed Matter*, esses artistas, ao se desvincularem do mercado editorial convencional, acabaram por criar um novo mercado que hoje se encontra plenamente estabelecido.

Hoje podemos observar o crescimento vertiginoso dessas práticas, que, por razões distintas, possibilita vazão a uma demanda crescente de um mercado editorial alternativo. Se o livro como suporte para uma produção de arte já é uma prática instituída e as motivações derivadas da arte conceitual apresentam hoje algum esgotamento, por que produzimos tantos (e cada vez mais) livros de artista? Deparo-me agora com duas sentenças que talvez expliquem o fato: a primeira, “o mundo existe a fim de terminar num livro”, de Mallarmé, e a segunda,

do artista visual Lawrence Weiner, que, em uma entrevista, fala da incoerência de se categorizar um livro como livro de artista, "um livro é um livro. Artistas são pessoas, e pessoas fazem livros". Portanto, se cada vez existem mais pessoas no mundo e mais coisas, imagens e objetos criados por pessoas que amplificam a própria noção de mundo, nesse sentido é profundamente compreensível que mais livros sejam publicados, sendo de artistas ou não. E, nesse cenário, a produção dos chamados "livros de artista" segue rompendo ainda como força de resistência o circuito ainda fechado e elitizado da arte contemporânea.

Referências Bibliográficas

ALLEN, Gwen. *The catalogue as an exhibition space in the 1960s and 1970s.* In Catalogue When attitudes become form.

CARRIÓN, Ulises. *The New art of making books.* In Kontexts, n. 6-7. Center for Book Arts, 1975.

CHERIX, Borja-Villel (org.). *Marcel Broodthaers*. New York: Museum of Modern Art, 2016.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LIPPARD, Lucy e CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. In Revista Arte & Ensaios n. 25, Rio de Janeiro: UFRJ.

MORAIS, Fabio. *Site Specific, um Romance*. Santa Catarina: Par(ent)esis, 2013.

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei, 2010.

SEIGELAUB, Seth. *Xerox book*. Nova York: Seigelaub/Wendler, 1968.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

SZEEMANN, Harald. *When attitudes become form*.

Periódicos

Navilouca, Rio de Janeiro, n. 1. 1974.

¿Hay en Portugués?, Santa Catarina: Par(ent)esis, n. 6. 2016.

¿Hay en Portugués?, Santa Catarina: Par(ent)esis, n. 7. 2017.

Nomadismo e Descolonização: Uma Perspectiva Trágica[1]

Carmem Gadelha[2]

RESUMO

A cena teatral contemporânea requer abordagens ético-políticas do corpo ferido no embate com as cidades. Polifonicamente, a expressão transita entre máscara individual e lirismo coral. Eclodem singularidades no âmbito das multidões. Compreendê-las significa conectar o capitalismo global e o Hemisfério Sul, sem evitar o confronto com a cultura do Velho Mundo. O nomadismo deleuziano define encontros com o arcaico na sociedade superinformada. Faço, aqui, observações sobre dois espetáculos recentemente apresentados no Rio de Janeiro. *Cidade correria* mostra a luta pela retomada do tecido urbano por parte daqueles que dele foram expelidos. *Céus* aponta situações nas quais o colonizador europeu é apanhado por suas próprias armadilhas de dominação.

Palavras-chave: tragicidade; contemporaneidade; subjetividade.

Nomadism and decolonization: a tragic perspective

ABSTRACT

The contemporary theatrical scene requires ethical and political approaches to the wounded body in the clash with thecities. A poliphonic expression transites between individual mask and choir lirycism. The singularities are perceptible in the scope of crowds break out. To understand them means to make connections between global capitalism and South Hemisphere, without losing sight of confrontation with Old World culture. Deleuze´s notion of nomadism defines trajectories which meet the archaic in super-informed society. I comment on two shows recently presented in Rio de Janeiro. *Cidade correria* shows the struggle for the resumption of urban design by those who were expelled. *Céus* points to situations in which the European colonizer is caught up in his own traps of domination.

Keywords: the tragic; contemporaneity; subjectivity

[1] Este trabalho foi originalmente apresentado no IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE, Uberlândia, 2016). A presente versão foi revista e ampliada, com modificações de conteúdo.

[2] Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) e do Curso de Direção Teatral (Escola de Comunicação/UFRJ). Autora de *História do teatro brasileiro* (Rio: UFRJ/FUNARTE/UERJ, 1996); *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro* (Rio: Aretê, 2013), e artigos em periódicos nacionais e internacionais. É editora de *Ciclorama – cadernos de pesquisa da Direção Teatral* (ECO/UFRJ).

Indago sobre modos de comparecimento do trágico na cena teatral contemporânea e na sociedade globalizada, numa perspectiva de descolonização. Valho-me de dois espetáculos assistidos recentemente (2016) no Rio de Janeiro: o primeiro, *Cidade correria*, traz, dos subúrbios e favelas, a ocupação do tecido urbano por aqueles que dele foram historicamente expelidos. O segundo, *Céus*, expõe perplexidades quanto a situações de embate com a origem e o destino do Ocidente moderno e contemporâneo: impasses onde o colonizador europeu se encontra como alvo de suas próprias armadilhas. Trato da aliança problemática entre o modelo árvore – que sustenta análises históricas (sincronia/diacronia) e de discurso (sintagma/paradigma) – com o rizoma. A operação, rebelde frente à dicotomia verdadeiro/falso, abraça o descentramento e a incompletude, onde eclodem singularidades. Faço uso de aportes teóricos díspares, buscando confrontar pontos de vista para evidenciar trajetórias possíveis de articulações entre as heranças e as novas indicações de caminhos. Revisito Mário e Oswald de Andrade, encontrando neles apoio para o sempre bem-vindo repensar do projeto antropofágico.

Está em jogo o legado europeu e cartesiano de um pensamento instrumentalizado pela dominação colonial: era necessário cobrir o Novo Mundo com uma racionalidade branca, masculina, heterossexual, cuja pretensa universalidade conduzisse a conhecimentos hierarquizados e centralizados em relação a povos "sem escrita, história ou democracia", que supostamente pudessem ser "beneficiados" e conduzidos a "estágios superiores de civilização" (GROSFOGUEL, 2009). Desmontar o edifício cultural da dominação e dos preconceitos exige conectar signos heterogêneos para buscar enunciações coletivas (DELEUZE & GUATTARI, 1995). O descentramento faz-se na fuga às hierarquias, na desterritorialização e reterritorialização, intercambiando o dentro e o fora, o "nós" e o "eles", rompendo limites continuidade-ruptura; desfazer dicotomias leva a novas tessituras saber/poder. No teatro, as narrativas, cujas balizas desfazem atualmente a lógica e a estrutura arbóricas, refazem-se a partir de forças instáveis de composição, onde figuras transitam para traçar uma cartografia do tempo presente, em alianças e rupturas de um corpo sem órgãos (Artaud).

A divisão internacional do trabalho seccionou o mundo em europeus e não-europeus, segundo uma hierarquia étnico-racial que sustentasse a dominação do Hemisfério Sul pelo Norte.

Descolonizar impõe a urgência de produção de epistemologia que dê consistência a novas geopolíticas do conhecimento e das subjetivações. Isto inclui, junto às necessárias mudanças, transformações de relações de poder que ponham em causa hierarquias de gênero e sexo; religiosas; epistêmicas, com reconhecimento de saberes não-europeus nos ambientes acadêmicos e não-acadêmicos. Raça e racismo atravessam e interseccionam tais variáveis, não apenas complementando o estudo da dominação econômica, mas integrando-se a ele e compondo-o; tornam-se, portanto, variantes. O movimento é de horizontalização e combate às dicotomias. O par estrutura/superestrutura converte-se em redes complexas e constitutivas de um conjunto heterogêneo, a exigir a superação da divisão cultura/economia. Tais redes intrincadas de poder demonstram que descolonizar não é declarar independência e recair nas armadilhas do Estado-Nação, com suas miragens positivistas de "ordem e progresso"; não é substituir a administração colonial por estruturas semelhantes de exercício de poder por vias jurídico-políticas, pois, nestes casos, permanece a submissão a modelos eurocêntricos. O mito da independência esconde a permanência do passado colonial nas formas atuais de colonialidade (GROSFOGUEL, 2009).

A descolonização encontra também, nas ligações globalizadas e localizadas dos movimentos sociais, um elemento de articulação entre as singularidades: força da multidão em êxodo permanente, pois, não se deixando capturar por programas de tomada de poder, cabe-lhe encontrar o comum na multiplicidade, tanto em termos de ação política quanto no que toca às produções subjetiva e cultural (NEGRI & HARDT, 2004). A suposta "superioridade" do saber europeu omite e exclui saberes colocados em posição de "subalternos", apanhados na interseção tradicional/moderno. Ultrapassar a mestiçagem e a hibridização é programa de "cumplicidade subversiva", na resistência ao conhecimento dominante e na produção de "epistemologias de fronteira" – aí se refazem as utopias, na conquista de novos lugares institucionais e não-institucionais (GROSFOGUEL, 2009).

No terreno da sensibilidade estética, as fronteiras são transpostas por linhas de fuga às heranças da *mimésis* clássica (estabilidade, harmonia, homogeneidade, proporcionalidade), o que promove, nos confins, uma composição de forças com a exterioridade, a desierarquização, a heterogeneidade. Nos retornos, aparecem dobras: uma visão instável e desarmônica; recortes de espaço que descontinuam o tempo (DELEUZE, 1988). No início do século XX, os focos de luz sobre a cena wagneriana entregam ao olhar uma visão feita de incompletude, conforme apontaram as pesquisas cênicas de Appia (s.d). Com ele, o espaço euclidiano é sulcado de modo a revelar durações – espessuras de tempos exibidos em trajetórias de um corpo que já não se destina às tarefas da imitação. Ele faz tensão com o espaço, pressionando os limites da imagem do cubo e multiplicando – ou desfazendo – os seus planos. Appia está em sintonia com os cubistas, numa lógica de "compressão espaço-tempo" (HARVEY, 1996). As durações são aspectos da relação entre afetos e perceptos, que trabalham para produzir o corpo, com sua memória (BERGSON, 1990). Appia faz distinção entre a estrutura física do palco e as intensidades da cena. Em terrenos mais amplos e fora do edifício teatral, os corpos trafegam em trajetórias fragmentadas, na cidade subjugada pela produção capitalista. As conexões e desbloqueios do corpo sem órgãos (Artaud) revelam aberturas e reversibilidades, num discurso que se rasga e desmonta em ações políticas e processos de subjetivação e insubmissão aos poderes (DELEUZE, 1997).

Aqui aparece Dionísio, nômade intempestivo, afeito às desordens e ao delírio. Sua máscara é a eclosão do Diferente; o errante não é apanhado por identidades. Ele é Outro e Mesmo; estrangeiro, porém familiar; não-grego, não-bárbaro; é de dentro e de fora, nem selvagem nem urbano. Em seu séquito, todos são celebrantes e celebrados, operando semelhança e diferença. O fronteiriço é deus civilizador (DETIENNE, 1988). Para o corte da vinha, Dionísio ensina a ficar ereto; ele é *orthós*. Pés e pernas saltam, fazendo tanto dançar quanto vacilar e tombar: o equilíbrio é precário; dor e ferimento espreitam. Estes corpos, tendo sido empurrados para as periferias, retomam o que lhe é/ foi roubado. São munidos de suas memórias, prontos para os embates.

O teatro nasce deste corpo anômalo (desigual, rugoso, desterritorializado) e festivo; corpo também anormal, porque não tem regra ou a contradiz; o furor ultrapassa a forma. Nele se retomam conflitos para manifestar o que a cultura clássica e de estado soberano recalcou (SZANIECKI, 2007). O processo pode dar-se no palco à italiana, cuja ocupação se faz contrariando suas regras clássicas; ou a cena se oferece às ruas, recortando-as, sobrepondo-se a suas geografias, impondo-se aos obstáculos e ultrapassando-os. A cidade é a cena e o drama, em percursos de ocupação sem tomada de poder.

Desfazer a dicotomia centro/periferia é desmanchar as coordenadas da história, árvore de significações hierarquizadas e centralidades de sujeitos. Para escapar à língua dominante e ativar subjetivações, a memória instaura-se como conexão de tempos onde o passado faz-se presente e abrem-se ambos para o futuro (BERGSON, 1990): duração que vai e vem entre distâncias – tempos e espaços vividos e gravados no corpo. O mais recuado pode ser o mais próximo, as relações se dão descontinuamente, acentradamente, mesmo que a memória seja relida por totalizações como sociedade ou civilização. A memória, feita também de esquecimento, abriga *alétheia* (revelação e ocultação da verdade): arcaísmo da aparição, entrelugar do passado-quase-presente; do ainda-não e do agora, do não-mais. Numa escrita rizomática, a história se aproxima e afasta; o presente escava inteligibilidades. As frestas abrem espaço à produção de diferenças e ao desfazimento de modelagens. Os corpos e os espaços borram as marcas de dominação e revelam-se outros. Assim é que coordenadas de classificação desmontam hierarquias.

No capitalismo atual, informação e afetos fazem-se, na qualidade de trabalho imaterial, produtos em si mesmos, de natureza circulante em meio expandido. Um "devir comum" se dá em biopolítica não baseada na contradição identidade/diferença, porque a multidão é definida agora como "de singularidade e partilha" (NEGRI & HARDT, 2004), num rizoma que desaloja o operário (pertencente ao "passado" fordista) e o coloca em condições de trabalho precário.

A multidão é coro dissonante. O Estado age em território demarcado e dispõe de força violenta (polícia, cárceres); pode formar exército, integrando-o a dispositivos

jurídicos. Mas os guerreiros nômades e sua máquina de guerra não se reduzem àqueles aparelhos; não fazem binarismo: a malta é efêmera e desmedida contra a soberania (DELEUZE & GUATTARI, 2012). O coro é devir minoritário e não-hegemônico, *nomos* – o costume que, desterritorializado, traz um fora e refaz a ética.

A multidão solapa, mas também recompõe o palco, tornando a cena teatral novamente reconhecível e fazendo, do espaço estriado pelas marcas de poder sobre a cidade (monumentos, edificações, mãos de trânsito), um espaço liso para os percursos do *nomos*, contrapostos ao traçado da *polis*. Dá-se passagem a contrapoderes em turbilhões: uma "cidade nômade", vinda do fora (becos e favelas), é descentrada ou ex-centrada.

Cidade correria, criação coletiva do Grupo Bonobando (Rio de Janeiro), dirigido por Adriana Schneider e Lucas Oradovski, diz, humoristicamente, que vai "representar a periferia na Europa". A terra, nascida de "um estupro", fala em primeira pessoa, mas desdenha o nome próprio, que pretende identificar as coisas e garantir delimitações de saberes; a cidade pode ser o Rio de Janeiro ou qualquer outra, com qualquer outro nome. O abalo de identidades ativa processos de subjetivação, nos quais o próprio é propriedade constantemente alienada de si. Nesta ordem de (des)apropriação, o que se impõe é o trânsito através de ganhos e perdas de cada um, num "nós" feito de deslocamentos e trocas de posição. O nome é (im)propriedade e multiplicidade, num processo de subjetivação que se expressa em lirismo coral e declara estar "entre o fogo cruzado e o campo minado". Todo "eu", aqui, é alegoria ou metonímia, porque remete a um fora de si que o compõe e amplia, em dobras que implicam o desfazer de contornos individuais. O "eu" contém o "nós" em singularidades que fazem ver a multiplicidade.

No espetáculo, fitas de proibição, listradas de preto e amarelo, são demarcações de poder atravessadas de modo a tentar a empreitada de refazer a arquitetura da cidade sobre os escombros dos barracos e palafitas dos ancestrais. Corpos são abatidos nos territórios interditados. Em outro momento, como numa cirurgia plástica, uma bailarina é maquilada e vestida de maneira a aludir a *O bebê de tarlatana rosa*, conto de João do Rio, passado durante um carnaval em que um

dândi faz jogos de sedução e esconde-esconde com uma mulher fantasiada de bebê. No auge do desejo, a moça revela, sob o nariz artificial, um nariz que falta, numa caveira rodeada de carne bela e apetecível. Chocado, o dândi desaparece no burburinho, pois a imagem de terror quebra o encanto, fazendo aparecer a alteridade sob a forma da monstruosidade: o "bebê" não atende a expectativas de beleza canônica; a falha, uma vez revelada, ostenta a morte insultuosa, num tributo ao barroco.

O conto metaforiza a "cidade maravilhosa" de um século atrás como de agora. A diferença está na ânsia atual de exibir as chagas para melhor amá-la. O *funk* e o "passinho" perfazem a trilha sonora e a coreografia com que os corpos avançam sobre os templos da cultura carioca, da Arena Dicró (subúrbio da Penha) ao Teatro Sérgio Porto (Zona Sul); porém, todo lugar é "desmapeado do mundo", como no conto de Mia Couto (*A última chuva do prisioneiro*). Este é um "povo por vir" (DELEUZE, 1997); nunca existiu, porque não pertence aos contornos de civilização branca, dotada de ciência teórica, racista, demarcadora de hierarquias de gênero e sexo. Nem existirá, porque o devir é de inacabamento, onde fatos e feitos atravessam as potências do viver. Trata-se aqui de um povo menor, eternamente (auto)demandante. Este povo sabe que seu trabalho é de desmarcar linhas de fronteira para não ser apanhado em novos projetos de colonização. E não querer apossar-se, ele próprio, de espaços de dominação.

O carnaval, cheio de "luxúrias atrozes" (João do Rio), é também a celebração libertária da incompletude e da falta, onde o "deboche ritual" transmuta-se em festejo dos possíveis, no imprevisto da multidão. Assim é *Cidade correria* Vagueiam o singular e o anônimo, os estranhos exibem-se precisamente em sua estranheza. No vazio entre a máscara e o rosto ou outra máscara, ressalta o sem-rosto – uma virtualidade que se furta ao normal e à norma. A cidade maquilada (mas descomprometida com imperativos e estéticas de identidade), construída sobre sangue, transmuta em maravilha o grito de horror ao estupro diário das balas; demole muros construídos contra o "outro" da civilização (pobre; morador de uma "favela dentro da favela"). Ser negro ou branco comporta questões geográficas, pois a cidade-correria se localiza na periferia da periferia: "sou branca, mas sou de

Sampaio"; a adversativa faz equivalerem os atributos; importa ser de Sampaio e não branquitude ou negritude. Ou melhor: um negro é mais negro por viver em Sampaio? Inversamente, um branco é menos branco pelo mesmo motivo? Por outro lado, nomadicamente, a marca de origem se desfaz porque transitar pela cidade, em favelas ou asfaltos, é entregar-se a intempéries e acasos, que, eles sim, traçam os caminhos sem fim ou finalidades que não sejam os da caminhada.

A ironia e, às vezes, o franco deboche das falas demonstram que as dicotomias produzem falsos dilemas, pois os múltiplos e integrados problemas incluem aspectos simbólicos e de subjetividade ao emaranhado que chamamos vida material. As missões civilizatórias e democratizadoras, com sua retórica salvacionista contra a "barbárie", sempre se ancoraram em força policial-militar. A cidade-correria luta em vários níveis contra as fortalezas eurocêntricas, pois elas habitam os espaços urbanos. Por outro lado, saberes e cosmologias dobram-se e redobram-se, apropriam-se criticamente das retóricas e forças de dominação, fazendo-as voltarem-se contra si mesmas (DELEUZE, 1988). As novas epistemologias redefinem discursos emancipatórios que se reúnem em "resposta transmoderna" às políticas identitárias inscritas na colonialidade (GROSFOGUEL, 2009). Posta a correr e fazer correr, a cidade radicaliza o mote reivindicatório de igualdade social feita de atravessamentos de disparidades, incluindo amplos setores e grupos de oprimidos, sejam eles de raça, classe, sexo ou gênero.

Entre o visível e o invisível, instalam-se e pulsam tensões, movimentos, sonoridades. Transitar pela cidade perfaz novos jogos de aparecimento e desaparecimento: amálgamas de real em cujos interstícios brilham as ficções. O carnaval – *via sacra* de esplendor e horror – é permanente: está dentro dos calendários, se posto nos dias oficiais de folia; está fora ao emergir no cotidiano onde se tenta burlar a feiúra, tal como no conto de João do Rio. Em sentido contrário, na *Cidade correria*, monstruoso é negar-se a ver ou fazer-se invisível; deixar de acolher o que foge à norma hegemônica. Os excessos de demonstração (nos quais se mostra o monstro) catalisam medos e fascínios pelo singular; abrem alas ao prodigioso. Um orixá de saias de arco-íris dança ao final para festejar a

"ecologia de saberes e a inesgotável diversidade da experiência do mundo" (SANTOS, 2009, p. 45).

Na divisão do que está entre os visíveis e os invisíveis, fundam-se e aprofundam-se abismos onde os primeiros são fundamentados e contornados pelos segundos. É que o "Mesmo" delimita-se na demarcação do "Outro". Isto, para Santos (*idem*), separa o mundo em dois campos, postos "deste lado da linha" e "do outro lado da linha". O que habita o outro lado (não-europeu, não-branco, incivilizado) pode ser dado como inexistente ou incompreensível, num processo de exclusão radical e contínuo, de co-presenças impossibilitadas. Nesta "ciência abissal", enraizada, não por coincidência, nas epistemologias e racionalidades pós-Descobrimentos, verdadeiro e falso naturalizam-se, promovendo o esquecimento de que objetos, circunstâncias e métodos são produções sociais.

Linguagens e conhecimentos populares ou indígenas e negros, por pertencerem ao "outro lado", perdem visibilidade e se tornam crenças, intuições ou opiniões, creditáveis apenas enquanto objetos e temas para as postulações "científicas" que pretendem traduzi-los em termos da razão ocidental. A linha separa o que se pretende inteligível do ininteligível, estabelecendo critérios universais de fixação do legal e do ilegal, nos limites entre o Velho e o Novo Mundo: um direito internacional balizado pelos Estados nacionais. Proliferam linhas que entrecruzam as relações e dividem espaços de poder e submissão, aqui mesmo onde as julgamos menos abstratas porque inscritas no dia-a-dia naturalizado: negros e brancos, ricos e pobres, homens e mulheres, heterossexuais e homossexuais. Descolonizar é enfrentar os abismos e territorializações demarcados por essas linhas, conforme explicita, em *Cidade correria*, a cena das fitas de proibição.

A "regulação/emancipação", que norteou os rumos do domínio e das lutas correlatas de independência, é dinâmica substituída, hoje, pela lógica da "apropriação/violência" (SANTOS, *idem*). Esforços de descentramento são necessários em nome de novas formulações epistemológicas com origem no Hemisfério Sul. Os contramovimentos da expressão de Santos correspondem, em nosso entendimento, às contra-hegemonias descritas por Hardt e Negri (2004). Em Santos, evidenciam-se especificidades ligadas aos processos coloniais, onde se

define o "cosmopolitismo subalterno" e um movimento de "regresso" do colonial e do colonizador. Neste "regresso", aparecem três figuras e suas respostas: 1) a do "terrorista"; 2) a do "imigrante indocumentado"; 3) a do "refugiado" – todos provenientes do abismo da exclusão e da "inexistência jurídica". A apropriação/violência atua por legislações antiterror e práticas de fechamento de portas de entrada nos territórios demarcados pela velha linha; ou admite imigrantes sem documentos, desde que subempregados em corporações multinacionais ou escravizações clandestinas – modo de mantê-los sempre estrangeiros. As metrópoles asilam e exilam, tanto no interior de seus territórios quanto fora deles.

Em *Céus*, texto do palestino Wajdi Mouawad encenado por Aderbal Freire Filho (Teatro Poeira, Rio de Janeiro), consta do programa: "A hipotenusa é essa diagonal fabulosa que une, em seu ponto mais distante, dois segmentos entretanto ligados à sua base em ângulo reto. Dois seres que tudo separa só podem ser unidos por um gesto diagonal que é o gesto hipotenusa". Aqui se traça uma linha de união/separação de disparidades e divergências.

Numa célula onde trabalha um grupo de técnicos empenhados em evitar um ataque terrorista, há que decifrar um código de informações onde se estabelecem locais e hora de um grande e múltiplo atentado. Um dos membros da célula, o único capaz de realizar a tarefa, acaba de se suicidar. Ele designa um jovem, também membro da equipe, para continuar a decifração. Este objetivo necessita que o jovem quebre a senha do computador do amigo. Ao longo da trama, revela-se o motivo do suicídio: o filho do morto era parte do grupo terrorista. O "gesto hipotenusa" separa e une pais e filhos: outro membro da equipe comunica-se via Internet com o filho adolescente e o orienta sobre um trabalho escolar; é preciso que o menino vá ao museu e escolha um quadro para analisar. Uma pista antes descartada conduz a investigação a resultados surpreendentes. Um quadro de Tintoretto (*Anunciação*), com seus espaços, linhas e figuras, é interpretado de modo a alcançar a identificação das coordenadas geográficas que levam a museus dos oito mais ricos países do mundo.

O tempo não é suficiente para evitar o atentado; o menino é morto, assim como outros visitantes dos demais museus. Uma diagonal aniquila passado e futuro, deixando, no espaço das presenças e do tempo presente, o sangue e o desespero. Não resta nada mais a destruir, a não ser a beleza, nesta trágica jornada onde forças primordiais de aniquilamento impõem-se como condição para qualquer renascimento.

Os jovens terroristas (os investigadores relutam em admitir poderem não ser árabes) usam das mesmas armas de horror que os oprime. A linha se dobra e volta-se contra si mesma, numa trajetória que se dirige para descolonizar o colonizador, um outro de si mesmo – Narciso horrorizado com a própria imagem. Em *Céus*, a mesma referência a estupro, já mencionada em *Cidade correria*. No quadro de Tintoretto, projetado no fundo da cena e descrito pelo jovem decifrador, Maria não recebe uma dádiva, mas uma ameaça advinda de Gabriel. Ela tem o semblante contraído de pavor. O que poderia ser apenas pudor de virgem assume sentido político inusitado, porém profético em sua força de metáfora da inauguração e do futuro da civilização. O lado direito do quadro, onde se encontra a Virgem, traz, em sua parte superior, um dossel de veludo que recobre e entroniza uma cama. No lado esquerdo, o cenário é de ruínas; o espaço indica uma temporalidade na qual se encerra um tempo e dá-se início a outro, após o Advento. Ainda acima e agora à esquerda, um grande grupo de anjinhos (agrupados em disposição fálica) parece empurrar uma pomba (o Espírito Santo) na direção do dossel. Logo abaixo e tomando centralidade, o Anjo Gabriel indica a mesma direção. O intérprete do quadro e da mensagem terrorista ressalta: anjos costumam ser solitários; mas o imenso grupo de pequenos anjos assemelha-se às legiões demoníacas. O dossel entreabre-se como uma vagina.

Os deslocamentos das linhas abissais exigem novas demarcações, materializadas, agora, por muros de segregação como na Palestina ou postos entre México e Estados Unidos, por exemplo. Resguardam-se Constituições – mesmo com emendas e remendos – porque não é mais necessário recorrer a Estados de Sítio ou de Emergência. As democracias são restringidas, porém a pretexto de serem protegidas e novamente expandidas, violando-se as velhas legitimações dos

tempos da regulação/emancipação: o Estado policial se encarrega de invadir privacidades em suas práticas de espionagem. Em linhas literais e metafóricas, vedam-se territórios, erigem-se campos de morte; as cidades são internamente divididas em "civilizadas" e "selvagens", obedecendo a lógicas brutais de destruição.

Em *Céus*, Deus é origem e fruto de um estupro, como o deus-ladrão que nos furta de nós, conforme Artaud: um outro que nos penetra e priva-nos de corpo e de nós mesmos (*Para acabar com o julgamento*). Um Deus que, ao furtar-nos e furtar-se (DERRIDA, 1995), faz-nos irremediável e eternamente devedores (DELEUZE, 1997). A juventude deserdada tanto pode ser árabe quanto ocidental; vem-se a saber, no desenvolvimento das revelações, que o jovem filho do investigador morto "suicida o pai" branco, ao revelar suas intenções terroristas. O que em *Cidade correria* é tragicidade/comicidade feita da alegria de combater, em *Céus* é aniquilante fechamento da única abertura para uma mudança, seja política ou cosmogônica: nela se encontram a arte, a linguagem, o imaginário que cria mundos. Algo fica fortemente indicado: a imperiosa necessidade de descolonização do mesmo no âmbito de si, para livrar-se de si e tentar refundar-se, na certeza de que "o monstro sou eu". Diz Aderbal, no programa da peça: "A utopia da arte é capaz de nos livrar ao menos da repetição de velhos atentados. Ou seria, em uma sociedade de poetas ([...] os que fazem e os que lêem versos). Uma sociedade que percebesse a inutilidade do inútil".

As velhas formas do poder colonial se reformulam no interior das cidades e nas práticas de violação que instauram poderes ao mesmo tempo fora do Estado e articulados a ele. A privatização de serviços públicos submete os mais fracos a contratos de saúde, água, ambiente. Nas ruas e vielas da *Cidade correria,* corre-se da polícia de Estado e das milícias para-policiais e privadas, dificilmente distinguindo-se as práticas de uma e de outra. É que economia e política encontram-se tanto à margem do Estado quanto em seus domínios; podem ser seus prolongamentos perversos. Nas zonas "civilizadas" do Sul global, "castelos neofeudais" (SANTOS, *idem*) de condomínios fechados com aparatos de segurança (diga-se, às vezes semelhantes aos de campos de concentração) defendem-se das

"ameaças". Os jovens, nos guetos do Sul ou nas periferias do Norte, são privados de acesso à cidadania, tanto em *Cidade correria* quanto em *Céus*. Qualquer tentativa de descolonização depende não apenas de educação (no sentido do acesso à instrução e à escolaridade), mas da formulação de novas epistemologias que façam equivaler a justiça social à "justiça cognitiva" e simbólica.

Santos (*idem*) pergunta e responde sobre quem precisa do cosmopolitismo: todas as vítimas de intolerância e discriminação, os expurgados da condição de humanidade. Todos que façam suas as falas e os gestos contra-hegemônicos; todos os que tomarem para si o que lhe foi roubado. Todos que se disponham em redes, iniciativas coletivas e movimentos de redistribuição cultural e simbólica. Todos que possam reconhecer a incompletude e não se iludam com ambições de completude. A diversidade epistemológica conduz à "ecologia dos saberes", sempre em demanda. Aqui ressoam as palavras de Deleuze (2012) sobre o povo, a arte, a ciência menores – libertos de toda robustez fascista (DELEUZE, 1997).

Tive já oportunidade de destacar o assombro vivido pelo colonizador à época do Descobrimento (CAFEZEIRO & GADELHA, 2006; GADELHA, 2013). Os monstros, mantidos até então fora das fronteiras supostamente iluminadas pelo sol (brancas, europeias e civilizadas), têm agora seu endereço nas Américas. Pois serão humanos aqueles que andam nus, comem carne humana e não têm notícia do Dilúvio? A Catequese projetou a produção de corpos (social e próprio) modelados pelos gestos e atitudes do branco. Ao mesmo tempo, as dúvidas quanto à humanidade do índio – recorrentes, de Nóbrega a Vieira e, infelizmente, bem mais adiante – são sintomas da necessidade de marcar as fronteiras entre o humano e o não-humano, o "Outro". O monstro tem a dupla função de abalar certezas, aterrorizando-nos quanto ao que poderíamos ser ou nos tornar; ao mesmo tempo, traçam o perímetro do Mesmo, afirmando o que ele julga ser. Na Europa, a partir dos Descobrimentos, narrativas chegam de todas as partes, trazidas pelos viajantes e mapeadas pelos cartógrafos. Taunay (1998) compila imagens fabulosas a respeito de monstros "encontrados" no Brasil e levados na imaginação dos que retornavam à Europa. Se tais figuras e narrativas não podem ser consideradas

senão fantasiosas, podem bem dar conta da perturbação causada pelo encontro (encontrão) com este "outro lado da linha".

Nós, do teatro, podemos traçar ilações entre essa perplexidade inaugural e a necessidade que tiveram os europeus, a partir do Renascimento, de construir fechadas as suas casas de espetáculos. Se o teatro é relacionado à peste (Artaud, 1985), nada mais lógico que pretender domesticá-lo, contendo-o em espaços onde a imagem do monstro (Calibã, por exemplo), possa reduzir-se a um contorno que caiba em olhos tão dilatados pelo espanto. O olhar em perspectiva, seja ela em ponto de fuga (palco à italiana) ou aberta e metateatral como na cena elisabetana, faz o espelhamento do sujeito com a imagem do que lhe é estranho. Isto permite traçar as identificações e diferenciações (GADELHA, *idem*). Anchieta, Nóbrega e Vieira (*apud* CAFEZEIRO & GADELHA*, idem*) interrogam sobre a humanidade ou bestialidade do índio, entre uma angústia e um fascínio que não excluem o medo, mas atestam a Razão do Mesmo e a não-razão do Outro. Espaço e tempo são perscrutados a partir da imagem do índio – ele pertence a um passado do homem? Um passado não narrado na Bíblia poderia ter existido? Excluído da História Sagrada e da Salvação, possuiria ele uma alma?

Anchieta arma um palco como quem entrega um espelho. A expectativa é propiciar ao índio movimentos de vai-e-vem entre a imagem projetada na cena e o reconhecimento de quem a vê como sua. Mas como conceber que os anjos e os demônios pudessem ser assimilados? Como imaginar aceitável que os deuses indígenas fossem associados ao Diabo católico? A Catequese não teria melhor resultado na plateia branca? Afinal, eram degredados, hereges, assassinos... com medo de pilharem-se monstros e a carecer de (re)evangelização. Fora do teatro, o medo, aguçado ao insuportável, promove matança com proporções monstruosas de genocídio.

Mário e Oswald de Andrade tentavam compreender a modernidade brasileira, assentada sobre o binômio primitivismo/dependência da Europa. Era preciso reconhecer que a própria Europa encontrava-se algo desiludida com a destruição (I Grande Guerra) desencadeada por sonhos modernos. Futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo são motes para um misto de iconoclastia e

deslumbre, por parte dos Andrades. Mas o passado atua no presente e exige exame, quase sempre demolidor, das heranças. Afinal, não se tratava de programa de atualização com a Europa, eternizando a assimilação acrítica das branquitudes e suas medidas de excelência.

A antropofagia ligava-se, claro, às águas canibais onde navegava a vanguarda européia. Oswald devora os mitos de origem, valorizando uma primitividade recém-descoberta pela arqueologia e a etnologia. Tentava-se racionalizar o que se tinha por irracional e selvagem, num dilaceramento da subjetividade moderna em contato com o seu "passado". As encruzilhadas antropofágicas ensinam a apreender, sem ufanismos ou subserviências, os choques entre dominadores e dominados. A antropofagia alcança o *Macunaíma* de Mário: corpo negro, índio e branco, a frequentar tempos e espaços de um presente feito de recusas e encantamentos. Nele ressoam os malandros de Martins Pena e Manuel Antônio de Almeida – arlequins servidores e traidores de muitos amos. Vanguardistas europeus e modernistas brasileiros lidavam diferentemente com seus primitivismos: entre nós, participavam do dia-a-dia os fetichismos negros e os ex-votos, enquanto no Velho Mundo eles não encontrariam lugar, conforme Antônio Cândido (1993) ressalta.

Em nós, os corpos pulsavam e pressionavam a problematizar a identidade. Mário e Oswald caminham na contramão dos românticos, porque, com estes, o primitivo era indicador de uma suposta autenticidade nacional moldada por brancos. Estava em causa, para os modernistas, o reconhecimento e a legitimação da "lógica selvagem" para sua combinação com os desafios tecno-industriais. Era preciso dizer não à racionalidade escamoteadora de propósitos de domínio, como Oswald aponta no *Manifesto antropófago*: "Nunca fomos catequisados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de Senador do Império [...]. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses" (*in* TELES, 1986).

No *Macunaíma* de Mário, o corpo "finge adotar as máscaras de seu outro, mas para expor as disparidades e ironizá-las: astúcias de mestiço e malandro" (GADELHA, 2013, p. 248). É que a construção do futuro depende do curto-circuito do passado com o presente. Pertencer ao mundo moderno tem por condição compreender e

positivar o "primitivo" no que nele é singular e próprio: as misturas com o branco produzem sínteses precárias, inacabamento, o sempre por-fazer(-se). Aí se alojam perspectivas de autonomia e criação de si.

Em ambos os Andrades, o chamado aos mitos de origem dá-se para desconstruí-los e desmoralizá-los. Isto não é o mesmo que recusá-los, mas, antes, trata-se de amá-los com olhos capazes de reformulações. Aqui se vislumbram, nos desafios atuais de descolonização, revisitas a Mario e Oswald, compreendendo e reprocessando com eles, nos termos destes tempos pós-modernos, as práticas da devoração.

Seria o caso de perguntarmos sobre o comparecimento, entre nós, de uma estética considerada pré-modernista, diante do conto *O bebê de tarlatana rosa* reescrito e encenado em *Cidade correria*. O decadentista João do Rio, na "Belle Époque" carioca, exalta o putrefato e o carnavaliza. O teatro se apropria, hoje, de uma literatura deixada durante muito tempo em segundo plano pelos apreciadores do modernismo. A apropriação, pelo Coletivo Bonobando, dá-se por dolorosa comicidade: o "bebê" mantém, hoje, seu forte poder de metáfora e alegoria de uma cidade que mal oculta o monstro atrás de uma face maravilhosa. Aqui, o passado ecoa e reluz no presente, com seu brilho funesto, mas sem apelo a redundâncias; são justamente as elipses que exigem a identificação das analogias. É assim com *Céus* e seu remetimento a um passado da arte reinterpretado como testemunho da opressão de todo o Ocidente e mundo ocidentalizado.

Apostando na hipótese de que o pré-modernismo se comunica mais com nossa pós-modernidade do que com o modernismo, Silviano Santiago (1989) chama atenção para Euclides da Cunha. De entusiasmado republicano e adepto do positivismo, passa, na descrição do massacre de Canudos (terceira parte de *Os sertões*), a expor o trágico aniquilamento que impede qualquer defesa, seja da República, seja da Monarquia. Este é o solo para o espetáculo de José Celso; sem ceticismo ou desencanto, a vertigem dionisíaca ultrapassa os fatos históricos e estende-se a processo de subjetivação baseado em desconstrução da identidade brasileira: jamais fomos cordiais. A cena carnavalizada de José Celso redobra-se em desdém pelos saberes autoritários e excludentes e seus descomunais poderes de destruição. A cena teatral, como a epopéia, é a dos vencidos.

No espetáculo *Regurgitofagia* (2004), Michel Melamed conclamava a um movimento de devolução do que foi devorado. Não se trata, neste caso, de simples provocação. É que devorar e regurgitar são movimentos voltados antes para a experiência potencializadora da aventura dos saberes do que para teoremas apriorísticos e pautados por linhas demarcatórias. Trata-se de viver e resolver problemas, desconfiando dos teoremas apriorísticos. A lida se dá a partir das demandas. Aqui ressalta-se a dificuldade que temos em lidar com a ideia de vanguarda: já não temos uma classe operária que, dada como modelo do homem universal da sociedade que virá, esteja à frente da revolução; do mesmo modo, já não temos uma arte que veja o passado com olhos de aniquilá-lo.

Lidamos com múltiplas coexistências e justaposições de tempos que convergem para o presente (JAMESON, 1996); passado e futuro se encontram no instante, em exigência de inteligibilidade que não exclui o êxtase. Assim se fazem, no dizer de Santiago (*idem*) os jogos de paródia e pastiche. A primeira ironiza o passado, configurando uma estética interessada em rupturas com a tradição, embora se alimente dela, ainda que no encantamento com as ruínas. A segunda vê no passado a possibilidade de estabelecer diálogos e confrontos entre as diferentes contribuições que o constituem. Mário e Oswald de Andrade apontam trajetórias de descolonização porque não caem em facilidades identitárias: valem mais as tensões civilizacionais do que as soluções e as sínteses. As origens menos explicam do que propõem enigmas. Oswald não ambiciona que a devoração do branco resulte em tomadas de poder. Silviano Santiago (*idem*) ressalta que, sendo o patriarcado o lugar histórico da dominação, será necessário associar as máquinas ao matriarcado para promover o ócio: "Seria o que se pode chamar de eterno retorno em diferença. Não seria o eterno retorno do mesmo, já que Oswald não quer, como Policarpo Quaresma, que o Brasil volte a ser um país indígena" (SANTIAGO, *idem*, pp.108-109). Isto porque, ele sabe, nossos indígenas foram irredutíveis aos modos europeus. Comê-los é devorar sua força. Fazer da catequese um carnaval é regurgitar essa mesma força, livrando-se dela, impedindo-a de tornar-se tomada de poder. Daí o diálogo conosco e as políticas de êxodo das multidões: teríamos finalmente o "bárbaro tecnizado" (SANTIAGO, *idem*, p. 110).

Cidade correria e *Céus* não fazem paródia, não pugnam por rupturas e escárnios; adotam, antes, o pastiche, que "Aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. [...] o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta. [...] Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo" (SANTIAGO, *idem*, p. 115). *Cidade correria* recorre a isto em relação a *O bebê de tarlatana rosa*; O mesmo para *Os sertões* de José Celso quanto a Euclides. Assim também o uso da *Anunciação* de Tintoretto em *Céus*.

Nossas novas epistemologias não podem deixar de trafegar entre verdades, tomando-as pelo que sempre foram: seu processo de produção. Isto implica uma multiplicidade de confrontos com o passado, onde as evidências redimensionam-se e se tornam novamente questões. Arguir sobre a origem é operar num campo de forças para fazer virem à tona os conflitos. A identidade, aparentada do consenso, transmuta-se em diferença e dissenso, produção subjetiva que desdenha os sujeitos prévios, pressupostos a qualquer experiência. O Diabo, figura do Múltiplo, do Sem-Nome e Sem-Forma, descatequisa-se. *Cidade correria* festeja a alegria de ser outro do outro. Nossa qualidade sempre foi a de híbridos, monstros, desexcelentes. O diabo moralizador de Anchieta é perversão da gargalhada popular medieval. Mas ele está presente agora, sem peias, numa *epistheme* feita do encontro com *poesis.*

Referências Bibliográficas

APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

CAFEZEIRO, Edwaldo & GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/UFRJ/UERJ, 2006.

CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

----. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

----. & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, v.1.

----. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1996, v.3.

----. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012, v.5.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DETIENNE, Marcel. *Dionísio a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.

GROSFOGUEL, Ramón. "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global". In: SANTOS, Boaventura Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1996.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio.* São Paulo: Ática, 1996.

NEGRI, Antonio & HARDT, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Boaventura Sousa. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes". In: SANTOS, Boaventura Sousa & MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *Monstros e monstrengos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

O jabuti e a paleta: o ateliê e o artista em Almeida Júnior

Fernanda Pitta[1]

RESUMO

Na produção de Almeida Junior é possível encontrar um corpus significativo de representações de ateliê. Em obras do período de formação em Paris, o artista representou modestos estúdios de estudante, ateliês coletivos, além do ateliê de mestre; em trabalhos da maturidade produtiva, o ateliê do artista consagrado. A recorrência do tema em sua produção, do início de sua carreira assim como do seu período de consagração, permite pensá-la como um modo de reflexão sobre o próprio ofício e a condição do artista. Através da apresentação desse corpus de obras, procura-se debatê-las à luz das recentes discussões acerca das formas de representação e autorrepresentação do artista na história da arte. O artigo propõe indagar a recorrência de imagens como as da pausa, do prazer e da contemplação relacionando-as aos modos de compreensão contemporâneos das funções da pintura, do artista e da própria arte.

Palavras-chave: ateliês de artista; formação artística; Almeida Júnior; autorrepresentação

ABSTRACT

In Almeida Junior's paintings we find a significant group of studio scenes. In works produced in his years of training in Paris, the artist represented modest student´s studios, collective workshops, together with master´s studios; in his mature work, the consecrated artist´s studio. The recurrence of the theme, from the beginning of his career to his period of consecration, allows us to think of it as a way of reflecting on his own craft and on the artist´s condition in modern society. Through the presentation of this corpus of works, the goal of this article is to address them in the light of recent discussions about the forms of representation and self-representation of the artist in the history of art. The article will propose to investigate the recurrence of images such as pause, pleasure and contemplation, relating them to the contemporary modes of understanding of the functions of painting, the artist and art itself.

Key-words: studio studies; artistic training; Almeida Júnior; self-representation

[1] Fernanda Pitta é curadora sênior na Pinacoteca de São Paulo e professora de história da arte na Escola da Cidade, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Doutora pela ECA-USP com uma tese sobre a pintura de costumes em Almeida Júnior, seu scampos de estudo são o da arte no Brasil no século XIX em perspectiva transnacional e historiografia da arte brasileira.

Os estudos no campo da história da arte oitocentista têm, desde os anos 1990, destacado a importância do ateliê como objeto de estudo. O colóquio do Comitê Internacional de História da Arte, *Images d'artiste*, realizado em 1994, as publicações de Alain Bonnet e France Nerlich, *Aprendre à peindre: les ateliers privés à Paris 1780-1863*, de 2011, a edição em livro, sob a direção de Pierre Wat, das fotografias de ateliês de artistas pertencente ao INHA[2], a exposição *l'Artiste en Representation. Images de l'artiste dans l'art du XIX siècle*, organizada por Alain Bonnet e Hélène Jagot apresentada nos museus de La Roche-sur-Lyon e Laval, na França, em 2012-2013, o número especial da revista *Perspective*, em 2014, dedicado ao tema, são algumas entre as iniciativas, somadas aos já consagrados estudos de Monique Segré, *l'Art comme Institution, l'École des Beaux-Arts XIXe- XXe siècles*, de 1994, do mesmo Alain Bonnet, *l'Enseignement des arts au XIXe siècle*, de 2006, de Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe Siècle*, de 2007, que dão provas do interesse do tema e das amplas possiblidades de sua abordagem[3]. Nesse cenário, cabe destaque também às pesquisas que, seja explorando a formação transnacional de artistas estrangeiros em Paris[4] ou desenvolvendo estudos monográficos acerca

[2] WAT, Pierre (org.). *Portraits d'Ateliers*, Un Album de Photographies Fin de Siècle. Paris: ELLUG, 2013.
[3] Para um balanço dos *studio studies* ver DAZZI, C e VALLE, A. "Studio studies e fotografias de atelier de pintores brasileiros", *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte*, Nº 3, Junho 2015, pp.38-49 e também ESNER, Rachel. "In the Artist's Studio with *L'Illustration*", *RIHA Journal*, março, 2013.
[4] O projeto de pesquisa de France Nerlich e Bénédicte Savoy *Formations artistiques transnationales entre la France et l'Allemagne*, 1789-1870, que resultou numa extensa base de dados acerca da experiência de formação dos artistas alemães na França, certamente pode ser tomado como exemplo para estudos similares da formação brasileiros.

de escultores e pintores, proporcionam uma compreensão do ateliê no século XIX e de todo o seu universo material, prático e simbólico, compreendem esse espaço como lugar central para a própria construção da imagem do artista e das noções de arte oitocentistas. No Brasil, a problemática vem recebendo tratamento consistente, como comprova o recente colóquio *O Ateliê do Artista*, realizado em 2015 no Museu da República[5].

A dimensão mais imediata da abordagem das representações de ateliê é do entendimento dessas imagens - pinturas, desenhos, gravuras e fotografias - como fonte para a análise de uma quantidade de questões que envolvem o fazer artístico. Ainda que complexa, já que estamos sempre no campo da construção e da invenção de representações, as imagens de ateliê fornecem dados que, postos sob o controle da crítica documental, permitem esclarecer de maneira precisa uma série de indagações que o exame geral de obras ou de textos escritos – seja de crítica, diários, memórias ou outros relatos – custam talvez muito mais a nos revelar.

Inquirem-se esses documentos visuais em busca da compreensão de uma ordem de questões que vão da espacialidade dos ateliês, suas diversas tipologias – ateliês de estudante, de mestre, privados, acadêmicos, individuais ou coletivos, de desenho, de pintura, de escultura, de gravura - ; às técnicas e materiais utilizados pelos artistas; às etapas de formação do estudante de arte, às fases do trabalho nas diferentes linguagens artísticas, chegando por fim às problemáticas da sociabilidade do ambiente de ateliê e às relações entre artistas, modelos, colecionadores, *marchands* e mecenas.

Por certo, as representações de ateliê do pintor ituano José Ferraz de Almeida Júnior são uma fonte generosa para esse tipo de análise. Elas oferecem à interpretação dados que podem adensar a compreensão de sua formação, de sua produção nos anos de estudo e em demais momentos de sua trajetória artística, de suas técnicas e procedimentos, bem como das experiências vividas no ambiente de criação, além do

[5] Organizado por Arthur Valle, Camila Dazzi e Isabel Portella, em de 8 a 10 de julho de 2015, no qual apresentei uma versão reduzida deste texto, a convite dos organizadores, aos quais registro aqui o meu agradecimento.

modo como construiu e divulgou através de suas obras sua persona artística, sua imagem de pintor.

Façamos um pequeno exercício acerca dessas questões, percorrendo a série até hoje conhecida de obras de Almeida Júnior que representam o ateliê e o trabalho do artista. O corpus de trabalhos que se dedicam à essa temática é substancial em sua produção. São obras feitas desde os anos de aprendizagem em Paris até o momento em que, artista consagrado, dedica-se ao tema do ateliê em algumas obras, entre elas uma de suas mais conhecidas e enigmáticas, *O Importuno*, de 1898. São elas, em ordem cronológica: *Ateliê Parisiense*, 1880 **[FIGURA 1]**; *O pintor*, 1880 **[FIGURA 2]**; *O descanso do modelo*, 1882 **[FIGURA 3]**; *O modelo* ou *Um cantinho no ateliê do artista,* datado de 1897[6], mas associado à tela descrita por Felix Ferreira em 1882 **[FIGURA 4]**; *Ateliê*, sem data (provavelmente da década de 1880) **[FIGURA 5]**; *Ateliê do artista*, datado de 1886, segundo o catálogo do MASP, **[FIGURA 6]**; *Buscando inspiração*, 1889 **[FIGURA 7]**; *O pintor Belmiro de Almeida*, sem data[7], **[FIGURA 12]**; *No ateliê*, c.1894 **[FIGURA 13]** e *O Importuno*, 1898 **[FIGURA 14]**, já citada.

[6] Na catalogação de Lourenço, cf. LOURENÇO, Maria Cecília. Almeira Júnior: um criador de imaginários. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p.230.
[7] Década de 1880, segundo nossa hipótese, c.1898 para LOURENÇO, Maria Cecília. *Revendo Almeida Júnior*. Dissertação (Mestrado), ECA-USP, 1980.

FIGURA 1
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê Parisiense, 1880
óleo sobre tela, 53 x 46 cm
Col. Particular

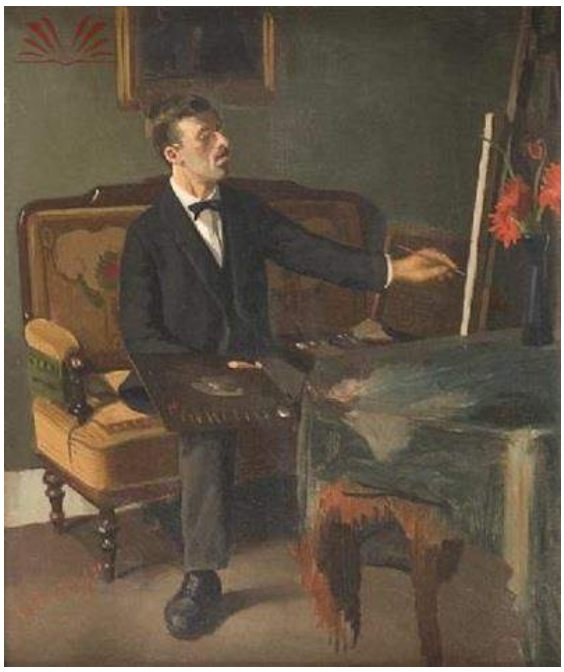


FIGURA 2
Almeida Junior
O pintor, 1880
óleo sobre tela, 44 x 36 cm
Col. Luis Fernando Costa e Silva

FIGURA 3
José Ferraz de Almeida Júnior
Descanso do Modelo, 1882
óleo sobre tela, 98 x 131 cm
Museu Nacional de Belas Artes-MNBA, Rio de Janeiro

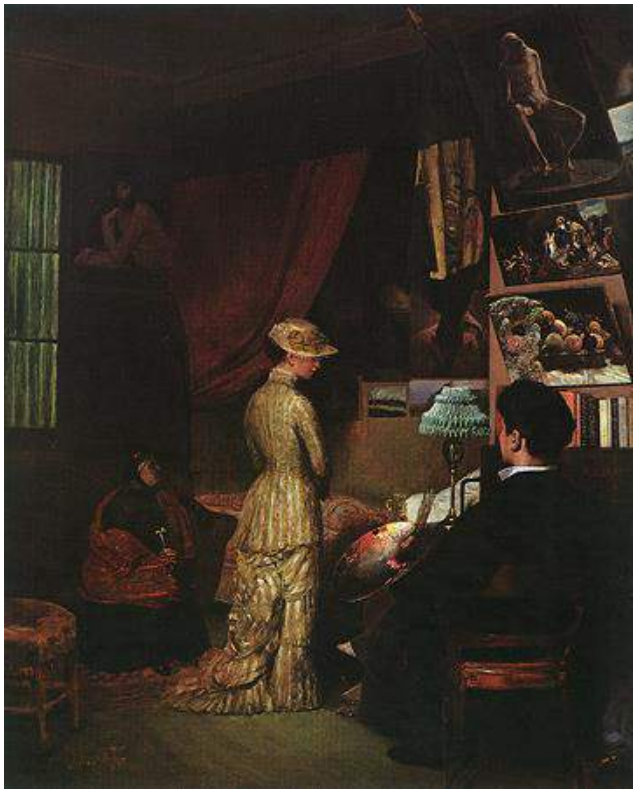


FIGURA 4
José Ferraz de Almeida Júnior
O modelo [Cantinho do atelier], 1882
óleo sobre tela, 80 cm x 65 cm
Col. Sarita Siqueira Matheus de Queiroz Guimarães

FIGURA 5
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê, sem data (década de 1880?)
óleo sobre tela, 57,5 x 71 cm
Coleção Particular, São Paulo

FIGURA 6
José Ferraz de Almeida Júnior
Ateliê do artista, 1886?
óleo sobre tela, 46 x 55 cm
MASP, São Paulo

FIGURA 7

José Ferraz de Almeida Júnior
Buscando inspiração, 1889
óleo sobre madeira, 31 x 23 cm
Coleção Luiz Fernando da Costa e Silva, São Paulo

FIGURA 8
Maurice Bompard
Un debut à l'atelier, 1881
óleo sobre tela, 225 x 442 cm
Musée des Beaux Arts, Marseille

FIGURA 9
Maurice Bompard
Le repos du modèle, 1880
óleo sobre tela, 175 x 220,5 cm
Musée des Beaux-Arts, Rennes

FIGURA 10
Louis Galliac
The artist's model, s.d.
óleo sobre tela, 46.7 x 56.6 cm
Sotheby's lote 552, n.08826

FIGURA 11
Édouard Zamacois y Zabala
La visita inoportuna, c.1868
óleo sobre tela, 23 × 29.5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao.

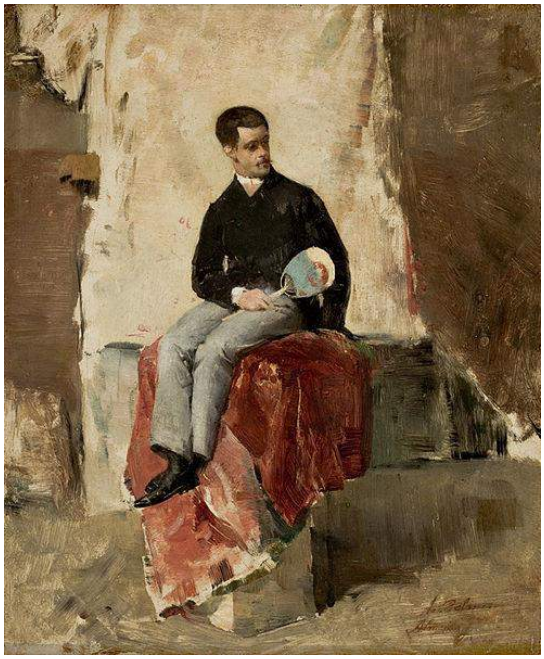


FIGURA 12
José Ferraz de Almeida Júnior
O pintor Belmiro de Almeida, s.d. (c.1898, MCFL)
óleo sobre madeira, 55 x 47 cm
MASP, São Paulo

FIGURA 13
José Ferraz de Almeida Júnior
No ateliê, 1894 (1898?)
óleo sobre madeira, 38,5 x 23 cm
Col. Hecilda e Sergio Fadel

FIGURA 14
José Ferraz de Almeida Junior
Importuno, 1898
óleo sobre tela, 145 × 97 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo. Transferência do Museu Paulista, 1947.

Espacialidade do ateliê / os diferentes tipos de ateliê

Comecemos pela espacialidade do ateliê de trabalho. Através de *Ateliê Parisiense*, *Um cantinho no ateliê de artista*, *Descanso do modelo*, *Ateliê*, e *O Importuno*, podemos identificar pelo menos três tipologias de ateliê de artista representadas por Almeida Júnior: o ateliê coletivo (privado ou escolar), a morada-ateliê, o ateliê de mestre. Através dessas representações, observamos as diferentes arquiteturas que os configuravam, das acanhadas mansardas de edifícios parisienses, aos espaços mais generosos dos artistas consagrados. Compreendemos como eram aquecidos - a *poêle*, elemento onipresente, imortalizada como signo do artista boêmio pela fotografia de Marie-Alexandre Alophe, *La Gloire et le pot au feu*, em 1858 - e ventilados através de janelas e claraboias. Observamos hábitos de iluminação, como

o escurecimento das janelas[8] para controlar a luminosidade lateral [no *Ateliê do artista*, do MASP, **FIGURA 6**], prejudicial à pintura de cavalete, ou, nos grandes ateliês, a luz vinda da iluminação zenital, ideal para o trabalho nesses ambientes, como aparece refletida no piano representado em *Descanso do Modelo* [**FIGURA 3**]. Percebemos como se dispunham no espaço os materiais de trabalho, dos pincéis aos adereços para composição dos temas – no chão, ao alcance da mão, sobre mesas ou tablados -, os estudos, as obras sendo produzidas e as acabadas, cobrindo as paredes ou apoiadas em cavaletes. Comparece em algumas obras uma decoração que pode se assemelhar a um espaço expositivo, com as obras afixadas à boa altura do olhar, mas também a um cenário; biombos, tecidos displicentemente arranjados sobre os móveis, peles, armaduras, ânforas, vasos, estandartes, bandeiras, *chinoiseries* e tantos outros adereços compõem o ateliê como espaço de representação. Compreendemos, através dessas representações, a construção de uma hierarquia que distingue espacialmente artistas em começo de carreira de seus mestres, distinção essa experimentada pelo próprio Almeida Júnior e por ele representada em suas obras.

O cotejamento dos dois quadros de ateliê *do artista* em Paris [**FIGURA 4** e **FIGURA 6**] sugere-nos que se trate do mesmo espaço, ou espaços muito similares, de ateliês-morada, em que o espaço de trabalho, representado por telas e esboços, é dividido com o ambiente de lazer e de descanso, indicado pela cama alocada em nicho protegido por um cortinado. É possível que fosse algum dos endereços de Almeida Júnior na cidade, dos quais conhecemos dois: o 33, Rue Montholon, e o 22, Rue Turgot, ambos situados no *9 ème Arrondissement*, na *Rive Droite*, próximos da região onde estavam também instalados, ao longo do século XIX, ateliês de artistas como Géricault, Delaroche, Ary Scheffer, Bouguereau, Cabanel, Henner e Boldini, entre outros, e que abrigava uma série de pequenos ateliês de jovens artistas, as chamadas *Républiques de l'art* ou *Phalansthères d'artistes*, como informa Anne Martin-Fugier[9].

[8] O manuscrito inédito de Foteini Vlachou, "Espaços para pintar: os ateliês" chamou-me atenção para essa questão. Agradeço a autora a generosidade de compartilha-lo comigo.
[9] MARTIN-FUGIER, Anne. *La vie d'artiste au XIXe Siècle*. Paris: Pluriel, 2007. Ver especialmente Capítulo II, item 1.

Já o *Descanso do Modelo* [**FIGURA 3**] e o *Ateliê* [**FIGURA 5**] sugerem-nos a representação do ateliê de mestre. É neste ambiente confortável, e mesmo suntuoso, que o artista escolhe situar a cena de lazer no fim ou no intervalo de pose da modelo da tela de 1882. O ateliê de mestre vazio é aquele que o artista representa na tela inacabada [**FIGURA 5**]. Ela não é datada, mas os adereços e objetos (as sedas, tapeçarias e brocados, a pele de tigre, a *poêle,* o elmo, as espadas e armadura) da cena permitem supor que se trate de um trabalho realizado ainda na Europa, nos anos de formação do artista, representando uma imagem do desejo, como se o artista aspirasse habitar esse espaço vazio. No ateliê de *O Importuno* [**FIGURA 14**], representado já na época que é artista consagrado, Almeida Júnior de certa forma "aclimata" os adereços encontrados nas telas do período de juventude: no lugar da pele de tigre do suntuoso ateliê europeu do *Ateliê* [**FIGURA 5**], a do tamanduá; na decoração das paredes, em substituição aos instrumentos musicais, porcelanas e espelhos presentes no *Descanso do Modelo* **[FIGURA 3]** ou aos adereços usados nas pinturas históricas [**FIGURA 5**], comparecem espingardas cruzadas sobre a paleta. O arranjo decorativo sobre a porta na tela de 1898 inclusive ecoa, em desenho invertido, aquele da composição de 1882. Poderíamos dizer que funciona como uma espécie de brasão do artista – agora já reconhecido, senhor de seu espaço, de seu próprio mundo de artista, que o defende de intromissões inoportunas.

As técnicas, materiais e procedimentos do artista/ as etapas da formação / as etapas do trabalho da pintura

As representações de ateliê de Almeida Júnior fornecem também indícios preciosos das técnicas, dos materiais utilizados, e dos procedimentos de trabalho do artista, especialmente aqueles aprendidos e cultivados enquanto estudante. Sabemos da formação artística do ituano em Paris. Almeida frequenta de início, ao que tudo indica, a *École Municipale de Dessin*[10], dirigida por Lequien Fils. A partir de 1877,

[10] É de se esperar que Almeida Júnior tenha frequentado alguma escola ou ateliê privado de modo a preparar-se para os exames da *École des Beaux-Arts*, onde é admitido em março de 1878. Nas suas inscrições no salão, o artista faz anotar que é discípulo de Lequien Fils, escultor, então diretor da *École Municipale du Dessin e de Modelage*, 18, rue Chabrol. É provável portanto que Almeida Júnior tenha frequentado esta escola, a mesma onde estudam Georges Seurat e Aman-Edmond Jean (BOIME, Albert. "The Teaching of Fine Arts and the Avant-Garde in France during the Second Half of the

passa a frequentar o ateliê particular de Cabanel[11]. Em Março de 1879, matricula-se na École des Beaux-Arts [12], no ateliê do mesmo Cabanel. Em algumas dessas representações, reconhecemos os procedimentos ensinados nessas instituições. O *Ateliê parisiense*, de 1880 [**FIGURA 1**], em se tratando de um ateliê coletivo informal ou de um dos muitos ateliês privados de ensino, é exemplar na descrição desse processo.

Como discute Albert Boime, o ensino na *École Municipale* dirigida por Lequien compreendia os primeiros elementos do desenho, a partir de cópias de estampas e de gessos, como modo de preparar o aluno para o desafio do modelo-vivo. Naquela escola, os alunos também exercitavam o modelado, o estudo de ornamentos e de figuras, além de terem fundamentos de geometria e proporção[13], em uma educação que visava estimular, prioritariamente, a formação para as artes industriais. A cópia por meio do desenho era feita a partir de um método, elaborado por Dupuis, que exercitava, desde o início do aprendizado, a apreensão total do objeto a ser representado, para depois estimular a atenção ao detalhamento das partes. Na representação do ateliê de 1880 [**FIGURA 1**], notamos moldes em gesso de partes do corpo retirados da estatuária clássica. Vale lembrar que o método Dupuis rejeitava a prática convencional do ensino acadêmico que indicava principiar o estudo das partes da figura antes de sua apreensão total. Também condenava a cópia

Nineteenth Century*", Las academias de arte (VII Coloquio Interncional de Gaunajuato)*. Mexico D.F.: Univesidad Autónoma do Mexico 1985), e também o pintor sergipano Horácio Hora (cf. GOES, Balthazar. *Horácio Hora*. Aracaju: Tip. d'O Estado de Sergipe, 1906, p.27, agradeço a Carlos Lima Jr. a referência). A ênfase do método de ensino dessa instituição, desenvolvido por Alexandre Dupuis como modo de fornecer uma formação rápida, voltada às artes industriais, valorizava captura dos efeitos gerais de valores, das massas de claro escuro através do desenho. Como sugere Boime, tal método foi fundamental para o desenvolvimento dos recursos da pintura moderna, como a simplificação do modelado e a ênfase no efeito geral da composição, mais do que em seus detalhes (BOIME, *op.cit.,* 1985). Para uma discussão dos métodos modernos de ensino de desenho no Brasil, ver VALLE, Arthur. "Desenhar uma academia: modernismo e autonomia formal nos bastidores da Escola Nacional de Belas Artes durante a primeira república", *Atas do III Encontro de História da Arte da Unicamp*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2007.

[11] Cf. SIGH Jr, p. 169, documento AJ/56/420, anexo C.

[12] Almeida é aprovado no *concours de places* de 19 de março de 1878, em 42º lugar, de 70 inscritos. No mesmo concurso, Modesto Brocos fica em 7º lugar, Georges Seurat, que também havia sido aluno da Escola de Lequien, em 67º. Cf. Archives Nationales, AJ/52/78.

[13] Uma descrição pormenorizada da escola encontra-se em *Bulletins de l´Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*. Trente et Unième Anée, 2me série, Tome XIV. Bruxelas: M.Hayez, Imprimeur de l´Académie Royale de Belgique, 1862, pp.427-429.

de gravuras como prática de aprendizagem, pois considerava que ela inibia a habilidade do estudante. Recomendava, ao contrário, a prática do desenho a partir de relevos, graduados em complexidade e detalhe, revertendo, segundo Boime, "a abordagem usual, enfatizando desde o princípio o conjunto ao invés dos detalhes, e indo diretamente para os modelos tridimensionais ao invés dos bidimensionais"[14].

Sabe-se que na concepção acadêmica do ensino artístico deste período o aluno devia exercitar exaustivamente a cópia de ornamentos e gessos, os estudos de anatomia, das formas do corpo humano, primeiro desenhados, depois pintados, para somente depois aventurar-se na cópia de telas dos grandes mestres e nos primeiros esboços de composições próprias. O ateliê parisiense parece sintetizar essas etapas da formação de um artista, curiosamente em moldes mais próximos do ensino da École que daquele da escola de Lequien. Reconhecemos não só os gessos com modelagem de partes do corpo, estudos de nu, mas também as cópias e os exercícios de representação de fisionomias e paisagens. Além, é claro, da presença em carne e osso do tão desejado modelo vivo, posicionado no centro da tela, tendo à frente o cavalete com o que parece ser um estudo de cena mitológica (uma *Vênus e Cupido*?). A própria representação dos personagens e de suas atividades na tela sugere a progressão dos estudos de um aspirante a artista, que pode ser lida em semicírculo da esquerda para a direita da composição. À esquerda situa-se o jovem *rapin*[15], que displicentemente prepara os pincéis para os colegas mais graduados; na outra extremidade, o estudante que laboriosamente copia uma gravura ou amplia um esboço; ao centro, aquele em vias de se afirmar como artista, julgando o resultado do desafio da representação *d'après nature*, diante do modelo, de uma composição alegórica.

Ainda que saibamos que a geração de artistas à qual pertenceu Almeida Junior fosse ávida por travar contato com uma formação artística menos tradicional, afinal, o desejo de todos eles era o de literalmente pegar nos pincéis e lançar-se às próprias composições, não podemos deixar de notar o quanto Almeida Júnior valoriza o conhecimento do corpo humano por meio do estudo da anatomia. O esqueleto está

[14] Boime, *op.cit.,* 1985, p. 178.
[15] O jovem aprendiz do ateliê.

presente no *Ateliê Parisiense* [**FIGURA 1**], mas é no *Ateliê* do MASP [**FIGURA 6**] que reconhecemos um recurso didático dos mais frequentes nos ateliês de artista do século XIX, os *Écorchés,* ou modelos em gesso de figuras humanas "esfoladas", sem pele e com a musculatura à mostra, ideais para o estudo anatômico das partes do corpo humano e de seu funcionamento.

O *Écorché* ali representado pode ser encontrado em várias outras representações de ateliê do século XIX – como por exemplo, *Interior with Portraits*, de Thomas Le Clar[16], nos ateliês de escultura representados por Édouard Dantan[17], *Der Bildhauer*, de Christen Christensen[18], ou na representação de uma aula de anatomia na *École*, por Fraçois Sallé[19]. Trata-se do *Écorché Combattant*, criado em 1845 pelo escultor Jacques Eugène Caudron[20]. Considerado o melhor *écorché* para o estudo do corpo em movimento, o de Caudron rivalizada em importância com o criado por Jean Antoine Houdon em 1767, tido pelos estudantes franceses em fins do século XVIII como exemplo didático perfeito para o estudo da anatomia, tornando-se uma das obras fundamentais da coleção de gessos da Academia[21].

Em *Cantinho do atelier* [**FIGURA 4**]*,* por sua vez, o artista escolhe representar os resultados de seus próprios esforços de aprendizado – reconhecemos não só a *Academia* ou *Estudo de nu masculino*, hoje pertencente à coleção da Pinacoteca –que permite propor nova datação à obra, entre 1876 e 1882, postergando a data atribuída de 1874 - mas também um estudo de cabeça para a composição do *Remorso de Judas* que, se de fato existiu, tem paradeiro desconhecido. Observa-se ainda o que parece ser uma representação, possivelmente a *Ressureição de Lázaro* feita por Almeida Júnior[22], fazendo com que identifiquemos tal tela[23], dadas as

[16] 1865, Smithsonian Institution.
[17] *Un coin d'atelier*, 1880, Musée d'Orsay e *Studio Scene*, c.1890, localização desconhecida.
[18] 1827, Statens Museums fur Kunst, Dinamarca.
[19] 1888, Art Gallery of New South Wales.
[20] Cf. Jacques-Eugène Caudron, *Écorché combattant (Muskelmann)*, 1845, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. ASN 1615.
[21] Cf. POULET, Anne (org.). *Jean Antoine Houdon, Sculptor of the Enlightenment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003, especialmente pp. 63-66.
[22] Felix Ferreira cita de passagem a tela em sua apreciação da exposição de Almeida Júnior em 1882. Cf. FERREIRA, Felix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p.132.
[23] Também de paradeiro desconhecido.

características da composição, como uma cópia reduzida da tela de Jean Jouvenet, de 1706, pertencente ao Louvre[24].

Nas telas de ateliê que faz como artista já consagrado, como em *O Importuno* [**FIGURA 14**] e *No Ateliê* [**FIGURA 13**], colhemos outros dados interessantes: se por um lado a pintura da figura humana é feita diretamente sobre a tela, a partir da observação do modelo, sem desenho preparatório, a pintura de paisagem, representada no exercício feminino, é representada não ao ar livre, *sur le motif,* mas sim no interior do ateliê.

A Sociabilidade do ateliê

A sociabilidade vivenciada ou promovida no ateliê pode igualmente ser compreendida através das representações de Almeida Júnior. A construída imagem de patriota comparece no *Cantinho no ateliê*, com a bandeira do Império pendurada junto ao dossel da cama, como que a lhe identificar as origens para os visitantes e lembrar ao próprio pintor seus compromissos com a pátria, atitude que ecoa na autorrepresentação de artistas brasileiros em Paris. Antonio Parreiras, por exemplo, usaria da mesma estratégia na construção da representação do seu ateliê, ao se fazer fotografar no centro da composição coroada pela bandeira nacional, composta pelo cuidadoso arranjo das telas em realização em Paris, assim como da presença de duas modelos, uma vestida e outra abusadamente nua [25].

Em obras como o *Ateliê Parisiense* [**FIGURA** 1], a relação entre os colegas é representada como de convivência pacífica, quase de indiferença. Com a figura do mestre, no *Descanso do Modelo*, é de terna admiração. Os visitantes são inoportunos, lançados à sombra, como em *Cantinho no Ateliê* ou *O Importuno*, diferença notável em relação a outras representações de ateliê em que o artista se compraz em ser visitado em um ateliê concorrido, *à la mode,* como se vê na tela de Auguste Biard, *Scène d'atelier*[26]*,* de 1846. As modelos, por sua vez, quando comparecem, como no

[24] Jean Jouvenet, *La Réssurection de Lazare*, 1706, INV. 5489.
[25] "Antonio Parreiras e seus modelos no atelier em Paris", *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros*, ARM.12.1.14, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, icon276573_083.
[26] Pertencente a uma coleção particular estadunidense. Para uma reprodução da tela e sua discussão,

caso de *Cantinho no Ateliê*, *Descanso do Modelo* ou *O Importuno*, tomam o centro da representação – são esperadas, discretamente seduzidas, cultuadas, admiradas e mesmo cúmplices do artista.

Les coulisses de leur existence: O ateliê como motivo

Findo esse recorrido por alguns dos aspectos que podemos descobrir ou identificar nas representações de ateliê de Almeida Júnior, é preciso lembrar mais uma vez que o ateliê, na iconografia do século XIX, é um tema por excelência. Como afirma Fugier,

> Tableaux ou photographies sont des mises en scène qui nous parlent de l'artiste face à son modèle, de l'artiste face a son l'oeuvre, des artistes entre eux et, plus généralement, de la posture que prend l'artiste ou qui lui est assignée. L'atelier bohème de Tassert n'a pas grand-chose de commun avec l'atelier austère d´Ary Scheffer ou les ateliers très frequentés d´Horace Vernet ou de Gustave Courbet. Ni l'atelier Rodin photographié par Bonnar, le sculpteur en chapeau, debout, fignolant le buste de Falguière, avec l'atelier en plein air de Corot, s'abritant pour peindre sous une vaste ombrelle[27].

Sendo assim, é possível inscrever a produção de Almeida Júnior dessa temática numa série iconográfica já bem estabelecida. O ateliê representado como coletivo de artistas, com suas práticas e predileções, tem no *Ateliê de Bazille,* de 1870, o manifesto de um grupo afinado por uma concepção artística comum. O ateliê inabitado, sem personagens, desnudado às vistas do espectador, representa ora a austeridade necessária ao trabalho do artista, como no ateliê do Louvre anteriormente atribuído a Delacroix[28], nos ateliês da Rue Furstenberg ou da Rue

ver Louis Oliver, "Les visiteurs dans l'atelier de l'artiste: variations sur un theme pictural au XIX siècle", in: BONNET, Alain (org.). *L´Artiste en representation.* Image des artistes dans l'art du XIXe Siècle. Lyon: Fage Éditions, 2012, pp.157-169.

[27] "Quadros ou fotografias são mise-en-scènes que nos falam do artista em face de seu modelo, do artista em face de sua obra, dos artistas entre si e, em termos mais gerais, da postura do artista ou daquela que lhe é designada. O ateliê boêmio de Tassert não tem muita relação com o ateliê austero de Ary Scheffer ou os ateliês muito frequentados de Horace Vernet ou de Gustave Courbet. Tampouco o ateliê de Rodin fotografado por Bonnar, o escultor de chapéu, de pé, polindo o busto de Falguière, com o ateliê ao ar livre de Corot, abrigando-se para pintar sob um vasto guarda-sol". MARTIN-FUGIER, Anne, *op.cit.,* p.89.

[28] A tela, de assinatura apócrifa, teve, é de atribuição contestada desde o *Catalogue Raisonné* do pintor, organizado por Lee Johnson. Agradeço a Renato Menezes por me chamar a atenção para este dado.

Visconti, de Bazille[29], ora a intimidade e conforto necessários ao desenvolvimento da criatividade, como no ateliê de Rodolfo Amoedo, em Paris, representado na aquarela pertencente ao MNBA, ou no de Arthur Timótheo, pintado também por este último, no óleo do mesmo museu. Pode representar também aquele espaço quase fantástico, alheio ao mundano, espécie de síntese do mundo exótico e longínquo das histórias que saem da paleta, escrupulosamente capturado pelas fotografias de ateliês de artista, como as reunidas em álbum, como o da biblioteca do INHA[30], publicadas em *Portraits d'ateliers*[31], assim como nos de Alberto Nogueira da Silva, da Biblioteca Nacional[32].

A relação com a modelo, representada em pose, no descanso ou na interação com o artista chega a ser um nicho específico do subgênero da pintura de ateliê. O cotejamento dos ateliês com modelo de Almeida Júnior com aqueles de Maurice Bompard [**FIGURAS 8 e 9**] Louis Galliac [**FIGURA 10**] e Eduardo Zamacoïs y Zabala [**FIGURA 11**][33] indica a importância do tema para os próprios artistas, mas também seu sucesso de público e consequente rotinização – aspecto ao qual o tratamento dado ao ateliê por Almeida Júnior deve necessariamente ser associado, devido às evidentes aproximações com essas obras.

Certamente o artista conta com o fato desses modelos serem conhecidos e valorados. Sendo assim, uma das dimensões dessas relações é da ciência que tem Almeida, ao realizar composições como *Descanso do Modelo* e *Importuno,* da necessidade de reconhecimento por parte do público e da crítica. Ao recorrer ao tema, o artista demonstra o conhecimento de um certo repertório e atrela sua produção aos modelos europeus em voga – inserindo-a, assim, numa "comunidade

[29] Frédéric Bazille, *Atelier de la Rue Furstenberg*, 1865-66, Musée Fabre; Frédéric Bazille, *Atelier de la rue Visconti*, 1867, Virginia Museum of Fine Arts.
[30] *Ateliers d'artistes*, tomo 1-4, NUM FOL PHOT 39 (1 a 4), Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Collections Jacques Ducet, Paris. Disponível em http://bibliotheque-numerique.inha.fr/.
[31] WAT, Pierre, *op.cit.*
[32] *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros*, ARM-12-1-14, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, e *Álbum de artistas*. ARM-12-1.15, Iconografia, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ambos disponíveis na Biblioteca Nacional Digital, icon276573 e icon276572_1418999.
[33] Agradeço a Elidayana Alexandrino quem primeiro localizou as telas de Galliac e Zabala e reconheceu as aproximações possíveis a serem feitas com a produção de Almeida Júnior.

de sentido" previamente estabelecida [34]. Isto é, o artista dá mostras de estar atualizado e conhecer as referências da pintura de gênero que trata do ateliê, compartilhando desse mesmo imaginário. Esse reconhecimento fazia parte das estratégias dos artistas, cientes de produzirem suas obras para um meio ávido por determinados temas e repertórios, fato notado por Philippe Burty, crítico da revista *L'Art*[35], em sua resenha do salão de 1880: "l'idée de peindre simplement un modèle au repos a souri à plusieurs peintres. Cela ne fatigue l'imagination"[36].

No salão daquele ano, além de *Coin d'atelier* de Edouard Dantan, adquirido pelo Estado francês[37], foram também apresentadas outras telas de mesma temática que tiveram repercussão na crítica: *La Séance interrompue*, de Ballavoine, *Repos du modèle*, de Maurice Bompard, *Un atelier de peinture*, de William Henry Bartlett. No ano seguinte, Maurice Bompard retornaria com *Un début à l'atelier*, comprada pelo governo. No mesmo salão, comparece uma outra série substancial de cenas de estúdio, entre elas: Victor Tortez, *Une première presentation à l'atelier*, David Oyens, *Derrière le dos du peintre* (ou *La visite à l'atelier*), Pierre Oyens, *La Recommendation* (ou *Le peintre et son modèle*), e ainda novamente Dantan, *Déjeuner du Modèle*[38].

A temática, como se nota, aparece em profusão nos salões nos primeiros anos da década de 1880, sugerindo uma explicação de sua função por Renée Ménard, na mesma *l´Art.* Em seu comentário ao salão de 1881, o primeiro organizado pela *Societé des Artistes Français,* sem a tutela da Academia, critica de modo mordaz a exposição das "coulisses" da existência do artista e o subterfúgio de representar modelos no ambiente do ateliê para a exposição pura e simples das habilidades do

[34] Faço uso aqui da expressão tal como Arthur Valle o emprega em sua análise da paródia em *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, cf. VALLE, Arthur. "Transnational Dialogues in the Images of *A Ilustração*, 1884-1892", *RIHA Journal – Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art*, janeiro de 2015.
[35] Revista dirigida por Eugène Véron, autor, como é sabido, muito apreciado pelos artistas e críticos brasileiros da geração de Almeida.
[36] "A ideia de simplesmente pintar um modelo em repouso sorriu a vários pintores. Ela não fatiga a imaginação". BURTY, Philippe. "Le Salon de 1880 – les grandes peintures – la peinture de genre", *l'Art, Revue Hebdomadaire Illustrée*. Sixième Année, Tome II, Tome XXI de la Collection, Paris, 1880, p. 206.
[37] Reproduzida em gravura no mesmo tomo da *l'Art*, p.166.
[38] Renée Ménard, outro crítico da Revista *L´Art*, faz um comentário alentado desses trabalhos, em que inclui a reflexão a que faremos alusão em seguida. Cf. MÉNARD, Renée. "Le Salon de 1881", *l'Art, Revue Hebdomadaire Illustrée.* Tome XXV de la Collection, Paris, 1881.

artista em figurar o corpo nu, considerando medíocres a maior parte dessas pinturas expostas nos salões:

> Il y a trente ans, les jeunes gens qui savaient plus ou moins peindre une figure d'atelier débutaient presque toujours dans l'art du tableau, en prenant pour sujet un saint Sébastien ou une figure mythologique. C'était pour eux une manière de montrer qu'ils savaient faire le nu, la seule chose qui fût estimée alors, et ils ne se souciaient guère du milieu dans lequel était placé leur personnage. L'étude du corps humain est encore et sera toujours d'une importance capitale dans l'enseignement des arts, mais comme la tendance au réalisme envahit tout, même l'école, les débutants du Salon représentent volontiers le modèle qu'ils ont sous les yeux, sans l'accompagner d'attributs qui permettent lui donner un nom historique. En revanche, on se préoccupe du fond qui est derrière, et comme ce fond est toujours le mur d'une chambre ou d'un atelier, on voit chaque année au Salon des représentations d'intérieurs, avec le modèle posant sur la table, le chevalet, la boîte à couleurs et tout l'attirail du peintre. Inutile de dire que dans ce genre de tableaux, comme dans celui qu'il a remplacé, les ouvrages médiocres sont en majorité. Si nous ne connaissons pas à fond la vie des artistes, ce ne sera assurément pas leur faute, car ils aiment singulièrement à introduire le public dans les coulisses de leur existence, et ils en soulignent jusqu'aux moindres détails[39].

Em 1882, ainda em meio a uma profusão de telas similares, seria a vez de Almeida apresentar no Salão parisiense a sua versão do ateliê – *O Descanso do Modelo*, não fugindo portanto à moda.[40] Mas é preciso salientar que o artista tratou suas cenas

[39] "Há trinta anos, os jovens que sabiam mais ou menos pintar uma figura de ateliê estreavam na arte da pintura tomando por tema um São Sebastião ou uma figura mitológica. Era para eles uma maneira de mostrar que eles sabiam fazer o nu, a única coisa que era então estimada, e eles não se preocupavam em que lugar colocar estava colocado o seu personagem. O estudo do corpo humano é ainda e será sempre de uma importância capital para o ensino das artes, mas como a tendência ao realismo invadiu tudo, mesmo a Escola, os debutantes do Salão representam frequentemente o modelo que eles têm sob os olhos, sem o acompanhar de atributos que permitem dar-lhe um nome histórico. Eles só se preocupam, ao contrário, com o fundo que está atrás, e como esse fundo é sempre a parede de um quarto ou de um ateliê, nós vemos a cada ano no salão representações de interiores, com o modelo posando sobre a mesa, ao cavalete, com a maleta de tintas e toda a parafernália do pintor. Inútil dizer que nesse gênero de quadro, como naquele que ele substituiu, as obras medíocres são em maioria. Se não conhecemos a fundo a vida dos artistas, não será seguramente falta deles, pois eles amam particularmente introduzir o público na intimidade de sua existência, sublinhando até os menores detalhes". *Idem*, pp.251-252.

[40] Dos quadros do Salão de 1882 que tinham a palavra *atelier* no título que podemos supor que fossem representações de tal cenário, temos 15: Accard, *Un coin d'atelier le Mercredi de Cendres*; Arus, *Une visite à l'atelier du Panorama*; Cholet, *Un coin d'atelier à l'orientale*; Delanoy, *Un coin de l'atelier de W. Kalf*; Dillon, *Une seance à l'atelier*; Mme. F. Fleury, *Portrait de Mme. P... dans l'atelier*; E. Friant, *Intérieur d'atelier*; Grigoresco, *Un coin de mon atelier*; Haro, *L'atelier de mon père*; Hoer, *Intérieur d'atelier*;

num sentido diverso daquele dado em geral pelas cenas de ateliê em voga naquele momento. Existe, é certo, um dado de humor e 'coqueteria' na tela de 1882, assim como haveria em *O Importuno*. Tal elemento não passou despercebido quando a primeira tela de Almeida foi exposta em Paris. H. Thurat, na revista *L'Art Populaire*, observava em 1882 a respeito da obra: "Sa composition est très amusante, très piquante même, et révèle un esprit alerte ravagé déjà par le parisianisme"[41]. No entanto, é possível concordar com outra observação de Thurat, que relativiza o compromisso de Almeida Júnior com a rotinização do tema a que aludimos acima: "M. Almeida est un autre ami du repos. Il intitule sa toile: *Pendant le Repos*. Ce n'est pas le repos du modèle que nous avons vu l'année dernière[42]. La scène est plus compliquée."[43] Ainda que Almeida se valha daquele certo 'parisianismo' nessas duas telas, certamente o interesse delas não se detém aí.

A análise de Rafael Cardoso da tela *O Importuno* circunscreve de modo muito feliz as possibilidades de aprofundar essa questão. A frequentação de Almeida Júnior à temática do ateliê aspira a uma condição elevada; sua compreensão da representação desse ambiente vai algo além do assunto charmoso, elegante ou mesmo picante. De mesmo modo, não é simples descrição do local de trabalho do artista ou de sua relação com as modelos que posam para seus pincéis. Poderíamos certamente estender as observações de Cardoso, para quem *O Importuno* "configura uma reflexão estudada sobre a própria arte e o significado da pintura"[44], a toda a série de representações de ateliê feitas por Almeida Júnior.

Langlois, *L'atelier des émailleurs, chez M. Barbedienne*; Monginot, *Table d'atelier*; Rachou, *Intérieur d'atelier*; Scheidecker, *Mon frère dans l'atelier*; Wust, *Coin d'atelier.* Com a palavra modelo no título, mais 6: F. Biard, *Un peintre classique devant son modèle*; Delondre, *Le modèle indiscret*; Giron, *Un modèle*; Hinckley, *Le modèle et la bonne*; Jones, *Les amies du modèle*, Kackerbauer, *Repos du modèle*; Mayet, *Un jeune modèle*. Ainda de um certo A. Loureiro, expô-se *Le repos de l'artiste*.

[41] Sua composição é muito agradável e mesmo muito picante, ela revela um espírito alerta já devastado pelo parisianismo". THURAT, H. "Le Salon", in: *L'Art Populaire, Journal Littéraire et Artistique*, Paris: Imprimerie D. Bardin et Cie., 1882, p. 231.

[42] O crítico faz talvez referência à tela de algum outro artista exposta no ano anterior, repertoriando o salão de 1881, alguns títulos sugerem cenas de ateliê com figuras em pausa de atividade artística: Édouard Dantan, *Le déjeuner du modèle*; E. Benner, *En Repos* (étude); A. Bompard, Un *débout à l'atelier*; G. De Coll, *Visite dans l'atelier*; H. Dubois, *Intermède dans l'atelier*, A. Edelfelt, *Chez l'artiste*, Oyens, *Derrière le dos du peintre*. Cf. DUMAS, F. G. Catalogue Illustré du Salon, 1881, Troisième Année. Paris: Librairie d'Art L. Baschet, 1881.

[43] Idem, p. 231.

[44] CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros. 1790-1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 118.

O artista em representação

Alain Bonnet afirma que "no século XIX, o artista transformou-se numa imagem, isto é, ao mesmo tempo, um emblema e um simulacro"[45]. A figura do artista adquire uma dimensão simbólica, sua existência cotidiana e a realidade de seu trabalho se transformam em fábula. Se, no contexto europeu o artista é percebido como um tipo social novo, "equivoco e polimorfo" [46] - ainda segundo Bonnet, pois que suas qualidades nunca são fixadas em um todo coerente - o que dizer da situação do artista no Brasil, onde seu estatuto social esteve ainda ao longo do século XIX relacionado ao trabalho manual de escravos, pardos libertos, homens livres pobres e sem educação formal?

É nesse contexto que presença recorrente da temática do ateliê na obra de Almeida Junior parece mais relevante. Ela, de saída, promove a valorização da profissão de artista, servindo como modo de afirmação do ofício. O ateliê é tema privilegiado para a construção de sua persona de artista moderno, aquele que reivindica autonomia, originalidade, individualidade no trabalho artístico, mas que também precisa dar provas de competência, de conhecimento da tradição, de erudição e seriedade – além de flertar, na medida 'certa', com o gosto do público e com a moda. Para ele, nada de boemia, ainda que a sensualidade do modelo seja permitida pelas suas mãos. A reputação aqui é um elemento fundamental. O artista dandy ou boêmio pode ser Belmiro de Almeida, representado por ele na excepcional tela do MASP [**FIGURA 12**], mas não ele próprio[47].

A arte, essa difícil profissão, precisa "dar futuro". De certo Almeida pretendia se afastar da posição de artista oficial, tal como a trilhada ou almejada por figuras como Victor Meirelles ou Pedro Américo. Ainda que não plenamente realizada no contexto brasileiro, era esse o objetivo da formação acadêmica, sua finalidade última. Se, de

[45] BONNET, Alain (org.), op.cit., p.7.
[46] Idem, p.8.
[47] Com exceção, talvez, da representação que faz dele Augusto Duarte, no retrato hoje pertencente ao museu do Chiado. A respeito desse retrato, ver PITTA, Fernanda. Augusto Duarte: o português brasileiro", in: VALLE, A., DAZZI, C., PORTELLA, I. (orgs.) *Oitocentos - Tomo III: Intercâmbios culturais entre Brasil e Portugal.* Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2014, pp. 189-202.

volta de Paris, o pintor se apresentava nos jornais como pintor histórico e fazedor de retratos, com sua produção acompanhamos as mudanças no campo de trabalho do artista no Brasil e a paulatina consagração de uma noção de arte nova, afastada dos preceitos e das funções a ela atribuídas dentro do sistema acadêmico, na qual decai o prestígio da pintura de história e valorizam-se a pintura de gênero, de costumes e a pintura decorativa.

Mudança lenta, mas real. Mesmo que Gonzaga Duque tenha ainda construído uma visão pessimista quanto aos destinos da arte no Brasil no seu romance *Mocidade Morta*, de 1900, o simples fato de um texto de ficção sobre a vida de artistas ser publicado neste período no Brasil é prova da mudança, ainda que frágil, da posição social desse profissional em nossa sociedade da virada do oitocentos. Vão-se muitos anos desde a publicação de *Le chef d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac (1831), de *Manette Salomon*, dos Goncourt (1867) ou mesmo de *l'Oeuvre* de Zola (1886), mas ainda assim, dentro de nosso contexto, esse é um acontecimento nada desprezível, que vem coroar toda uma série de esforços dos próprios artistas em se inserirem na sociedade brasileira de modo mais autônomo e valorizado. A transformação dos ateliês representados por Almeida Júnior ao longo do tempo é também indício desse processo. Uma tela como o *Importuno*, na medida em que permite observar a construção da imagem social do artista como um profissional bem-sucedido, contrasta evidentemente com aquela depreendida de algumas das telas do início da sua carreira. Se ela não pode, é claro, ser tomada como "retrato" fiel da prosperidade do próprio pintor (ainda que possamos considerar que Almeida Júnior tivesse se tornado um homem bastante abastado), aponta para o lugar social possível onde o artista gostaria de ser reconhecido. E mais, ela é a demonstração cabal da amplitude intelectual da reflexão artística de Almeida Júnior. Descanso do Modelo apresentava talvez a imagem de status social e reconhecimento de Almeida Júnior nos seus anos de formação. O pintor como criador, cercado dos estímulos necessários à sua atividade. No Ateliê Parisiense, fazia revelar como um todo o processo de criação, elevando a atividade do pintor a uma condição nobre, intelectual e meditativa. Em *O Importuno*, tela de artista consagrado, a arte é o objeto e o objetivo dos esforços do artista – a própria pintura é o foco, o centro da composição.

O Jabuti e a Paleta

A essa altura do texto podemos retornar à questão aludida no título: qual a relação entre o jabuti, a paleta e a problemática da representação do ateliê na pintura de Almeida Júnior? A paleta, é certamente um elemento evidentemente associado a este ambiente. Excluindo-se *Ateliê* [**FIGURA 5**] e o retrato *O pintor Belmiro de Almeida*, sem data [**FIGURA 12**], este adereço aparece em todas as composições do tema feitas pelo artista. A paleta é o signo do ofício - ela é objeto de orgulho, é a arma de sua profissão, exibida empunhada em mãos, pendurada na parede, posta no topo da porta. Ainda que observemos em suas representações a organização tradicional da sequência de cores sobre sua superfície (do branco em direção aos tons quentes e depois aos frios, como em *O Modelo*, ou *O Descanso do Modelo),* cada artista faz sua mistura, cria seus hábitos; a paleta é sua assinatura.

Na representação de ateliês, o jabuti (a tartaruga terrestre, *tortue*) por sua vez é elemento de exceção. O primeiro impulso ao notar sua figura na representação do *Ateliê Parisiense* foi de tentar associá-la a algum relato ou anedota acerca da presença desse tipo de animal na convivência dos ateliês da cidade Luz. Em primeiro lugar, é preciso recordar do trágico destino da *tortue* do romance de Huysmans, *À Rebours*, que morre por excesso de artifício, como a "verdadeira arte". Entretanto, o romance foi publicado apenas em 1884, portanto, após a feitura da tela de 1880. Se não é possível comprovar que a presença do animal nesta tela fosse uma referência a um relato literário ou a algum episódio real conhecido pelo artista, é preciso lembrar que no mundo artístico e literário parisiense do período personagens reais como Robert de Montesquiou, o poeta simbolista, o dândi esteta que inspira a personagem de Des Esseintes do romance de Huysmans, e Judith Gautier, escritora, apaixonada conhecedora das artes orientais, eram "adeptos" do hábito de tomar tartarugas como animais de estimação[48].

[48] Cf. BERTRAND, Antoine. *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*. Paris: Droz, 1996, p. 74. Cabe também lembrar a menção ao hábito de levar tartarugas para passear, por volta de 1840, citado por Walter Benjamin, no seu ensaio sobre Baudelaire, na configuração da imagem do flâneur. Cf. BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire", in: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire:*

Mesmo que Almeida Jr. tenha tido conhecimento desses hábitos ou mesmo os vivenciado, a presença do jabuti nesta obra sugere algo mais do que um retrato anedótico do animal ou da curiosa mania de toma-lo por bicho de estimação. Os estudos iconográficos, por sua vez, revelam que a tartaruga foi tradicionalmente representada na arte como atributo da Vênus doméstica, símbolo da obrigação, segundo Plutarco, das mulheres para com o lar e da necessidade de controlar sua língua, permanecendo 'quietas'. Assim ela aparece nas edições da *Emblemata* de Alciatus. No século XVI, contudo, a imagem da tartaruga já simboliza a arte de governar, o "apressa-te lentamente" da divisa de Cosimo de Médici. A partir de Ripa, a tartaruga também aparece como signo do toque, por sua qualidade de animal retrátil. Com as fábulas de Esopo e de La Fontaine – este último, vale dizer, ponto do concurso de pintura da *École* à época de Almeida Júnior – , a tartaruga será correntemente associada à ideia de sabedoria, de prudência e meditação[49]. Se recorrermos entretanto à etimologia, e ao sentido metafórico que a *tortue* carregaria, por exemplo, no romance de Huysmans, precisaríamos reconhecer outras associações: o termo tartaruga deriva do latim *tartaruca*, feminino do adjetivo *tartarucus*, referente a *Tartareus* "aquele que pertence ao inferno, ao Tártaro"; por esse motivo, o animal também foi considerado símbolo dos heréticos, dos espíritos das trevas e do mal [50].

Seria assim possível interpretar a presença do jabuti nesta tela de Almeida Junior a partir de alguma dessas chaves e dar-se por satisfeito, já que, como coloca Daniel Arasse, a iconografia aparentemente "acalma as inquietudes e responde a todas as questões"? Arasse, entretanto, desconfia dos iconógrafos: "eles são os bombeiros da história da arte: estão lá para acalmar o jogo, para apagar o fogo que arriscaria iluminar esta ou aquela anomalia, porque ela o obrigaria a olhar de perto e a constatar que nada é assim simples, assim evidente como você gostaria"[51].

um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 122.

[49] Cf. WERNESS, Hope. *Continuum Enclycopedia of Animal Symbolism in Art*. Nova York/Londres: The Continuum International Publishing Group, 2003, pp. 414-416.

[50] Tais interpretações são mencionadas por Bertrand, op.cit. p.73, nota 47.

[51]" Décidément, les iconographes sont les pompiers de l'histoire de l'art : ils sont là pour calmer le jeu, pour éteindre le feu que risquerait d'allumer telle ou telle anomalie, parce qu'elle vous obligerait à y regarder de plus près et à constater que tout n'est pas aussi simple, aussi évident que vous le

Nas representações de ateliê, a presença do jabuti é certamente uma anomalia, tanto quanto o belo gato branco eriçado do ateliê de Courbet. Poderíamos desprezar sua presença na tela de Almeida e nos fixar na evidente representação das "três idades" do artista, explicitada nas três figuras masculinas do ateliê. Mas, voltemos mais uma vez ao quadro: o jabuti, pousado sobre o chão do ateliê, está no término do eixo visual que se inicia com o esqueleto pendurado no canto da sala. Ele nos indica, portanto, o caminho do olhar, que é o da modelo: ela se fixa no esqueleto. Situado no vértice da pirâmide central da composição, feita pelo jabuti, o esqueleto e o artista absorto diante de seu esboço. Situado nessa posição, o animal participa evidentemente da construção de sentido da obra. O esqueleto faria uma alusão à finitude da vida, ao perecimento, à mortalidade – ou àquilo que na vida perece, mas que arte é capaz de preservar? Estaria então o artista, detido em contemplação diante do estudo, - talvez ele mesmo uma representação da Vênus e do Cupido – abandonando a paleta e os pincéis, em vias de preparar o seu cachimbo a fim de meditar acerca dos resultados de sua tentativa de capturar, através da pintura, o vivo ameaçado por sua transitoriedade? Poderia o jabuti estar ali para ressaltar a compreensão do trabalho do artista como esse lento labor, meditativo, contemplativo, que exigiria silêncio, intimidade e isolamento do mundo?

Arte como pausa do mundo, como forma de capturar e fixar a fluidez do vivido, de elevar o efêmero à condição de perene. Em telas como *O Descanso do Modelo,* a arte, relação entre e artista e modelo funcionam como metáfora sinestésica, da pintura que emula a natureza e atiça os sentidos - o olhar, o ouvir, o sentir – fazendo jus às palavras de um teórico caro à geração de Almeida Júnior, Eugène Véron, para quem o "gozo estético é uma alegria admirativa"[52], uma experiência sensorial, perceptiva concreta, e não a busca do belo ideal. Essa alegria admirativa advinda da contemplação da obra de arte certamente é para Almeida Júnior um prazer físico, como para Véron, uma estimulação energética; mas ela dá ordem às coisas - regra, compõe e prolonga a plenitude do vivido. Fixa-o para todo o sempre. Se a arte é "um

souhaitez". ARASSE, Daniel. "Le regard de l'escargot", in: *On n'y voit rien*. Paris: Denoel, 2000, p. 33-34.

[52] "la juissance esthétique est une joie admirative". VÉRON, Eugène. *L'Esthétique.* Paris: Vrin, 2007, p.90.

recanto da criação visto através de um temperamento"[53], como queria Zola, ela quase nunca é para o pintor ituano o elogio do efêmero, como queria Baudelaire[54]. O artista de Almeida Júnior, em busca de sua 'verdade', 'individualidade', 'expressão', do seu '*je ne sais quoi'*, precisa do espaço meditativo, intimista do ateliê para criar a sua interpretação sensível sobre o mundo. Não pode ser interrompido.

Distante do mito do artista ligado à terra, ávido pelas experiências rústicas da vida rural, Almeida Júnior construiu em suas representações de ateliê uma imagem de artista reflexivo, culto, e também preocupado com o lugar social que pode ocupar com o seu fazer. Como diria o crítico paulista Ezequiel Freire em 1888, o artista precisava de robustez mental para empunhar suas armas e abrir caminho às 'novas ideias estéticas' contra as 'velhas filosofias da arte':

> Ai! Do talento, da espontaneidade, da inspiração! Ai! Do artista! Se ele não tem a robustez mental e a coragem necessárias para bracejar contra a vaga asfixiante dessa filosofia, e salvar-se, fugindo das brumas desse mundo de quimeras platônicas para contemplação alentadora e sugestiva da simples natureza que em derredor dele e nele está.[55]

Ainda que para viver, fosse preciso fazer retratos, como diria Almeida Júnior em 1884, no *Imprensa Ytuana*:

> Para viver! ... e mal! E já faço muito em viver. E depois tenho que ganhar dinheiro, tenho ainda muito que fazer. É verdade que já expus em quatro Salões - o que nem todos conseguem - mas preciso lá tornar, para quando voltar ao Brasil, com algumas medalhas, e outras tantas centenas de mil francos, ter já deixado meu nome na Europa. Se soubesse como tudo aqui é difícil, continua ele, animado na voz e no gesto, desde o modelo, que não se encontra, que não se presta, até o gosto do público, não só indiferente para as coisas da arte, como que obrigando-nos a troco de dinheiro que nos dá - para vivermos - a ter uma maneira que, se é do seu agrado, não é da nossa consciência! Façamos à arte o sacrifício da fotografia.[56]

[53] ZOLA, Émile. "Meu Salão" in: ZOLA, Émile. *A batalha do Impressionismo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
[54] BAUDELAIRE, Charles. "Le peintre de la vie moderne". in: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.
[55] FREIRE, Ezequiel. "Arte Paulista. Os Caipiras Negaceando por Almeida Júnior II", *A Província de São Paulo*, 16 outubro de 1888, p.1.
[56] Anônimo. "Almeida Júnior", *Imprensa Ytuana*, Itu, 27 de abril de 1884, p.1.

Sacrificar por vezes a arte em nome do gosto da clientela, afinal, foi a maneira que Almeida Júnior escolheu para assegurar, naqueles temas que mais o interessavam, a realização de seu ideal artístico. A representação do *Ateliê Parisiense* pode ser tomada, assim como o seu *Importuno*, como um manifesto do artista em prol de uma arte que atende aos apelos do concreto, mas se empenha em elevá-lo a uma condição análoga ao ideal. A recorrência formal na obra de Almeida Júnior de personagens em repouso, em descanso, interrompidos, pausados [57], corrobora para com a interpretação de que sua obra aspira o real, o aqui e o agora, mas não em seu movimento, fluidez e efemeridade. Não é da ação que trata a pintura de Almeida Júnior, tampouco da narrativa ou da anedota. Se ele não idealiza o real, nem representa – ou só raramente – figurações de noções abstratas, procura dar ao concreto a estatura do eterno. Um curioso paradoxo para um artista que - tomado como o primeiro realista da arte brasileira - celebrou o vivo, obcecado em fixa-lo, no esforço de conservar o que passa.

[57] Diferentemente, por exemplo, do gosto por composições agitadas, espiraladas, convulsivas ou sinuosas de seus contemporâneos como Pedro Américo, Amoedo ou Parreiras.

ZAUMDATA: o tempo do agora

Fernando Gerheim[1]

Resumo:

A proposta deste artigo é apresentar as questões em torno do trabalho em processo ZAUMDATA, pesquisa prático-teórica tendo como eixo a apropriação do cinema e das mídias digitais pelo vídeo. Dialogando com as múltiplas telas onipresentes das tecnologias da comunicação e, ao mesmo tempo, com a montagem própria da linguagem cinematográfica, o trabalho se desprende do objeto para agregar camadas diversas, podendo se atualizar de vários modos, numa forma de intermitência. Numa videoperformance ou numa intervenção urbana, com *tablets* presos por toucas ninja ao rosto ou à cabeças de manequins no espaço público, são agregadas diversas linguagens. Este cruzamento de vídeo, cinema e mídias digitais, que mistura guerrilha urbana e recrutamento civil, dialogo com quetões teóricas sobre a lingaugem.

Palavras-chave: Video, Teoria das Imagens, Filosofia da Linguagem

ZAUMDATA: diving into time

Abstract:

The proposal of this article is to present the questions about the work in process ZAUMDATA. The axis of this practical-theoretical research is the appropriation by the video, in one hand, of the cinema, and in the other, of the computer image. Dialoging with the multiple omnipresent screens of communication technologies and, at the same time, with editing and cinematographic language, the work detaches itself from the medium to

[1] Fernando Gerheim é artista e professor da Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC - ECO) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV - EBA). É autor, entre outros, do livro *Linguagens Inventadas - palavra imagem objeto: formas de contágio* (Ed. Zahar, 2008).

aggregate different layers, in a form of intermittence. On tablets attached by ninja caps to the face, in a videoperformance, or to the heads of dummies, in an urban intervention, the work crosses civil recruitment and urban guerrilla with theoretical quetions on the language.

Key-Words: Video, Teory of Images, Philosophy of Language

O ponto de partida de ZAUMDATA - quando ele ainda não tinha esse nome - foi a ideia de um trabalho de vídeo que usasse o monitor como imagem. O vídeo deveria converter em imagem o monitor em que passasse. Deveria ser um vídeo que, por assim dizer, tornasse qualquer tela, fosse de TV, celular ou *tablet*, algo significativo. Ele agiria assim como uma intervenção, passando a tela da condição de invisibilidade à de parte evidente e constitutiva da imagem.

A motivação do trabalho era a aclamação da dimensão material e sensória e o repúdio a qualquer concepção instrumental da linguagem. Se em outros trabalhos outros elementos do vídeo foram atraídos, por assim dizer, para dentro da imagem, ou esta foi expandida até eles, neste era o monitor que me interessava. Esses elementos, que a primeira vista parecem ser propriedades físicas do vídeo, são na verdade o fruto de decisões estéticas, não determinadas pelo *medium*. Usar o meio da maneira como aqui é proposta mostra que, ao invés de conduzir a uma essência, há muitos modos de explorar o meio, e o leva a diferir de si mesmo. Em lugar de uma concepção instrumental, em que algo se comunica através da linguagem, o trabalho deveria afirmar que o que se comunica é a própria linguagem. Isso vale dizer: o que se comunica é o próprio meio, mas não como uma essência, e sim como um evento, algo dotado de performatividade, um *uso*. Em lugar de comunicar algo através da linguagem, o trabalho deveria comunicar a própria linguagem. Podemos dizer que o problema número um do conhecimento humano – a apreensão dos objetos pelos sentidos – no final das contas parece levar ao paradoxo de que a linguagem é, ao mesmo

tempo, um meio e imediata. Em *Sobre a Linguagem Humana e sobre a Linguagem em Geral*, Walter Benjamin diz: "A medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser chamar mágico a este imediatismo, então o problema original da linguagem é a sua magia."[2] (1992, p. 179)

O homem não se comunica *através* da linguagem, como se houvesse uma essência espiritual e outra lingüística. Ele comunica a própria linguagem, e *nela* as coisas, como numa tradução para a linguagem dos nomes. A reflexão filosófica sobre a linguagem que motivava o trabalho utilizando o vídeo, como aglutinador de imagem, som e objeto, é aquela segunda a qual a tradução, enquanto conceito nuclear para pensar a linguagem, está ligada a séries contínuas de metamorfoses, e não a regiões abstratas de igualdade e de similitude. "Mesa" não comunica a mesa *através*, mas *na* linguagem. "Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente, uma comunicabilidade." (1992, p. 178) Humanos: nomes.

Mal comparando, o monitor não seria algum tipo de essência linguística e a imagem, por sua vez, uma essência espiritual. De outra perspectiva, Philippe Dubois propõe uma indissociabilidade entre o dispositivo, no sentido tecnológico do termo, e a imagem: "Eu diria que para "pensar o vídeo" (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem." (2004, p. 47) E ainda de uma terceira perspectiva, genealógica, Hans Belting, citando o midiologista Régis Debray, afirma que o campo de observação enquandrado da tela de TV e outros meios contemporâneos tem dois pressupostos:

[2] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

> "[...] primeiramente confiou em uma arquitetura mais específica baseada em panoramas, que se desenvolveu na Idade Média européia, e depois, confiou numa mentalidade européia correspondente, ansiosa por controlar o mundo através de uma televista a partir de uma posição interior, o que significa a partir de uma posição à parte (um dualismo separando interior e exterior, sujeito e mundo)." (BELTING, 2006, p. 74)

Em uma concepção instrumental, a linguagem possui um objeto, ao qual remete, como se este fosse dotado de uma unidade prévia, dada no real, e não construída na própria linguagem. Esse dualismo rígido entre interior e exterior, sujeito e objeto, é o que o trabalho deveria ultrapassar.

A onipresença das telas em nosso cotidiano, com sua portabilidade junto ao corpo, levou à ideia de que o trabalho poderia infiltrar-se como um hospedeiro, contaminando qualquer tela. Além de um trabalho em que a imagem e o dispositivo fossem indissociáveis, seria um trabalho feito para a multiplicidade de telas, potencialmente para todas as telas, como uma plataforma de disseminação, evidenciando a face que leva o vídeo a ser confundido com uma mera mídia - "puro processo (sem objeto) e simples ação (uma pragmática)", como diria Dubois (2004, p. 74).

X

Com três "janelas", seções de retângulo, ativei o quadro que deveria, de modo neutro, emoldurar as imagens, evidenciando a própria tela, que passou a sugerir uma máscara, com dois olhos e uma boca. A primeira imagem que me ocorreu colocar nas "janelas" foi a da pura estática. Acrescentei depois ao simples sinal de transmissão de vídeo a imagem da luz refletida na água do rio. Luz em movimento, imagem mais próxima, metaforicamente, do cinema. Esta forma extremamente simples de humanização da técnica foi a célula inicial do trabalho.

Como as telas de celular e tablet podem ser posicionadas na horizontal ou na vertical, se estiver acionada em "configurações" a opção "girar tela", fiz um vídeo também para tela vertical. Dois retângulos mais alongados e finos em cima, como olhos robóticos, e um mais esteito e grosso embaixo, no lugar da boca.

Imaginei os tablets espalhados no espaço público, numa área vazia, onde o brilho do monitor, com sua luz emitida, pudesse ser visto de longe, e atrair o observador para uma visão mais próxima, levando-o a descobrir uma nova distância nos detalhes. Requisitando a atenção de pessoas que passassem desprevenidas, o trabalho estaria assim vinculado ao mesmo tempo a uma recepção distraída, à possibilidade de ser reproduzido em múltiplas telas e a um encontro único.

O som do vídeo era a voz pré-linguística de um bebê. O trabalho indagava como, no fluxo de percepções, a linguagem surge e se forma diante dessa característica, à qual o vídeo respondia, de não comunicar nada através dela, mas de ser ela própria aquilo que se comunica. Passei das imagens de estática e da água corrente do rio, acompanhadas do fluxo pré-linguístico, para imagens de cinema, acompanhadas da voz dizendo palavras, frases sobre a própria linguagem.

As três janelas me permitiam, e mesmo me obrigavam a articular três diferentes imagens. Tratava-se de uma questão de montagem, característica do cinema, mas acrescida das possibilidades do vídeo. Não uma montagem sequencial ou horizontal, que se desnrola no tempo, mas uma montagem sincrônica ou vertical, em que o tempo é espacializado, característica do video.[3]

As possibilidades de montagem abertas aí respondiam à intenção do trabalho de apresentar a linguagem não em oposição, mas em continuidade com esse som pré-linguístico, como se investigasse sua lógica para além da dimensão analítica, linear e causal, que domina o pensamento conceitual. Essa inquirição

[3] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

sobre a linguagem por meio do vídeo buscava sondar um conceito mais forte que o da experiência empírica direta, primitiva e evidente, que, nas palavras de Benjamin, reduz a experiência "ao nadir, a um mínimo de importância"[4] (1977, pp. 211-212). No artigo em que aponta como Benjamin ao mesmo tempo toma como ponto de partida e rompe com a filosofia kantinana, Gashé afirma que Benjamin, em nome de um conceito mais forte de experiência, supera o que chama de "os remanescentes em Kant da cegueira religiosa e histórica do Iluminismo", abandonando distinções fundamentais na Primeira Crítica como as de "intuição/intelecto, sujeito/objeto, epistemologia/metafísica" (1997, p. 211). Isso não faz com que Benjamin encontre "algo de absoluto", embora possa apagar os limites nítidos entre filosofia crítica e metafísica. A metafísica não seria retomada de modo tradicional, mas como programa para uma filosofia futura. A experiência para Benjamin, como se sabe, apesar de seu sentido rico, é feita de incompletude e inacabamento. Do mesmo modo que ele refuta os dualismos da filosofia kantiana, recorre a ela quando precisa dispersar a magia da aura, e também o objeto aurático, consequentes das transformações da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. De modo kantiano, ele concebe a aura em termos de um fenômeno de tempo e espaço.

Partindo da indissociabilidade entre linguagem e percepção, de modo também crítico à tradição metafísica ocidental, as palavras em ZAUMDATA irrompem do fluxo de luz e de som, como se deles nascessem, e com eles compartilhassem tons, matizes, nuances, zonas de contágio, não-sentidos. Não poderia ser de outro modo, se a linguagem é inseparável do corpo.

O vídeo, para Dubois, não constitui uma nova categoria da imagem, mas faz parte do ato constitutivo de toda imagem: o ato de olhar. A questão da imagem-ato que o vídeo coloca se relaciona de alguma forma com a questão da relação entre a imagem e o corpo. As "imagens inerentes", em oposição às

[4] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

imagens artificiais fabricadas, têm como suporte o corpo, de acordo com a perpspectiva antropológia de Hans Belting. Mas a questão que me interessa desenvolver aqui, e que vai de encontro a essa temporalidade espacializada própria do vídeo, é justamente a da forma do tempo que corresponde a essa concepção de linguagem. Essa espécie de condição material faz com que no interior dessa própria imagem haja uma temporalidade diversa daquela sequencial e sucessiva. Ao mesmo tempo, a relação entre o meio e a imagem é tal que, ao invés de ser reduzida a uma suposta essência, o meio passa a ter uma lógica agregadora. [5]

X

A abordagem do vídeo como meio específico levou à agregação de várias camadas, e não a uma suposta essência da linguagem deste meio. A estratégia de evidenciar a tela, além de tonar visível a materialidade diversificada das telas, apontou para a relação das imagens nas "janelas", que podem ser combinadas de diversas maneiras, com a montagem. À questão da onipresença das telas e de sua contiguidade ao corpo, própria das mídias digitais, foi agregada outra, ligada ao cinema.

Adotei um procedimento: coloquei uma cena de montagem, muitas vezes antológica da história do cinema, em cada uma das "janelas". Produziu-se um imbricamento da montagem entre múltiplas "janelas", característica do vídeo, e a montagem temporal única, própria do cinema. Se podemos dizer que o cinema estrutura profundamente nossas formas de ver e de pensar em imagens, a montagem é o *topos* dessa operação.

A ambivalência do vídeo, ligado por um lado às tecnologias da comunicação e, por outro, ao cinema, é apontada por Dubois:

[5] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

> "Se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as 'últimas tecnologias' informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo. O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples 'sinal'." (2004, pp. 73-74)

Nesse cruzamento, o cinema ressurge submetido à lógica das novas mídias, ou seja, como um arquivo. Por estar nesse lugar ambivalente entre cinema e mídias digitais, o vídeo pode servir de passagem entre eles. O cinema aqui é pensado sob uma forma diferente daquela do "cinema de exposição"[6]. A utilização de mídias móveis - *tablets* - e da intervenção aproximam o trabalho mais da crítica institucional incorporada pela arte contemporânea, em sua crítica aos espaços expositivos. O trabalho aponta tanto para um tempo e espaço móvel, e portanto para certa condição de desprendimento do objeto, no sentido pós-mediático de Krauss, quanto pós-aurático de Walter Benjamin. A troca da distância do objeto aurático por um presente sem distância, ou melhor, em que a distância pode surgir de modo não cultual, mas profano, na esfera política, é discutida por Hans Belting em *O tempo na arte multimídia e o tempo na história*. Belting parece ver a "magia digital" no lugar da magia aurática como uma forma de evanescência:

> "Também as barreiras temporais entre passado e presente caíram diante do alcance da "magia digital", como é chamada pelo autor de ficção científica A. C. Clarke. Do ponto de vista técnico, abre-se caminho para a

[6] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

dissolução da história num presente inevitável, em que tudo e todos estão disponíveis e tudo pode ser feito e refeito." (2006, p. 119)

A onipresença das telas e a banalização da imagem na cultura contemporânea me levaram ao desejo de deslocar as imagens justamente no terreno de seu uso dominante, empregando tanto um de seus suportes físicos - *tablets* - quanto seu modo operativo - o arquivo virtual. Batizei o trabalho de ZAUMDATA, montagem verbal entre "poesia zaum" e Big-Data. A invenção do poeta construtivista russo Velimir Khlébnikov, também chamada de "língua transmental", entra, na palavra ZAUMDATA, numa relação de oposição com Big-Data, termo que designa a grande quantidade de dados armazenados na rede mundial de computadores, que não possui aplicativo capaz de processá-los e que, nas mãos dos "grande irmão", serve à venda de infromações privadas e à vigilância. Todas essas imagens poderiam agora ser submetidas a uma lógica zaum, que indaga como podem se combinar as imagens em diferentes modos de montagem, e como seria possível conceber uma atualizacão da dimensão sensória da linguagem, um campo de contrastes co-presentes ao mesmo tempo pré-linguístico e verbal, poético e racional.

As sequências de montagem colocadas em cada uma das janelas superiores foram sincronizados no instante do corte. A montagem sucessiva do cinema foi usada em proveito de uma montagem sincrônica nas multitelas, própria do vídeo. Os trechos dos filmes interrompem o fluxo da imagem e a fala irrompe no intervalo entre os planos. Esse corte, de um lado, do puro fluxo visual para as imagens de cinema e, do outro, do som pré-linguístico para a entrada das palavras expressa certa violência do ato simbólico como interrupção e questiona os limites e convergências entre palavra e imagem, mostrando o ritmo temporal da dimensão sensória da linguagem. Esse experimento poderia ser relacionado também com a forma icônica que, segundo Anne Marie-Christin, está na origem da escrita.[7]

[7] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

Assim, temos, por exemplo, numa "janela", o corte da nuvem fina que cobre parte da lua para a navalha que corta o olho em *Cão Andaluz* (1929), de Buñuel e Dali, e na outra "janela" o corte do ralo por onde escoa a água para o olho da mulher assassinada na banheira em *Psicose* (1960), de Hitchcock. Em outro par de montagens, o close do rosto de Ingrid Bergman de olhos fechados é cortado para a sucessão de portas se abrindo, uma atrás da outra, em *Spellbound* (1945), também de Hitchcock, enquanto na outra "janela" vemos, sincronizado, o corte da cauda do pavão para a bota do general em *Outubro* (1929), de Eisenstein. E ainda: o corte do rosto de perfil de Peter O'tolle riscando o fósforo e acendendo o cigarro para a imagem do nascer do sol no horizonte alaranjado em *Lawrence da Arábia* (1962), de David Lean, em sincronia com o corte do osso girando no ar para a espaçonave voando no espaço sideral, em *2001 - Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick. [8]

No primeiro par de montagens citado, a voz que interrompe os balbucios diz: "Como o reencontro, depois de longa separação, de dois pensamentos amigos". No segundo: "Captar nas palavras, a experiência do tempo que passa". Duas citações de Walter Benjamin que aliam a linguagem ao tempo, e que dão o tom das frases, a maior parte colhida de pensamentos sobre a linguagem.

Os momentos de montagem usados não representam o modo narrativo dominante no cinema, baseados na continuidade e na homogenidade, que têm o plano, enquanto bloco de tempo e espaço, como modelo de seu ideal de transparência. Como se sabe, Eisenstein compara a imagem com o processo mental. A proposta de sua "montagem intelectual", inspirada nos ideogramas, é criar ideias por imagens. O processo é o mesmo da metáfora na linguagem verbal, que pede que comparemos dois termos, estabelecendo uma similaridade entre eles. Eisenstein estipula parâmetros da imagem, como tom, grafismo, escala etc, que devem orientar justaposições de dois "fragmentos" (a unidade

[8] Uso aqui a tradução do texto de Benjamin publicada pela Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992. Há uma tradução diferente de Susana Kampff Lages, na edição brasileira de 2011, em *Escritos sobre mito e linguagem* (Duas Cidades/ Ed. 34): "A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia" (pp. 53-54).

mínima, para ele, é o fragmento, não o plano)[9]. Assim, a colocação de dois planos lado a lado obedece a critérios de similaridade visual. E mesmo que ele ponha duas qualidades da imagem em conflito - como um ídolo de madeira de barba escura espetada e um rosto roliço de Buda de porcelana branca -, cria uma forma de similaridade invertida, sob a forma do antônimo.[10]

O pressuposto da montagem eisensteniana é uma similaridade presente na base das abstrações da linguagem. Ele pretende criar idéias gerais e legíveis por imagens particulares e concretas. Mas ainda que sua concepção dialética proponha uma sensibilização do conceito, relaciona os fragmentos por semelhança, aproximando-se muito mais do pensamento linguístico do que propiamente visual. Como os conceitos, elas relacionam coisas distintas por semelhança para criar unidades simbólica ou abstrações. A dialética de Eisenstein quer que a combinação de imagens determine uma síntese sem ambiguidade.

Ao contrário do ideal de transparência, o modo de montagem eisensteniano quer tornar a montagem visível. Como a montagem cinematográfica é usada aqui em favor do vídeo, ela está envolta no modo plástico, e, ao mesmo tempo, num senso constante de ensaio e experimentação. Assim, o vídeo se apresenta como "travessia, campo metacrítico" do cinema. Ou, ainda nas palavras de Dubois, "maneira de ser e pensar 'em imagens'". (2004, p. 110)

A concepção de Walter Benjamin de "imagem dialética" ou "dialética parada" ou "interrompida" forneceu outro modelo de montagem para pensar, no vídeo, as possibilidades sensórias da linguagem. Para fazer jus à singularidade dos fenômenos, a linguagem para Benjamin deve criar sínteses não por semelhanças, apagando as diferenças, como fazem os conceitos; ela deve, isto sim, proceder como uma dialética em que tese e antítese não se resolvem numa síntese "dedutiva e óbvia", como queria Eisenstein. Elas formam uma

[9] Ver o capítulo *Palavra e Imagem* em *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.

[10] Essa análise foi desenvolvida, a respeito da vídeo-instalação *Cinema Objeto* (2013), no artigo *Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento*, publicado na revista *Ars*, em 2014, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000100160&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

configuração saturada de tensões, que interrompe o fluxo, provocando uma mudança de curso. Para Benjamin não trata-se da semelhança no sentido de uma adequação da linguagem à realidade, mas da força criadora que reside na dimensão nomeativa da linguagem, a qual deve ser sempre restaurada, num trabalho nunca acabado, uma vez que a dimensão sentenciadora, ajuizadora, é própria daquilo que ele chama de linguagem pós-adâmica.[11] Tal dimensão sensível da linguagem, identificada com o Nome, em que a linguagem guardaria o seu teor criador, é identificada também com a Ideia, que Benjamin entende de modo oposto ao de Platão. Entre o mundo dos fenômenos e os conceitos, Benjamin concebe o mundo das idéias, mas entendendo a Ideia como uma configuração tensa que não se resolve em uma síntese, e identificada com a simultaneidade da imagem, eminentemente sensória, e não com a sequencialidade verbal. A ideia se dá no tempo, de modo transitório; possui o ritmo da revelação. Os conceitos são o meio de recuperá-la, não de fixá-la. "Momento fugaz da flama. Equívoco." Diz a voz do vídeo em outro momento de "montagem benjaminiana".

As ideias são inseparáveis de sua apresentação. Se podemos dizer que para Benjamin, como para Eisenstein, pensamento é montagem, sua concepção de "imagem dialética", como diz Rodolphe Gashé, é diferente da fenomenologia da experiência em que se baseia a doutrina kantiana do juízo estético. Isso ocorre simplesmente porque, para o autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* "não há objeto a ser superado" (1997, p. 212).

Fazendo jus ao mundo singular dos fenômenos e ao mesmo tempo salvando-o da catástrofe que arrasta o que é particular e concreto, a Ideia, na concepção barroca de Benjamin, não apaga as diferenças. Ela é como um torvelinho, que emerge interrompendo o fluxo, e misturando passado, presente e futuro. Propus em ZAUMDATA uma "montagem benjamininana" em que, de modo análogo, uma configuração saturada de tensões justapõe fragmentos não

[11] Benjamin usa a narrativa do gênese bíblico no sentido literário, não religioso, como uma metáfora, em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.

por semelhança, mas pelos extremos opostos. O pensamento, nesse tipo de montagem, é uma "imagem dialética".

Nos momentos de montagem benjaminiana, ao invés de imagens apropriadas de filmes, utilizei imagens originais. Se nos exemplos de montagem intelectual havia uma sincronização pelo momento do corte, é a duração que aqui organiza o tempo. As duas imagens permanecem como planos sequência lado a lado, ao mesmo tempo. Nessa reflexão sobre a linguagem, feita de imagens e sons, a montagem benjaminiana aproxima-se de uma lógica que privilegia a dispersão e a diferença. Ela pode ser relacionada a uma "consciência empírica". Argumentando sobre o que diz ser a "estética empírica" da arte pós-aurática, desprendida do objeto de culto e que troca o ritual pela política, Gasché rastreia, no próprio Kant, os pontos de contato e de ruptura com o pensamento de Benjamin. A estética do choque benjaminiana mantém a tendência subjetiva kantiana, mas rompe com o seu transcedentalismo.

> "Em contraposição à unidade transcendental da consciência, ou percepção pura, que assegura a completa identidade de uma multiplicidade na intuição, a 'consciência empírica que acompanha diferentes representações, é em si diversa (*zerstreunt*) e sem relação com a identidade do sujeito', afirma Kant na Primeira Crítica. Essa consciência distraída é incapaz de combinar coerentemente uma multiplicidade de intuições numa só consciência porque carece de capacidade de representar, em seus esforços sintéticos, a identidade da consciência na consciência das múltiplas intuições elas próprias. A consciência empírica não é diversa e distraída somente nas diversas representações que ela pode acompanhar, ela é distraída *em si mesma*, não tendo assim quaisquer condições de assegurar com autoridade a autocoerência ou a auto-identidade." (GASCHÉ, 1997, p. 208-209)

A voz que entra junto dos dois longos planos-sequência lado a lado e simultâneos - tronco de árvore enraizado na terra e jorro de água de uma cachoeira - diz, parafraseando Benjamin: "Origem é o que emerge agora,

interrompe a continuidade e mergulha para dentro do tempo. Força criadora que reside na dimensão nomeativa da linguagem".

X

O vídeo se tornou literalmente máscara, com os *tablets* sendo colocados na frente do rosto. Eles foram presos por toucas ninja e meias-calça pretas. Até então vinculando indissoluvelmente imagem e dispositivo, o vídeo adquiriu, ao agregar essa nova camada, caráter performativo. As imagens em suas "janelas" eram uma atividade eletrônica como metáfora da atividade mental, sendo esta concebida como uma dimensão sensória da linguagem. As imagens cinematográficas eram como a face mais simbolica da imagem. A mobilidade com as máscaras, porém, era limitada. A pressão dos *tablets* contra o rosto e o calor da lã das toucas ninja impediam de vestí-las por muito tempo. Somado a isso, o menor deslocamento causava reflexo nas telas, tornando as imagens invisíveis para o observador. O rosto como suporte foi substituído por cabeças de manequim. Vestidas com as máscaras, elas foram colocadas no chão de asfalto, ao qual pareciam organicamente ligadas pela cor preta. Assim podiam ficar fixas e ser observadas com a atenção mais prolongada que exigia o vídeo, com o seu elaborado jogo de montagem.

As telas ganharam uma camada simbólica a mais: manifestantes encapuzados em tempos de recrutamento civil e guerrilha urbana, black blocs, figuras ambíguas entre bandido e militar; e ao mesmo tempo janelas para o trânsito entre vídeo, cinema e tecnologias da comunicação, materializando a dimensão temporal da linguagem, aberta ao contexto, em que intervém. Indagação do próprio lugar da arte.

O trabalho caracteriza-se por certa intermitência, em que pode atualizar-se aqui e acolá, de modo diverso de acordo com o contexto. Ao mesmo tempo que a imagem torna evidente a tela em que se materializa, pode migrar de um meio para outro, desprendendo-se do objeto. O deslocamento do uso comum do *tablet* ao mesmo tempo alude a essa relação íntima das telas com o corpo, primeiro

suporte das imagens. ZAUMDATA cria uma relação diferente com o meio, própria, segundo Rosalind Krauss, da arte sob a condição pós-mediática. A humanização da técnica de modo extremamente simples indaga o teor das imagens em um mundo em que elas são tão onipresentes quanto homogêneas e vazias. E vislumbra, ao mesmo tempo, de acordo com a leitura benjaminiana de Gashé, sua forma ou anti-forma pós-aurática. É essa indagação que surge dos intervalos em que a linguagem, sob a forma nomeativa, e ao mesmo tempo em sua dimensão sensória, irrompe do fluxo e nos faz mergulhar em outra temporalidade. O presente é o momento da transformação, não o instante efêmero. E a origem é o que emerge agora.

Todas as etapas devem ser consideradas parte integrante do trabalho, que não se realiza como um produto, através de um projeto, mas como um processo. Se há uma espécie de evolução é como a de um corpo que se desenvolve organicamente. Os diferentes estágios podem ser considerados, antes, consequência de uma relação diferente com o meio. Ao pensar a imagem inerente ao dispositivo, o que se revela não é a essência do meio, dotado de alguma espécie de pureza, como em certa concepção modernista, mas a capacidade de agregar várias camadas e de diferir de si mesmo. O trabalho cria uma espécie de serialidade que nada tem a ver com a da estandardização, como afirma Rosalind Krauss. O meio, seja qual for sua manifestação, e por mais eventual que ela possa ser, é como um vetor que conecta objetos a sujeitos. ZAUMDATA agrega várias camadas e pode manifestar-se de modo múltiplo, talvez como a Ideia benjaminiana que pode se apresentar sob modos diversos, todos eles, paradoxalmente, inseparáveis tanto do meio quanto do cotexto - o Agora - em que se manifestam.

Referências bibliográficas:

LIVROS:

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. KKYM + EAUM / Lisboa, 2014.

_____. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosacnaify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro, Ed. Contraponto, 2012.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. In *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.

_____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Relógio d'Água editores, de Lisboa, em 1992

_____. Questões introdutórias de crítica do conheciemnto. In *Origem do drama barroco alemão* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DUBOIS, Phillipe – Cinema Vídeo, Godard. São Paulo: CosacNaify, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002

KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the North Sea - art in the age of the post-medium condition.* London: Thaes & Hudson, 1999.

CAPÍTULO DE LIVRO:

CHRISTIN, Anne-Marie. *Da imagem à escrita*. In: SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.

DUBOIS, Phillipe - *A questão da "forma-tela": espaço, luz, narração, espectador*. In *Narrativas Sensoriais* (org. Osmar Gonçalves). Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

GASHÉ, Rodolphe. *Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" de Benjamin*. In *A Filosofia de Walter Benjamin -Destruição e Experiência* (org. Andrew Benjamin e Peter Osborn). Rio de jeniro, Ed. Zahar, 1997.

DOCUMENTOS DIGITAIS:

BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. In *Concinnitas*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005*. http://www.fnac.pt/Antropologia-da-Imagem-Hans-Belting/a802003*

CHRISTIN, Anne-Marie._____. *A imagem e a letra*. http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf

GERHEIM, Fernando. *Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento*, revista *Ars*, v.12, n. 23, 2014, disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202014000100160&lng=en&nrm=iso&tlng=pt

_____. *Zaumdata: imagem-objeto, montagem soncrônica e multi-telas*, publicado revista *Passages de Paris 12,* 2016, disponível em http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol1/articles/pdf/PP12_Varia1.pdf. 12

Referências das imagens por ordem de aparição:

Imagem 1. Foto Hugo Houayek . *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop, meia-calça preta. Encapuzado: Fernando Gerheim. Imagem realizada durante o curso de pós-graduação do PPGAC, em 2015.

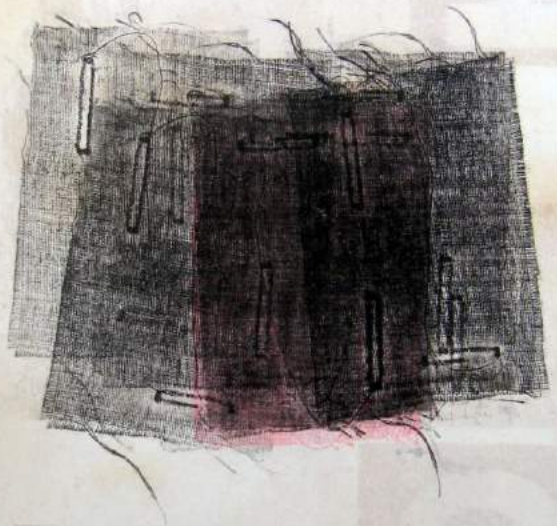
Imagem 2. Foto Hugo Houayek. *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop. , meia-calça preta. Encapuzado: Nathanael Sampaio.

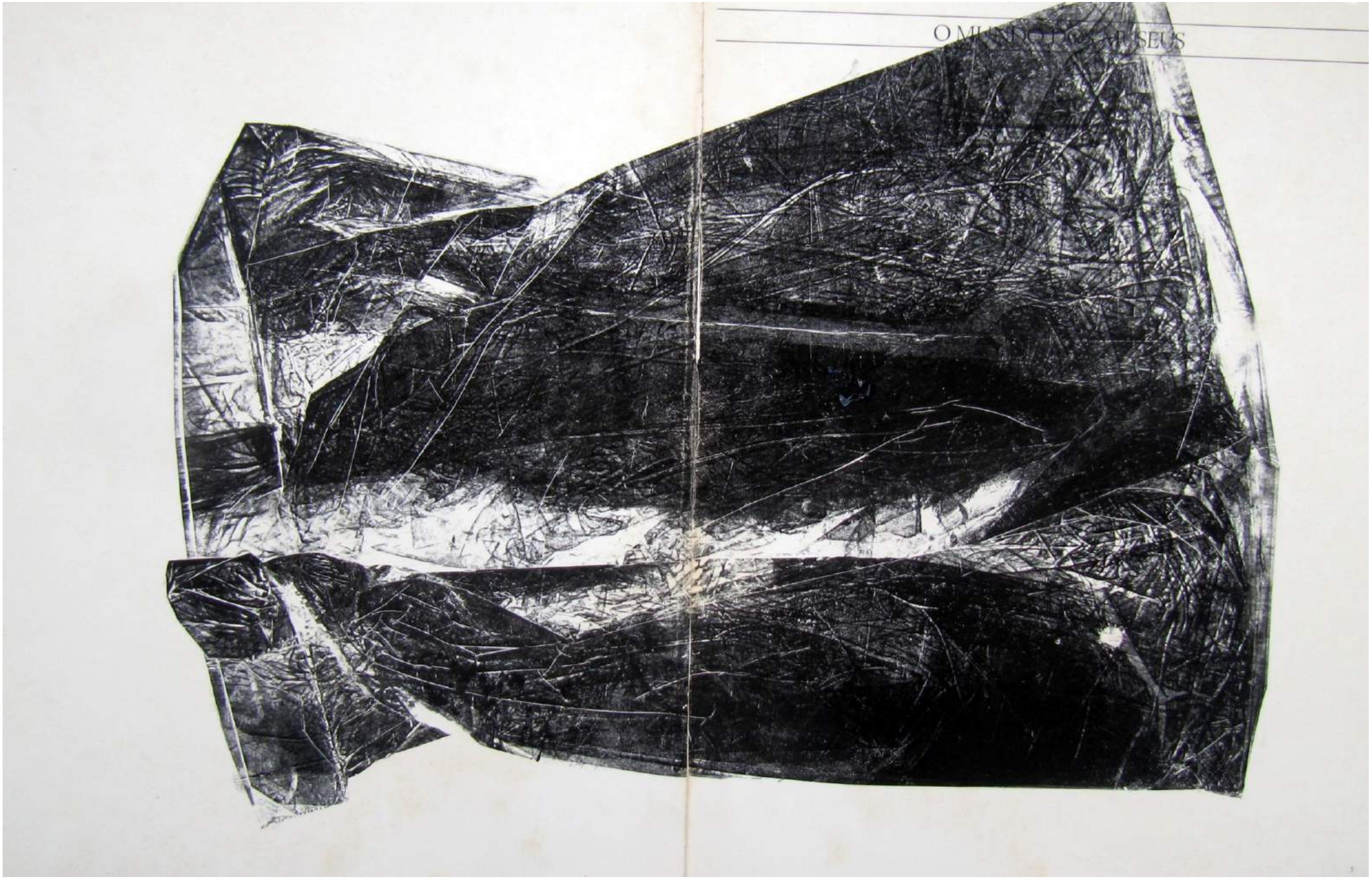
Máscara ZAUMDATA horizontal: tablet, vídeo de cerca de 4 min. em loop., touca Ninja. Encapuzado: Fernando Gerheim. Imagem realizada durante o curso de pós-graduacão do PPGAC, em 2015, no campus da ECO - UFRJ.

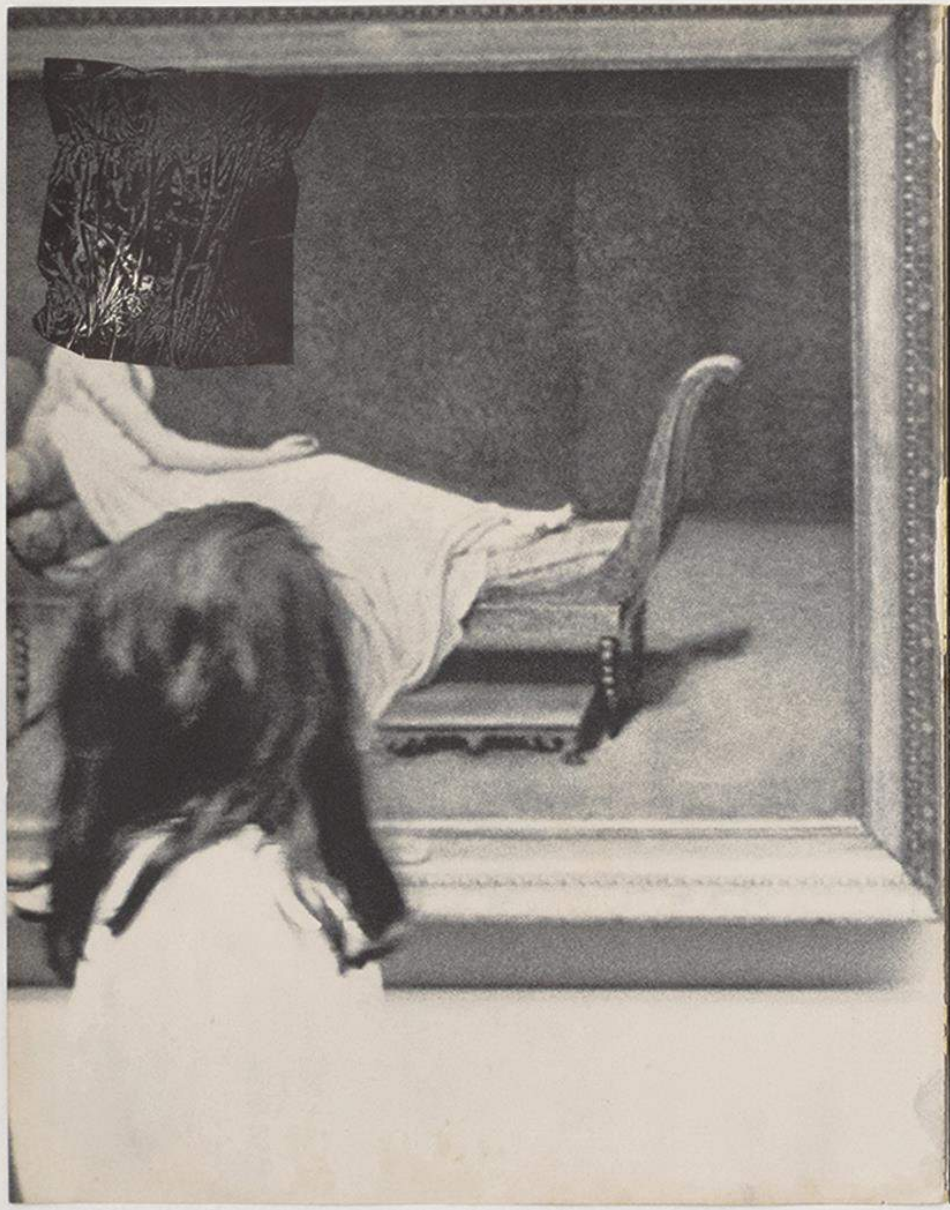
Imagem 3. Frame de vídeo. *Máscara ZAUMDATA horizontal*: tablet, vídeo de cerca de 4 min. em loop., touca Ninja preta. Encapuzado: Nathanael Sampaio. *Máscara ZAUMDATA vertical*: tablet, vídeo de cerca de 3 min. em loop, meia-calça preta. Encapuzada: Thaís Inácio. Registro realizado durante a Ocupação Perímetro Móvel, com a apresentação dos trabalhos de final de curso de pós-graduação, 2015, campus da ECO - UFRJ.

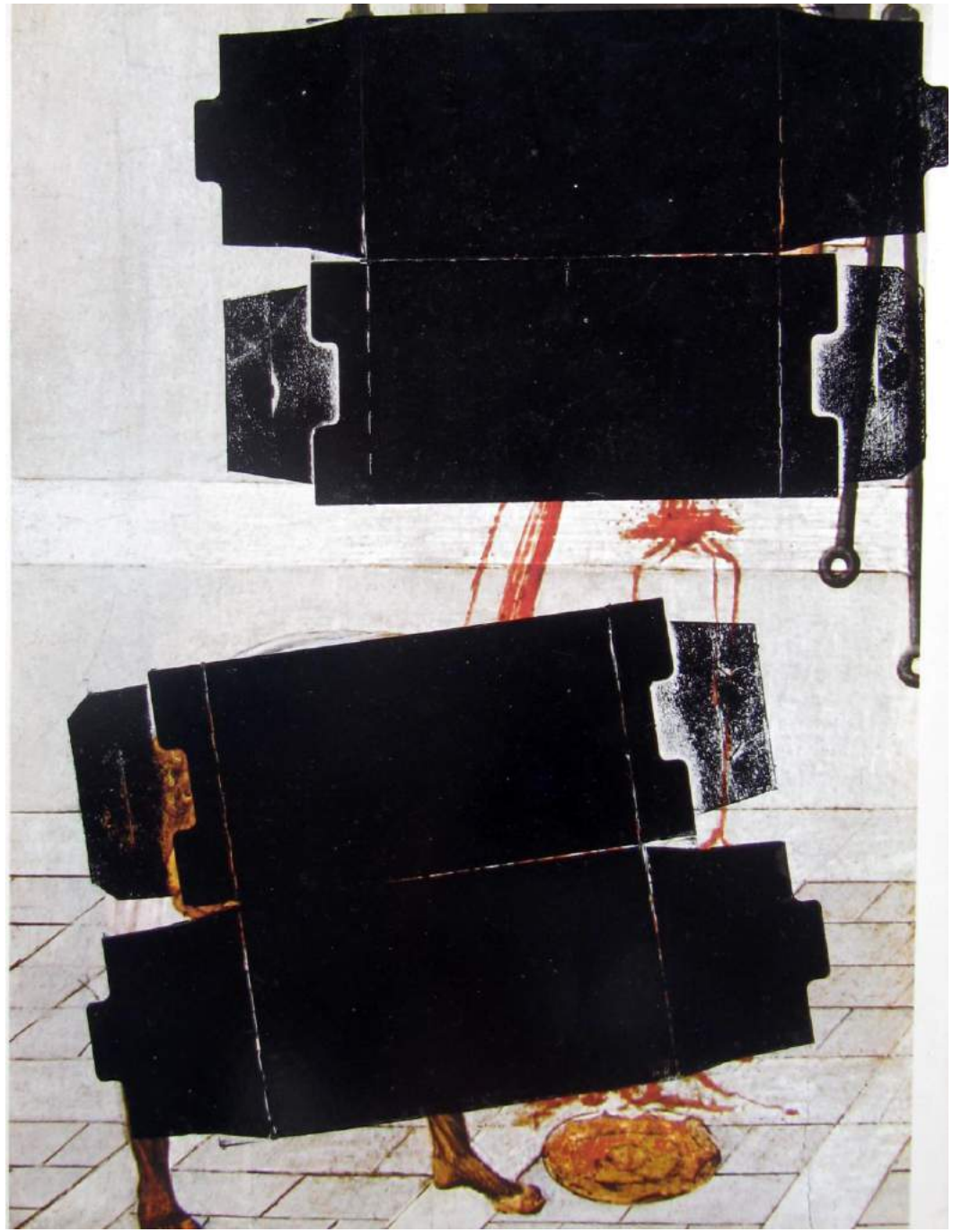
Imagens de 4 a 8. Frames de vídeo. *Máscara ZAUMDATA*: tablet com vídeo de cerca de 3 min e 30 seg. acoplado à caixa de som, touca Ninja e cabeça de manequim encapuzada sobre o chão de asfalto.

O MUnDo dOs musEUs
.an A



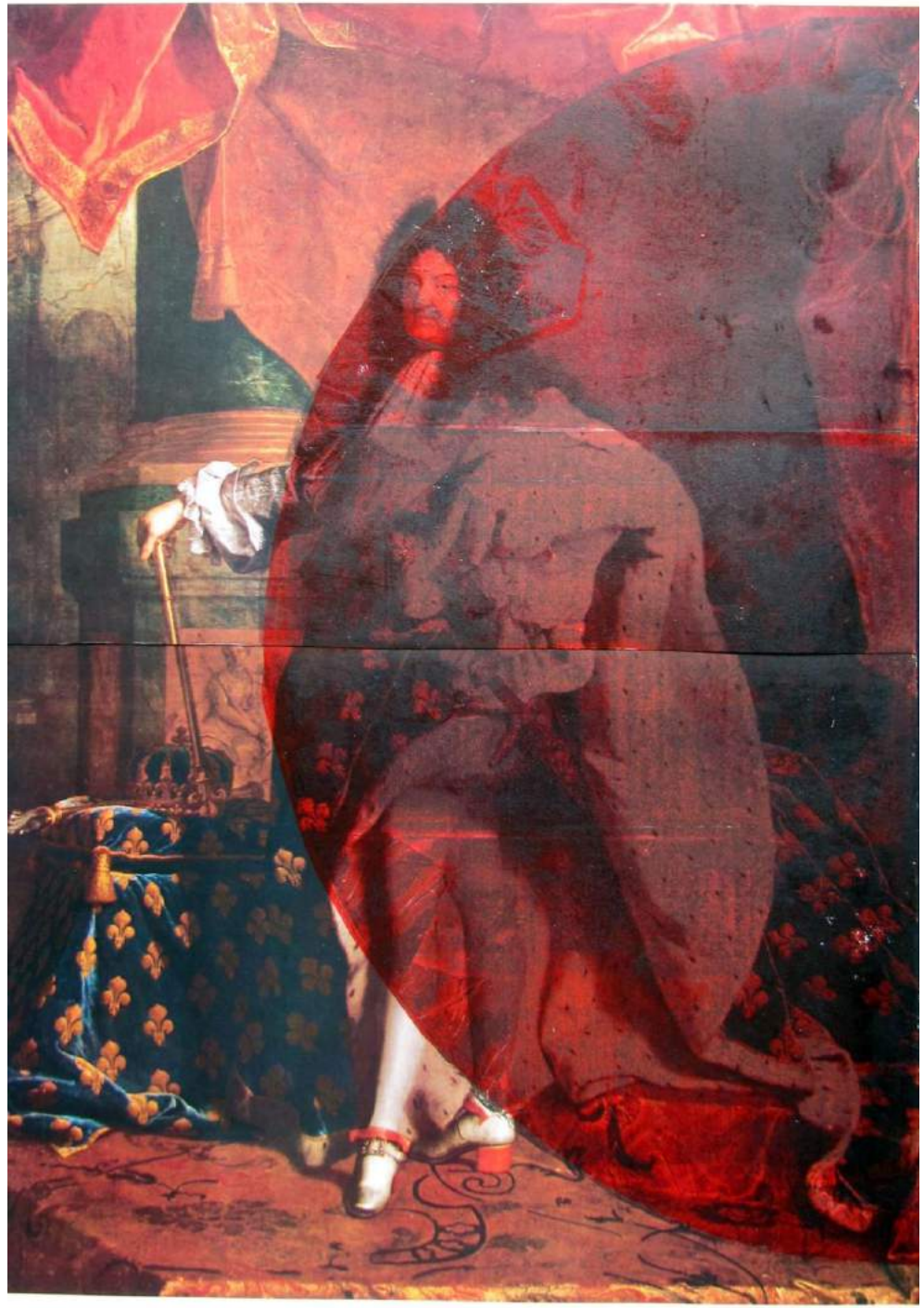

O MUNDO DE PERSEUS





ART INSTITUTE

01 OUT 2020



O MUnDo dOs musEUs

2 .an A
“Papel de bala sobre o mundo dos museus”
2015, gravura s/ papel

3 .an A
“Tecido caseado sobre o mundo dos museus”
2017, gravura s/ papel

4 .an A
“Saco plástico sobre o mundo dos museus”
2015, gravura s/ papel

5 .an A
“Papel de bala sobre Mme. Recamier”
2015, gravura s/ papel

6 .an A
“Coisa qualquer sobre cabeça cortada I”
2015, gravura s/ papel

7 .an A
“Coisa qualquer sobre cabeça cortada II”
2015, gravura s/ papel

8 .an A
“Coisas quaisquer sobre o mundo dos museus”
2015, gravura s/ papel

9 .an A
“Alfabeto sobre o mundo dos museus”
2017, carimbo s/ papel

10 .an A
“Entre out 01.2020”
2017, gravura e carimbo s/ papel

11 .an A
“Meio círculo sobre Luís XIV”
2017, gravura sobre papel

an. A fez o curso de Licenciatura em Artes Plásticas pela UFRJ e atualmente é mestranda em Processos Artísticos Contemporâneos, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes - PPGArtes /UERJ. Investiga práticas de apropriação e remix da imagem a partir de várias mídias, incluindo gravura, vídeo, instalação e desenho. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

O Título da foto é: Sem Título (buraco).

Ela foi produzida durante a Residência no Hospital da Mulher Heloneida Studart.

Projeto da diretora clínica Dra. Ana Tereza Derraik e curadoria de Tania Rivera e Luiz Sérgio de Oliveira, contemplado pelo Edital
“Arte, Mulher e Sociedade”.

Gabriela Mureb é artista visual, vive e trabalha no Rio de Janeiro. É doutoranda em Linguagens Visuais do PPGAV-EBA-UFRJ, onde também concluiu o mestrado. É professora do Departamento de Artes Visuais/Escultura da Escola de Belas Artes da UFRJ. Sua pesquisa volta-se para experiências limítrofes entre corpo e da linguagem e utiliza-se de máquinas, performances, som e vídeo como ferramentas investigativas.

57ª Bienal de Arte de Veneza:

Otimismo como instrumento de silenciamento

Clara Machado[1]

A 57ª Exposição Internacional de Arte de Veneza, *Viva Arte Viva*, aberta ao público de 13 de maio a 26 de novembro de 2017, conta com 85 participações nacionais, 23 eventos colaterais e a mostra que compreende o espaço do Arsenal e o Pavilhão Central nos Jardins. Com participação de 120 artistas provenientes de 51 países, a mostra é organizada pela Bienal de Veneza, presidida por Paolo Baratta e com curadoria geral de Christine Macel.

A temática da mostra gira em torno da figura do artista, compreendido como aquele que intui caminhos e direções no mundo. É uma mostra, segundo Macel, "com os artistas, dos artistas e para os artistas, sobre as formas e interrogações por eles propostas, as práticas que desenvolvem, os modos de vida que escolhem"[2].

A escolha de Macel para a mostra principal foi a de propor um percurso expositivo que não fosse submetido a um único fio temático, mas o subdividiu em nove "capítulos" ou "universos". Cada capítulo é formado por uma "família de artistas" e constitui em si um "trans-pavilhão", reportando-se à histórica subdivisão da Bienal em pavilhões nacionais, procurando de algum modo superá-la através da construção de pavilhões transnacionais, que reúnem artistas de diversas origens em função de afinidades temáticas / poéticas. A ideia é que o percurso entre esses pavilhões transcorra de modo fluido, "como os capítulos

[1] Clara Machado (1994) cursa a graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e entre 2016 e 2017 realizou um ano de intercâmbio na Universidade IUAV de Veneza, Itália. Foi bolsista de Iniciação Científica pela FAPERJ no projeto da Profa. Dra. Tamara Quírico e é integrante do projeto de extensão Experiências Indiciais da Profa. Dra. Inês de Araújo. Participou de mostras e exposições coletivas nacionais e internacionais, além de participar como palestrante no Seminário Encontro Indícios, realizado em 2015 na UERJ.

[2] MACEL, C. *Viva Arte Viva*. Comunicato Stampa 57. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2017. Disponível em http://www.arte.it/file/comunicati_stampa_mostre/35835/CARTELLA%20STAMPA%2057.EIA.pdf (tradução nossa). Acessado em 24/06/2017

de um livro". Os dois primeiros capítulos ficam no Pavilhão Central nos Jardins, seguidos de outros sete no espaço do Arsenal.

Os Trans-pavilhões

No texto de abertura, Macel afirma:

> O ócio, oposto ao mundo dos negócios, (...) implica um tempo livre, um momento de inatividade e de disponibilidade, de inércia laboriosa e de trabalho do espírito, de tranquilidade e ação em que nasce a obra de arte. (...) Embora o artista produza obras destinadas a um sistema comercial, são as próprias modalidades da sua atividade que o propõem como uma alternativa, em que a necessidade da inatividade ou da ação não produtiva, da vagabundagem mental e da pesquisa permanecem basais. E esta posição não é privada de consequências sobre o modo como a sociedade civil pode considerar o tempo livre, não mais o considerando desperdiçado, mas sim um tempo para dedicar a si.[3]

O percurso se inicia pelo "Pavilhão dos Artistas e dos Livros", que oscila entre práticas de artista, processos abertos e trabalhos ligados a uma dimensão de arquivo e livros de modo mais ou menos direto. O pavilhão se abre com *Artist at work* de Mladen Stilinović (fig. 1). O artista sérvio, em vídeo disponível no site da Bienal, diz que "os artistas ocidentais não

Fig. 1 Mladen Stilinović. *Artist at work*, 1973 – 1983. Fotografia. Bienal de Veneza 2017.

[3] Ibid.

são mais preguiçosos. Por isso eles não são mais artistas, mas produtores. (...) Não pode haver arte sem preguiça. O trabalho é uma doença".[4]

Em seguida vemos no pavilhão dois estúdios: a estadunidense Dawn Kasper transporta seu ateliê para o interior da mostra e realiza performances no espaço, que é aberto para que o público utilize os instrumentos musicais presentes na sala, converse com a artista ou simplesmente se sente e descanse (fig. 2). Na sala seguinte encontra-se o projeto do dinamarquês Olafur Eliasson em parceria com o grupo austríaco TBA21. O espaço também é configurado como um estúdio, porém não se vê o artista e sim um grupo de imigrantes – entre requerentes de asilo, refugiados e sob proteção internacional – que trabalham sentados diante de mesas na construção de lâmpadas projetadas por Eliasson, e há na lateral da sala um ambiente com uma mesa de informações onde se pode adquirir as lâmpadas produzidas (figs. 3 e 4). Eliasson e o grupo da TBA21 afirmam que o projeto é um espaço de criação de integração, de comunidade e de relações horizontais entre os participantes, a equipe do projeto e o público, mas o que se vê é uma espécie de vitrine humana, em que vidas anônimas são expostas e assinadas pelo artista. São africanos, árabes e orientais trabalhando, enquanto europeus mediam o projeto para o público e trocam a mercadoria produzida pelos imigrantes por "doações" de no mínimo 250 euros. O ócio criativo e o tempo livre exaltados por Macel e apresentados nos primeiros trabalhos são aqui substituídos por um ritmo fabril, e nos resta diante disso questionar quem sustenta o tempo livre e quem pode se permitir gozar dele. Assim, a mostra se inicia evidenciando um caráter contraditório.

[4] Trata-se do projeto paralelo Práticas de Artista, concebido para esta edição da Bienal. A cada artista participante da mostra principal é dedicado um vídeo em que se apresenta de modo livre seu processo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XW4_tHlZVww. Acessado em 24/06/2017

Fig. 2. Dawn Kasper. *The sun, the moon and the stars*, 2017. Instalação e performance projetadas para a 57ª Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 2017.

Fig. 3. Olafur Eliasson. *Green Light*, 2017. Workshop artístico. Bienal de Veneza, 2017.

Fig. 4. Olafur Eliasson. *Green Light*, 2017. Workshop artístico. Bienal de Veneza, 2017.

A mostra segue nos Jardins com o "Pavilhão das Alegrias e dos Medos" investigando a relação entre o artista e a própria existência, através de suas emoções e sentimentos, conduzindo-nos a uma dimensão do humano na sua condição de vulnerabilidade e fragilidade. A dimensão do corpo é frequentemente evocada como lugar de vulnerabilidade do sujeito, como nos trabalhos de Tibor Hajas, que realiza autorretratos em fotografia trazendo à tona um impulso de auto desagregação e violência contra o próprio corpo (fig. 5). A artista estadunidense Senga Nengudi evoca um outro corpo, sempre como território de afetação. Trata-se de objetos feitos com peças ou fragmentos quebrados de ares-condicionados antigos e meias-calças entrelaçadas nas peças enferrujadas (fig. 6). O contraste entre os pedaços de objeto industrial e o antropomorfismo e a elasticidade da meia-calça, por vezes amarrada ou preenchida de areia, sugerem uma experiência do corpo feminino, um corpo mutável e esgarçável, entre peso e leveza, erotismo e ruína.

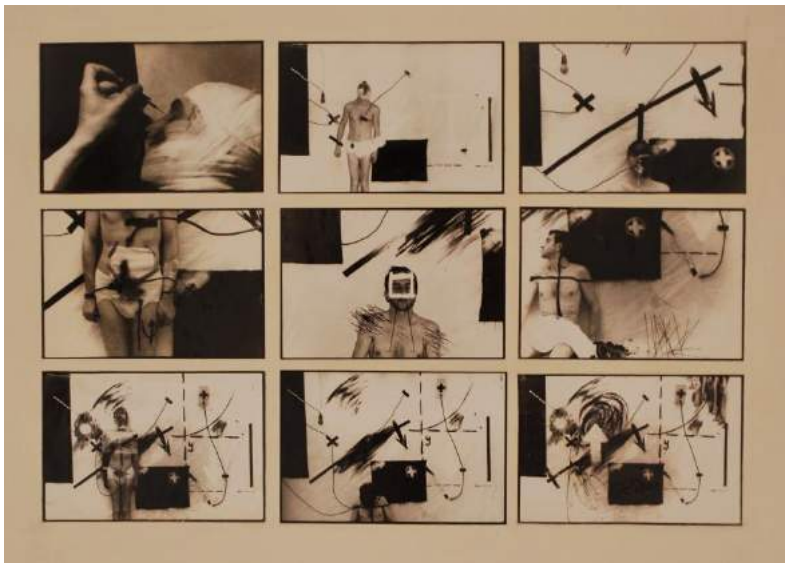


Fig. 5. Tibor Hajas. Série *Surface torture*, 1979. Fotografia. Bienal de Veneza, 2017.

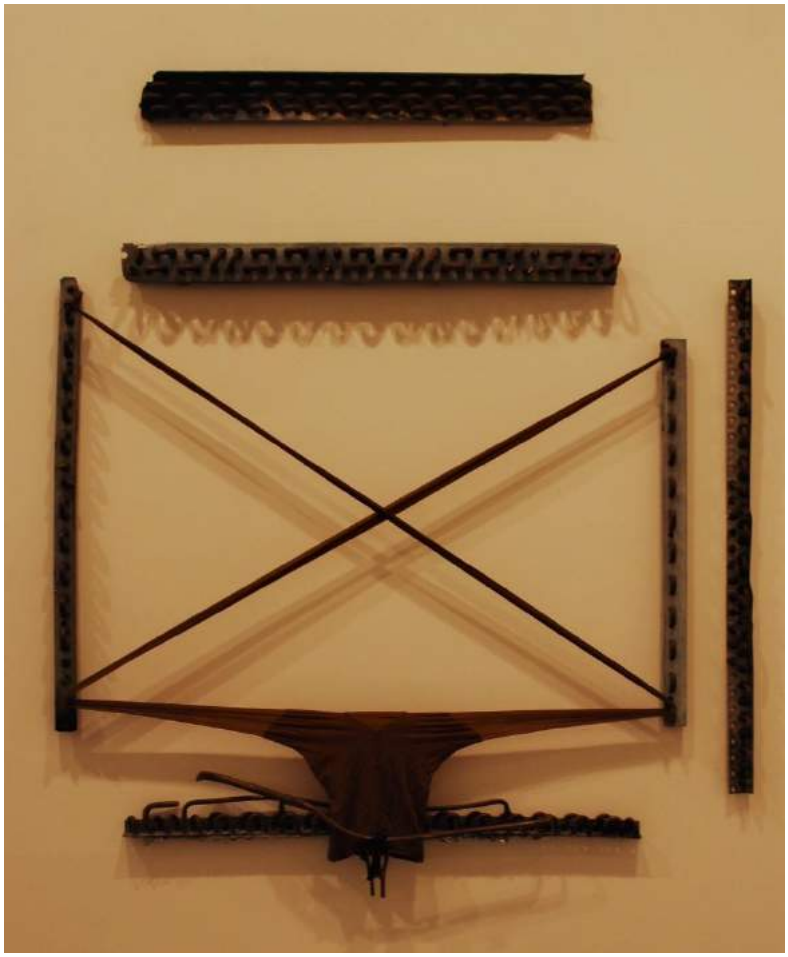


Fig. 6. Senga Nengudi. *A.C.Q.*, 2016 - 2017. Escultura com peças de ar-condicionado antigo e meia-calça. Bienal de Veneza, 2017.

Entrando no percurso da mostra principal no Arsenal, deparamo-nos com o "Pavilhão do Espaço Comum". Este "capítulo" reúne artistas que se interrogam sobre a ideia de coletivo

e de construção de comunidade, aproximando-se por vezes de uma retórica do fim dos anos 1960. A costura como metáfora da relação é presente em diversos trabalhos no pavilhão, onde obras participativas são também recorrentes. É neste pavilhão que se encontra o trabalho do alemão Franz Erhard Walther, vencedor do Leão de Ouro de melhor artista desta edição, com suas roupas-arquiteturas relacionais. O pavilhão propõe uma ideia de coletividade de modo tendencialmente positivo, desconsiderando, porém, a dimensão do conflito que se gera em uma condição de espaço comum. A escolha acaba por positivar a dimensão do coletivo com excesso de otimismo, opção problemática diante das atuais conjunturas mundiais.

Os "universos" idealizados por Macel por vezes encerram os trabalhos em títulos que muitas vezes conduzem a uma leitura limitadora ou caricatural. Exemplo disso é o "Pavilhão da Terra", onde não fica claro se a "terra" de que se trata é o planeta Terra, a terra como território e confim ou um dos quatro elementos naturais, seguido do "Pavilhão das Tradições".

Os títulos problemáticos seguem arriscando uma "exotização" caricatural com o "Pavilhão dos Xamãs", que conta com duas participações brasileiras. O primeiro trabalho que se vê ao adentrar o espaço é uma instalação de Ernesto Neto. Em um projeto desenvolvido com a mesma associação austríaca que colabora com o projeto de Olafur Eliasson, a TBA21, Ernesto Neto leva à Bienal um grupo de índios do Acre, os Huni Kuin, e instala uma grande estrutura evocando uma oca que funciona como espaço relacional onde o público pode entrar e experimentar "a força da floresta"[5]. Mais adiante, ainda no "Pavilhão dos Xamãs", há uma videoinstalação de Ayrson Heráclito em que se vê um "sacudimento", ritual para afugentar os espíritos mortos dos espaços domésticos, em dois espaços: uma casa colonial na Bahia e a Casa dos Escravos no Senegal. Nesta obra, o artista realiza a passagem entre estes dois polos da história da escravidão, questão muito presente em seu percurso artístico. Ainda que contenha trabalhos potentes como o de Heráclito, esta subdivisão da mostra apresenta um caráter silenciador no modo como é construída e apresentada.

[5] Vídeo da performance realizada na abertura da mostra disponível no canal da Bienal de Veneza: Biennale Arte 2017 – Ernesto Neto (performance).
Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4RuF2uCsMxk&t=1453s. Acessado em 08/11/2017

Longe de proporcionar uma abertura à vertigem e ao mistério, o nome "Pavilhão dos Xamãs" evidencia o ainda vivo gosto pelo exótico, e curiosamente é o único segmento da mostra curada por Macel que não conta com a presença de nenhum artista europeu. A magia, potência transgressiva à lógica dominante, é aqui domesticada e colonizada.

A mostra segue com o "Pavilhão Dionisíaco", que "celebra o corpo feminino e sua sensualidade, a vida e o prazer, com alegria e senso de humor"[6] nas palavras de Macel. A suíça Heidi Bucher apresenta uma série de roupas femininas coladas e enrijecidas como uma espécie de verniz. As peças trabalham com um contraste entre opacidade e transparência nos tecidos e entre o movimento das roupas e seu enrijecimento. A superfície envernizada das peças dá a impressão de que sejam feitas de plástico, introduzindo outro contraste entre a sinuosidade das roupas – e do corpo feminino, convocado por ausência –, e a rigidez da imposição territorializada da feminilidade. Mais uma vez o título do pavilhão e o discurso curatorial se apresentam de modo confuso e despolitizado, silenciando – ou ao menos não potencializando – os trabalhos expostos.

No "Pavilhão das Cores", Macel parte de uma compreensão da cor como não existente em si, mas como resultado de um processo do cérebro que decodifica a realidade, tratando-se assim de uma manifestação subjetiva, que convida a "reconsiderar a pertinência das abordagens fenomenológicas da arte"[7]. O grupo de trabalhos é de fato bastante heterogêneo no modo de abordar a cor, passando desde a Pintura Analítica à monumental parede de bolas de tecido coloridas de Sheila Hicks. A mostra se encerra com o "Pavilhão do Tempo e do Infinito", concluindo o percurso com uma obra do artista húngaro Attila Csörgo, que nos transporta a uma dimensão de passagem do tempo e ao sentido de perda.

A mostra principal se apresenta de modo geral problemática na construção de seu discurso e na eventual aproximação de trabalhos politicamente divergentes sem ao menos problematizar estas aproximações. A pretendida fluidez entre os "capítulos" é inexistente, faltando coesão e coerência entre as subdivisões da mostra. Além disso, Macel

[6] Opus cit.
[7] "Dado que as cores não existem em si, mas, segundo estudos de neurociência hoje muito difundidos, são o resultado de um processo do cérebro e do olho que decodifica a realidade, elas são, então, fonte de uma emoção particularmente subjetiva, que convida a reconsiderar a pertinência das abordagens fenomenológicas da arte". Opus cit. (tradução nossa)

opta por positivar seus "universos" e acaba por montar uma bienal acrítica – a si mesma, em primeiro lugar –, deixando muitas vezes de colher a potência de trabalhos e artistas por ela mesma escolhidos e reforçando discursos eurocêntricos travestidos de multiculturalismo.

Algumas participações nacionais – o Leão de Ouro alemão e a menção honrosa brasileira

A heterogeneidade e a quantidade das participações nacionais na Bienal de Veneza, cujas curadorias são definidas pelos respectivos países, torna muito ampla e heterogênea esta parte do evento. Limitamo-nos a um breve comentário sobre os dois pavilhões premiados nesta edição.

Objeto de destaque foi o pavilhão da Alemanha com a artista Anne Imhof e curadoria de Susanne Pfeffer (fig. 7). O pavilhão, de arquitetura nazista, é protegido por dois cães-de-guarda em uma espécie de canil com grades de ferro do lado de fora. No interior, a artista cria um pavimento de vidro suspenso do pavimento original pouco mais de um metro e levanta paredes do mesmo material, bloqueando a entrada para algumas salas do pavilhão. A estrutura final faz com que o espaço seja todo observável, mas não de todo penetrável. Alguns objetos heterogêneos se encontram no chão sob o pavimento de vidro, como correntes, sabonetes, sinos de metal, e são visíveis também rastros das performances que acontecem diariamente no espaço. Com duração de 4 horas, as performances contam com um grupo de jovens que realizam ações no espaço.[8] Os performers se encontram espalhados por todas as partes do pavilhão, no telhado, na grade externa, agachados sob o pavimento transparente, em estruturas como prateleiras de vidro muito acima do público ou em meio a ele, e seus gestos transitam entre movimentos de erotismo e de violência, realizados com perturbadora apatia. Eles seguem seus percursos com uma "individualidade sem meta"[9] mesmo quando se relacionam entre

[8] Trecho da performance: Anne Imhof: Faust / German Pavilion, Venice Art Biennale 2017
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU670&t=11s. Acessado em 08/11/2017.

[9] PFEFFER, S. *In a solipsistic choir.*, 2017. Disponível em http://www.deutscher-pavillon.org/ (tradução nossa). Acessado em 24/06/2017.

si, e o público se encontra na condição de voyeur de cúmplice desses corpos "reduzidos à vida nua''.[10] Uma intervenção potente, que rendeu à artista o Leão de Ouro desta edição.

Fig. 7. Anne Imhof. *Faust*, 2017. Instalação e performance projetadas para a 57ª Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 2017.

O pavilhão do Brasil conta com a participação da artista Cinthia Marcelle, que recebeu uma menção honrosa pela obra *Chão de caça*, sob a curadoria de Jochen Volz. No pavilhão é instalado um piso de grades de metal inclinado com pequenas pedras soltas no chão ou inseridas nos vãos das grades, que se veem também sob o piso metálico. A exposição é construída como uma instalação, mas é composta de pequenas unidades menores que fazem parte de um mesmo discurso. Na primeira sala há um pequeno trabalho feito de tecidos listrados sobrepostos. As listras dos tecidos, algumas brancas, outras pretas, são cobertas com tinta de modo que as que eram brancas se tornem pretas e vice-versa, e a sobreposição destes tecidos gera um silencioso fantasma de linhas verticais, reenviando às grades que permeiam todo o espaço. Este trabalho traz em pequeno formato uma tensão entre rigidez e irracionalidade que se repete ao longo da mostra em outros trabalhos maiores. Ainda na primeira sala, uma barra de madeira é fincada no chão e sobre ela são projetados focos de luz de modo que a sua sombra seja triplicada na parede, repetindo mais uma vez a imagem das grades. Junto à barra, uma longa corda preta sai de

[10] Ibid

uma fresta do chão e se enrola sobre si mesma, trazendo uma irracionalidade que contrasta com a retidão das linhas que a circundam (fig. 8). Este elemento reaparece em outros pontos do pavilhão, na segunda sala, sempre saindo do chão e se espalhando de modo informe pelo espaço, até se enrolar em outro grupo de barras de madeira. Estas, por sua vez, são inclinadas e instáveis, e jogados sobre elas encontramos pedaços de tecidos brancos com listras brancas, similares aos da primeira sala (fig. 9). A instabilidade e o desequilíbrio aqui se afirmam de modo explícito, acentuados pelo som dos passos no chão – que nesta parte do pavilhão fica mais elevado e produz mais rumor quando se caminha sobre ele – e o som do vídeo exibido do outro lado da sala. O vídeo, realizado com o cineasta Tiago Mata Machado, mostra um enquadramento fixo de um telhado sendo desmontado a partir do interior por pessoas com os rostos cobertos por camisetas, sugerindo uma imagem de fuga ou de rebelião (fig. 10). O pavilhão evoca uma dimensão de cárcere, tensão e instabilidade que se levanta de modo preciso e contundente diante do atual contexto brasileiro.

Fig. 8. Cinthia Marcelle. *Chão de caça*, 2017. Instalação projetada para a 57ª Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 2017.

Fig. 9. Cinthia Marcelle. *Chão de caça*, 2017. Instalação projetada para a 57ª Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 2017.

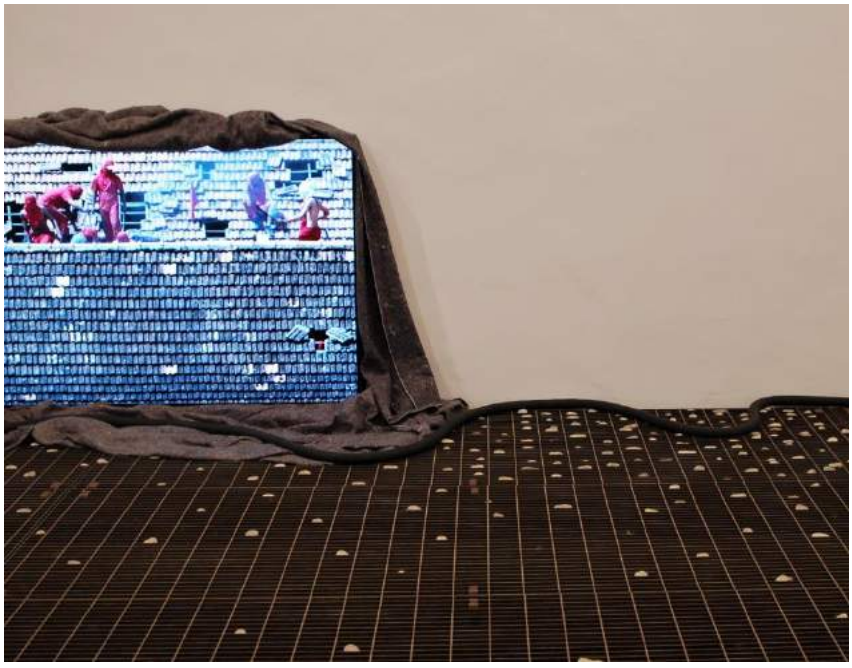


Fig. 10. Cinthia Marcelle. *Chão de caça*, 2017. Instalação projetada para a 57ª Bienal de Veneza. Bienal de Veneza, 2017.

As direções tomadas pelas curadorias de cada pavilhão nacional são autônomas e independentes da mostra principal. O que une as partes do evento é o tema geral da edição, que este ano busca produzir um olhar sobre as relações entre arte e vida: *Viva Arte Viva*. Macel, na mostra principal, se aproxima da "arte viva" como a afirmação do universo dos artistas em uma perspectiva predominantemente positiva, escolha que contrasta com

a atmosfera dos pavilhões premiados. Os pavilhões brasileiro e alemão apresentam intervenções tensas, onde a vida é campo do precário e aparece em seu caráter conflitante.

Referências Bibliográficas

MACEL, Christine. *Viva Arte Viva*. Comunicato Stampa 57. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2017. Disponível em http://www.arte.it/file/comunicati_stampa_mostre/35835/CARTELLA%20STAMPA%2057.EIA.pdf

MOORHOUSE, Paul. *And the word has made art.*, 2005. Disponível em http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/and-word-was-made-art

PFEFFER, Susanne. *In a solipsistic choir.*, 2017. Disponível em http://www.deutscher-pavillon.org/

Vídeos

Biennale Arte 2017 – Ernesto Neto (performance).

Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4RuF2uCsMxk&t=1453s

Biennale Arte 2017 - Mladen Stilinović

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XW4_tHlZVww

Imhof: Faust / German Pavilion, Venice Art Biennale 2017

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TCF3buPU670&t=11s

quatorze sobre dois
14/2

Daniele Cavalcante[1]

Na 14ª edição do mais esperado encontro dedicado à arte contemporânea, o curador Adam Sczymczyk toma a Grécia como signo do colapsoeuropeu e das democracias mundiais, o que estabelece a estrutura mental das decisões curatoriais tanto em Atenas quanto em Kassel, na dupla edição da 14ª Documenta, e deixa claro manter o fluxo do diálogo sobre a imigração que vem ocupando líderes políticos e cadernos de anotações de artistas e pensadores contemporâneos de todo o mundo. As discussões que atravessam as questões sobre a dinâmica de milhões de refugiados em trânsito são de alcance global – não apenas pelos instrumentos culturais e tecnológicos da globalização, mas porque interessam tanto a países desenhados por áreas em conflito que se tornaram alvo do desejo de deslocamento, como aos que fora dessas áreas de perseguição e guerra, tornam-se receptores de um contingente intrincado de novos habitantes e acontecimentos. Os processos artísticos envolvidos têm em comum seu formato político-social mais reconhecível e próximo às complexas ou *indiferentes* condições de vida humana - permitem através de histórias singulares e abordagens cuidadosas, que questões políticas que interessam ao mundo sejam levantadas e ainda que se atualizem no correr do tempo curatorial de cinco anos que a documenta dispõe. A problemática do deslocamento sobrevivente circula entre os trabalhos, corredores e locações onde se distribui o amplo projeto da documenta 14 na cidade alemã e expõe o artista contemporâneo movido por seus provocadores, estímulos sociais da alteridade e culturas, construindo ambiência às narrativas para enfim ser cúmplice final do projeto contemporâneo dessas produções. A primeira documenta em 1955

[1] Nasceu em Fortaleza, mora e trabalha no Rio de Janeiro, cumpriu o Programa de Práticas Artísticas Contemporâneas da EAV Parque Lage, 2015. É mestre em Processos artísticos contemporâneos pela UERJ. Participa e é organizador do grupo de pesquisa "A arte Contemporânea e o Estádio do Espelho". Participou de diversos editais e exposições como *Depois do Futuro*, 2016, *Nanica I Exposição Portátil,* 2017 e *Pavilhões [Casa França Brasil],* 2017.

já inaugurava um pensamento que ultrapassava o caráter individual do artista moderno ao ser criada como uma mostra que resgatava a atividade artística afastada pelo estado de censura nazista.

É impreciso apontar a densidade dos danos aos que vivem sem afastamento, histórias impregnadas de custo humano decorrentes da necessidade de deslocar-se de suas geografias mais íntimas, do que poderia significar sentir-se em casa. Atualmente um a cada 113 indivíduos é solicitante de refúgio, deslocado ou refugiado. Acomete a história do mundo e envolve o comprometimento da produção artística.

O artista e escritor nigeriano Olu Oguibe reflete o entendimento que essas relações geográficas extrapolam ao colocar na Königplatz de Kassel, um obelisco de 16 metros onde era possível ler em árabe, inglês, alemão e turco a frase:

“I was a stranger and you took me in”, “eu era um estranho e você me recebeu”.

O *acolhimento* é um traço que se inscreve no trabalho, mesmo que de forma objetiva pela frase e, que acaba por expor um dado oculto da imigração abordado pelo artista. São provocadores políticos potencializados pelo argumento poético em trabalhos como o de Oguibe, acionados pela escolha do artista e que os fazem acontecer; vozes trazidas da invisibilidade por Sczymczyk e sua equipe, confiantes no ativismo como forma de existência. Para eles não há espaço para o gesto apolítico.

O que parece ocorrer nesta edição da Documenta 14, é o acontecimento quase unânime de uma experiência de *comparição*, ou seja, um posicionamento ético do artista que compromete-se em comparecer politicamente, e desenvolve sua pesquisa num entorno social sobre o qual agora é também responsável. Segundo Jean-Luc-Nancy, arte existe em função desse *em-comum*, é o caráter *co-lateral* da comunidade que exige envolvimento com o *outro*. Porém como manter a permeabilidade dessas discussões e como organizá-las em uma única mostra de modo a afetar de fato a experiência de comunidade em um mundo derivado dos sintomas da globalização? A intenção de problematizar a realidade do Sul existe, mas a curadoria não alcança por exemplo o afastamento esperado quanto ao padrão colonizador do Norte. A presença latino-americana também não foi uma escolha significativa da curadoria. Não houve se quer uma única representação da produção brasileira apesar das criações de artistas do Brasil nas últimas décadas, estarem significativamente inseridas nos debates sugeridos pela documenta de 2017.

O fato é que ainda que alguns questionamentos quanto as escolhas curatoriais em Atenas ou na cidade alemã surjam, Kassel *per se* oferece os códigos históricos necessários a uma produção política que reflita os desdobramentos de um mundo pós-guerras repleto das persistências pós-coloniais. Kassel representa o centro de maior produção de artigos militares durante a Guerra e atualmente ainda é um importante fabricante de tanques de guerra, embora modelos como esse não sejam publicamente exibidos no país. Esse provavelmente é o diálogo que a artista guatemalteca Regina Jose Galindo cria na videoinstalação em que aparece

correndo de um tanque em um campo onde ela exausta e aparentemente frágil, contrapondo a robustez militar, parece jamais ser alcançada.

Na mostra, o prédio Fridericianum, primeiro museu público da história, inaugurado em 1779, que também serviu brevemente [entre 1810 e 1813] como primeiro parlamento na Alemanha durante a expansão napoleônica na Europa, talvez seja o único local participante em todas as versões da Documenta de Kassel. Na edição 14 onde até então se lia Fridericianum na fachada, ele traz nova inscrição no trabalho elaborado pela artista de Ankara, Banu Cennetoglu, que escreveu em inglês "BEINGSAFEISSCARY", "estar seguro é aterrorizante", e que necessariamente afeta a cada um a sua maneira. Provavelmente a compreensão de uma provável segurança tirana, não seja simples a povos que sobrevivem diariamente a violência urbana. Por outro lado a fala relembra que *existir* sob vigilância, em um mundo conectado em rede, é ainda angustiante [como previu Michel Foucault]. A inscrição é baseada em um grafite observado pela artista sobre

a parede da Universidade Técnica Nacional de Atenas, e deixa claro que viver em estado de guerra lhe gera a asfixia desenhada pela frase.

O prédio Fridericianum recebe ainda pela primeira vez uma coleção organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia com curadoria de Katerina Koskina. A escolha se concentra na produção grega e levanta questões militares que também nortearam o período da ditadura na Grécia. A presença de artistas internacionais como o albanês Andreas Lolis também marca as decisões curatoriais que esse espaço orienta. Lolis expõe seu trabalho *Shelter*: objetos que reproduzem partes de abrigos de moradores de rua aparentemente em isopor e papelão, porém surpreendentemente produzidos em mármore; uma combinação que revela a tensão entre o que a imagem apresenta e seu material constitutivo.

Trata-se de uma produção que toca sem dúvida no aspecto sobrevivente do sujeito que habita o mundo. Não mais o indivíduo submetido a tirania ou ao biopoder mas a sobrevivência. Agamben propôs que vivemos um estado contemporâneo de biopoder que reduz a vida à uma sobrevida biológica; uma produção incessante de sobreviventes. “Somos todos mulçumanos” completa Peter Pal Pelbart.

A arte parece indicar que é sobre esses processos que ela se interessa. Uma grande mostra de produções contemporâneas será sempre um encontro, um convite a reflexão fugaz sobre as problemáticas que assolam as sociedades e estreitam suas áreas de contato, dissolvendo limites, diminuindo as distâncias e concentrando vozes, cada vez mais atentas aos que não tem par.

Revista expandida

Tania Queiroz[1]

A exposição Revista Expandida, uma iniciativa conjunta da Revista Concinnitas e do Departamento Cultural da UERJ. Foi apresentada de 26 de maio a 15 de julho de 2017 na Galeria Candido Portinari, no campus Maracanã da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

"Uma exposição para ser lida". Essa frase, de Alexandre Sá, referindo-se à exposição "Revista expandida", traduz a mostra em vários aspectos. "Revista expandida", com curadoria de Renata Gesomino e Jorge Menna Barreto, reune exemplares de revistas de arte como Gávea, Módulo, Concinnitas, Arte e Ensaios, October, ArtNews, entre muitas outras, como também "trabalhos-textos" de Regina Melin, Traplev, Graziela Kunsch, Newton Goto, Rosana Ricalde e Alexandre Sá.

Os curadores Jorge Menna Barreto e Renata Gesomino, apresentando a exposição afirmam que "a partir de uma provocação curatorial e um tom de retrospectiva, os participantes receberam a proposta de revisitar suas produções gráficas e editorias para escolherem suas páginas favoritas ou estrategicamente mais significativas. Deve ser reiterado que esse proceso de singularização aconteceu, de certa forma, baseado no acaso, gosto ou rejeição: os critérios de escolha adotados pelos autores são desta forma, pessoais, transformando a empreitada num jogo aberto a possibilidades e cruzamentos inusitados."

E dessa mesma forma se sente o espectador - num jogo aberto a possibilidades e cruzamentos inusitados. São muitas as leituras possíveis. Desde os conteúdos dos próprios exemplares, até a provocante expografia e, ainda, por meio

[1] Mestranda em Arte, Cognição e Cultura no PPGARTES da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, investiga a relação do público com a produção da arte contemporânea e o papel dos programas educativos das instituições culturais nesse processo. Foi Coordenadora da Casa França Brasil de maio de 2016 a maio de 2017, e Coordenadora de Ensino da Escola de Artes Visuais do Parque Lage de março de 2007 a maio de 2016. É professora de Artes da Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro desde 2010.Criou e coordena, com Marcelo Campos, a Escola Sem Sítio.

do desvelamento das obras de arte ali exibidas, às vezes quase imperceptíveis, tal sua relação com as publicações. Os conteúdos nos apresentam um certo sentido de "história" e passam pelos diversos tempos ali presentes, pela memória, pelos tantos temas relevantes para a arte.

As revistas estão colocadas no chão da galeria não de qualquer forma, muito menos de forma linear, o que provoca um caminhar “curioso” no duplo sentido da palavra - pela curiosidade que despertam , como por uma certa estranheza diante do movimento que devemos imprimir ao nosso próprio corpo para que seja possível nos aproximarmos dos exemplares para explorá-los e lê-los . Nossos passos são desviados para aqui e acolá a cada momento, quando o olho identifica um foco de interesse, e devemos nos abaixar ou nos dobrar para acessar esses conteúdos. As direções escolhidas podem ser várias e as idas e vindas são inevitáveis.

Somos estimulados nesses deslocamentos a ver e rever, a identificar relações, a perceber o tanto já se refletiu e como assuntos e questionamentos vão e voltam à tona. O visitante pode/deve escolher sua leitura e sentar-se para, pelo tempo que quiser,usufruir desta sala de leitura, assim disposta para receber aqueles que já conheciam as publicações e aqueles que travam contato com elas pela primeira vez.

A exposição estimula o contato com a produção de arte de forma crítica e reflexiva, que frequentemente se deu/dá por meio dessas publicações. Em tempos anteriores à Internet, traduções de textos emblemáticos para a história da arte foram publicadas pela primeira vez nessas revistas. A intensa discussão que se dá hoje em torno de sua publicação apenas virtual se justifica pela importância que tiveram/têm para o acesso à produção textual e artística mais recente, sobretudo oriunda das universidades e sua característica de transbordamento dos currículos oficiais.Revistas de arte são "outros" formatos para produção de conhecimento, de reflexão.

A curadoria propõe aos artistas a retomada de trabalhos anteriormente publicados,sua “revisão"e revisita. Assim,os artistas participam apresentando exemplares de publicações históricas, comentários sobre páginas anteriormente publicadas “ativando-as”, num certo sentido, as idéias de arquivo/inventário de

processos e referências , bem como o levantamento histórico da produção de revistas de arte.

Os exemplares da revista Recibo, com seus projetos colaborativos deTraplev, os inventários-arquivos-levantamentos de Newton Goto e Regina Melim em forma de texto e diagrama, os "comentários" de Graziela Kunsch, o Caça palavras de 2003 e as publicações históricas de Rosana Ricalde se juntam ao vídeo de Alexandre Sá, que compila fragmentos de acontecimentos recentes retirando-os de seu contexto original proporcionam ao visitante outras possibilidades de leitura.

Coerentes com a idéia de expandir um conceito, curadoria e artistas apresentam e resgatam trabalhos que extrapolam os meios tradicionais utilizados para publicações, reafirmando o caráter experimental e de pesquisa que revistas de arte devem ter.

Do delírio e da experiência de deriva

Viviane Matesco[1]

Com curadoria de Tania Rivera a partir de projeto inicial de Paulo Herkenhoff, *Lugares do delírio* apresenta o delírio como questão que atravessa barreiras, sejam elas entre normal e patológico, bem como entre a arte inserida no sistema e aquela do cotidiano. A mostra estabelece um dialogo entre as artistas e obras sem qualquer hierarquia, ressaltando a liberdade de interpretação e associação. Fugindo de um preconceito muitas vezes associado à loucura, o delírio impõe-se como elo positivo ao quebrar as estruturas do pensamento dominante. Aqui o termo delírio não se refere a um sintoma psiquiátrico, mas a sua origem etimológica, "àquilo que sai dos sulcos do pensamento convencionalmente aceito, o que desvia ou se apresenta como caminho paralelo àquele já estabelecido" [i].

A mostra é dividida em duas salas e evidencia a opção curatorial por intermédio do próprio projeto expográfico. Na primeira sala há uma recusa da representação literalizada no abandono de painéis ou paredes falsas; a obra de Bispo do Rosário – a maioria barcos (*Grande Veleiro*, s/d, *Vinte e Um Veleiros*, s/d, *Escaler Regata Bahia*, s/d, *Barcos e Velas*, s/d, *Vela Roxa*, s/d, *Jangada*, s/d, *Barca a Vapor*, s/d) - é colocada como elemento que contamina as obras dos demais artistas. Dessa maneira *Razão/Loucura* (1974/2017) obra de Cildo Meireles dialoga com o *Arco e Flecha*, um dos objetos recobertos por fio azul de Bispo. A curadora refere-se a esse contágio como uma cena instável regida pelo "método" de Bispo e nela destacam-se também os artistas do Ateliê Gaia que produzem no atual Museu Bispo do Rosário: Arlindo Oliveira, Luiz Carlos Marques, Clóvis e, em colaboração com Gustavo Spiridião e Lívia Flores, Aidir, Alex, Leonardo Lobão, Patrícia Ruth, Pedro Mota e Victor.[ii] A segunda sala evita a horizontalidade e traz todos seus elementos

[1] Doutora em Artes Visuais (UFRJ) é crítica e curadora e professora de historiadora da arte da Universidade Federal Fluminense. Publicou os livros *Suzana Queiroga*(Artviva, 2005), *Uma Coleção em Estudo/ Coleção Banerj*. (Museu do Ingá, 2010) e *Corpo, Imagem e Representação* (Zahar, 2009), Em Torno do Corpo (UFF, 2016)

no eixo vertical interrompidos na área central pela instalação *Novos Costumes* de Laura Lima, trabalho que inclui um grande espelho inclinado que permite o reflexo angulado do piso e de outros elementos da sala. Este aspecto desestabiliza o espaço e a imagem do espectador; as vestes pontuam literal e simbolicamente o vestir o papel do outro, que seria, nas palavras de Rivera, "do eu com o outro ao eu *como* outro, revira-se o próprio eu, e neste acontecimento ele sabe que só se inscreve fora de si, e assume-se como delírio em si – e por toda parte".[iii]

Na primeira sala a mostra potencializa mediante a figura do barco a metáfora da navegação e da multiplicidade de caminhos e associações possíveis do nosso olhar. Faz-nos experimentar um sentido de deriva e nos convida a construir novos mundos, novas interações. Segundo Tania Rivera, o sofrimento psíquico nos leva muitas vezes a abrir janelas na realidade e *delirar*, ou seja, a sair dos trilhos da norma. Isso demonstra que a realidade não é única e evidente, ela é construída por nós e pode ser alterada de diversos modos. É o que sentimos ao percorrer as salas expositivas, a total abertura para estabelecer relações, uma vez que não há um eixo estruturante e hierárquico mediante o qual a mostra se oferece. Nada impõe ordem: podemos constituir diversas viagens, o olho resvala a cada hora em um trabalho e novas conexões se rebatem e resignificam as obras. Esse intuito curatorial permite um olhar que torna *Lugares do delírio* uma vivência impar, pois traz o delírio para bem próximo ao nos fazer experimentar um estado de suspensão a qualquer regra.

A percepção de deriva é resultante da inexistência de recortes cronológicos ou museológicos, de qualquer distinção entre artistas renomados no sistema de arte e aqueles que trabalham em instituições psiquiátricas. Dessa maneira, a mostra abarca o trabalho nos ateliês de Nise da Silveira no Engenho de Dentro como também a produção de Bispo do Rosário na Colônia Juliano Moreira, mas não há finalidade de realizar um levantamento histórico. Ao contrário, explicita pela lógica do delírio a relação entre a profunda cisão do sujeito e as transformações das linguagens artísticas, sejam elas modernistas, como no caso de Fernando Diniz (*Tapete Digital*, s/d, *Sol Cinema*, 1983, *Lua Cinema*, 1987, *Peixe Cinema*, s/d, *Cinema Onda Barril*, s/d, *Pé Cinema*, s/d) ou contemporâneas como no caso de Bispo do Rosário (como em *Vós habitantes do planeta terra, eu apresento suas nações / A*

história universal, s/d) que reverberam a arte dos anos 1960. Tanto em Diniz como em Bispo há uma reconstrução da realidade a partir da "chave do delírio". [iv]

A dicotomia normalidade e loucura não tem espaço, uma vez que *os lugares* são constituídos por intermédio do contexto do delírio. Desse modo, a casa insensata de José Bechara (*Ultraultra*, 2008, Série *Open House*) e a estante fora de prumo de Anna Linneman (*Os invisíveis número 11*, 2017) conversam com a cartografia produzida por Fernand Deligny e colaboradores (Gisèle Durand e Deligny *Le serret - Linhas de errância de Marie-Pierre,* 13/09/1973 e *Linhas de errância de Serge,* 21/08/1973; Jacques Lin e Deligny *L'île d'en bas*,12, 13 e 14/06/1969, Gisèle Durand e Deligny *Le serret*, 1/07/1973, Jean Lin e Deligny, *Le serret*, 28/06/1975). Educador francês cujo pensamento entrecruza diversos áreas como a antropologia, a psicanálise e a filosofia, Deligny desenvolveu na França nos anos 1960 produtiva relação entre seu trabalho com crianças e jovens autistas e a arte contemporânea. Essa experiência notabilizou-se, sobretudo, pelos mapas traçados por seus assistentes na tentativa de apreender os gestos das crianças no território de convivência; "presenças próximas" como Deligny os chamava, a cartografia utilizada como dispositivo clínico subverte a própria noção de "sujeito", ao mesmo tempo em que fricciona os campos do desenho, da dança e da performance.[v]

Essa acepção de cartografia é mais um elemento que reforça a relação entre lugar e deriva. É interessante observar como a curadora joga com dois conceitos que geralmente são considerados opostos: o lugar e o delírio. Enquanto o primeiro localiza, define e assegura, o delírio ao contrário é desvario, devaneio e desvio. Na exposição os lugares asseguram a possiblidade de existência do delírio. Daí a metáfora do barco permitir uma navegação sem bússola, como nos trabalhos do Bispo do Rosário, barcos inusitados que navegam por um mundo que não é dado, mas construído pela lógica do artista. Caminhar à deriva é exatamente viver a experiência de distanciar-se do caminho, da razão objetiva. As ideias de uma vida à deriva desenvolvidas por Guy Debord fundavam-se em uma revolução do cotidiano a partir da experimentação radical dos lugares da cidade que fizesse superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais.

A abordagem de uma experimentação radical dos lugares permite a curadora constituir uma analogia entre a *débacle* das estruturas formais da arte a partir do final do século XX - com a consequente quebra dos padrões impostos pelo sistema museu-mercado - e a atividade artística de pessoas preconceituosamente apartadas como loucas. Estabelecer a relação "arte" e "loucura" implicaria em "colocar estes termos entre aspas, na medida em que ambos vivenciam um questionamento radical de seus próprios lugares na cultura desde a década de 1960" [vi]. Essa ruptura foi fruto do movimento antimanicomial que ocorreu em varias partes do mundo cujo pressuposto partia da denuncia do discurso médico e dos hospícios como dispositivo disciplinar e de poder. Paralelamente a quebra dos parâmetros impostos pelo circuito e mercado de arte foi o foco de abordagens artísticas no mesmo período. Lygia Clark é um exemplo emblemático, pois questiona a própria denominação artística ao propor a *Estruturação do Self* e os objetos relacionais, situando-se dessa maneira na fronteira entre terapia e proposição artística. *Camisa de força*, (réplica, 1969-2017) contextualiza a relação da artista com a loucura. Entretanto, é importante ressaltar o partido tomado pela curadoria: aqui não há uma Lygia Clark "museologizada" ou explorada apenas a partir do sistema de arte. Tania Rivera teve um olhar perspicaz ao trazer o trabalho de Gina Ferreira e Lula Wanderley como propostas vivas das concepções de Lygia Clark. Ambos trabalharam com Clark nos anos 1980 e passaram a utilizar a *Estruturação do Self* em sua prática clínica. Gina concebeu um objeto relacional *Gota de Mel* que a própria Lygia incorporou em sua terapia. Depois começou a oferecer a *Estruturação do Self* em instituição de serviço público em saúde mental. Lula Wanderley tem a particularidade de ser médico e artista e seus trabalhos são apresentados na mostra (*Diálogos da projeção do olhar*, c.1984, *Vaso dos Delírios*, 2017). De maneira paralela à sua carreira como artista visual, desenvolveu um trabalho poético-clínico com pacientes graves no *Espaço Aberto ao Tempo*, serviço criado no Centro Psiquiátrico Pedro II, como também a produção colaborativa do *Grupo de Ações Poéticas: Sistema Nervoso Alterado* fundado por ele em 1994, com extensa atuação em performance e música. Do primeiro grupo destacamos *Sutis laços que nos unem* (anos 1990), *Camisas de força* e *Clips* (anos 2000). Do segundo grupo, o vídeo *Análise*

combinatória entre uma dízima periódica e uma progressão geométrica, (c.1990 de Roberto Garcia - colaboração Lula Wanderley e Leandro Freixo), a instalação *Insônia (eu horizontal X eu vertical)* (2016 de Wanderlei Ribamar e Lula Wanderley), os vídeos *Pintura de Ênio* (anos 1990) e *Registos*, (anos 1990, de Edmar de Oliveira e Lula Wanderley) e *O sequestro do Dr. Lula*, (anos 1990, de Lula Wanderley e Rogério).

A presença de vídeos e videoinstalações nos permite conhecer experiências como a de Miriam Chnaiderman *(Dizem que sou louco*, 1994) que exibe imagens e relatos dos chamados "loucos de rua", captados na cidade de São Paulo. *Bruit Blanc. Autour de Marie-France* de 1998, vídeo de Mathilde Monnier realizado a partir de um ateliê de movimento com adultos autistas no Hospital de la Colombière, em Montpellier (FR). Anamaria Fernandes e Michel Charron (*Un pas de côté*, 2011) retratam um atelier de dança desenvolvido com jovens autistas na cidade de Thorigné Fouillard (FR). Dias & Riedweg (*Corpo Santo*, 2012) desenvolveram um projeto participativo e videoinstalação comissionado pela Coleção Prinzhorn, Clínica Psiquiátrica em Heidelberg. Cildo Meireles (*Cottolengo*,1974) apresenta 42 imagens em projeção digital de fotografias realizadas no Hospital Vila São Cottolengo, Trindade. Dudu Mafra (*Stultifera Navis*, 2014) realiza uma ficção documental no Hotel da Loucura / Spa da Loucura (Instituto Municipal Nise da Silveira). Em uma projeção de slides, Marc Pataut mostra fotos realizadas por crianças em passeios pela própria instituição (*Planches Contact des Enfants de l'Hôpital de Jour pour Enfants, banlieue parisienne,* 1982). Todos esses trabalhos captaram imagens realizadas em instituições de saúde mental, todas revelam um olhar sutil e acolhedor à diferença, ao Outro.

A mostra *Lugares do Delírio* afirma seu nome ao propor outras configurações de realidade e ao permitir novas cartografias dos terrenos da arte e da loucura; elas formam um "campo de suspensão no qual cada um de nós é convidado a se deslocar de seu lugar habitual para inventar novos modos de viver com os outros". [vii] Nessa experiência, o caminhante não tem destino, os barcos não têm bussola, arte e loucura se entrelaçam fazendo do delírio uma questão.

[i] RIVERA, Tania. Lugares do Delírio. Loucura e Arte no Rio de Janeiro In *XXI* . Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2017 (Prelo)
[ii] Ibid.
[iii] Idem.
[iv] Como a curadora nomeia o delírio como questão que desloca barreiras do pensamento dominante.
[v] RIVERA - texto de parede da curadora.
[vi] RIVERA, op. cit.
[vii] Ibid.