UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Museu de Arte Contemporânea

EDUARDO AKIO SHOJI

ENTRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS E EDITORIAIS: AS PUBLICAÇÕES COLETIVAS NO MUSEU

Orientação | Profa. Dra. Cristina Freire

São Paulo 2014 AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO, PESQUISA E ENSINO, DESDE QUE CITADA A FONTE.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE Museu de Arte Contemporânea

<u>Linha de pesquisa</u> Teoria e Crítica da Arte

Entre práticas artísticas e editoriais: As publicações coletivas no museu

Dissertação apresentada por Eduardo Akio Shoji ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire, com apoio da CAPES.

São Paulo 2014

ENTRE PRÁTICAS ARTÍSTICAS E EDITORIAIS: AS PUBLICAÇÕES COLETIVAS NO MUSEU

Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte - MAC USP Área de concentração: Teoria e Crítica da Arte Exame de defesa para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte Candidato: Eduardo Akio Shoji (SHOJI, Eduardo Akio) Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire **BANCA EXAMINADORA** Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire (presidente/MAC USP) Prof. Dr. Omar Khouri (IA – UNESP) Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira (IA – UFRGS) Aprovado em: São Paulo, _____ de _____ de 2014.



Sônia Fontanezi Ciano – Pós-Imagem para Júlia Fontanezi (1925-1988) Artéria 5, 1991 – Acervo MAC USP

Aos meus avós (おじいちゃん と おばあちゃん) e à minha mãe

IN MEMORIAM

AGRADECIMENTOS

A primeira pessoa a quem devo agradecer é a professora Cristina Freire, minha orientadora. Sem seu incentivo e confiança, certamente, esta dissertação não existiria. Além do inestimável aprendizado durante os anos de pesquisa, desde a Iniciação Científica (2008-2010) até o Mestrado (2012-2014), nutro e carregarei por toda a vida uma profunda admiração e gratidão.

Todos os que passaram pela minha formação merecem os agradecimentos. Minha família que esteve comigo desde sempre ao meu lado, agradeço à Sayuri (minha existência não seria a mesma sem ela), ao meu irmão Leandro (meu laço eterno) e à Mariko (cuidando de mim desde que nasci); à Mikiko e Tsuyoshi Shoji, Akie e Mikio Takada, Yoko e Masaru Miyamoto, Yoshiko Shoji e todos os parentes (tios e primos) que participaram de minha vida e me estimularam de alguma forma.

Para chegar a este resultado, o processo de aprendizagem foi coletivo. No Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), pude ter contato com colegas e profissionais que me ensinaram muito e com quem pude trocar afetos e momentos felizes de humanidade. Começarei, é claro, pelo nosso grupo de pesquisa GEACC (Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu): Emanuelle Schneider Atania, Adriana Palma, Heloisa Louzada, Jonas Pimentel, Carolina Castanheda Moura, Talita Trizoli, Luiza Mader, Barbara Kanashiro, Julia Coelho, Bruno Sayão, Arthur de Medeiros, Fernanda Porto, Tamira Naia dos Santos, Andreia Rocha, Marcos Vinicius de Oliveira Betti e Rafael Vital.

Agradeço aos professores e funcionários ligados ao MAC e ao PGEHA USP: Ana Gonçalves Magalhães e Heloise Lima Costa (docentes); Rejane Elias, Renata Casatti e Aparecida Lima Caetano (conservação e restauro); Silvana Karpinski (arquivo); Fernando Piola (documentação); Anderson Tobita e Lauci (biblioteca); (na secretaria) Águida Mantegna, Andrea, Joana e, principalmente, à Sara Vieira Valbon, pelas palavras de carinho e ânimo nos momentos decisivos.

Aos professores Omar Khouri e Paulo Silveira, pelas preciosas colaborações e grande enriquecimento!

Às professoras Viviana Bosi, Verónica Galíndez-Jorge (e ao GELLE), Cláudia Amigo Pino (e ao Criação & Crítica), Eliane Louzada (e aos colegas dos Cursos Extracurriculares de Francês da FFLCH USP), Cristina Casadei Pietraróia (por tudo desde o início!) e todos que fizeram parte da minha formação universitária e ainda me acompanham por essa trajetória.

Aos amigos queridos que dão graça à vida e a tornam arte: Rita Giovanna Gentile, Myriam Kazue Sassaki, Thiago Cândido, Thais Camargo Mariano, Elton Furlanetto, Anderson Lucarezi, Laion Castro, José Antônio Barbosa, Bruna de Carvalho, Raíça Augusto, Raphael Araújo, Juliana Miasso, Augusto Barbosa, Renata Rocco, Danilo Andrade, Daniel Martins, Daniela Uemura, Gabriela Menezes, Luiz Damasceno, Daniela Silva Prado e Diego Cardoso.

Por fim, à CAPES pelo financiamento a esta pesquisa.

SHOJI, Eduardo Akio. *Entre práticas artísticas e editoriais*: *as publicações coletivas no museu*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2014.

RESUMO

As publicações de artistas são uma das principais formas de manifestação da arte do século 20: tanto por serem originárias da modernidade artística, quanto por marcarem aspectos próprios da linguagem contemporânea. Como formas operativas potencialmente acolhedoras do trabalho coletivo entre artistas e poetas, materializando um espírito de rede, analisamos algumas publicações de artistas brasileiras dos anos 1970 presentes no acervo do MAC USP. De livros de artistas a revistas literárias, as publicações coletivas são consideradas veículos de comunicação bem como da própria arte. Enquanto produtos do *design* gráfico, tais edições estabelecem relações entre ler e ver, palavras e imagens, propondo desafios críticos e museológicos.

Após apresentar um estudo geral sobre as publicações de artistas, buscamos organizar nossa reflexão em dois grandes grupos, as relações entre *Poesia e Visualidade* e *Poesia e Performatividade*, como modos de se apropriar artisticamente dos objetos editáveis e publicáveis. No primeiro caso, ligados a uma tradição construtiva, os poetas e artistas estão interessados na construção visual de suas obras e em seus efeitos, criando uma poesia visual ou uma imagem visual poética. No segundo, aliados sobretudo ao tropicalismo e à poesia marginal, servem-se das publicações para atingir e interagir com o leitor ou o público, através do potencial imagético e performático da palavra e de imagens visuais poeticamente construídas enquanto enunciados discursivos e socialmente identificados na cultura de massa.

Palavras-chave: Publicações de Artistas; Revista de Artista; Poesia Visual; Acervo MAC USP.

SHOJI, Eduardo Akio. *Between artistic and editorial practices: the collective artists' publications in the museum.* Thesis (Masters' Degree). Interdisciplinary Graduation Program on Aesthetics and Art History, University of São Paulo, 2014.

ABSTRACT

The artists' publications are one of the main forms of art manifestation in the 20th century: both because they originate on the modernity period of art, and by bringing aspects inherent to the contemporary means of expression. We analyze some editions of Brazilian artists from the 1970's, as operative forms, potentially welcoming to collective work of artists and poets, which materialize a network impulse. They are all part of Museum of Contemporary Art at USP collection. From artistic books to literary journals, collective publications are considered means of communication as well as objects of art per se. As products of graphic design, such editions establish relations between reading and seeing, words and images, setting up some critical and museologic challenges.

After introducing with a general study about the artists' publications, we aim to organize our reflection in two larger groups: the relations between *Poetry and Visuality* and the one between *Poetry and Performativity*, as ways of appropriating artistically some editable and publishable materials. In the former, connected to a constructive tradition, poets and artists are interested in visual construction of their works and their effects, creating some kind of visual poetry or a visual poetic image. In the latter, aligned mostly to Tropicalism and marginal poetry, the artists use the publications to reach out and interact with a certain public or reader, through the imagetic and performatic potential of the words and poetically visual images constructed as discursive utterances that are socially identified in mass culture.

Keywords: Artists' Publications; Artists' Magazines; Visual Poetry; MAC USP Collection.

GUARDAR

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o voo de um pássaro Do que um pássaro sem voos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

Antonio Cicero

APRESENTAÇÃO | Incursões e excursões de uma pesquisa, 12

CAPÍTULO 1 | Uma introdução às publicações de artistas no museu, 21

- I. Publicações de Artistas: Conceitos, definições e terminologia, 21
- II. Uma gênese promíscua ou (quase) impossível, 33
- III. As "revistas de invenção" no Brasil: anos 1970, 40
- IV. As publicações coletivas no MAC USP, 46
 - Prospectiva'74: as publicações de artistas como processo multimídia, 46
 - Poéticas Visuais: as publicações de artistas entre multimídia e poesia visual, 49
 - 16ª Bienal de São Paulo: Arte Postal e as publicações de artistas como processo intermídia, 50
 - Tendências do Livro de Artista no Brasil: legitimação, 56

CAPÍTULO 2 | Poesia e Visualidade, 58

- As vias arteriais de uma revista nomuque, 58
- 1^a via arterial | Fazedores ou artistas-editores: Omar Khouri e Paulo Miranda, 63
- 2ª via arterial | Os irmãos Figueiredo: a serviço da Arte pelo *Design*, 75
- 3ª via arterial | Poesia Concreta (tradução + criação = transcriação), 84
- 4ª via arterial | Julio Plaza e Edgard Braga, a visualidade em palavra, 91
- 5^a via arterial | O lírico de Sônia Fontanezi e o crítico de Julio Mendonça, 98
- 6^a via arterial | A arte e seus meios: Tadeu Jungle e Walter Silveira, **101**

CAPÍTULO 3 | Poesia e Performatividade, 107

- As nuvens ciganas de uma revista biotômica, 107
- Navilouca: Tropicália e Marginália, 120

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 124

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 129

Incursões e excursões de uma pesquisa

na velha arte o escritor escreve textos na nova arte o escritor faz livros (CARRIÓN, 2011, p. 14-15)¹

*

A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares (RANCIÈRE, 2005, p. 16)²

O museu é um lugar de muitos lugares. Para uns, um lugar de passagem como uma estação de chegadas e partidas, ocupando apenas um espaço entorno; para outros, um lugar de intensa frequentação, habitado e habitável. Não é diferente da relação que temos com os livros e revistas que passam por nossas mãos e por nossos olhos: alguns são apenas leituras de passatempo, entre uma estação e outra; outros, um lugar de frequente visitação, releitura e reflexão. Entendemos por lugares o mesmo que Ulises Carrión (2011, p. 12) entende por livros: "uma sequência de espaço-tempo", como um trem em movimento, correndo à velocidade dos frames de um filme. Tanto as publicações quanto os museus são lugares de intensa movimentação, ainda que fisicamente localizados, são ativados por encontros e confrontos de seus frequentadores (públicos leitores observadores), onde pensamentos, linguagens, expressões, discursos, textos e imagens partilham seus sentidos: "a partilha do sensível faz ver quem pode **tomar parte no comum** em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade exerce" [meu grifo] (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Um espaço-tempo comum, político, ético-estético, que não distingue realidade de ficção (vida e arte).

As associações entre museus e publicações são várias: o museu pode ser lido como um grande livro, com muitas ou poucas páginas/salas, para pensamento crítico do mundo ou para o simples deleite. O museu preserva e expõe os objetos; os livros, as imagens e as palavras. O percurso a ser feito, a leitura pelas páginas ou pelas salas de exposição depende ora do observador, ora das exigências do curador/editor. O curador organiza as peças no espaço de uma sala de exposição, em sua arquitetura, bem como o editor pode explorar os textos no espaço da página de um livro, de seu volume, em diálogo (se possível) com artistas/escritores e, inevitavelmente, com a tradição cultural e artística.

¹ As citações referentes ao artigo de Ulises Carrión, *A nova arte de fazer livros*, foram extraídas da edição traduzida e diagramada por Amir Brito Cadôr, publicada em 2011 em Belo Horizonte, pela editora C/Arte.

² As citações de *A partilha do sensível* foram extraídas da edição publicada pela Editora 34, em 2005. Tradução de Mônica Costa Netto.

Um lugar de memória: objetos guardados em um museu revelam indícios (senão resquícios) de vida, bem como um livro velho, usado, cheio de anotações, marcas do tempo e dos lugares onde esteve. Mas "uma memória não é [apenas] um conjunto de lembranças da consciência. Dessa forma a própria ideia de memória coletiva seria vazia de sentido. A memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos" (RANCIÈRE, 2010, p. 179). Assim, nem os museus nem as publicações preservam tudo indiscriminadamente, mas tecem a memória, constroem sentidos, amarram signos e recuperam narrativas através de vestígios, documentos e experiências.

As publicações e os museus, preocupados em criar memórias, parecem preservar – senão construir – um passado, já que "o reino do presente da informação rejeita como fora da realidade aquilo que não participa do processo homogêneo e indiferente de sua autoapresentação" (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Para Rancière, o acúmulo indiscriminado de informações do "reino do presente" não evita que tudo caia o esquecimento, tornando impossível ler o sentido de uma história. Assim, notamos a fundamental importância daqueles que, como curadoria em um museu e a editoria em uma publicação, tecem pontos que constroem sentidos a fim de garantir a conservação da memória, resgatando os vestígios artísticos e literários de uma cultura. "A memória, portanto, deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informação" (RANCIÈRE, 2010, p. 180), num processo de montagem e reconstituição espaço-temporal discursivo.

Se para o campo literário, a impressão, a reprodução, a circulação e o uso da palavra é extremamente natural, serão esses aspectos que marcarão certa excepcionalidade das publicações de artistas no campo das artes visuais. Enquanto o caráter escultórico, plástico, visual e estético do objeto nada mais são do que comuns às artes visuais, em contra partida, é o que mais nos chamará a atenção e nos causará surpresa em certos livros⁴ e revistas. Nessas obras editáveis, os trabalhos crítico e artístico não disputam uma hierarquia⁵, uma vez que, "o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes" (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34). Compartilham, pois, o mesmo lugar, o mesmo tempo-espaço ao serem expostos juntos (palavras e imagens), tendo um a função de garantir a existência do outro.

O museu e as publicações servem-se de palavras e de imagens, seja sobre uma folha de papel, seja sobre uma parede, para comunicação, informação e dar leitura às coisas do mundo. Coisas estas que o museu tem a missão privilegiada de preservar, expor e ensinar. Nesse ponto,

_

³ Citação extraída da tradução de Analu Cunha, do texto "A ficção documental: Maker e a ficção da memória" publicada na revista *Arte & Ensaios*, número 11, da UFRJ, em dezembro de 2010.

⁴ Paulo Silveira, em seu livro *A Página Violada*, chamará de "injúria", o fato de o livro de artista violar suas características enquanto livro tradicional e de "ternura", quando os artistas se apropriam justamente da força formal que os livros têm diferentemente de outros objetos.

⁵ Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, já problematiza a hierarquização em consequência da reprodução e edição (montagem).

também as publicações, muitas delas, cumprem com estas mesmas funções, sobretudo quanto à preservação e à transmissão de informações. Talvez sejam esses bons motivos para artistas se servirem das publicações e de suas formas de edição e publicação para criarem: partindo de pesquisas artísticas, expondo textos e imagens, para, enfim, colocar em circulação, interagindo com o público leitor observador. O processo⁶ todo se torna parte da obra. "A arte, assim, tornase outra vez, um símbolo do trabalho [...] Produzir une ao ato de fabricar ou de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver" (RANCIÈRE, 2005, p. 67).

Então, no caso especificamente de um museu universitário, poderíamos associá-lo imediatamente a uma publicação acadêmica comum? Acreditamos que não, pois o museu traz consigo a subjetividade latente das obras de seu acervo, embora não abandone a missão investigativa, crítica e acadêmica, naturais às publicações científicas. Por isso, lembramos aqui que é necessário resguardar as diferenças e proporções entre museus e publicações, em suas especificidades, apesar de serem tão próximas em alguns momentos e para nossa reflexão.

A presente pesquisa parte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde temos um encontro das imagens com as palavras, de obras e de documentos, (con)fundindo-se, em um compromisso tanto com a História quanto com a Arte. Rancière (2005, p. 59) avança na reflexão sobre esses pontos de contato que nos ajudam a compreender a construção do sensível e do sentido.

Reencontramos aqui a outra questão que se refere à relação entre literalidade e historicidade. Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos. [meu grifo]

Ao transferir o referencial dêitico ("aqui") do texto de Rancière para o Museu, entendendo-o também como "mapa do visível", "trajetórias entre o visível e o dizível" e relações entre modos do ser, do fazer e do dizer, não perdemos ainda o referencial original, que é o lugar das *ficções*: "a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer" (RANCIÈRE, 2005, p. 59). O que seriam os "arranjos materiais" (como as obras no espaço expositivo de um museu) senão a ordenação discursiva "dos signos e das imagens" pelos quais os curadores e os editores são responsáveis? Publicações e museus são, portanto, lugares da ficção. "A memória é uma obra de ficção" (RANCIÈRE, 2010, p. 180). Nesse sentido, também concorda George Didi-Huberman (1990, p. 10), ao

da comunidade" [itálico do autor, negrito meu grifo].

_

⁶ Conforme explica Jacques Rancière (2005), *A partilha do sensível*, p. 67: "Ela [a arte] antecipa o fim − a suspensão das oposições − que o trabalho ainda não está em condições de conquistar por e para si mesmo. Mas na medida em que é *produção*, identidade de um **processo** de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido

afirmar que "o historiador não é, em seu sentido próprio, além de um *fictor*, isto é, um modelador, artesão, autor e inventor do passado que ele dá a ler". Assim também, o discurso literário e artístico, de um modo geral, passa, pois, a ser aceito como uma possível narrativa histórica, uma vez que "a 'ficcionalidade' própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação" (RANCIÈRE, 2005, p. 55).

Por estarem situadas entre campos de força, as publicações de artistas, por vezes, custam a serem compreendidas. Poucos esperam que um acervo de museu guarde também livros, revistas e jornais. E o mais impressionante é que essas publicações sejam entendidas como formas de arte, não simplesmente por seus conteúdos artísticos e seus textos literários, mas sobretudo por sua materialidade objetal. Vale lembrar que os museus e os livros são produtos da mesma civilização. A arte e a escrita compartilham da mesma história da imagem. Se retomarmos as cavernas de Lascaux: tais inscrições são desenhos ou escritos? E o desenvolvimento da imprensa gráfica corroborou para uma literatura moderna⁷ na mesma época em que as instituições culturais ⁸ começavam a se formar. A literatura e as artes visuais caminharam paralelamente. No entanto, sobretudo a partir da segunda metade do século 20, artistas e poetas questionaram os estatutos mesmos da "arte" e da "literatura", propondo obras que, futuramente, trariam desafios às instituições que haviam "departamentalizado" a compreensão da sensibilidade artística. Todavia, por mais que os estudos tentem dividir-se em áreas e subáreas, separando-se por categorias e estruturas de análise, a PALAVRA resiste, em seu ato expressivo, e exalta sua instância imagética, podendo realizar-se visual, sonora e semanticamente. É dessa realização performática, do agir enquanto se diz e se publica, que artistas e poetas, muitas vezes, vão se inscrever na realidade do mundo.

O acervo do MAC USP guarda obras ainda pouco conhecidas e compreensíveis pelo público em geral, mas já apresenta, há pouco mais duas décadas, pesquisas acadêmicas sobre produções artísticas das principais poéticas da arte contemporânea. Dessa perspectiva, Johanna Drucker (2004, p. 1) acredita que "os livros de artistas tornaram-se uma forma de arte desenvolvida no século 20. De muitas maneiras, pode-se defender que o livro de artista é a quintessência da arte do século 20. Os livros de artistas aparecem em todos os grandes

.

⁷ Entende-se aqui a autonomia do campo literário e sua institucionalização na sociedade, a partir do texto de Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, no qual ele analisa o romance oitocentista *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert. Dentro deste mesmo contexto do desenvolvimento da imprensa e seu impacto no campo de literatura, vale lembrar o romance *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac, no qual há uma longuíssima descrição da sala de reprodução da imprensa gráfica, também chamada de "tipografia" e o quanto esse contexto histórico foi fundamental para o estabelecimento da literatura e das artes gráficas na sociedade moderna, desse a invenção de Gutenberg.

⁸ El muséo, teoría, práxis y utopia, de Aurora León, sobre a formação de museus e *Teoria da vanguarda*, de Peter Bürger, a institucionalização do campo das artes visuais.

movimentos da arte e da literatura e provieram [...] dos grupos de vanguarda, experimentais e independentes cujas contribuições definiram a forma da atividade artística do século 20".9

Entendemos, assim, as publicações como lugares potencialmente criativos para o trabalho coletivo, sobretudo em momentos históricos que a voz coletiva e a análise do (re)ordenamento dos discursos são necessários. Referimos aos anos de 1960/70, quando muitas publicações foram criadas e ganharam força em países da América Latina, os quais passavam por regimes totalitários de repressão política. Sem a liberdade de expressão, os artistas perceberam que a PALAVRA era sua ferramenta de protesto e DIZER passava a ser uma ação contraventora. A língua, entendida não apenas como uma cadeia de enunciados, então, passa a ser também forma de uma ação, gestos efetivos na realidade, pressupondo e exigindo uma relação dialógica entre enunciador e enunciatário: o leitor é participante, interlocutor.

Essa instância discursiva e o ato enunciativo deverão ser levados em conta em nossas análises doravante, recuperando seu ato expressivo de realização, situando seus contextos.

As publicações presentes no acervo do MAC USP apresentam expressivas marcas discursivas, desde as escolhas tipográficas e o *design* gráfico até os textos imagéticos ou imagens textuais, que não estão a serviço somente de uma estética, mas também a uma posição política: uma maneira de dizer marcada nos enunciados (as obras, as publicações), o que Jacques Rancière (2005, p. 23) chama de "palavra/ação viva". É sobre essas interfaces e encontros nada convencionais que ele discorre:

É, antes, na interface criada entre "suportes" diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e seus decoradores ou grafistas, entre o decorativo e o poema, que se forma essa "novidade" que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Essa interface é política porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa.

Essa "lógica representativa" está diretamente associada a uma ideia de "arte", de *mimesis*, de "realismo" e, portanto, de ideia de objetividade, neutralidade e invisibilidade. Na literatura, isso é evidente, sobretudo, pelo artifício da posição do narrador onisciente, que busca esconder suas marcas enunciativas (quem fala, onde fala e quando fala), sendo responsável apenas pelo "objeto" e ignora o seu "lugar". De modo contrário, as vanguardas históricas já apontavam para uma mudança, trazendo fortes marcas de *performatividade* discursiva. Rancière (2005, p. 65) chama de "re-partilha do sensível", deslocando os lugares do artesão, do trabalhador, para chamar a atenção para os agentes do discurso implicados na criação:

-

⁹ Quando a autora fala do "livro de artista", entendemos, aqui, como as "publicações de artistas" de maneira geral.

¹⁰ Não se trata aqui de uma discussão em defesa nem de uma arte figurativa (de viés naturalista), nem abstrata, mas contra uma premissa de "adequação" ou até de "verossimilhança", quanto a um fazer artístico representativo, que trata do objeto ignorando o seu ato enunciativo: sujeito, texto/obra e espaço-tempo da enunciação.

A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

Como na epígrafe desta apresentação, Ulises Carrión (2011, p. 29) nos diz que "o escritor faz livros", não apenas o texto, já que ele passa a ser "responsável pelo processo inteiro", assumindo-se também como editor, criador de um objeto, de uma obra material, de "um volume no espaço". Ampliando essa ideia, o artista como editor passa a ser também uma espécie de curador no instante em que organiza discursos de outros artistas através de suas obras (imagens e textos), seja trabalhando em parceria, seja em nome de um grupo ou coletivo, seja criando uma plataforma editorial ou atuando como editor, seja copilando/recolhendo/acolhendo trabalhos e objetos para o campo da arte e da literatura.

É evidente, portanto, o caráter interdisciplinar desta pesquisa, que se voltará para a análise de algumas publicações coletivas de artistas presentes no acervo do MAC USP, exigindo a mobilização de conteúdos específicos de diversas áreas, para compreendermos seus contextos mais amplos de produção.

É importante reforçar que este trabalho parte de um estudo muito mais amplo de pesquisas, desde meados de 1990, sobre Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu, coordenado pela Profa. Dra. Cristina Freire, docente, pesquisadora e curadora do MAC USP.¹¹

Determinar esse lugar, para além de seu espaço de formação e pesquisa, é essencial para compreensão mesma das obras, já que suas histórias, por vezes, se confundem. O MAC USP acolheu as publicações aqui analisadas no momento em que elas aconteciam (eram produzidas e circulavam), o que nos mostra a eficiência do próprio material: o papel, que adere tão bem a impressão gráfica e permite muitas intervenções coletivas, a muitas mãos, seja numa mesma folha, seja compilando outras páginas sendo um meio de organização de textos e imagens, pelo qual o editor assume a responsabilidade pelo todo.

Ainda assim, o entrecruzamento destas histórias e mesmo a formação deste acervo não poderiam ter existido se não houvesse a intervenção sensível e perspicaz do então diretor do MAC USP, o Prof. Dr. Walter Zanini, que fez do museu também um espaço de criação.

Algumas exposições propiciaram, naqueles difíceis anos de censura da ditadura militar, um espaço possível para criação e de incentivo às novas poéticas contemporâneas. Com o objetivo de atualizar seu acervo, mostras como *Prospectiva'74* (1974) e *Poéticas Visuais* (1977) abriram espaço para obras de caráter "multimídia". Convocando e convidando artistas de várias partes do mundo, não foram raras as participações de artistas cujas obras foram enviadas pelo

¹¹ Sua orientação foi fundamental para minha formação e o conhecimento do presente objeto de pesquisa. Desde 2012, a professora coordena também o Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu (GEACC), que realiza atividades científico-acadêmico-culturais a fim de colaborar para o desenvolvimento da pesquisa em arte (através de publicações), na extensão cultural (através de exposições) e no ensino (uma vez que conta com boa parte de seus integrantes estudantes) em um museu público universitário.

correio e doadas ao Museu, muitas vezes por questões contingenciais de um sistema que buscava vias alternativas para sobreviver e continuar atuando artisticamente na sociedade. As publicações de artistas em formato de livros, revistas, jornais, cadernos, cartazes e outros materiais gráficos impressos sobre papel circularam pela via postal. Sobre a importância do correio, o artista mexicano Ulises Carrión comenta que "um artista não precisa viver em uma 'capital da arte' para que sua voz seja ouvida; de fato, há os núcleos de atividade da Arte Postal em lugares onde não há galeria de arte, mas somente uma agência dos correios"¹². Ou seja, a Arte Postal rompeu limites nacionais e institucionais, dando vasão a uma rede de contatos e trocas entre artistas e poetas, resultando materialmente, muitas vezes, em publicações coletivas.

Em 1981, a 16ª Bienal de São Paulo, também sob a curadoria geral de Walter Zanini, cedeu espaço às publicações dentro do núcleo de Arte Postal. Em 1985, uma exposição deu especial legitimidade a essas manifestações artísticas, as publicações de artistas. Trata-se de Tendências do Livro de Artista no Brasil, no Centro Cultural São Paulo, sob a curadoria da Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, que sempre estiveram próximas a Zanini em muitos projetos curatoriais no MAC USP. O artista espanhol radicado no Brasil, Julio Plaza, também foi um agente importante em todas essas históricas exposições. Atuando tanto na constituição do acervo do MAC USP, ao lado do professor Zanini, quanto para a história das publicações de artistas no Brasil, Julio Plaza foi um dos principais artistas e teóricos dessa forma de arte. Ao comentarmos as exposições Poéticas Visuais, Prospectiva'74 e 16ª Bienal de São Paulo, discorreremos mais profundamente a respeito desses conceitos. Adiantamos a influência de Julio Plaza nestes contextos expositivos de pesquisa sobre os novos meios, como apresenta Walter Zanini:

A atividade de Plaza revelar-se-ia das mais consequentes para os processos "multimediais" no ambiente. Nascido na Espanha, já era ele conhecido no meio carioca e relacionado aos poetas concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari. Sua atuação se tem feito nota essencialmente nos limites da linguagem gráfica, marcada pela cultura semiológica e o rigor formal. Entre suas tarefas destacam-se vários livros-de-artista, a fundação de revistas de poesia visual, instalações como "Semelhança Diferença" (1981), apresenta na XVI Bienal de São Paulo, a co-participação com o autor na organização de várias exposições internacionais de novos meios. (ZANINI, 1983, p. 786)

Ao estudar um certo conjunto de publicações coletivas e suas exposições, nota-se claramente o espírito de rede formado em torno de suas edições. Analisamos, nessa produção artística, a experimentação formal das publicações, seus aspectos estéticos, seus contextos de produção, seus meios processuais e suas práticas artísticas, dada a sua natureza reprodutiva, serial, múltipla e comunicacional. As publicações de artistas revelam-se como espaço acolhedor para o trabalho coletivo, mobilizando a função de muitos agentes criadores: artista, poeta,

18

¹² Primeiramente publicado em *From Bookwork to Mailworks* para o catálogo da exposição *Alkmaar* no Museu Stedelijk em 1978, p. 12 e republicado em *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID Distributors, 1980, p.30.

roteirista, escritor, *designer*, diagramador, revisor, tradutor, impressor; sem que, necessariamente, componham um grupo fechado – pelo contrário –, esses agentes transitam entre publicações e mudam suas funções em diferentes práticas artísticas e editoriais. O artista-editor Omar Khouri (2004) explica que esse trabalho é "de e em equipe" (p. 18), mas que não constituiu propriamente um grupo de vanguarda, pois "a renúncia necessária não existiu em termos de poética individual em prol de um projeto coletivo, existiram as afinidades, como que acordos tácitos" (p. 13) entre participantes e colaboradores.

Uma vez que a presente pesquisa se realiza a partir das relações entre as práticas artísticas e editoriais no âmbito das edições coletivas, levaremos em consideração as "escolhas", desde a seleção de obras e materiais até o momento de copilar e organizar estes discursos para que sejam publicados, por meio de uma intervenção editorial.

Portanto, pode-se pensar o conjunto de publicações coletivas como um sintoma de redes de artistas que transitaram entre determinadas práticas, possibilitando identificar certas características comuns, como o vínculo com tendências artísticas e teóricas (Construtivismo, Poesia Concreta, Estudos Semióticos, Tropicalismo, Poesia Marginal etc.). Contudo, o que se destaca nessas publicações, como ponto em comum, é o interesse de artistas e poetas pela poesia visual: suas investigações e experimentações sobre o signo linguístico e seu potencial semântico.

O acervo do MAC USP guarda uma coleção de publicações de artistas, com edições importantes para a história cultural recente do Brasil. Suas pesquisas sobre arte contemporânea buscam colaborar para a preservação e catalogação das obras, fornecendo-lhes inteligibilidade e sugerindo questões para a museologia e o campo das artes. Considerarmos o espaço museológico como ambiente de criação de ideias, de formação e de legitimação da produção artística na sociedade.

Essa apresentação busca mostrar um sistema ainda engessado, cuja mentalidade, predominante quanto a um conceito de arte, ainda tem dificultado a compreensão e o acesso às obras, sobretudo, de viés conceitualista. Ulises Carrión (2011), em seu artigo-manifesto *A Nova arte de fazer livros* [El arte nuevo de hacer libros], publicado originalmente na revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, nos adverte "Você só pode ler se você entender" (p. 61) e completa "na nova arte a própria leitura constitui prova da compreensão do leitor" (p. 59). Nesses dizeres, o artista mexicano radicado na Holanda – e também um dos principais teóricos sobre o livro de artista – revela que o sentido da obra está no entendimento do leitor. O objetivo da pesquisa com base em acervo de museu público universitário é fomentar conhecimento e dando inteligibilidade às obras.

Os procedimentos adotados são de levantamento documental, entrevistas com artistas, poetas e editores, leitura da bibliografia sobre o assunto, metodologias de pesquisa em museus de arte e abordagens críticas sobre as publicações, questionamentos institucionais no contexto brasileiro dos anos de 1960 a 1980, análise das exposições e das publicações de artista,

considerando contexto internacional político e artístico e procurando estabelecer relações com outras instituições e/ou exposições.

Esta dissertação está dividida em três partes:

O **Capítulo 1** é introdutório relativo à fundamentação teórica e metodológica sobre as publicações de artistas (conceitos, definições e terminologias), reconstituindo seu breve histórico e localizando algumas das principais exposições históricas dessas produções gráficas ocorridas em São Paulo durante os anos 1970 e 1980.

O **Capítulo 2** trata das publicações coletivas mais próximas das tendências construtivas, ligadas à Poesia Concreta e às produções "intersemióticas". O estudo de caso são as publicações em torno da *Nomuque Edições* e algumas publicações organizadas por Julio Plaza.

O **Capítulo 3** analisa as publicações coletivas que são vasão à performatividade da palavra, mais próximas das tendências tropicalistas e da Poesia Marginal. Nosso estudo de caso é a produção carioca do grupo *Nuvem Cigana*, dando especial atenção à revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* e *Navilouca*.

Nas **Considerações Finais**, discorremos sobre questões relativas à autoria coletiva nas publicações de artistas e apontamos outras práticas artísticas e editoriais nacionais presentes no acervo do MAC USP.

CAPÍTULO 1

Uma introdução às publicações de artistas no museu

I. PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS: CONCEITOS, DEFINIÇÕES E TERMINOLOGIA

O termo "publicação de artista" deve ser entendido como uma constelação que abarca muitas formas de arte passíveis à edição e publicação. Usado como "expressão guarda-chuva para todas as obras publicadas", compreendem-se "todos os trabalhos de artistas que são reproduzidos, lançados e publicados" (THURMANN-JAJES, 2010, p. 13). A organizadora do *Manual para Publicações de Artistas* [Manual for Artists' Publications — MAP], Anne Thurmann-Jajes¹³, busca elucidar e mapear obras dessa natureza, buscando seu vocabulário específico, suas definições e conceitos, para enfrentar as questões colocadas pelas publicações de artistas às instituições culturais, como museus e galerias, e seus arquivos. A partir desse amplo conceito, a pesquisadora analisa a base material desse escopo que chama de "publicações de artistas", no qual, segundo sua descrição, podemos encontrar diferentes formas como:

- Livros de artistas, revistas de artistas, jornais de artistas
- Edição de objetos, múltiplos
- Foto edição, gráficos, obras gráficas, "ephemera"
- Gravação de artistas, áudios cassetes, discos compactos
- Edição de filmes/vídeos, edição multimídia

Destas formas, agrupadas conforme suas mídias, podem derivar outras formas e gêneros tais como: cartões postais, selos e carimbos até cartazes desenhados por artistas, convites, Xerox, adesivos, computação gráfica e muitas outras. Por vezes, essas formas de publicações de artistas são conhecidas por seus "gêneros textuais", se contextualizadas em determinadas áreas temáticas e contextos sociais e culturais específicos de comunicação em que estão envolvidas, como as antologias, os catálogos, as biografias, os mapas, os livros infantis...

As publicações, de modo geral, podem ser observadas como formas de acolhimento, recolhimento, que reúnem e guardam os objetos e textos, compilando materiais com ou sem uma encadernação. Considera-se também seu aspecto tecnicamente reprodutível e serial, sejam livros, revistas, jornais, edições multimídia, gravações audiovisuais, incluindo trabalhos publicados em intervalos regulares ou irregulares (periódicos) por um artista ou vários dentro de uma mesma proposta editorial, resultando em uma organização e um *design* coerente ao

¹³ Diretora do Weserburg Centro de Pesquisa em Publicação de Artista do Museu de Arte Moderna de Bremen, na Alemanha.

projeto do um criador ou de vários criadores. Ou seja, no conceito "publicações de artistas" podemos incluir desde os cartazes e folhetos, passando por livros de artistas, até a videoarte, considerando suas variações formais quanto textuais. Contudo, é necessário dizer que, dessa constelação, nem todas as formas de publicação de artista serão estudadas nesta pesquisa. Dentre as publicações de artistas do acervo MAC USP, interessam-nos, principalmente, as edições coletivas impressas sobre papel.

"Quando mais de um artista é responsável por uma obra", define Thurmann-Jajes (2010, p. 18), "geralmente é uma obra colaborativa, na qual os artistas individuais não podem ser distinguidos ou vistos separadamente". Nesse sentido, todos os agentes envolvidos (artistas, poetas, editores) são responsáveis pelo produto final (a compilação de diferentes contribuições em uma publicação coletiva).

Diante da grande variedade de formas de arte "editáveis" e "publicáveis", Thurmann-Jajes considera que essas categorias podem ser também adaptadas a cada contexto, de acordo com a necessidade de conservação, produção e análise, ainda que haja consenso quanto a algumas categorias.

As categorias fundamentais de catalogação para diferentes formas de arte e suas representações específicas são praticamente idênticas. Elas são todas baseadas no mesmo sistema de catalogação, ainda devido à diversidade de publicações de artistas, os termos específicos para categorias de catalogação e sua representação têm sido ajustadas no contexto respectivo de cada forma de arte, quando necessário. (THURMANN-JAJES, 2010, p. 18)

Das formas mais conhecidas de publicações de artistas, cuja categoria é mais consensual, é o livro de artista, quase sempre estudado isoladamente em relação às demais edições artísticas, ganhando um destaque que chega a ofuscar as outras formas de produção gráfica, muitas vezes aparentando ser uma arte separada (THURMANN-JAJES, 2010, p. 51). Na verdade, os livros de artista são uma forma dentre várias outras de mesma natureza, em um escopo mais amplo. Essa perspectiva nos interessa especialmente, por lidarmos com formas diversas de publicações de artistas presentes do acervo MAC USP, não apenas com livros de artistas. Além disso, essa perspectiva não ignora os estudos voltados especificamente aos livros de artistas.

Também para Anne Moeglin-Delcroix (1997), o livro de artista tornou-se um gênero autônomo e um paradigma dentre as demais publicações de artistas. O livro de artista surge nos anos 1960, mas para crítica ainda não se estabelece como uma categoria específica e não se insere numa hierarquia diante as demais publicações comuns, apesar de já se diferenciar por seus aspectos experimentais e vanguardistas. Será na segunda geração dos livros de artistas (anos 1970) que se consolidarão "regras" propondo alterações a esse sistema, aparecendo também as revistas e os jornais de artista. Daí então, os livros de artistas passarão a ocupar o

topo da hierarquia como inventores de uma forma de arte mais autônoma e, nos anos 1980, ocorrerá uma retrospectiva legitimadora do livro de artista (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 13). No livro *Estética do Livro de Artista* [Esthétique du Livre d'Artiste], a autora define o conceito de "artista" da expressão "livro de artista", que poderá nos servir também para o termo "publicação de artista":

O termo "artista", na expressão "livro de artista", não é uma palavra vaga suscetível de designar exatamente um pintor, um escultor ou um gravador, como é o caso quando os bibliófilos o utilizam. Nos anos 1960, quem vê nascer o livro de artista e quem decide sua natureza, é considerado "artista" todos os criadores, que, de um lado abandonam os gêneros reconhecidos que são precisamente a pintura, a escultura e a gravura; de outro lado, não se definem mais em referência ao material utilizado ou pela aplicação de uma técnica [...] "Artista" é, portanto, aquele que tenta estender sua intervenção para além do domínio especializado das belas artes, esforçando-se para colocar a serviço da criação os modos de expressão emprestados do mundo cotidiano, então o livro não é mais que um exemplo. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 44)

Os livros de artistas, tomados aqui como paradigma de um conceito maior, são um exemplo das manifestações artísticas que se apropriaram das formas de expressão do mundo cotidiano. Situam-se dentro de uma variedade de produções visuais gráficas, surgidas na segunda metade do século 20, com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da tecnologia para impressão e reprodução gráficas. Concordamos também que as publicações de artistas se inserem em um contexto ainda maior de práticas artísticas contemporâneas:

Com efeito, toda sorte de novas disciplinas artísticas se inventa e se reinventa, ao mesmo tempo em que o livro de artista: a poesia sonora, a arte corporal, a *Videoarte*, a *Arte Postal*, a *Land Art*, o *happening* etc. E o número de atividades indefinidas, batizadas sob o nome vago de "ações".

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 44)

Essas edições artísticas são, portanto, parte de mudanças e de seus desdobramentos no sistema tradicional da arte, que se pautava ainda sob a uma ideia de obra de arte rara e única, como Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, ao postular a "perda da aura". Nesse texto, Benjamin (1985) explica que "as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana" (p. 167) e que "a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original" (p. 180). Ou seja, conceito de reprodutibilidade técnica potenciaria o "valor de exibição" o seu aspecto de presentificação, sem abdicar-se da sequencialidade narrativa (ação-espaço-tempo), comum às publicações. Livros e revistas, então,

23

¹⁴ "A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro [do valor de culto para o valor de exibição] corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história". Walter BENJAMIN, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, p.173.

podem ser considerados espaços alternativos para realização, difusão, veiculação e comunicação da arte (ALLEN, 2011). A reprodutibilidade é incorporada como caráter próprio das publicações de artistas, através de cópias, impressões e fotocópias, do uso de meios de comunicação de massa (rádio, TV, Internet), da fotografia, dos filmes e vídeos, colocados a público (isto é, publicados).

Ao tomarmos o livro de artista como modelo para o estudo de publicação de artista enquanto conceito e estrutura, podemos recorrer às descrições e reflexões de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa presentes no catálogo da exposição da qual foram curadoras, *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, em 1985 no Centro Cultural São Paulo. Nesse catálogo, as curadoras comentam o trabalho do artista que "explora sempre as características estruturais do livro" como um todo. Além disso, elas também apontam para o aspecto espaçotemporal do livro, o que o torna uma obra "performática", cuja potência realizadora está no manuseio ("o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula").

Ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços – as páginas –, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página [...].

(FABRIS & COSTA, 1985, p. 5)

Como lemos no início da **Apresentação** desta dissertação, essa perspectiva é a mesma de Ulises Carrión (2011), que também considera o livro "uma sequência espaço-temporal" (p. 12), retomando as expressões dos poetas concretos brasileiros ("PALAVRA-COISA NO ESPAÇO-TEMPO"¹⁵, conforme o manifesto do grupo, *Plano-piloto da poesia concreta*, de 1956) e bem como estará presente nos textos teóricos de Julio Plaza.

A definição de Plaza (1982a) sobre livro de artista é a seguinte:

O livro, como trabalho artístico, vai refletir esta tendência dominante da arte deste período, substituindo assim a tendência analógica-sintética-ideogrâmica pelo analitismo discursivo sobre a realidade e a representação, um salto: do sintático, da forma, ao semântico do real. Se o livro de caráter analógico acentua os aspectos espaciais do livro de caráter analógico acentua os aspectos espaciais do livro, a tendência à simultaneidade, o livro de discurso analítico acentua a importância do tempo, do progresso, da linearidade temporal.

(PLAZA, 1982a, s.p.)

_

¹⁵ Em *Teoria da Poesia Concreta* (1965, p. 155), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Ulises Carrión considera que os livros de artistas devem sua origem à Poesia Concreta, como explica Anne Moeglin-Delcroix em entrevista a Paulo Silveira (anexo em *A Página Violada*, 1999).

Nesse trecho, o artista entende que os livros de artistas dão um salto do sintático ao semântico, o que significa que a análise formalista não é suficiente para compreensão da natureza das publicações, pois estas atuam, sobretudo, no âmbito conceitual, simbólico e da significação (da semântica). Em seguida, Plaza ressalta o aspecto espaço-temporal do livro de artista. A aproximação de Plaza com Carrión é vertiginosa. Paulo Silveira (1999) compara textos dos dois artistas e teóricos e comenta que "[Carrión] parece ter sido uma das mais valiosas contribuições ao pensamento de Plaza no que diz respeito à natureza sequencial do livro" (p. 60).

As publicações inserem-se no campo da arte conceitual, da arte como ideia, como intelecção, através dos jogos semiológicos dos signos. Julio Plaza, artista espanhol radicado no Brasil, também atuou ativamente no campo da teoria e da crítica de arte. Em seus dois artigos *O Livro como Forma de Arte* (I) e (II), Plaza notou a necessidade de mobilizar várias áreas do conhecimento para compreensão da complexidade do livro de artista e seu caráter eminentemente conceitual e linguístico:

O analítico discursivo, a partir do modelo da língua, estabelece relações interdisciplinares entre outras ciências e áreas do conhecimento: a psicologia, antropologia, linguística e outras tantas consideradas capazes de oferecer modelos operacionais para estruturar mensagens artísticas. Destacam-se, entre elas, a semiologia de extração linguística, a semiótica de extração lógico-matemática, assim como os estudos de retórica da imagem. O efeito primeiro na arte conceitual é que se substitui a arte pelo discurso verbal sobre ela.

(PLAZA, 1982b, s.p.)

Ao localizar os livros de artistas no âmbito conceitual e estruturalista-semiológico dos anos 1960, Plaza parte da arte conceitual de matriz linguística fundamentada por Joseph Kosuth para associá-la à perspectiva semiótica do filósofo e matemático Charles Sanders Peirce:

[...] a arte conceitual da década de 60 questiona as relações entre realidade e representação, não a partir da linha icônica que questiona a representação de dentro da representação com a finalidade de chegar à transparência do real e sua codificação, mas a partir da linha analítica e anicônica, que privilegia exatamente as diferenças e não mais as similaridades.

Г 1

Pela redução da arte à semiologia linguística projetada pela arte conceitual, operase, no campo dessa arte, uma substituição da representação icônica pela representação simbólica da língua. A arte, desta forma, é reduzida à sua proposição formulada no código da língua: "Arte como ideia, como ideia" [frase de Joseph Kosuth]: uma tautologia

(PLAZA, 1982b, s.p.)

Nesse trecho, Plaza apropria-se explicitamente dos conceitos da semiótica perciana – como de código, símbolo e ícone – para buscar o entendimento dos livros de artistas. A semiótica de Peirce ganhou muito espaço no Brasil durante os anos de 1970 e 1980, sobretudo na PUC-SP, onde se formaram e lecionaram muitos dos intelectuais e artistas preocupados com

a problemática dos livros de artistas. Podemos citar Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Julio Plaza, dentre outros. O artista e professor Omar Khouri, que também teve sua formação nessa escola, conta-nos em entrevista:

[...] os estudos da semiótica peirciana foram desenvolvidos principalmente na PUC de São Paulo, porque você tinha entre os professores, em Teoria Literária, na pós-graduação, que depois se tornou Comunicação e Semiótica, a partir de 1978, você tinha Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Lucrécia D'Alessio Ferrara e a Lúcia Santaella [...] o Brasil acabou sendo um dos países onde a semiótica peirciana é mais estudada, da qual um poeta, Décio Pignatari, foi um grande divulgador. (KHOURI, 2013)¹⁶

Para Khouri, foram os textos de Pignatari que deram abertura para o conhecimento da teoria semiótica peirciana no Brasil. O fascínio e o maravilhamento dos artistas por esta teoria, que favoreceu as investigações artísticas e intelectuais sobre as publicações de artistas, ficam ainda evidentes na fala de Khouri:

[...] acho impossível alguém que entre em contato com a semiótica peirciana e não se maravilhar. Primeiro com as definições de signo do Peirce, são as definições mais abrangentes que há no mundo. Você pega uma definição de signo que serve para qualquer sistema, para qualquer código, ele não se limita ao signo linguístico. (KHOURI, 2013)¹⁷

Julio Plaza esteve diretamente envolvido como artista e *designer* gráfico e curador de exposições históricas de publicações de artistas em São Paulo, as quais analisaremos mais adiante. Nelas, as publicações de artistas estarão associadas aos conceitos de multimídia, arte postal e intermídia, que apontam para um estudo dos novos meios e dos signos linguísticos.

Ainda no contexto do livro como "veículo para ideias de arte", busca-se distinguir as edições dos artistas das demais publicações ordinárias (do livro ilustrado, das revistas semanais, dos jornais do dia a dia, dos álbuns de gravura, das edições luxuosas e raras), evidenciando a proposta editorial artística.

Mesmo, na acepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginário, as edições de luxo (que muitos artistas costumam fazer em colaboração com escritores e poetas), os álbuns de gravura, de reproduções etc. E, muito embora, neste caso, se possa falar em "ilustração", é necessário, porém, definir o significado peculiar que o termo adquire em obras que não têm como objetivo estabelecer uma relação mecânica, descritiva, entre texto e imagem. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 3)

É também necessário fazer essa distinção entre o livro de artista do livro ilustrado. A defesa de suas naturezas já é bem conhecida entre os pesquisadores dessa forma de arte. Johanna

¹⁶ Entrevista realizada em 10 de julho de 2013 cedida ao autor Eduardo Akio Shoji.

¹⁷ Entrevista realizada em 10 de julho de 2013 cedida ao autor Eduardo Akio Shoji.

Drucker (2004), em seu livro *O Século do Livro de Artista* [The Century of Artist's Book], apresenta um título provocador em resposta ao texto e à exposição homônima no MoMA, *Um Século de Livros de Artistas* [A Century of Artists' Books], de Riva Castelman. A discordância de Drucker em relação a Castleman se dá justamente por considerar que a exposição desta não era exatamente de livros de artista, mas de livros ilustrados. No catálogo de Fabris & Costa (1985), encontramos as duas definições de livros de artistas. A primeira definição é aquela que se aproxima do entendimento de Castleman:

[...] mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação entre arte e literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 3)

Essa concepção se fundamenta, sobretudo, no aspecto estético audacioso dos livros, com ênfase nas imagens (ilustrações, desenhos e cores), juntamente com os textos literários, e na estrutura (encadernação artística), edições excepcionais vanguardistas que existem desde o fim do século 19. Já a segunda definição, como uma das vertentes possíveis para origem e originalidade do livro de artista, aproxima-se mais do entendimento de Drucker, que se recusa a analisar os livros mais "escultóricos" por acusá-los de estarem mais no mundo da escultura e da instalação. Para Drucker, o livro de artista é a forma de arte privilegiada do século 20 e que assume um estatuto de autonomia artística nos anos 1960, como também está de acordo Moeglin-Delcroix (1997). Fabris & Costa consideram também o viés conceitualista relacionado a um formato de publicação mais precário.

Outra [vertente], mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro de divulgação de suas obras. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 3)

A propósito desse debate, Paulo Silveira (1999, p. 39) considera que, "se Castleman foi conservadora [ao incluir os livros ilustrados], Drucker, por outro lado, optou por não acrescentar os livros escultóricos, em suas análises e resenhas", através da justificativa de que, "para Drucker, se não é um livro, então não é um livro" (SILVEIRA, 1999, p. 38). O livro *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, além de fazer uma revisão bibliográfica sobre as principais referências existentes, discorre em profundidade sobre os conceitos e definições do termo "livro de artista", analisando seus aspectos formais (temporais e espaciais) e fornecendo exemplos de publicações de artistas nacionais e internacionais.

Outra questão que se coloca é a de que, num primeiro momento, as publicações de artistas são facilmente confundidas com catálogos, pois estes apresentam/expõem um conjunto

de obras gráficas de artistas, suas imagens reproduzidas e seus textos. As publicações coletivas, por exemplos, também são chamadas de "antologias", como veremos ao tratarmos das "revistas de artistas" ou "revistas de invenção" ¹⁸ mais adiante.

Os catálogos de obras/edições são publicações consideradas fruto consecutivo de um evento, de uma mostra expositiva ou de um acervo de museu, de uma galeria ou de uma editora. Para responder a esse dilema, Moeglin-Delcroix (1997) explica:

Embora publicadas explicitamente na ocasião de uma exposição e editadas por um museu ou uma galeria, certas publicações não constituem propriamente um catálogo [...] De outra maneira, um catálogo não é um livro de artista, mas um livro de artista pode se esconder atrás de um catálogo. (p. 52)

A distinção entre catálogo e publicação de artista não é evidente quando a instituição museológica lida tanto com documentos quanto com obras de arte cujos aspectos estéticos nem sempre são determinantes nessa decisão. Então, a pesquisa sensível e atenciosa precisará determinar, na análise direta de cada caso, contextualizando as obras em seus projetos. Tratase de compreender respeitosamente as especificidades e a diversidade de cada objeto e projeto artísticos. Nesse ponto, surge uma questão a respeito da legitimidade da publicação enquanto documento, já que "o estado de ser um documento ou de ser uma obra de arte reivindica determinações que passaram a ser problemáticas, especialmente quando dirigidas a funcionalidades ambíguas e não excludentes" (SILVEIRA, s/d)¹⁹. Para Paulo Silveira, em seu artigo *O livro de artista como documento na metodologia da pesquisa em História da Arte* (2012), alerta ainda que "o estudo da arte contemporânea será incompleto se não considerar a dupla personalidade [a de obra e a de documento] de parte dessa produção [as publicações de artistas]" (p. 1430).

Como exemplo desses impasses entre os estatutos de obra e documento nas publicações de artistas, no acervo do MAC USP, podemos citar o catálogo da exposição *Videopost* (1977), do artista franco-colombiano Jonier Marin: uma caixa de fósforo depositária de *stills* de vídeos de cada um dos artistas participantes dessa importante mostra da videoarte no Brasil realizada no MAC USP. Servindo-se deste gênero (catálogo), trata-se uma obra em forma de publicação. Tanto a exposição quanto o seu catálogo são parte da proposição artística de Marin. Ou seja, como nas palavras de Moeglin-Delcroix, nesse caso, é um livro de artista escondido atrás de um catálogo. Na verdade, trata-se de uma "publicação de artista" em forma de catálogo, se aplicarmos as definições do MAP (THURMANN-JAJES, 2010).

1 (

¹⁸ Ver Paulo Leminski (O veneno das revistas de invenção) e Omar Khouri (As revistas na era do pós-verso).

¹⁹ Paulo Silveira, A crítica e o livro de artista.



Jonier Marin Videopost, 1977 Acervo MAC USP

Outro caso é a publicação editada por Guy Schraenen, também presente no acervo do MAC USP. Trata-se de um "Latin America assembling book" que reúne "escrituras de vanguarda da América Latina" (SCHRAENEN, 1977), como livros, revistas, cartões postais e cartazes, constituindo o catálogo intitulado Éditions & Communications Marginales d'Amérique Latine [Edições e comunicações marginais da América Latina], produzido a partir do evento expositivo Small Press Festival, organizado pela editora Small Press & Communication²⁰, fundada por Guy Schraenen e Anne Marsily, na cidade de Antuérpia (Bélgica) em 1974. A mostra que reagrupou 900 peças, entre livros, revistas e discos de artistas de 28 países e ocorreu na Casa de Cultura de Le Havre (norte da França), em janeiro de 1977. Em um envelope, o catálogo reúne 18 contribuições de artistas latino-americanos, fotocopiadas em folhas sulfites coloridas 31x24 cm e com uma tiragem de 100 cópias. Todas as publicações, livros, revistas e documentos dessa exposição, provenientes de pequenas editoras ou de arquivos de artistas do mundo inteiro, passaram a formar o arquivo da editora Small Press & Communication.

Também no caso das Éditions & Communications Marginales d'Amérique Latine, trata-se claramente de uma publicação de artista escondida na forma de catálogo, já que é uma obra resultante de uma prática artístico-expositiva, na qual o ato colaborativo dos artistas faz parte do projeto artístico curatorial do editor belga Guy Schraenen, sem deixar de ser um

²⁰ O arquivo da editora *Small Press & Communication* hoje faz parte da coleção do Centro de Pesquisa para Publicações de Artistas em Weserburg, do Museu de Arte Moderna de Bremen, Alemanha.

importante veículo documental de uma arte não-hegemônica de caráter marginal e comunicativo, como vemos nas imagens a seguir.





Guy Schraenen Éditions et Communications Marginales d'Amérique Latine, 1977. Fotocópia sobre papel sulfite A4. Frente e verso. Acervo MAC USP

Logo na apresentação desse catálogo-obra, encontramos desafios críticos sobre a sua natureza tanto artística quanto documental, como ao considerar discursivamente as cópias como obras originais. A precariedade denuncia a falta de meios e a marginalidade promovida pela censura política da qual sofriam os artistas latino-americanos.

Com efeito o conjunto de documentos reunidos aqui por Guy SCHRAENEN são originais, cuja precariedade e, às vezes, as dificuldades de leitura nos mostram:

- a falta de meios dos quais dispõe a maioria dos artistas latino-americanos.
- a censura que exige diferentes níveis de leitura e, desta feita, muita invenção.

Aqui uma única realidade, aquela das obras que se distribui apesar das diversos opressões que fazem, na América Latina também, que a gente queira que os artistas esqueçam a realidade de todos, criadores ou camponês ou operários.

(SCHRAENEN, 1977)

Desse conjunto, podemos citar o exemplo de uma pequena carta, escrita originalmente em inglês, destinada a Guy Schraenen, sem assinatura, que aparece nesse catálogo-obra:

Caro Guy Schraenen:

Acabo de receber sua carta de 16.08.76

Estou muito agradecido por ser convidado para sua exposição, mas acontece que todas as obras que eu tenho para enviar a *Small Press Festival* são perigosas de serem expostas na Argentina, então eu peço para NÃO PUBLICAR este material, e NÃO FAZER NENHUM CATÁLOGO COM ISSO.

Para segunda parte (*Latin American Assembling Book*), vou enviar uma arte projeto (500 cópias), mas se este livro parecer uma obra perigosa (política), **por favor não envie-as** a mim.

Eviarei as 500 cópias em breve.

(Autor desconhecido apud SCHRAENEN, 1977)

Essa carta (enumerada "1"), ao ser exibida no catálogo com valor de obra e conhecendo o projeto curatorial e editorial de viés crítico-político, passa a ser uma obra parte integrante do catálogo-obra. Por um lado, pode-se pensar que o editor desrespeitou o pedido do artista ao publicar sua carta, já que pede inclusive para não fazer nenhum catálogo com a sua obra. Por outro, o que fica é o "ato enunciativo" do artista no documento (na carta) reforçando a proposta da exposição (a denúncia à repressão sofrida pela arte latino-americana de viés conceitualista) e, ao ser exibida no catálogo ao lado das demais obras, passa a ser também parte integrante do discurso artístico. A imagem que segue abaixo da carta (enumerada "2") também é anônima e, possivelmente, pertence ao mesmo autor da carta anterior, pois refere-se às "500 cópias", trazendo também um discurso metalinguístico, reforçado pela carta. Trata-se de um cartão, no qual se inscreve o número "500" sobreposto por um X e uma seta apontando para outro X dentro de um quadrado, o que pode ser entendido como uma censura à reprodução e disseminação da arte.



Guy Schraenen Éditions et Communications Marginales d'Amérique Latine, 1977. Fotocópia sobre papel sulfite A4. Acervo MAC USP

No final do catálogo, a cada obra enumerada é dada a sua autoria. No caso dessas duas primeiras, encontramos apenas registrados "1. ###" e "2. ###". A obra 3, por exemplo, é de Mário Ishikawa, intitulada *Brasil-Correio*, de1974. A obra 4, *Fábrica de Letras*, é de Joaquim Branco e a 5 são desenhos caligráficos, de Mirtha Dermisache. Outros artistas que participaram desse *assembling* foram: 6. Unhandeijara Lisboa; 7. Diego Barbosa; 8. Amelia Toledo; 9. Julio Plaza e Regina Silveira; 10. Silvio Antonio Spada; 11. Haroldo Gonzales; 12. Clemente Padín; 13. Grupo Suma; 14. Falves Silva; 15. Aristides Klafke e Arnardo Xavier; 16. Marie Orensanz; e 17. Paulo Brusky. São todos artistas que participaram da rede da qual o MAC USP ou o CAYC (Argentina) fizeram parte. O editor ainda se preocupa em divulgar "algumas publicações publicadas recentemente [anos 1970] na Europa sobre a vanguarda da América Latina" (SCHRAENEN, 1977). Aparecem os catálogos do CAYC (ICA, Londres, 1974 e ICC, Bélgica, 1977); a revista *Doc(k)s* ("Poesias, expressões da vanguarda na América Latina", 1976), de Julien Blaine; e os *assemblings* do Arquivo da *Small Press and Communication* (Antuérpia, Bélgica).

Publicações de artistas como estas colocam-se diretamente no debate sobre a relação documento-obra, através de sua forma de catálogo assumindo-se como testemunho e fonte primária (uma narrativa expositiva) do evento que conta a experiência histórica, social e política de muitos artistas latino-americanos vivendo em Estado de exceção. Consideradas espaço alternativo e desenvolvidas como reação às atitudes conservadoras dos museus e galerias e à censura e repressão de muitos países latino-americanos e no leste da Europa, as publicações de artistas buscaram emancipar-se do mundo institucional e do mercado, a fim de criar uma nova relação entre o público-leitor e a arte: "como outras trajetórias artísticas independentes e sem interesses lucrativos, espaços expositivos e periódicos coletivos contestaram instituições e o sistema econômico da arte oficial" (ALLEN, 2011, p. 7).

Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa (1985) também entendem que publicações podem ser "uma espécie particular de museu", possível graças às técnicas de reprodução e do qual o leitor faz parte.

O leitor torna-se, dessa forma, o programador duma espécie particular de museu, um museu no limiar da exposição real e daquela imaginária, mediado, em grande parte, pelo universo das técnicas de reprodução, propostas como a obra em si e não como o simulacro benjaminiano, destruidor da aura.

(FABRIS & COSTA, 1985, p. 14)

Mais recentemente, estudos específicos sobre a relação documento-obra e publicaçãoexposição ampliam o conceito de publicação como espaço expositivo alternativo, pelo qual "estas publicações possuem o objetivo expresso de alargar o espectro de audiência e participação, através de tiragens impressas, ilimitadas para reprodução" e "torna-se o dispositivo que prolonga a efemeridade do tempo de uma exposição" (MELIM, s/d a)²¹. Gwen Allen (2011, p. 10) observa que a arte conceitual foi um dos primeiros movimentos artísticos a propor espaços alternativos ao "cubo branco" e à "ideologia da galeria". As publicações tornaram-se, na década de 1970, espaços de exposição alternativos controlados exclusivamente por artistas e poetas, alimentado por um espírito de rede.

Um exemplo que podemos citar é de Seth Siegelaub e sua exposição-publicação *Xerox Book* (1968) e o catálogo-obra *January Snow* (1969), cujas publicações eram o verdadeiro o verdadeiro espaço expositivo. Regina Melim (s/d b) explica que "documento, reprodução e obra se equivaliam e a publicação passava a ser um dispositivo que estabelecia, então, novas estratégias curatoriais"²². Outras iniciativas que associam eventos expositivos e publicações foram de John Cage, George Brecht, Dick Higgins (e sua editora *Something Else Press*) e o Grupo Fluxus (como a publicação *Greapfruit*, de Yoko Ono). No Brasil, "os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente./ São revistas." (1982, p. 3), afirmava o poeta Paulo Leminski ao referir-se à produção artística e poética dos anos de 1970 e às publicações como *Navilouca* (1972), *Pólem* (1972), *Código* (1974-1990), *Bahia Invenção* (1974), *Artéria* (1975-), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976-1977), *Poesia em Greve* (1975), *Qorpo Estranho/Corpo Extranho* (1976-1983), como analisaremos adiante.

Também no limiar entre documento e obra, Jacques Rancière, n'A ficção documental, declara que "se instala, na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus 'documentos'" (p. 179-180), retomamos o entrelaçamento de arte e vida, o nó da ficcionalidade.

II. UMA GÊNESE PROMÍSCUA OU (QUASE) IMPOSSÍVEL

As origens das publicações de artista podem ser resgatadas na literatura, nas artes visuais e no *design* gráfico. Oriundo do confronto com a literatura e com as pesquisas visuais, plásticas e estéticas de vanguarda, o *design* gráfico também foi campo de atividade profissional de artistas e poetas que buscaram trabalhar com as publicações. Os conhecimentos específicos dessa área nos ajudarão a compreender tais práticas, sobretudo a respeito da tipografia, cuja história se fundamenta na pesquisa dos tipos, das letras e das palavras impressas no espaço da página. Jacques Rancière (2005), em sua reflexão sobre estética e política, situa as investigações sobre o paradigma da página no "entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem", através do desenvolvimento da tipografia, para chegar às relações "entre o dizível e o visível" que, por vezes, se distanciam entre si e os artistas se encarregam de reaproxima-los:

-

²¹ Regina Melim (a), Outros espaços expositivos.

²² Regina Melim (b), Espaço portátil: exposição-publicação.

Pensemos na maneira como esses paradigmas funcionam no nó arte/política no final do século XIX e início do século XX. Pensemos, por exemplo, no papel assumido pelo paradigma da página sob suas diferentes formas, que excedem a materialidade da folha escrita: temos a democracia romanesca, a democracia indiferente da escrita, simbolizada pelo romance e seu público. Mas temos também a cultura tipográfica e iconográfica, esse entrelaçamento dos poderes da letra e da imagem, que exerceu um papel tão importante no Renascimento e que vinhetas, fundos de lâmpada e inovações diversas da tipografia românica ressuscitaram. Esse modelo embaralha as regras de correspondência à distância entre o dizível e o visível, próprias à lógica representativa.

(RANCIÈRE, 2005, p. 20)

Para Paulo Silveira (1999), "a escrita tipográfica (construída com caracteres mecânicos) pôde, de fato, abandonar a monotonia marcial da página impressa convencional e somar-se às diversas vanguardas artísticas" (p. 162). As publicações presentes no acervo do MAC USP apresentam expressivas marcas das escolhas tipográficas em seu *design* gráfico, que não está a serviço somente de uma estética, mas também de uma posição política: uma maneira de dizer registrada no nível da enunciação das obras.

A pesquisa em design gráfico transita entre as diferentes formas de publicação: de cartazes e pôsteres a livros e periódicos em geral (revistas e jornais), impressos ou digitais, passando por folhetos e simples brochuras. De William Morris dos movimentos de artes e ofícios do final do século 19, passando pela Escola de Glasgow e a Escola vienense de design gráfico, o historiador Richard Hollis, em seu livro Design Gráfico – uma história concisa (2005), avança passando pelas principais manifestações do design no século 20. Para ele, a unidade mínima de análise do design gráfico é o cartaz ou o pôster, que aqui podemos entender como também o espaço da página (uma folha frente sem dobra). Apesar da Bauhaus, na Alemanha, seja considerada um marco para consolidação do design, Hollis entende que a Art Nouveau parece ser mais experimental que a Bauhaus, dado seu viés mais eclético e que influenciará também a arte dos anos 1960/70, voltando às experiências tipográficas futuristas e à escrita manuscrita. O futurismo italiano terá importância central, pois seus manifestos e manifestações artísticas transitam em todas as artes: na poesia, na pintura, no design gráfico etc. Fortunato Depero terá destaque nessa última área. O futurismo russo e as estéticas dele derivadas como o construtivismo, passando por El Lissitziki, Maiakovski, Rodchenko, serão alimentados pelos cinema e pela propaganda socialista. O design gráfico começa a ser usado como estratégias e táticas políticos, através de jogos com símbolos e alegorias do imaginário social da época.

As práticas e os procedimentos do design gráfico na publicidade serão fundamentais para o desenvolvimento das criações artísticas nas publicações coletivas. Há uma atenção e um interesse especialíssimo pelas experimentações com as montagens, colagens e fotomontagens. A hierarquia das informações é dada através de uma sintaxe elaborada com os tamanhos, cores e formas dos tipos. O tamanho dos elementos no *layout* é uma maneira de ordenar

diferentemente da perspectiva geométrica. As vanguardas históricas, segundo Johanna Drucker, já apontavam para uma mudança, trazendo fortes marcas de *performatividade* discursiva através da tipografia:

A experimentação tipográfica torna-se um elemento sintético do *design* gráfico através da institucionalização da tipografia de vanguarda no currículo da Bauhaus nos anos 20 e início dos 30, através da obra de Herbert Bayer, quem também trouxe esta sensibilidade ao contexto americano, através da obra independente de Jan Tschichold com seu influente artigo em "Nova Tipografia", e através dos ensinamentos dos designers soviéticos, alemães e da Europa Ocidental.

(DRUCKER, 2004, p. 58)

Segundo Drucker (2004), os precedentes dos livros de artistas remontam William Blake (século 18) e William Morris (século 19). Será, todavia, Stéphane Mallarmé (1842-1898) com seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [Um lance de dados jamais abolirá o acaso, 1897, na revista *Cosmopolis*] que servirá de inspiração para o trabalho com a palavra em suas instâncias tanto imagéticas quanto sonoras, explorando o espaço em branco da página e desenvolvendo uma investigação tipográfica. Na obra *Um lance de dados*, a questão da tipografia é central, pois "as prosas críticas de Mallarmé colocam exemplarmente em cena o jogo de reminiscências, oposições e assimilações entre essas formas, desde o teatro íntimo da página ou a coreografia caligráfica até o novo ofício do concerto" (RANCIÈRE, 2005, p. 24). Situar o poeta no campo teatral evidencia seu potencial performático, associando igualmente a experimentação tipográfica de Mallarmé à dança, chamando de "coreografia caligráfica", que faz da obra um acontecimento, a sua realização. Paulo Silveira conta como a obra de Mallarmé foi absorvida pelas outras tendências de vanguarda:

A intervenção na página através da conformação do texto na sua relação com o espaço branco é a mais evidente solução de continuidade com a revolução gráfica e poética de Stéphane Mallarmé. Prossegue com o construtivismo eslavo, por um lado, com os futuristas e dadas, por outro, continuando até o letrismo e as diversas manifestações de poesia visual. (SILVEIRA, 1999, p. 159)

Como ressonância da obra de Mallarmé na poesia e nas artes, Marcel Broodthaers faz uma citação direta ao poeta ao republicar o poema *Um lance e dados* tirando as letras e colocando em seu lugar linhas cujas cores e os tamanhos variassem de acordo com o texto original mallarmaico, evidenciando seu aspecto plástico e visual. Johanna Drucker (2004) explica que "Broodthaers reduz *O Lance de Dados* à sua estrutura. Ou, para expressá-lo diferentemente, ele eleva a estrutura da obra à linha de conceito digno de um estatuto em si, colocando em valor a atenção fetichista de Mallarmé a este aspecto de sua obra". Com base na mesma referência à obra mallarmaica, o caso brasileiro que também pode ser considerado precursor dos livros de artista, bem como da poesia concreta, é a obra *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos. O poeta explica que, nesse livro, "[...] o verso e a sintaxe convencional

eram abandonados e as palavras rearranjadas em estruturas gráfico-espaciais, algumas vezes impressas em até seis cores diferentes, sob inspiração da Klangfarbenmelodie (melodia de timbres) de Webern [...]".²³

Ou seja, busca-se recuperar – e com isso, inovar –, através de sua materialidade (com palavras, tipos e cores), o aspecto performático da poesia em seu potencial visual e sonoro. Se, como explicou Paulo Silveira, a obra de Mallarmé influenciou tanto o Futurismo e o Dadá quanto o construtivismo eslavo, passando pelo letrismo e a poesia visual, Moeglin-Delcroix (1997) comenta que "os poetas concretos encontraram as pesquisas tipográficas do construtivismo russo com a mesma curiosidade história que eles coloram a exumar a poesia de três séculos" (p. 47). Ou seja, é o construtivismo foi a referência mais próxima do concretismo. No cenário mundial, os concretistas brasileiros são localizados como fundadores desse movimento, cuja revista *Noigandres* será veículo de troca com os demais movimentos de vanguarda da Europa.

Em 1962, [Hamilton] Finlay acaba de entrar em contato com aqueles que, desde 1953, fundaram simultaneamente na Europa e na América do Sul a poesia concreta: na Suíça Eugen Gomringer, de um lado, e dos brasileiros do grupo Noigandres (cuja revista é editada por Augusto e Haroldo de Campos, bem como por Décio Pignatari) [...] Esta revista vai servir de órgão de trocas com o movimento internacional da poesia concreta e sonora, cujas obras Finlay publica confrontando, por vezes, com aquelas dos precursores desta poesia para ver ou para ouvir, mais do que para ler: Guillaume Apollinaire, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Pierre Albert-Birot. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 62)

Anne Moeglin-Delcroix (1997) faz uma distinção importante entre a Poesia Visual e a Poesia Concreta, tomando por base seus experimentos tipográficos:

A poesia dita "visual" que se pauta mais nos signos do alfabeto e no material tipográfico, mas introduz elementos gráficos, traços e signos diversos, cores, até fotografias, que fazem a poesia se aproximar mais e mais da imagem. Enquanto a poesia concreta revela uma estética abstrata, a poesia visual, quando se reproduz de fragmentos de imagens sob a forma de colagens, participa de uma estética neofigurativa da Pop Art e do Novo Realismo.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 76)

Para a pesquisadora, a "poesia visual" trabalha mais com o material tipográfico (os tipos, as letras) e outros signos diversos, enquanto a "poesia concreta" (mais ortodoxa) apresenta com uma estética mais abstrata, de viés construtivo e "funcional". Isso fica mais claro quando entendemos a ideia de "isomorfismo" presente nos manifestos da *Teoria da Poesia Concreta* (1965): conteúdo e forma, fundo e superfície devem colaborar para construção de uma mesma mensagem ou "ideia", como quando vemos um ideograma (a imagem é seu

_

²³ Augusto CAMPOS. Site oficial do poeta, seção "Biografia": última consulta feita em 12/06/2013 http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm

conteúdo semântico). Devido às naturais dimensões gráfico-espacial, acústico-oral e conteudística (semântica) da palavra, a poesia concreta acredita assumir para si "uma responsabilidade total perante a linguagem" (CAMPOS, 1965, p. 42), isto é, a poesia concreta tem um compromisso com a linguagem e não somente com a tipografia. É esta que deve estar a serviço daquela, a tipografia deve transformar-se em linguagem. A palavra é entendida como um "campo magnético", como um corpo orgânico, "um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas", que se molda e se adapta aos interesses semânticos. Após considerar viva a palavra, o poeta concreto busca "vivificar a sua facticidade", em sua atualização "verbivocovisual", presentificando-a enquanto "objeto". Essa busca, pois, resulta no que Haroldo de Campos (1965, p. 44) chamou de "arte objetal". Nessa arte, há uma relação de isomorfismo entre o "OBJETO mentado" e o "OBJETO expresso". Para atingir esse resultado, o procedimento poético adotado é o de estabelecer "funções-relações gráfico-fonéticas ('fatores de proximidade e semelhança'), usando o substantivo no espaço como elemento de composição" (CAMPOS, 1965, p. 42), sem a necessidade de "encadeamento sucessivo e linear de versos" (p. 43). Assim sendo, podemos dizer que a poesia concreta, em sua origem, se servia da tipografia, ainda que tivesse de inventá-la, para construção de um objeto. Grosso modo, na poesia concreta, a imagem e o texto constroem um mesmo objeto poético, como um ideograma, por isso apresenta uma estética mais abstrata. Já a poesia visual, mesmo servindo-se de caracteres tipográficos e explorando-os no espaço na página, não buscam, com todos os elementos gráficos, construir um único objeto, mas uma composição mais livre: Incluem-se imagens (fotografias, desenhos) e signos diversos na montagem, aproximando-se mais de uma colagem. Por isso, Moeglin-Delcroix afirma que a poesia visual se aproxima da estética neofigurativa, da Pop Art e do novo realismo, por trazerem elementos externos e diversos do cotidiano para dentro dessa composição.

A origem desse percurso das publicações retoma a vanguarda dos anos 1920, com o Futurismo e o Dadá:

Podemos generalizar e constatar a pouca ligação entre o livro de artista dos anos 1960 e 1970 e as publicações das vanguardas dos anos 1920 e 1930. A análise pode, dependendo do ponto de vista, extrair certo parentesco concreto (materiais ordinários, apresentação pobre, técnicas modernas) e intelectual (espírito de experimentação, arte engajada, vontade de autonomia). Mas duas razões ao menos impedem de empurrar para longe o paralelo. A primeira é que as experiências futuristas, construtivas e dadaístas no domínio do livro ficaram restritas a um pequeno número de artistas entre os mais avançados e, no interior da mesma obra, umas tentativas dispersas [...]. Ao contrário, os principais movimentos artísticos aparecidos nos anos 1960 e 1970 tiveram todos, a despeito de suas diferenças às vezes profundas, recursos no livro de artista que aparece, então, o verdadeiro cruzamento das vanguardas, e talvez a única produção que seja comum às conceituais, à Arte Povera, à criação de livros ocupa, além disso, um lugar não secundário mais essencial – no interesse sempre em quantidade frequente – na obra dos artistas envolvidos.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 46)

Os trabalhos gráficos dos futuristas italianos também foram referências essenciais para a pesquisa tipográfica e o desenvolvimento das publicações de artistas. Das produções gráficas de Filippo Marinetti (1876-1944), *Zang Tumb Tuuum* (1914) é considerado por Drucker (2004) o seu melhor trabalhado. "Nesta obra, Marinetti fez uso consciente dos signos matemáticos no lugar das pontuações e subdividiu o texto em dois blocos e colunas para ordenar a página de acordo com os preceitos da tipografia futurista" (DRUCKER, 2004, p. 57).

Marcel Duchamp simula, confunde-nos e põe em evidência, mais uma vez, através de um ato performático enunciativo²⁴, o funcionamento do sistema das artes. O seu *Museu Portátil* e suas *Boîtes Vertes* (1914 e 1934) – contendo documentos soltos, reproduções de notas, desenhos, diagramas – e a *Boîte en Valise* (1941) – com modelos em miniatura de quase todas as obras que produziu ao longo de sua vida (entre 1910 e 1937). Para Paulo Silveira, estas obras de Duchamp são já "claros" livros de artista "ou mais especificamente, livro-objeto" (SILVEIRA, 1999, p. 30), conforme uma classificação já utilizada por Julio Plaza (1982), no início dos anos 1980.

Sobre a diferença entre as publicações dos anos 1920/30 para com os anos 1960/70, Moeglin-Delcroix comenta:

Eram então frequentemente os escritores que tomavam a iniciativa dos movimentos de vanguarda reagrupando pintores e poetas: Marinetti no futurismo, Tzara no dadaísmo, Breton no surrealismo, por exemplo. Desde, e mais evidentemente ainda nos anos 1960 e 1970, são os artistas que foram os responsáveis pela inovação e experimentação. De onde a atração exercida então pelas artes não literárias (as artes plásticas, mas também a música) sobre os poetas nos métodos inéditos de criação. (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 42)

Nessa tradição, podemos citar ainda diferentes correntes artísticas desde meados dos anos de 1950 que têm influenciado nesta área, do movimento Fluxus à arte postal, passando pela Pop Art, Poesia Concreta e Visual, Land Art até a arte digital (feita via computador e na rede Internet) no século 21. Anne Moeglin-Delcroix (1997) apresenta duas origens dos livros de artista: uma dada ao artista americano Edward Ruscha (1937), de tendência minimalista, da Pop Art e da arte conceitual, suja obra emblemática se intitula *Twenty Gasoline Stations* (1962), valendo-se do uso da fotografia e da produção em série; outra gênese é remetida a Dieter Roth (1930), artista neodadaísta europeu, cuja experiência artística vincula-se ao grupo Fluxus.

Em contexto brasileiro, a partir dos anos de 1950, Fabris & Costa (1985) contam:

38

²⁴ Anne Cauquelin, em seu livro *Arte Contemporânea* (2005, p.87), classifica Duchamp como "artista embreante", por atuar no regime de comunicação, que ela considera o sistema da arte contemporânea. A autora serve-se de uma citação de Roman Jakobson, linguista conhecido pela teoria da comunicação, mas podemos nos remeter também às teorias de Émile Benveniste, precursor francês das teorias da enunciação e performatividade da linguagem.

Nos anos 50, momento em que se firma no Brasil a concepção de livro de artista, os artistas plásticos serão precedidos pelos poetas concretos e neoconcretos, os quais, privilegiando a imagem gráfico-espacial como forma, enfatizam a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto. Se a poesia concreta revaloriza a palavra como estrutura significante essencial, colocando-a num espaço específico, concebido como agente estrutural – o espaço gráfico – se leva a um novo tipo de interação, de identidade entre 'forma' e 'conteúdo', se a partir dela é possível, no Brasil, pensar numa tipografia criadora, sua influência numa nova ideia de livro será mais reflexa do que efetiva, pois suas realizações não requerem necessariamente o suporte livro, podendo extrinsecar-se em outras formas, como o cartaz, o filme etc. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 6)

Nos anos 1960, apresentam-se estímulos mais intensos para a origem das produções e coleções gráficas ainda pouco consideradas obras de arte mesmo pelos museus. Os anos de 1970 foram de sedimentação desta poética, quando "[...] o termo "artist's book" veio a designar comumente um tipo de livreto baratos produzidos em *offset*, em edições não limitadas ou não definidas, enquanto obras de arte recolhidas" (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 43).

Essas edições que visam geralmente à multiplicação e reprodução eram feitas por artistas tanto individual e artesanalmente, quanto coletiva e mecanicamente. Seu caráter intere transdisciplinar expõe a interface com as artes visuais, música, literatura, até mesmo com o teatro e o cinema, sem que haja um artista ou profissional exclusivo dessas formas de expressão artística. Conforme Moeglin-Delcroix (1997, p. 44), não há 'especialistas' do livro de artista, mas pessoas que fazem, conjuntamente, a fotografia, a performance, a música, a poesia etc."

Sobre as edições brasileiras, Fabris & Costa (1985) comentam que:

A poesia visual terá, no decorrer dos anos 70, um terreno de experimentação e divulgação numa série de revistas independentes como as cariocas *Navilouca* e *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Pólem*, e as paulistas *Artéria*, *Qorpo Estranho*, *Muda*, a baiana *Código*, a gaúcha *Nervo Óptico*. Experiências ubigrudi as editadas no Rio de Janeiro, projetos intersemióticos aquelas publicadas em São Paulo e Salvador, especificamente vinculadas às poéticas visuais de Porto Alegre, que circula, geralmente, como folha única. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 7)

A abordagem dos artistas particularmente lida com a seleção dos meios para o seu posicionamento artístico a fim de atingir a heterogeneidade do trabalho artístico, contrapondo, assim, a rápida desapropriação ou classificação artística. Enquanto os anos 1960 e 1970 foram marcados pelo conceito de "intermédia" e pela rede de arte postal. Desde os anos 1980, estabilizou-se e torna-se "coisa de arte", consagrados então como livros de artistas. Houve uma mudança no paradigma das publicações de artista devido às tendências artísticas individualizadas (casos específicos e locais): a rede de arte postal perdia sua eficiência e a poesia concreta começou a se desintegrar como corrente literária e artística.

Atualmente, as publicações de artistas podem ser consideradas como um fenômeno internacional (realização em diversos lugares do mundo), apesar das enormes diferenças sociais

e políticas, bem como os contextos culturais e seus sistemas midiáticos. Desse modo, também, estão refletidas as experiências da realidade social, que não pode ser percebida como uniforme devido a sua complexidade. Os arquivos produzidos nesta época são de fundamental importância para a compilação e depósito de documentos e publicações que refletiu no potencial criativo na busca de independência artística, desenvolvimento um meio de troca intensa de material em nível internacional, por via de uma rede alternativa ativa, mantida por artistas atuantes politicamente, independente das fronteiras nacionais, mesmo quando viviam isolados em seus países.

Muitas histórias deverão se entrecruzar para o estudo dessas obras. A investigação da história das obras, seus contextos de produção; a história cultural, social e política; histórico da tradição artística e poética para nos dar fundamentação referencial e conceitos teórico-críticos; e outras histórias, também orais, para remontar as experiências e vivências humanas dessas obras.

III. AS "REVISTAS DE INVENÇÃO" NO BRASIL: ANOS 1970

O poeta Paulo Leminski (1944-1989), já no início dos anos 1980, adverte: "Consolemse os candidatos./ Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente./ São revistas." (LEMINSKI, 1982, p. 3). Dentre as principais, podemos citar O Pasquim (1969-1991), Rolling Stone (a partir de 1972 no Brasil), Argumento (1973-1974), JA – Jornal de Amenidades (1971), Flor do Mal (1971), Bondinho (1971), Opinião (1972-1977), Navilouca (1972), Pólem (1972), Código (1974-1990), Bahia Invenção (1974), Artéria (1975-), Poesia em Greve (1975), Qorpo Estranho/Corpo Extranho (1976-1983), Cine Olho (1975-1979), Escrita (1975-1988), Movimento (1975-1979), Versus (1975-1979), Malasartes (1975-1976), Almanaque Biotônico Vitalidade (1976-1977), Anima (1976), O Saco (1976-1977), Almanague (1976-1982), Jornal de Música (1974), José (1976-1978), Música do Planeta Terra (1977-1978), Muda (1977), Jornal Dobrabil (1977-1981), Através (1978), Revista de Cultura Vozes (1969-2003), Singular e Plural (1976), Polo Cultural/Inventiva (1978), Gandaia (1976-1980), Arjuna (1981), Zero à Esquerda (1981), Viva Há Poesia (1979), Kataloki Almanak (1981), DeSignos (1981), Paranga Hum (1981), Poetação (1973), A Parte do Fogo (1980), On/Off (1972-1974), Encarte Lei Seca (1979), I (1977), Surpresa (1978) e muitas outras que surgiram durante, pouco antes ou pouco depois dos anos 1970, cruzando décadas ou morrendo nela, mas que viviam ainda o mesmo espírito!

Para Sérgio Cohn (2011, p. 11), essas publicações culturais apropriam-se das revistas como "suporte ideal para obras que unam reflexão crítica e/ou criação artística com o desejo de intervenção na cultura e sociedade". O protagonismo das revistas, a partir da leitura do artigo

O veneno das revistas de invenção (1982) de Paulo Leminski, é devido ao "coletivo representado nas revistas", como Omar Khouri (2004), artista e editor da revista *Artéria*, aponta para uma "possível comunidade poética". Ele considera que as revistas constituíram-se "no grande fator de reunião de gente interessada na criação, em especial na poesia" (KHOURI, 2004, p. 20), cujo *boom* de pequenas publicações autossustentadas se deu justamente nos difíceis anos 1970 na História do Brasil.

As revistas são entendidas como formas intermediárias entre o jornal e o livro. Esta zona fronteiriça das formas invade, ganha territórios e passa a fazer parte da vida cotidiana. Para Benoît Lecoq (1986, p. 352), "as revistas ocupam, desde a época romântica, um lugar de preponderância na vida política, literária e científica", podendo se estender para a vida artística, de maneira geral: "O período, que se abre em seguida e que vai do dadaísmo ao existencialismo, do cubismo à abstração lírica, vê proliferar as revistas literárias e artísticas das mais diversas, cujo prestígio começa com os periódicos do século 19" (LECOQ, 1986, p. 354).

Segundo o dicionário Houaiss, o conceito de revista como "publicação periódica, destinada a grande público ou a um público específico, que reúne, em geral, matérias jornalísticas, esportivas, econômicas, informações culturais, conselhos de beleza, moda, decoração etc."25 E considera que "algumas revistas destinam-se a um público especializado, assumindo, portanto, um determinado formato: jornalístico, científico, literário, esportivo etc."²⁶. A terminologia "revista" é datada de 1833, bem em um período da História do Brasil de construção de uma nação independente, mas cuja autonomia ainda era ameaçada com o retorno de seu príncipe regente a Portugal e entrando em uma fase problemática de efervescência política, a Regência. Nesse momento, a mídia passava a ter uma importância fundamental para as sociedades modernas, pois ela era responsável pela comunicação entre a corte e os confins do país, que poderia ser ameaçado e desintegrado. O surgimento das revistas acompanha, então, o desenvolvimento das especificidades pós-iluministas do século 18, a consolidação dos campos de conhecimentos no século 19 e a necessidade de divulgação de pensamentos políticos, sociais, econômicos, científicos e culturais, dadas as transformações e crescimento das grandes cidades na segunda revolução industrial, que fez emergir os profissionais da Imprensa (sobretudo o jornalismo e as artes gráficas). Nesse sentido, a definição de "revista" do dicionário não se distingue muito da definição de "jornal" do dicionário: "publicação diária, com notícias sobre o cenário político nacional e internacional, informações sobre todos os ramos do conhecimento, entrevistas, comentários etc.; gazeta, periódico"²⁷. Salvo que sua periodicidade é, de modo geral, diária, os jornais, bem como as revistas, dão mais ênfase às notícias e aos gêneros textuais concisos, sendo publicações periódicas (pretende-se ter certa regularidade), visando à divulgação de informações e à comunicação entre as instituições

-

²⁵ Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa. (Acesso www.houaiss.uol.com.br, em 23/10/2013).

²⁶ Idem.

²⁷ Ibdem.

sociais, mais ou menos direcionados a um público específico, ambicionando uma tiragem de grande circulação e tratando de temas contemporâneos aos seus leitores. São, portanto, opostos aos livros, cujos textos costumam ser mais longos e que não têm nenhuma dessas premissas: a maior parte dos livros passam de um volume e quando há mais de um, não há a necessidade de haver qualquer periodicidade entre a publicação de um e de outros (todos os volumes podem der publicados juntos, um a cada mês ou sem qualquer regularidade: um em um mês e o outro depois de anos); a circulação pode ampla ou restrita atingindo públicos mais diversificados ou especificados, todavia, são os mais interessados em uma leitura além da notícia imediata; os textos podem ser curtos ou longos, tratando tanto de temas recentes, quanto minuciosas especulações históricas do passado, complexas aspirações tecnológicas futuras, reflexões e tratados filosóficos, (auto)biografias, experimentações artísticas e literárias etc. Talvez por isso, as manifestações literárias que se rendem aos contextos das revistas e dos jornais são aquelas que possuem a forma curta, como poemas, contos, crônicas, que, de alguma forma, parecem tratar de temas mais imediatistas e se reunidos em livros, podem constituir antologias; ou, então, fragmentos de textos, como trechos de romances, cujos capítulos eram publicados nos folhetins de jornais, cujo objetivo não é a leitura plena de um livro, mas trata-se de uma degustação, isto é, objetiva-se a divulgação da obra completa. A diferença, portanto, entre jornais e revistas é que talvez elas se aproximem mais dos livros e a diferença entre livros e revistas é que talvez elas se aproximem mais dos jornais. A esse respeito, Omar Khouri resume:

Em verdade, uma revista, em qualquer dos sentidos que a denominação possa ter, transita entre o efêmero, representado pelo jornal (= diário), e o eterno, encarnado pelo livro. O que vale dizer: a revista participa dos dois mundos: ao mesmo tempo em que possa vir a abrigar o circunstancial/passageiro, aspira ao durável/eterno. Porém, sempre há um enquanto, aguardando a forma durável, cômoda e passível de ser colocada numa estante, a forma durável do livro... (KHOURI, 2004, p. 15)

Dessarte, o interesse de publicar notícias, reportagens, matérias jornalísticas, ensaios críticos e resenhas, sobre os temas da contemporaneidade, aproxima as revistas dos jornais e faz de ambos "periódicos". Contudo, essa periodicidade é diferente e provoca diferenças em suas formas. O maior espaçamento temporal entre uma edição e outra de uma revista permite que as elas elaborem projetos temáticos específicos e programáticos, resultando em volumes que podem ser lidos isolada e autonomamente ou em conjunto dentro de sua série, tornando-se meios de comunicação, de perpetuação de conhecimento e de memórias, sob o viés tanto documental ou quanto ficcional. Nesse sentido, aproximam-se dos livros, sem sê-los já que também tem características que são próximas dos jornais. Portanto, podemos concordar com Lecoq a respeito desse lugar fronteiriço das revistas entre jornais e livros.

Entre as grandes revistas literárias e as pequenas revistas efêmeras de artistas, de tratamento gráfico tanto industrial quanto artesanal, a diferença talvez não seja exatamente o grau de tratamento estético de uma e de outra, mas seus projetos editoriais certamente as

diferenciam. Mas ainda nesse sentido, corre-se o risco de reduzir o projeto das revistas alternativas a um simples manifesto, como o faz Lecoq, ao buscar diferenciar esses tipos revistas:

[...] enquanto as primeiras [as grandes revistas literárias] têm consciência de influenciar intensamente a criação literária, seu ecletismo, garantindo sua longevidade, as segundas [as pequenas revistas efêmeras] têm a ambição apenas de divulgar, no momento de sua elaboração, a ideologia do movimento que defendem.

(LECOQ, 2004, p. 354)

Ainda que seja verdadeiro o desejo de divulgação da produção artística momentânea, com ou sem interesses políticos, essas publicações coletivas, muitas vezes com aspecto precário, também pretendiam influir intensamente na criação literária e artística, apresentando ecletismo e, até mesmo, longevidade, se considerarmos que ainda hoje podem ser autenticamente lidas, sem intermédio de comentadores, como acontecem nas revistas comerciais, acadêmicas e de criação, com circulação mais ampla. No Brasil, foram muitas as revistas alternativas, muitas consideradas "efêmeras", que foram além de simples manifestos e veículos de divulgação. Pelo contrário, muitas vezes são as grandes revistas literárias que tratam da divulgação, com resenha de livros, artigos com análises de obras, críticas e interpretações, que visam sobretudo a divulgação e a propagação de uma visão sobre o objeto em questão. Já fica a cargo das "pequenas publicações efêmeras" o experimentalismo estético, influenciando e contribuindo para a criação artística, apresentando ecletismo, sem necessário intermédio de críticoscomentadores. Estes, quando presentes nessas revistas alternativas, vêm colaborar a fim de dialogar no mesmo nível que as obras e os artistas.

Sem retroceder desde a invenção da revista e nos restringir ao Brasil, vamos citar apenas alguns exemplos desde a origem das "revistas de invenção", que podemos tomar como marco a revista *Klaxon*. Na opinião de Augusto de Campos (1978, p. 107-108):

[Klaxon foi] graficamente a mais bela, com seus tipos decorativos, sua numeração graúda e o choque visual de suas capas e contracapas. O enorme "A" vertical vertebralizando as palavras. Espantosamente frágil, ingênua, amadoríssima. Um primeiro toque-de-reunir modernista, no ambiente hostil da época, após a bravura da Semana. Mas também um salve-se-quem-puder modernoso, onde a maior parte naufraga em ondas subfuturistas ou pós-impressionistas – ressaca internacional de arte moderna. Os melhores poemas de Klaxon estão na quarta-capa: os anúncios especiais "Coma Lacta", "Guaraná Espumante" e os críticos pseudo-anúncios de Pantosopho, Panteromnium & Cia., proprietários da Grande Fábrica Internacional de Sonetos, Madrigais, Baladas e Quadrinhas.

Depois podemos citar *Terra Roxa*, *Revista Antropofágica*, *O Homem do Povo*, *Clima*, até chegar na revista *Noigandres* e *Invenção*, como originárias das revistas que virão dos anos 1960 aos 1990. Todas essas primeiras publicações são consideradas ainda "revistas literárias"

pois sempre estiveram intimamente ligadas à veiculação da poesia e as revistas dos anos 1970 em diante, embora abrissem para outros horizontes, mantiveram também com essa função. O artista-editor Omar Khouri lembra que as "revistas desempenharam um papel importante de divulgação e preservação de obras e poetas e outros fazedores, e aqui poderíamos citar, [...], as obras de Fernando Pessoa, Pedro Killerry, Luís Aranha e muito mais" (KHOURI, 2004, p. 13). Ele retoma e cita Leminski:

Afinal, se a poesia tem algum papel nesta vida é o de não deixar a linguagem estagnar, deitada em berço esplêndido sobre formas já conquistadas. Sobre clichês. Sobre automatismos. Papel de renovar ou revolucionar o como do dizer. E, com isso, ampliar o repertório do que dizer. (LEMINSKI, 1982, p. 3)

Este trecho é uma aula sobre poesia, sobre sua definição e função, mais do que qualquer outra coisa. Mas se associada aos contextos das revistas, estas seriam, portanto, o lugar desse experimentalismo poético. Khouri frisa o entusiasmo da época e "essas publicações coletivas mobilizavam pessoas que acreditavam ter a Poesia algum papel nessa nossa sociedade" (KHOURI, 2004, p. 29-30).

Na apresentação do catálogo que organizou com 100 revistas culturais do Modernismo ao século 21 no Brasil, Sérgio Cohn lembra que

Não por acaso, foram nas páginas das revistas e dos periódicos culturais que apareceram alguns dos principais textos produzidos no Brasil nos últimos cem anos, como o "Manifesto Antropofágico", de Oswald de Andrade (*Revista de Antropofagia*), "A estética da fome", de Glauber Rocha (*Revista Civilização Brasileira*), "Cinema: trajetórias do subdesenvolvimentismo", de Paulo Emilio Salles Gomes (*Argumento*), "Experimentar o experimental", de Helio Oiticica (*Navilouca*), e "Manifesto da música nova" (*Invenção*), entre tantos outros. [Além de servir] como instrumentos fundamentais para a renovação para renovação geracional na cultura, abrindo suas páginas para jovens autores que não conseguiriam vir a público por outros meios. (COHN, 2011, p. 11)

Khouri acredita que essas publicações coletivas surgidas no Brasil na primeira metade dos anos 1970 escapam da noção tradicional de "revista" (KHOURI, 2012 in Revista *Refil nº4*), como apresentamos no início. Para ele, são "revistas de criação/experimentação, publicadas a partir dos anos 1970 no Brasil e que tentam, com ou sem subversão, ser um campo de exercício de liberdade e veículo de privilégio da poesia, sem excluir outras formas de expressão artística" (KHOURI, 2004, p. 11). Embora tenham sido chamadas de "revistas", como lembra Khouri, por "seus idealizadores/editores e por seus leitores", "a coisa começava a malograr com relação à questão da periodicidade que, a rigor, nenhuma das que passaram do número 1 chegou a observar" (KHOURI, 2004, p. 12). O artista-editor sugere que fossem consideradas "reuniões, obras coletivas, antologias, álbuns, festas etc.", já que não cumprem com o propósito da periodicidade, e quando sim, não obedecem a uma regularidade nem temporal de publicação nem espacial de edição, tornando-se mutantes, como foi o caso da revista Artéria até seu número

10, mais convencional, lançada em 2011, mais convencional, em *offset*. Também as consideradas "antologias" podem ser entendidas como subgrupo das "publicações de artistas". Conforme o *Manual for Artistis' Publications* (THURMANN-JAJES, 2010), as antologias são "uma coleção temática de contribuições ou objetos selecionados de diferentes artistas; ou uma constelação temática de obras literárias, musicais ou gráficas, próximas às formas de arte classificadas como publicações de artistas" (THURMANN-JAJES, 2010, p. 201).

Na visão de Leminski, as revistas de artistas, ou como ele chamava também de "revistas de invenção" ou como vimos "revistas alternativas" ou ainda "pequenas revistas efêmeras" caminham nessa direção de compreendê-las como "antologias":

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 estético-filosófica: a eleição do *provisório*, a arte e a vida no horizonte do provável, a renúncia e o repúdio ao eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse. (LEMINSKI, 1982, p. 3)

Para Leminski, essas revistas são antologias, pois, ao reunirem as obras isoladas, criam um todo coletivo, isto é, uma unidade que, apesar de não anular a especificidade de cada obra, dialogam entre si, criando um sentido global que se revela, não pelas obras isoladamente, mas pelo coletivo antológico. O ato editorial, bem como a leitura do conjunto, não deixa de ser "uma politização, mesmo que não explicita", uma vez que o editor é responsável por organizar e gerar um discurso do todo, o leitor também extrai esse discurso pela leitura da obra coletiva. Leminski também, nessa passagem, coloca as revistas em um lugar intermediário entre os dois veículos de comunicação, os jornais e os livros, mas ocupando uma posição estético-filosófica, que ele explica logo adiante com definições que apontam para uma arte de vanguarda, como: "eleição do *provisório*", "arte e vida no horizonte do provável" o "a renúncia e o repúdio ao eterno", afirmando, portanto, que o meio encontrado expressa já o seu conteúdo. Por fim, "a geração que cresceu à sombra do apocalipse" localiza um tempo-espaço através de uma imagem perfeita dos anos de tensão e repressão tanto da ditadura civil-militar no Brasil quanto do contexto geopolítico da Guerra Fria.

No catálogo que organizou, Sérgio Cohn intitula "Alternativa" o conjunto de publicações de 1969 a 1979, dado o "surgimento de uma imprensa alternativa, apelidada de nanica, com forte posicionamento contra a ditadura e a favor das liberdades pessoais e artísticas" (COHN, 2011, p. 125). Desse período, Paulo Leminski atribui às revistas o protagonismo poético e justifica:

Que obras semicompletas para ombrear com o veneno o charme policromático de uma Navilouca? A força construtiva de uma Pólem, Muda, ou de um Código? O safado porque juvenil de um Almanaque Biotônico Vitalidade? A radicalidade em um Polo Cultural/Inventiva, de Curitiba? A fúria pornô de um Jornal

Dobrabil? E toda uma revoada de publicações (Flor do Mal, Gandaia, Quac, Arjuna), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada.

(LEMINSKI, 1982, p. 3)

IV. AS PUBLICAÇÕES COLETIVAS NO MAC USP

A especificidade das publicações coletivas é que elas podem revelar uma rede de artistas e poetas, envolvendo intelectuais que colaboraram para pensar estas práticas. Comum em catálogos de exposições, a hierarquia das informações sobre as obras é bem evidente, quase sempre parte-se do nome do artista, seguindo para o título da obra e suas informações técnicas (data, origem/localização, dimensões, materiais etc.). Dado o seu caráter multimídia, intermídia, intersemiótico, reprodutivo, múltiplo e seriado, as edições e publicações acolhem perfeitamente o trabalho coletivo, gerando, através da análise documental, desafios àqueles que lidaram com estas obras em contextos institucionais, como em exposições de arte.

Prospectiva'74: as publicações de artistas como processo multimídia

A mostra *Prospectiva'74*, ocorrida no MAC USP em 1974 e cujo comitê organizador era composto por Walter Zanini e Julio Plaza, foi uma das principais vias para formação da coleção de arte conceitual do MAC USP e nela encontramos muitas publicações. Como lemos no Boletim Informativo de 9 de julho de 1974:

150 artistas nacionais e estrangeiros, operando com diferentes processos (ideias, desenhos, gravuras, fotos, poemas, mapas, xerox, publicações, filmes, super 8, diapositivos etc) aceitaram o convite formulado pelo Diretor do Museu e o artista Julio Plaza, componentes do comitê organizador da grande mostra Prospectiva'74.²⁸

Para participarem desta exposição, foram enviadas convocatórias aos artistas, autorizando que estes convidassem, cada um, mais um artista, podendo enviar suas obras pelo correio e devendo fazer a doação das mesmas ao Museu. Ainda neste Boletim Informativo, notamos a abertura do espaço para uma produção bem diversificada segundo seus meios e suportes, apontando para o que chamaram, nas convocatórias, de produção multimídia:

Prospectiva'74 está aberta a todo tipo de manifestação e experimentação de caráter 'MULTI-MEDIA', fotografia, xerox, documentos, publicações, cartões

²⁸ Boletim Informativo de 9 de julho de 1974, Pasta 0017/001, Arquivo MAC USP.

postais, Super-8, 16mm, off-set, jornais [...], poemas, palavras, conceitos, mapas, desenhos, ideias [...] etc.²⁹

Ou seja, não se tratava de uma exposição exclusivamente de publicações em formato de livros e revistas (impressões visuais gráficas), mas tudo o que se enquadrava dentro do que chamavam de multimídia³⁰ (muitos meios), como aparece também no Boletim Informativo de 07 de agosto de 1974, às vésperas da abertura de Prospectiva'74: "As obras, em grande parte recebidas através do correio, permitirão ampla e atualizada visão da utilização dos novos média pelos artistas, figurando na exposição"³¹. Estes Boletins Informativos foram criados na gestão de Walter Zanini enquanto diretor do MAC USP, para divulgação das atividades no museu. Também no catálogo desta mostra, Zanini escreve na Introdução: "Esta exposição do MAC, pensada desde meados de 1973, procura trazer ao nosso público uma ampla visão da linguagem resultante dos novos média" [sic] (ZANINI, 1974, *Introdução*)³². E em nota a este vocábulo "média", ele complementa: "Em sua maior parte, as obras, realizadas por processos multimedia, chegaram ao Museu pela via postal" (sic). A questão da relação das obras multimídia com a arte postal será melhor tratada na 16ª Bienal de São Paulo, mas sob o conceito de intermídia, como veremos adiante. No texto introdutório do catálogo de Prospectiva'74, Zanini continua e explica que "a exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica é a característica fundamental da arte dos anos '70" (ZANINI, 1974, *Introdução*)³³. Entendemos, assim, que as obras multimídia aqui está diretamente relacionadas aos "múltiplos canais de comunicação tecnológica", que são apropriados como os novos meios de manifestação artística, na segunda metade do século 20. É notória a vinculação das publicações de artistas nos processos de criação artística que se denominava "multimídia", considerando o desenvolvimento tecnológico da época, sobretudo nos processos de impressão off-set. No texto de Julio Plaza para esta exposição, cujo títulos são homônimos (Prospectiva'74), acrescenta-se também o "aspecto semiológico", a "valorização da IDEIA da arte", "graças a uma comunicação entre artistas" e "o conceito de INFORMAÇÃO" (PLAZA, 1974)³⁴. Todos estes elementos podem ser notamos se observamos a imagem abaixo que está presente no catálogo desta mostra:

⁻

²⁹ Convocatória, pasta 0017/001, Arquivo MAC USP.

³⁰ Aportuguesamento do inglês "multimedia".

³¹ Boletim Informativo de 7 de agosto de 1974, pasta 0017/001, Arquivo MAC USP.

³² Catálogo de *Prospectiva* '74.

³³ Idem.

³⁴ Ibdem.

poema/signs/comunicação/definitions/objetos/graphics/publicações/creative cards/films/statements/palavras/informations/criação/manifestations/informação/works/mail art/ideas/semiologia/processo/idéias/documents/cartões postais/words/linguagem/photos/objetos inúteis/poems/objetos impossíveis/comunications/livros/objects/documentações/creation/filmes/xerox/information/off-set/books/frases/concepts/fotos/pictures/pensamentos/texts/apropriações/semiótica/projeto/words/imagens/documents/veículos/process/posters/conceito/ideas/escritas/slides/afirmações/works/intervenções/manifestations/jornais/informations/sinalizações/statements/trabalhos/definitions/textos/graphics/gestos/signs/pensamentos/poems/criação/

Uma das páginas do Catálogo Prospectiva'74 com palavras-chave, apontando forte apelação à palavra, à informação e aos meios de comunicação. Acervo MAC USP

No catálogo desta mostra, ao listarem os nomes dos artistas participantes, por ordem alfabética, na letra R encontramos "Revistas/Catálogos/Publicações". No entanto, isso não significa, como se poderia imaginar, que somente neste item de acesso encontraríamos todas as publicações de artistas da exposição. Muitos artistas individualmente citados neste catálogo expuseram também publicações. Deve-se, pois, subentender que, nesta entrada, temos acesso às publicações coletivas. Ao acessarmos este item, encontramos o seguinte conjunto de publicações coletivas: L'Humidité (França, 1974), ON/OFF, Die Waage 2 (Alemanha, 1974), Ana Excetera 10 (Itália, 1971), Kunst Forum (Alemanha, 1973/74), Brest (França, 1973/1974), Collection Schwind (Bélgica), Contacts (Canada, 1973), Creation (Porto Rico, 1971/72), Edizioni Geiger (Itália), Ovum (Uruguai), Forth Assembling (EUA, 1973), Textruction (Holanda), Peindre (França, 1974) e Proposiciones Creativas (Porto Rico, 1971). Vale olhar as imagens abaixo e verificar como elas aparecem nesse catálogo.





Catálogo Prospectiva'74 apresentando as publicações coletivas reunidas num conjunto. Acervo MAC USP

Poéticas Visuais: as publicações de artistas entre multimídia e poesia visual

Outra exposição igualmente importante para formação da coleção de arte conceitual do MAC USP e, por conseguinte, de publicações de artistas, foi a *Poéticas Visuais*, realizada em 1977. O comitê organizador é o mesmo da mostra anteriormente citada (Walter Zanini e Julio Plaza, em *Prospectiva'74*). No texto de abertura do catálogo, *As Novas Possibilidades*³⁵, Walter Zanini (1977) atenta também para os "crescentes círculos internacionais da multimídia". Novamente, é dentro deste conceito que se inserem as publicações de artistas. Entretanto, nesta exposição há algo diferente para o qual o curador se dirige e é a respeito do título da exposição Poéticas Visuais: "poética' [pode ser] confundida com a problemática específica da poesia visual" (ZANINI, 1977)³⁶. Ou seja, Zanini chama a atenção para algo além do caráter multimídia das publicações de artistas, que é sua relação direta com as "investigações estruturais da palavra e da imagem"³⁷ e o lugar da "poesia" nas artes visuais. No texto, ele ainda acrescenta a "área da comunicação alternativa", a propósito da via postal; os "circuitos interindividuais", quando trata dos trabalhos coletivos, colaborativos e da rede de artistas; e o "campo da intersemioticidade", ao tratar da natureza das obras presentes nesta mostra. Todos estes aspectos determinaram que esta mostra fosse quase que predominantemente de publicações de artistas, a ponto de Zanini ressaltar que "o livro de artista, em particular, constituiu-se num dos maiores da manifestação", revelando a predileção da mostra para as publicações de artistas. Nesta mostra, o curador ainda propõe totalmente inesperado, ele propõe que "Poéticas Visuais terá um aspecto insólito. O público poderá obter exemplares em xerox de maioria dos documentos exibidos, o que a configurará também como exposição portátil" (ZANINI, 1977)³⁸. Neste sentido, ele explora e respeita a natureza desta produção artística (reprodutível, múltipla e seriada), mesmo contradizendo os princípios tradicionais das instituições que trabalham com a ideia de obra rara e única.

Já no momento de apresentar as imagens das obras no catálogo, as publicações coletivas aparecem reunidas no final do catálogo, em uma fotografia do conjunto, uma publicação ao lado da outra, ausente de uma legenda. O público-leitor deverá relacionar esta fotografia do conjunto de publicações e associar a imagem da capa de cada publicação aos títulos das obras que estão na lista de artistas participantes.

³⁵ Catálogo *Poéticas Visuais*, 1977.

³⁶ "As Novas Possibilidades", Catálogo *Poéticas Visuais*, 1977.

³⁷ Walter ZANINI, "As Novas Possibilidades", Catálogo *Poéticas Visuais*, 1977.

³⁸ "As Novas Possibilidades", Op.Cit.

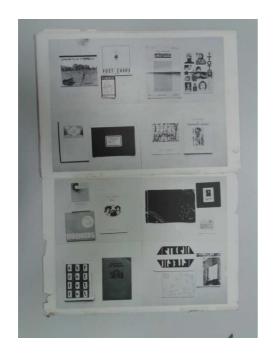


Imagem do Catálogo Poéticas Visuais apresentando as publicações coletivas.

Acervo MAC USP

Na década de 1980, outras duas exposições em São Paulo foram igualmente importantes para compreender as publicações de artista no ambiente institucional. Uma foi a 16ª Bienal de São Paulo (1981), cuja curadoria geral foi de Walter Zanini e teve como tema a Arte Postal. E a outra foi a mostra Tendências do Livro de Artista (1985), cuja curadoria foi de Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa, no Centro Cultural São Paulo, que dirigiu-se exclusivamente às publicações de artistas. Nestes dois casos, também encontramos a dificuldade em dar entrada às publicações coletivas pela autoria de artistas.

16ª Bienal de São Paulo: Arte Postal e as publicações de artistas como processo Intermídia

No catálogo da 16ª Bienal de São Paulo (1981), ao lermos o regulamento para participação da exposição, após terem respondido à convocatória – "Envie trabalhos (produção gráfica, registros musicais, vídeo K-7, fotografias etc.)" ³⁹ –, os artistas deviam enviar as seguintes informações para a inscrição: nome do artista, título da obra, técnica, dimensões e valor/preço. Similar às exposições citadas ocorridas no MAC USP, a 16ª Bienal também buscou valorizar os novos meios, mas passando a chamar de "INTERMÍDIA (Arte Postal e Intercomunicações)" ⁴⁰, como consta no regulamento do Núcleo I (exposição de Arte Postal), cuja curadoria foi de Julio Plaza. Notamos uma mudança no termo que costumava abarcar as manifestações artísticas contemporâneas que interessavam a Zanini e Plaza, nas exposições anteriores que ambos organizaram juntos, passando de "multimídia" para "intermídia".

20

³⁹ Convocatória, Catálogo da *16a Bienal de São Paulo*, 1981.

⁴⁰ Catálogo da 16ª Bienal de Arte de São Paulo, Volume 2: exposição de Arte Postal, regulamento do Núcleo I.

Certamente esta mudança não foi aleatória, sobretudo conhecendo a obra artística e teórica do curador deste núcleo expositivo (Arte Postal). Também Walter Zanini, em História Geral da Arte no Brasil, ao tratar das publicações de artistas, intitulou o subcapítulo "Processos Intermídiais", adotando, portanto, o conceito de "intermídia".

Anne Moeglin-Delcroix (1997) comenta a influência das teorias linguísticas, da comunicação que levaram artistas a envolverem-se com as publicações através dos conceitos de intermídia e multimídia.

O que se originou nos anos de 1960 sob o conceito de "intermédia" através da sobreposição e conexão de gêneros. [...] a ruptura entre os signos e as coisas, as palavras e o sentido. O formalismo, com efeito, não serviu unicamente às artes: já nos primeiros artigos de poesia fonética dos dadaístas (Hausmann e Schwitters) ou o desenvolvimento do construtivismo (de Maliévitch a Mondrian) coincidiram, nos anos 1920, com aquele da fonologia por Troubtzkoy e Jakobson; já na poesia concreta e na abstração [...] surgiram com um novo vigor nos anos 1950 e 1960, paralelamente ao nascimento do estruturalismo e da semiologia, uns e outros reconheceram seus respectivos precursores.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 69)

É importante ressaltar que estes dois conceitos abarcam as publicações de artistas e, nesta Bienal, todos eles estavam, na verdade, relacionados à Arte Postal. No texto para este catálogo, *Arte em Sincronia*⁴¹, Plaza (1981) explica como relaciona estes conceitos, antes multimídia e agora intermídia, à Arte Postal, com o que ele chama de "substrato material dos signos":

Os novos meios de produção, por sua vez, destacam a importância do substrato material dos signos: a reprodução gráfica, o livro, o disco, o vídeo-teipe, o xerox, o filme e a fotografia, entre outros suportes da informação. O artista da **Mail Art**, então, tem a seu dispor o mundo da informação, interagindo dentro dele, criando e recriando, traduzindo e manipulando a informação através desses meios. [p. 9]

Neste trecho é difícil distinguir a diferença entre estes dois conceitos, pois trata da questão dos novos meios que já aparecia nos textos das exposições mencionadas (*Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*). No entanto, mais adiante, Plaza discorre a respeito do "mundo dos signos", da "atividade processual", do "atuante sistema estratégico de ação informativa", dos "recursos intersemióticos" e da "operacionalidade de marcados aspectos comunitários". Desta forma, ele se serve também de características próprias da Arte Postal, não se limitando à variedade de meios (multimeios), para expandir outros elementos mais complexos relacionados às teorias dos signos, da comunicação, da informação e da rede, recuperando também o conceito de intermídia, fundamentado por Dick Higgins.

-

⁴¹ Catálogo da 16a Bienal de São Paulo, 1981.

No início dos anos 1980, Zanini e Plaza já conheciam o conceito de Dick Higgins. Segundo Emanuelle Schneider Atania, pesquisadora da obra do grupo Fluxus presente no MAC USP, o conceito aparece pela primeira vez em um artigo de Higgins, intitulado *Intermedia*, datado de 1965. Higgins "utilizou o termo Intermídia para designar o surgimento desses novos gêneros de expressão os quais combinavam e fundiam categorias e linguagens que até então se apresentavam isoladamente" (ATANIA, 2012, p. 75). O conceito de intermídia então poderia representar melhor esta fusão de meios para o surgimento de um novo gênero, como são os livros de artistas, por exemplo.

Anne Moeglin-Delcroix nos explica que esta realização performática é possível a partir do encontro entre diferentes linguagens concentradas no entendimento do conceito de intermídia. "O campo de reflexão privilegiada de Dick Higgins [...] é em razão de suas atividades próprias, [como] o teatro, onde podem encontrar-se a vida (em um happening) e diferentes artes (literatura, artes plásticas, música, dança, etc.)" (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 45). O happening, nestes termos, seria a apropriação do teatro com as outras artes, tornandose um outro meio, por isso seu caráter intermídia. Assim sendo, multimídia situa-se em outro sentido, sobretudo àquele dos "canais de comunicação tecnológicos", aos quais Zanini se referiu nos textos de Prospectiva'74 e Poéticas Visuais, e seria também a manifestação vários meios, sem que se torne outro. Para Moeglin-Delcroix, não só as obras assumem um caráter múltiplo, o artista também é deslocado a múltiplas funções. Ela cita justamente Dick Higgins como exemplo de artista que toma para si a posição de artista, músico, escritor, ator e editor, tendo sido integrante do grupo Fluxus e fundando sua editora *Something Else Press*.

Cada artista assume funções variadas, sendo todos responsáveis pelo todo, acabando com a divisão do trabalho e rompendo com a ideia de autonomia do meio. Neste sentido, as publicações de artista assumem um caráter intermídia, mas notamos que na leitura de Julio Plaza, este conceito é relacionado ainda ao de intersemiótica: "o livro intermédia, como sendo aquele que possui um caráter de atrito e polifonia intersemiótica" (PLAZA, 1982a, s.p.), como lemos em seu texto *O Livro como Forma de Arte* (I), publicado na revista Arte em São Paulo, em 1982, um ano depois de sua curadoria na 16ª Bienal.

O Livro-Intermedia é, na maioria das vezes, uma publicação de caráter coletivo, pois reúne artistas das mais variadas e diversas linguagens. O Livro é pensado como um espaço de atrito entre as diversas reproduções. Atrito que cria um feixe de relações e configurações, entre os diversos trabalhos e autores que o compõe. O livro, que na maioria das vezes se apresenta em forma de caixa, possui uma qualidade "antropofágica" em relação aos outros livros, aos quais absorve. O livro intermédia não é uma síntese de artes, códigos, mas uma qualidade, um lugar de intersecção e entrecruzamento de códigos e meios que propiciam um diálogo entre si, diálogo de produções em montagem complexa que criam pluralidade de sentidos e significados nas suas diversas camadas de escrita.

Além do espaço de atrito polissêmico, o livro intermédia é polifônico, dialógico e aberto, na medida em que cada trabalho se colore e matiza em contato com os

outros contíguos. A multiplicidade de trabalhos e meios inclui "a polifonia como conjunto de vozes", este aspecto fica mais claro na comparação com os outros livros de artista, de caráter mais monológico, já que é a voz de um autor que fala (pensa-se no livro de um autor só). As contradições entre trabalhos absorvem o diálogo e o incorporam.

O livro intermédia reflete por outro lado o caráter de contemporaneidade, ao menos no seu vetor mais importante, que é o caráter de abertura e pensamento incacabado. (PLAZA, 1982a, s.p.)

Sua relação com a semiótica é possível quando o Plaza considera que "o livro é signo, é linguagem espaço-temporal" (PLAZA, 1982a, s.p.). Sob essa mesma perspectiva, Ulises Carrión (2011, p. 13) define que "o livro, considerado como uma realidade autônoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não somente a linguagem literária, até mesmo qualquer outro sistema de signos". Observando estas premissas (o livro como signo e meio que acolhe vários outros, por isso intermídia), lembramos que a semiótica seria o campo de estudos de um sistema sígnico capaz de explicar suas possíveis relações internas de significação. A intersemiótica é entendida por Julio Plaza como a relação entre sistemas sígnicos distintos, como a sobreposição de linguagens de naturezas diferentes, como nos explica Julio Plaza:

[...] o que apontamos também como fator inerente à produção do livro, como trabalho artístico, remete à necessidade de uma visão semiótica. Esta diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam, percepção esta que inclui todas as operações de interinfluência que uma linguagem pode exercer sobre as outras, o que se denomina processo de intersemiotização. (PLAZA, 1982a, s.p.)

Plaza explorará melhor o conceito de "intersemiotização" (intersemióticas, intersemioticidade) em seu livro *Tradução Intersemiótica*, no qual ele propõe justamente a transposição de uma linguagem (sistema sígnico) para outra, como por exemplo, vertendo um poema verbal escrito para uma linguagem visual plástica: "O livro, neste caso permite o intercâmbio-montagem das suas folhas criando e recriando estruturas poéticas" (PLAZA, 1982a, s.p.). Neste sentido, tanto os conceitos de intermídia quanto o de intersemiótica lidam com trânsito dos meios e formas de expressão, de diferentes linguagens artísticas no campo da comunicação e da informação.

O MAC USP se localizava entre campo de forças, tendo acolhido obras destas duas regiões. Anne Moeglin-Delcroix discorre:

[Trata-se de uma] apropriação crítica [...] aos movimentos "alternativos" da contracultura. Trata-se de apoderar-se de meios de divulgação de massa para opor-se precisamente a seus efeitos de massificação. Hervé Fischer falou a este propósito da "mídia marginal", "subprodutos de mass media na medida em que existem e desenvolvem-se contra eles" (*Art et Communication Marginale*) mas, é preciso sublinhar que, a partir deles: é a Arte Postal que utiliza os serviços do correio para estabelecer uma rede internacional de comunicação paralela às vias

oficiais e infantis do carimbo, tornando-se um meio de criação extremamente corrente e os cartões postais de artista em gênero a parte [...]

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 36-37)

Com a possível realização intensa com os meios de comunicação de massa, encontra compasso com uma arte tanto imaterial (como em rádio e na Internet) quanto material (como jornais e outros impressos). Publicações de Artistas, por meio da Arte Postal, divulgaram uma ideia de meio democrático de relação com a arte, como Anne Thurmann-Jajes aponta:

O conceito de arte como informação era central em seus trabalhos. Visões societais tornaram-se manifesto na desiherarquização e democratização da arte. Este novo conceito de arte era, mais uns, concentrado na rejeição do original e na produção de obras reproduzidas almejando a acessibilidade de todos. Estruturas de trabalhos colaborativos, como obras colaborativas, *assemblings* e revistas eram característica para um largo campo de trabalho artístico. Artistas foram conceitualizando seus livros de artistas e suas outras obras disseminadas com uma profunda convicção. Ao mesmo tempo, eles estavam perfeitamente conscientes que seriam capazes de vender um número marginal dessas obras.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 14-15)

Thurmann-Jajes ainda reforça que "a organização de produção, distribuição e vendas de obras reproduzidas era realizada pela independência artística, a autonomia do artista tornando o objetivo declarado" (MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p.14). Incentivados pelos trabalhos colaborativos, os artistas fora dos circuitos oficiais exploraram vias alternativas, novos meios de comunicação, novas técnicas de reprodução, propiciando trocas por vias da rede postal internacional, atravessando os limites políticos, culturais e geográficos. A arte postal foi uma via importante, favorecendo o uso do material/suporte das publicações e para a criação de coleções, acervos e arquivos, colocando em xeque as divisões geográficas como limitadoras de um fazer artístico. Walter Zanini explica este fenômeno no Brasil:

Vários artistas [pertenceram] ao circuito da Mail Art. Com origens nos futuristas e nos Dadas, resgatada pelo Grupo Fluxus nos anos 60 e daí difundida aos diversos continentes, a arte postal teve curso no país a partir dos anos 70. Um de seus pioneiros no Brasil foi Ângelo de Aquino. Julio Plaza e Regina Silveira já a praticavam quando residentes em Porto Rico (1969-73), tendo Plaza organizado uma exposição internacional na cidade de San Juan em 1972. Uma notável riqueza informativa de imagens e palavras configura esta dimensão da artecomunicação que ignora as restrições das fronteiras nacionais. Centrada nos signos e nas palavras, mas valendo-se do objeto também, a arte postal irradiouse amplamente pelo Brasil, a exemplo da Itália, EUA, Portugal, Polônia, Tchecoslováquia e outros países onde o processo de mantém à margem de indesejados reconhecimentos. (ZANINI, 1983, p. 787)

Quase que com as mesmas origens tiveram as publicações de artista e a Arte Postal: futurismo, dadaísmo, passando pelo grupo Fluxus e atingindo sua maturidade nos anos 1970. Zanini ainda aponta para relação entre a Arte Postal e as publicações de artista: o trabalho com os signos e as palavras: "a arte-comunicação que ignora as restrições das fronteiras nacionais".

Para Anne Moeglin-Delcroix, a via postal foi uma maneira encontrada pelos artistas para burlarem as instituições e encontrar soluções para expressarem suas críticas políticas através da arte, independentemente das vias institucionais e governamentais, como foi o caso dos países da América Latina e do Leste da Europa. As publicações se adequavam bem a esta prática, como podemos ler no trecho abaixo:

São estas publicações que vão alimentar os "envios" da Arte Postal, imaginada em parte por criar redes de distribuição e trocas independentes da lógica comercial das instituições artísticas ou por escapar da censura política nos países de regime totalitário: a arte pela via postal foi muito ativa nos antigos países do Leste [da Europa] e certos países da América Latina.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 36)

Sob outra perspectiva, talvez contrária a esta visão democrática da rede de Arte Postal, Ulises Carrión, em seu texto *Arte Postal e o Grande Monstro*, publicado originalmente em 1977, em Varsóvia, e republicado no catálogo para essa edição Bienal, faz uma ressalva:

A Arte Postal é democrática? Duvido. Para uma arte que se diz muito difundida, 200 correspondentes é muito pouco. E algumas respostas sem dúvida têm mais valor do que outras. Os artistas não respondem a todas as cartas de um autor não muito definido. Às vezes isso ocorre por problemas financeiros. Com maior frequência, porque acham que a carta não merece resposta.

(CARRIÓN, 1981, P. 14)⁴²

O "Grande Monstro", nesse texto de Carrión são determinadas relações entre arte e política. Para ele, a intenção do artista e seus processos de produção, embora sejam controlados, não garantem a interação. O envio da obra pelo correio está suscetível ao risco da perda da operação artística, já que, para Carrión, a Arte Postal não se garante pelo uso desta via. Esta contradição é similar àquela pautada por Anne Moeglin-Delcroix a propósito do aspecto precariedade das publicações mais conceitualistas, pois, ao se tornarem objetos que visam ir contra a lógica do mercado, acabam por se tornarem especiais e exóticas, portanto fetichizadas. Comenta esta contradição:

[...] uma contradição real do fenômeno do livro de artista, o qual tem todos os caracteres do livro contemporâneo industrialmente fabricado, incluso a tiragem geralmente não limitada, contudo artesanal em seus modos marginais de publicação e se difusão. A história da arte e a especulação do mercado seriam, pois, as duas faces de uma só alternativa possível, uma crítica e outra fetichista.

(MOEGLIN-DELCROIX, 1997, p. 12)

Também neste catálogo, as publicações coletivas são apresentadas meio às obras individuais na listagem geral de "Artistas Participantes". Quando a obra é coletiva, ou todos os artistas envolvidos são citados um a um como autores ou a autoria é dada ao nome do

-

⁴² Catálogo da 16ª Bienal de São Paulo.

grupo/coletivos de artistas, como é o caso do Grupo *3Nós3*, formando por Rafael França, Hudnilson Jr. e Mário Ramiro, para citar apenas um exemplo existente na coleção do MAC USP. Cada uma das obras citadas neste catálogo é apresentada por sua fotografia, o nome do artista ou do grupo e o país de origem.

Tendências do Livro de Artista no Brasil: legitimação.

As curadoras da exposição *Tendências do Livro de Artista*, em meados da década de 1980, já podiam compreender melhor as publicações de artistas com certo distanciamento, basicamente por dois motivos: primeiramente, por estarem próximas dos projetos de Walter Zanini e Julio Plaza nas mostras históricas anteriores contendo publicações de artistas. Na 16ª Bienal, Annateresa Fabris juntamente com Victor Musgrave, esteve na curadoria da exposição Arte Incomum, e Cacilda Teixeira da Costa, na curadoria de Vídeo-Arte. Julio Plaza, por sua vez, recebeu os agradecimentos das curadoras de Tendências do Livro de Artista no Brasil, devido a sua importante colaboração nesta exposição: "De início a inestimável ajuda de Julio Plaza, que não só doou sua coleção particular como nos forneceu todas as informações de que dispunha sobre o assunto, facilitando nossa pesquisa". Desta maneira, podemos visualizar a rede que se cria entre intelectuais e artistas no processo de institucionalização das publicações de artistas no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nas exposições, bem como as publicações coletivas, as personagens quase sempre se repetem.

O segundo motivo privilegiado é por já existir, ainda que bem restritas, algumas fontes de crítica e de teoria divulgadas então, sobre livros de artista, poesia visual, poesia concreta e conceitos como intermídia e intersemiótica. No catálogo de Tendências, as curadoras se servem destas referências, expondo-nos um breve e, então, recente histórico das publicações de artistas no Brasil. Sobre a produção dos anos de 1970, elas comentam:

Nos anos 70, multiplica-se a publicação de livros conceituais com objetivo fundamental de estabelecer um canal de produção e distribuição que escape do circuito artístico estabelecido. Publicado pelos próprios artistas, por algumas galerias, por pequenas editoras, o livro conceitual ramifica suas vertentes, abarcando a expressão política, a poesia visual, as sequencias fotográficas ou gráficas, inventários, pesquisas seriais, experimentações intersemióticas etc.

(FABRIS & COSTA, 1985, p. 9-10)

Neste trecho, as curadoras mobilizam pontos centrais já presentes nas exposições anteriores. Como o vínculo das publicações com a "poesia visual" e as "experimentações intersemióticas", já aparecem nos textos de Zanini e Julio Plaza nas exposições do MAC USP. Já quanto ao "objetivo fundamental de estabelecer um canal de produção e distribuição que escape do circuito artístico estabelecido", remete-nos principalmente ao contexto da Arte Postal,

que foi tema da 16ª Bienal, mas que sempre esteve presente nas práticas de artistas e mesmo na elaboração das exposições no MAC USP, que recebiam obras e trocavam informações pelo correio. Para as curadoras, a arte postal seria a responsável por incentivar as publicações de artistas, nos anos de 1960 e 70, como podemos ler neste trecho:

A polêmica com o mercado de arte, que caracteriza a produção jovem de fins dos anos 60, vai se tornar mais radical no início da década seguinte, impulsionada pelo desenvolvimento da arte postal com sua ênfase nas mídias não convencionais, das pesquisas conceituais e intermediais, que oferecerão um campo de atuação bastante amplo para o livro de artista, não obstante as dificuldades de circulação e divulgação públicas.

(FABRIS & COSTA, 1985, p. 10)

Aqui, elas localizam as publicações dentro das "pesquisas conceituais" e "intermediais", como também estão nas outras mostras. As curadoras consideram que "apesar da atuação do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, sobretudo através das mostras 'Prospectiva 74' e 'Poéticas Visuais' (1977) [...] Caberá aos artistas divulgar sua produção em livro pelo correio, distribuí-la a críticos, instituições, a um pequeno público interessado, tentar comercializá-la através de algumas livrarias [...] e [...] galerias" (FABRIS & COSTA, 1985, p. 10). Entendemos, então, que a arte postal incentivou a produção de publicações de artista em razão de seu caráter intermídia e "não-objetual", como as curadoras nos explicam:

O livro de artista passa a cobrir a vasta área da 'arte-não-objetual', documentando performances, trabalhos conceituais, experiências de *land-art* etc, desenvolvendo-se, frequentemente na dimensão intermídia, explorando duas diretrizes da estrutura do livro: a natureza serial, o fluxo informativo propiciado pelo virar a página. (FABRIS & COSTA, 1985, p. 9)

No catálogo desta mostra, na "Relação de Obras Expostas", a listagem também é feita por ordem alfabética de nome de artista e aparecem misturados alguns títulos de obras, em destaque (negrito), sendo estas as publicações coletivas. São elas: *Almanaque Biotônico Vitalidade 1* e 2, *Artéria 1, Código 2, 3* e *4, Navilouca* e *Nervo Óptico*, que foram todas doadas ao MAC USP. Quando a publicação é resultado de parcerias entre dois artistas, que assumem a autoria das obras, seus nomes são citados lado a lado e separados por uma barra, como acontece com Augusto de Campos e Julio Plaza ao exporem, nessa mostra, *Poemóbiles* (1974) e Reduchamp (1976).

Poesia e Visualidade

AS VIAS ARTERIAIS DE UMA REVISTA NOMUQUE

Artéria, criada pelos artistas e editores Omar Khouri e Paulo Miranda, em 1975, e lançada sob o selo da *Nomuque Edições*, cuja plataforma de criação editorial também fora construída pelos mesmos artistas, um ano antes (1974) em Pirajuí-SP, e transferida mais tarde para a capital de São Paulo, onde permanece em atividade. Operando à margem do sistema editorial brasileiro, a *Nomuque Edições* reuniu importantes poetas, artistas e *designers* gráficos em projetos experimentais e alternativos. Para Paulo Miranda, reunião de trabalhos de diversos artistas faz com que a Nomuque Edições seja também um arquivo, pois registra um "pensamento criador de uma geração" e traz a consciência de que essas obras ganham status de documento de uma época.

[...] a importância dela [Nomuque Edições] está ali, no registro de um pensamento criador de uma geração. Você tem ali uma riqueza de criação muito grande, às vezes, atingindo altíssimos níveis e é uma época, não tem como dizer que aquilo não tem a cara de uma época e de um grupo; sim, está lá, é inegável. E a importância dela é isso, acaba sendo a importância do que é documento (MIRANDA apud FREITAS, 2003, p. 289)

Tadeu Jungle também concorda que a produção poética reunida em Artéria marca um momento da poesia visual brasileira, mas que ocorreu à margem do sistema editorial oficial. Se por um lado, esta condição possibilitou a plena liberdade para criação artística e poética; por outro, "o problema crônico da distribuição" (KHOURI, 2012, *Refil 4*) inviabilizava o acesso e a circulação no circuito do grande público, já que não contavam com apoio, patrocínio ou financiamento institucional/empresarial para editar, publicar e distribuir suas obras. Sobre esse contexto alternativo e experimental, um dos artistas colaboradores da revista comenta:

[...] se você pegar esse material toso, você tem um momento da poesia visual brasileira ali, focada naquele lugar [o apartamento de Omar Khouri], com essa independência, com a liberdade; conseguiu espelhar a produção da época. Evidentemente que não houve retorno comercial nenhum. Ali, a ideia nunca era dinheiro; quer dizer, era dinheiro para tentar conseguir fazer, mas nunca era o dinheiro do retorno. Quando ninha dinheiro do retorno, era evidentemente para tentar produzir outa coisa pra frente. (JUNGLE *apud* FREITAS, 2003, p. 304)

Diante desta configuração de publicações coletivas, destaca-se a forma *Assembling* de publicações de artistas, como está definido no *Manual for Artistis' Publications*:

Uma publicação que foi conceituada por um artista (ou um editor diferente) que inclui contribuições originais por mais de um artista. Cada artista convidado para contribuir submete um ou três contribuições originais com no máximo três páginas ou folhas para cada trabalho (com a edição determinada pelo respectivo editor) [...]. Estes trabalhos são frequentemente assinados. O editor, então, copila as contribuições individuais em um livro de artista, uma revista de artista ou em um material gráfico e publica. Após a publicação, cada artista participante recebe uma cópia. As cópias restantes são, como planejado, colocadas à venda.

(THURMANN-JAJES, 2010)

Embora número de colaborações nem sempre seja pré-determinado (não se limitando a 3 trabalhos de no máximo 3 páginas ou folhas cada), contudo raramente, na prática, ultrapassa-se esta quantidade por colaboração. Podemos considerar Artéria uma *Assembling Magazine*, já que seu formato e processo de construção levam a essa ideia: uma vez convidados, os artistas enviam os trabalhos que quisessem para serem publicados, respeitando a demanda do projeto editorial. As obras de tipo *Assembling* eram mais práticas operativas de reunir trabalhos de artistas convidados pela rede, cuja tiragem era para dar conta, pelo menos, do número de artistas participantes, que receberiam a publicação completa com o trabalho de todos. Sobre a dinâmica de escolha dos trabalhos a serem editados em Artéria, Paulo Miranda explica:

Na *Artéria*, a gente convidava o criador, o que ele nos mandava era sempre magnificamente bem-vindo e acho que acertamos sempre, porque acertamos nas pessoas; era um grupo muito interessante, nada homogêneo, muito interessante sempre. (MIRANDA *apud* FREITAS, 2003, p. 289)

As contribuições eram copiladas pelos editores, responsáveis pelo arranjo gráfico geral, mas toda a elaboração era colaborativa: a concepção, a edição, a impressão e a distribuição eram feitas pela própria equipe de artistas-editores participantes, reforçando a ideia que dá nome ao selo editorial "no muque" [no braço, manualmente]. Editora e gráfica, a *Nomuque Edições* se serviu de técnicas de reprodução artesanais e industriais: fotocópia, fotografia, mimeógrafo, serigrafia, *offset*, incluindo formas de gravação sonora. Dentre estas, a serigrafia foi a técnica mais empregada, mais por razões de ordem prática e econômica do que estética, sem que esta fosse prejudicada:

O artesanal de nossa serigrafia não aconteceu em função de algo artístico que ela viria a empregar aos trabalhos, mas em função da viabilidade econômica dos mesmos. Só que a serigrafia agrega grande qualidade aos trabalhos, fazendo da cor algo especial e empregando tactilidade ao que, em princípio, poderia ser considerado "verbivocovisual" [termo cunhado por James Joyce].

(KHOURI, 2012, Refil 4)

A produção de serigrafia era mais viável, com seu baixo custo, requeria esforço braçal ("no muque", justamente) e possibilitava o uso de cores, o que dá um aspecto mais sofisticado esteticamente. Se não imprimissem seus trabalhos em serigrafia, os artistas faziam seus poemas

em letra set, que posteriormente era encaminhado para gráfica que fazia o fotolito, transferido paa quadricromia, do qual era então impresso em offset. Esse processo todo era muito custoso e inviável, mas que não impossibilitou ou limitou a criatividade dos artistas-editores. As produções artesanais e manuais realizadas nas residências dos colaboradores da Nomuque Edições, de forma totalmente improvisada, não deixaram de ter alta qualidade técnica e estética. Tadeu Jungle conta que "era uma coisa que mostrava a viabilidade de uma ideia: as edições são primoríssimas, ainda hoje você percebe que são edições de luxo" (JUNGLE apud FREITAS, 2003, p. 303).

Walter Silveira resume a importância da revista Artéria no contexto das publicações de artistas no Brasil e a influência da serigrafia.

> Artéria cumpriu com um papel muito importante dentro do panorama da literatura dos anos 70 e 80 [do século 20], foi uma coisa muito importante no sentido do aspecto gráfico, da inquietação gráfica proporcionada por elas, [...] pelo Paulo Miranda e pelo Omar Khouri, quer dizer que é uma revista que metamorfoseouse durante as suas edições, desde um impresso em offset de um caderno meio ofício, até esse objeto maravilhoso que é Artéria 6, um objeto todo feito em serigrafia, que dizer, é uma coisa muito requintada; também pela qualidade dos trabalhos, há um sentido aí de um olho, de uma quase curadoria, de um editor de fato, em procurar trabalhos que tem uma característica muito diferenciada daquelas que são, usualmente, colocadas como poéticas.

> > (SILVEIRA apud FREITAS, 2003, p. 316)

Atualmente, a revista Artéria conta com 10 números⁴³ e teve a colaboração de uma rede de "poetas visuais", que "acreditam ser possível uma poesia sem palavras, embora também participem da natureza do verbal [...]" (KHOURI, 2012, Refil 4). Dentre os "colaboradores contumazes" (KHOURI, 2012 Refil 4), estão Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Fábio Oliveira Nunes, Haroldo de Campos, Julio Mendonça, Julio Plaza, Regina Silveira, Regina Vater, Ronaldo Azeredo, Sonia Fontanezi, Tadeu Jungle, Vanderlei Lopes, Villari Herrmann, Walter Silveira e os irmãos Figueiredo: Luiz Antônio, Carlos Valero e José Luiz Figueiredo, "os que mais se envolveram no processo de Artéria, para que a forma não se repetisse" (KHOURI, 2012, Refil 4). Os formatos e os materiais variam de cadernos, sacola, caixa de fósforos, encartes, cartões, registros sonoros em fita cassete, poemasobjetos e site na rede Internet. A revista manteve diálogos com o Movimento Antropofágico, a Poesia Concreta e demais produções intersemióticas⁴⁴. Um de seus idealizadores, Omar Khouri, situa a revista:

⁴³ Seus números encontram-se reunidos no acervo de Publicações de Artistas do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁴⁴ Grosso modo, trânsito dentre signos verbais e não-verbais. Conceito emprestado de Roman Jakobson (Linguística e Comunicação, Ed. Cultrix, 2004) e desenvolvido por Julio Plaza (Tradução Intersemiótica, Ed. Perspectiva, 1987). Para Omar Khouri: "A Poesia Visual, à qual Artéria tem dado relevo, melhor seria se chamada poesia intersemiótica multimídia-intermídia na era pós-verso (apesar do verso), pois, além de manipular vários códigos, fundindo-os, justapondo-os ou superpondo-os, ambiciona a veiculação nos vários meios e tanto melhor é

Artéria se insere na tradição de revistas que primam por veicular uma produção poética mais experimental, mais construtivo-formalista (e aí não vai nenhuma intenção depreciativa), tais como, entre nós, NOIGRANDRES, INVENÇÃO, NAVILOUCA, POLEM, CÓDIGO (editada em Salvador-Bahia por Erthos Albino de Souza, e que durou 12 números: um verdadeiro prodígio!), QORPO ESTRANHO, KATALOKI, ZERO À ESQUERDA, ATLAS etc. Dessas, algumas tiveram apenas um número. ARTÉRIA prossegue e penso ser a única revista atualmente no Brasil a se preocupar com a questão da visualidade e de experimentação em Poesia. (KHOURI, 2012, *Refil 4*)

Oriundas da imprensa alternativa dos anos 1970, a revista baiana Código editada e financiada pelo poeta Erthos Albino de Souza 45 (1932-2000), então funcionário público engenheiro da Petrobrás, manteve periodicidade irregular, "monumentalizando a vanguarda dos anos 1960/70". Essa revista teve 12 números, entre 1974 e 1990, contando com apoio de diferentes editores. Os três primeiros números, por exemplo, são de Antônio Risério. Trata-se, nitidamente, de uma das maiores divulgadoras do experimentalismo concretista, após as revistas paulistas *Noigandres* (1952-1962) e *Invenção* (1962-1967), editadas pelos artistas ligados à Poesia Concreta. O nome e o logo desta publicação são devido ao poema de *Código* (1973) de Augusto de Campos, incorporando-o ao livro de artista *Caixa Preta* (1975), em coautoria com Julio Plaza, quem foi responsável pelo projeto gráfico e artista colaborador das edições de 1978 (*Código 3*) e de 1980 (*Código 4*).

Conforme Maria Lucia de Barros Camargo, em seu artigo *Dos poetas e/em suas revistas*, "[...] Código preserva as marcas de um passado em que ainda havia vanguardas e suas revistas que marcam, constituem uma formação independente, um grupo novo, que nelas se expressam e se dá a conhecer". Esse passado retoma as revistas como Klaxon, Estética, Terra Roxa, Antropofagia, Noigandres e Invenção. Código, então, é entendida como uma revista de transição para as outras que viriam nos anos seguintes, como *Artéria 1*, que teve como modelo a revista baiana *Código* lançada em 1974. Nesse mesmo ano, foi lançada no Rio de Janeiro a revista *Polém*, enquanto aguardavam a revista *Navilouca*, que estava presa no prelo e que acabou sendo lançada no ano seguinte (1975). Nota-se, nesta época, uma necessidade de publicações coletivas, como explica um dos editores de *Artéria*, Omar Khouri:

[...] era uma época de grande entusiasmo; as revistas dependem sempre do entusiasmo das pessoas que estão envolvidas na sua feitura, se não, elas não saem. Era uma época feliz, porque você tem encontros com pessoas que estão com o mesmo projeto que você e as coisas saem. A coisa começa a mixar, minguar, a

61

o poema, quanto mais demonstrar sua eficácia quando veiculado nesses vários meios [...] Aqui entre nós a expressão 'poesia intersemiótica' era muito adequada, porém, caiu em desuso. Os poetas que operam nesse referido universo, não se preocupam com possíveis limites entre as Artes" (texto datado de 2010, publicado na revista **Refil**

⁴⁵ Poeta visual, um dos pioneiros na poesia a usar o computador. Editou e financiou a revista *Código*, contando com diversas colaborações de artistas e no projeto gráfico. De tendência concretista, a revista teve 12 números entre 1974 e 1990.

partir do momento em que alguns começam a debandar, para cuidar da obra pessoal. (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 259)

Essas revistas circulavam em espaços restritos, tinham tiragens limitadas e estavam fora da lógica mercadológica e a maioria não tinha financiamento. Algumas eram impressas em preto e branco, sóbrias, tinham "cara de livro tradicional". Outras eram coloridas, apresentavam aspecto gráfico original. Estreitavam as relações entre a poesia e as artes visuais. Maria Lucia de Barros Camargo, no mesmo artigo, afirma que a "[...] diferença gráfica, visual e de amplitude do campo, funciona também como uma espécie de caracterização das afinidades entre elas, da constituição de espaços específicos de atuação e de inserção, afastando e aproximando [...]".

Artéria 1 teve em formato de revista tradicional, nasceu inspirada na revista, que possuía forte influência da Poesia Concreta. Já Artéria 2 teve o formato totalmente diferente: uma sacola com vários poemas-objetos soltos. Segundo os idealizadores, Artéria 3 não existiu. Foi uma caixa de fósforos que trazia o nome ART3RIA. Depois da revista *Balalaica*, também lançada pela Nomuque Edições, Arteria 4, ou ARTERIV, foi uma fita-cassete: uma revista sonora! Artéria 5, também conhecida como FANTASMA, foi lançada no MASP, em 1991, acompanhada de uma grande exposição comemorativa dos 17 anos da Nomuque Edições. Ao lado da revista Zero à Esquerda, foi uma caixa com poemas soltos. Artéria 6 é feita só de serigrafias. Teve 50 exemplares e foi distribuída entre os colegas próximos da revista. Também chamada de QUADRADÃO, por medir 31x31cm, começou a ser pensada em 1981 e a ser impressa em serigrafia em 1983 e este processo levou 10 anos até o seu lançamento em 1993. Segundo seu editor, Omar Khouri, "ARTÉRIA 6 foi a revista de mais longa gestação na história da cultura brasileira". Foi lançada na Livraria Augusto Augusta - MIS (Museu da Imagem e do Som). Também conhecida como ARTERIASET ou AR7ERIA, Artéria 7 ficou pronta em 2004, depois do lançamento de Artéria 8, lançada em 2003 na rede Internet. As últimas: Artéria 9 e 10, segundo Omar Khouri, são pouco experimentais e voltaram ao formato tradicional. A questão da visualidade sempre apareceu nas Artérias.



Capa
Artéria 5 (FANTASMA), 1991.
São Paulo: Nomuque Edições.
Serigrafia sobre papel e invólucro de papelão de 34 x 24,6 cm, 180 exemplares. Processo de impressão desde 1983.
Acervo MAC USP



Capa Artéria 6 (QUADRADÃO), 1992. São Paulo: Nomuque Edições. Serigrafia sobre papel, 31 x 31 cm, 180 exemplares. Processo de impressão desde 1983. Acervo MAC USP

1ª VIA ARTERIAL

FAZEDORES OU ARTISTAS-EDITORES: OMAR KHOURI E PAULO MIRANDA

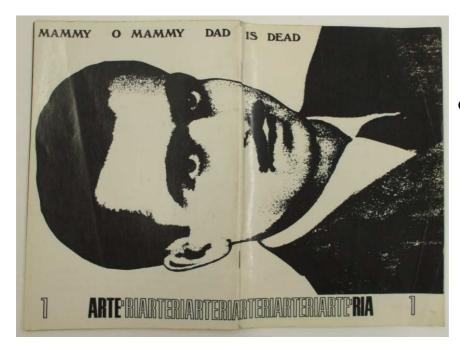
O nome da revista *Artéria* foi ideia de Omar Khouri: "[...] pensei em Artéria pelo que significa a coisa da artéria ["o vaso sanguíneo que leva o oxigênio para todas as partes do corpo"] e por conter a palavra arte" (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 249). Em anatomia, no momento em que o corpo morto era estudado, notava-se que não havia sangue coagulado em certos vasos onde se acreditava, então, carregar **ar**, conectadas à traqueia. Por isso, deram a estes vasos o nome de **ar**téria⁴⁶. O que não é de todo falso, se considerarmos o transporte de oxigênio para todos os órgãos, exceto para os pulmões. Posteriormente, descobriu-se que o sangue nas artérias não era coagulado justamente porque a função destes canais é de fazer circular o sangue, realizando movimentos peristálticos. Bem como o ar, a dinâmica de uma revista é fazer-se circular e penetrar em vários âmbitos vida, como sugeriu Benoît Lecoq, anteriormente citado. O dicionário Houaiss define ainda artéria como "via de comunicação importante por onde circula grande parte do tráfego" (dicionário HOUAISS)⁴⁷. Mantendo a ideia de circulação, esta outra definição sugere "artéria" como veículo de comunicação, ou seja, não apenas meio que leva algo, mas que estabelecem uma conversa, um diálogo, um ir e vir, um trânsito que é típico das grandes cidades onde encontramos fluxos de pessoas (no caso de

⁴⁶ Em oposição às "veias", onde se encontrava sangue coagulado com gás carbono, transportados dos órgãos ao coração. Na Idade Média, sabia-se que, diferente das veias, o líquido das artérias era chamado de "sangue espiritual" e "espíritos vitais".

⁴⁷ Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa. (Acesso www.houaiss.uol.com.br, em 21/10/2013).

Artéria, de artistas). Neste sentido, o eixo comunicacional também é uma característica importante das revistas, que são próprias do ambiente urbano, mobilizando trabalhos de muitos profissionais e transportando-nos para outros lugares. Arte, ar, oxigênio, sangue, transporte, tráfego, veículo, canal, meio, via, circulação, comunicação: Artéria é um nome que condensa uma série de características que aproxima a arte de uma revista.

Os editores deste primeiro número, colaborando também como artistas, são Omar Khouri, Paulo Miranda e dos irmãos Luiz Antonio de Figueiredo, Carlos Valero e com o apoio do programador visual José Luiz Valero Figueiredo. Este número encadernado acompanha um poema-objeto solto (desprendido) *Reviravolta*, de Paulo José Ramos de Miranda (simplesmente Paulo Miranda), um dos editores da *Nomuque Edições*, juntamente com Omar Khouri. Paulo Miranda lembra que fez "uma brincadeira numa mesa de lanchonete. Com um guardanapo – na verdade, [começou] a virar o guardanapo e a primeira coisa que aconteceu foi aquele movimento, aí o texto veio naturalmente" (MIRANDA *apud* FREITAS, 2003, p. 277). O artista brinca com a condicionante de nunca parar de dobrar o papel ("você não sai nunca daquilo"), a partir de uma ordem.

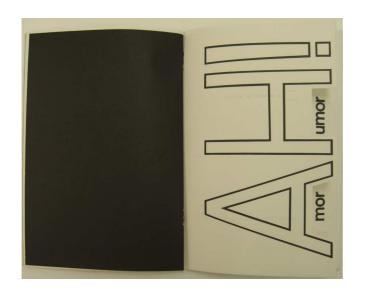


Capa e 4ª Capa de *Artéria 1* Realização: Omar Khouri

Artéria 1, 1975 Pirajuí: Nomuque Edições. 1232 exemplares Acervo MAC USP

Em formato de caderno brochura grampeado, esta edição não enumera as páginas e o índice começa na segunda capa e termina na terceira. Já a capa que se expande à quarta-capa, realizadas por Omar Khouri, possibilita a leitura "ARTE-RIARTERIARTERIARTERIARTE-RIA", uma brincadeira com o nome da revista e que aponta um efeito de humor a partir da frase "MAMMY O MAMMY DAD IS DEAD" [Mamãe oh mamãe, papai está morto], na parte superior. No centro, há a fotografia intitulada Autorretrato em baixo astral, criada com base no retrato de seu pai, que fatalmente já havia morrido. Para o artista-editor, foi uma brincadeira entre a semiótica dos sons "dad is dead" e a arte/humor de "arte-ria".

O trabalho de Khouri como artista colaborador da revista foi uma releitura do poema *Amor Humor* (1927), de Oswald de Andrade (1890-1954). Esse poeta modernista foi uma importante referência aos concretistas, que chegou a ser uma referência também para a poesia visual, pois, conforme explica Omar Khouri, há muita visualidade em sua poesia, como também para a Tropicália e o teatro de José Celso Martinez Correa, que encenou em 1967 a peça oswaldiana *O Rei da Vela*, de 1933. Na opinião de Tadeu Jungle, "o Oswald [de Andrade] era um norte, com seus poema-minuto, com sua concisão, com o humor, que [achávamos] muito delicioso" (JUNGLE *apud* FREITAS, 2003, p. 308).



Releitura de Oswald de Andrade Omar Khouri Artéria 1 (1975) – Acervo MAC USP

Nessa releitura de *Amor Humor* de Oswald de Andrade, através do arranjo gráfico, pode-se ler a interjeição de prazer ou de surpresa "AH!" a partir das iniciais do poema originário, que é famoso pela concisão e capacidade de dizer o máximo no mínimo, como sugere o artigo *Amor/Humor o máximo do mínimo*, de Gabriel Emídio Silva⁴⁸, que vem em seguida do trabalho de Khouri e que o inspirou para que realizasse a releitura, de modo totalmente manual: "eu fiz com nanquim e aqui nem é letraset, nem é mecanorma, nem é decadry. Eu recortei da revista Veja esses tipos de caixa alta e fiz uma colagem. Porque a gente trabalhou com os materiais precários possíveis, não por opção da precariedade, mas por falta de recursos mesmo" (KHOURI apud FREITAS, 2003, p. 259).

Em projeto experimental audacioso, *Artéria 2* esteve pronta em 1976, mas foi lançada apenas em 1977, apresentando problemas para as gráficas, pois tratava-se de uma sacolinha plástica (em formato de envelope) contendo poemas e cartões soltos de diferentes formatos e tamanhos. Os editores deste segundo número (os mesmos de *Artéria 1*) perceberam a eficiência, a viabilidade e o baixo custo da serigrafia para imprimir e publicar seus trabalhos, inclusive em cor. Apesar do processo trabalhoso, era a técnica mais barata e prática. A partir daí os editores resolveram investir em serigrafia, juntamente com Sonia Fontanezi. A capa seria de Julio Plaza,

 $^{^{48}}$ Convidado por Luiz Antonio de Figueiredo, seu professor em Assis, interior de São Paulo.

uma montagem *Alechinsky-Lichtenstein*, que viria a sair em *Artéria 5*. Omar Khouri, então, refez uma nova capa para esta revista, na qual termos dois **I**'s para que formasse o número dois (ArtérIIa).

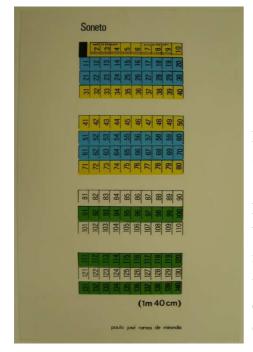


Capa de *Artéria 2* Omar Khouri

Artéria 2, 1976 Pirajuí: Nomuque Edições 1000 exemplares (distribuída em 1977) Acervo MAC USP

Foi na gráfica de Bauru que foi possível imprimir o *Soneto* com formato de fita métrica em cores, realizado por Paulo Miranda. Esta obra inaugurou o uso de serigrafia na revista *Artéria*. A arte final desta obra é de Omar Khouri, quem cortou e montou a fita métrica a partir da ideia de seu amigo de infância, Paulo Miranda. Mesmo não sendo ideia inicial do poeta Paulo Miranda, as cores azul, amarelo e verde podem, em uma leitura associativa, remeter-nos as cores da bandeira nacional, resultando em uma paródia de um soneto nacionalista, mantendo as rimas de um soneto tradicional: ABBA/ ABBA/ CDC/ DCD (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 275-276). Sobre seu processo criativo, Paulo Miranda (*apud* FREITAS, 2003) conta:

Eu gosto muito de sonetos, gosto muito de versos, cada vez mais, sei milhares de cor, eu tenho uma grande facilidade para decorar [...] Quanto ao *Soneto*, eu estava a enxergar a configuração do soneto e imediatamente sobrepus aquilo que veio à minha cabeça, a uma fita métrica. Eu estava pensando muito na forma da coisa, e aí, do mesmo modo, veio pronto.



Soneto Paulo Miranda Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP

Paulo Miranda conta que, juntamente com Julio Mendonça, foram cursar os ateliers livres do ASTER (centro de estudos de arte, em São Paulo, entre 1978 e 1981, coordenado por Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari e Regina Silveira), que funcionava em Perdizes, bairro residencial da capital paulista. Fizeram o curso ministrado por Omar Guedes, considerado um grande técnico em serigrafia. A proposta era a de que, após o curso, fariam a revista, recebendo ainda orientação de Omar Guedes: "E então, íamos pro ASTER e atravessávamos dias e noites lá, naquele espaço, que era

muito amigável. O ASTER foi muito importante e a figura do Omar Guedes, eu volto a dizer que não foi só a de professor, ele foi um grande amigo; ele tem alguns trabalhos muito bonitos... há um trabalho dele no *Quadradão* [Artéria 6]", conta Paulo Miranda (*apud* FREITAS, 2003, p. 289).

Outra homenagem à música popular brasileira foi ao cantor Walter Franco, quem propôs inovações na música dos anos 1970, através dos vários meios tecnológicos de comunicação. Omar Khouri conta que do Festival *Abertura* em comemoração aos 10 anos de fundação da emissora de televisão Rede Globo, em 1975, Walter Franco cantou a composição *Muito tudo* de sua autoria e foi muito vaiada. Ao sair do palco, ouviu "Mas isso, Walter, é um absurdo", ao que ele retrucou: "O ab surdo não (h) ouve". Conhecendo essa história, Omar Khouri fez o arranjo gráfico que reforça a leitura ambígua do que foi dito: "o surdo não ouve" e "o absurdo não houve". Walter Franco influenciou Caetano Veloso e outros músicos da época que sofriam com a censura política da época, que compuseram músicas de protestos e que não foram bem compreendidos.

Omar Khouri colaborou com uma obra na qual se lê KITSCHICK!, segundo ele:

KITSCHICK é uma mistura: eu percebi que a palavra "kitsch", que é alemã, contém a palavra "chique"; tem uma forma alemão, a palavra "schick" e eu vi que elas emendam; que a fronteira entre o bom e o mau gosto é só uma questão de grau. É uma questão de repertório mais ou menos refinado. [...] – Que chique! De repente virou kitsch chic, não é? (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 265)



Kitschick! Omar Khouri Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP

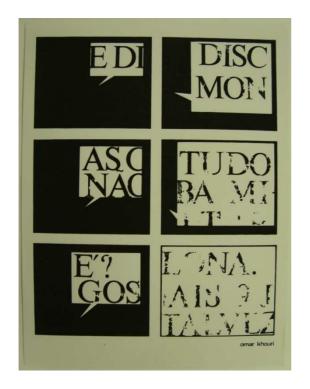
Outra obra de Omar Khouri é uma espécie de história em quadrinho, pois são imagens que devem ser lidas em sequência. São seis quadrinhos, cinco negros com balões de fala contendo grandes letras/tipos que não cabem nos balões, não são inteligíveis, pois não formam frases, tampouco palavras integralmente. O artista explica:

Acontece o seguinte: [...] não é para você ler o que está escrito. Quando uma coisa se torna precisa, a outra você não enxerga inteiramente. Quando você começa a enxergá-la inteiramente, ela começa a ficar imprecisa e ininteligível. Mesmo assim você lê um "talvez", no final. (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 267)

O artista deturpa a ideia sequencial dos quadrinhos, gerando a impossibilidade da leitura. A construção de sentido geral ou a compreensão total através da junção das partes é inevitável, pois a ideia é evidenciar que, quando algo é muito preciso, os outros elementos se tornam imprecisos e ininteligíveis. Os balões vão crescendo até tomarem o tamanho do quadro, a ponto de ficar indefinido/oculto o fato de ser um balão com alguma fala de algum personagem. A impressão gráfica também é cada vez mais imprecisa a medida em que seguem os quadrinhos. Omar Khouri realizou alguns trabalhos com a mesma base na forma das histórias em quadrinhos e da fotonovela. Ele explica que tem uma relação, ora direta ora indiretamente, com a Pop Art e o poema/processo, sem se engajar inteiramente em nenhuma destas vertentes. Para Moacy Cirne (1991, p. 56), a Pop Art é uma mera cópia ampliada. Cirne explica:

O poema/processo não está para os quadrinhos assim como a Pop Art esteve. Pois enquanto tem uma estrutura própria – e só algumas vezes penetrou nos domínios dos quadrinhos, e mesmo assim de maneira recriadora –, a Pop Art, nas manifestações mais evidentes, jamais passou de um 'gibi tamanho família' [...] cujos resultados são bastante discutíveis. (CIRNE, 1991, p. 55)

A "ambição [de Omar Khouri] era fazer poemas não-verbais" (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 268) e as histórias em quadrinhos está em seu repertório construído desde a infância.



Sem título Omar Khouri Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP

"Uma poética dos quadrinhos" é o título de um capítulo do livro *Poesia de vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao Poema Visual* (1983), de Antônio Sérgio Mendonça e Alvaro Sá. Nesse texto, os autores afirmam que a história em quadrinho realiza um enunciado com signos da indústria cultural. O signo é entendido no nível da palavra, associada ao "logotipo" ou "ideograma": a uma imagem socialmente consensual cujo significante descreveria seu significado. A história em quadrinhos "participa assim das virtualidades da linguagem verbal e da linguagem visual" (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 226). Explicam:

O *balãozinho* da estória em quadrinho [*sic*], imaginação do diálogo neste significante, atende pois a dois aspectos. Primeiro, o fato de que iconicamente já se realiza, pela necessidade, o uso histórico de uma leitura de seu sistema: no entanto, no interior deste sistema, um index serve de catalizador dos momentos da narrativa, na medida em que o *balãozinho* da estória em quadrinhos é formalizado como ícone. Segundo, é também virtualizado num enunciado, pela sugestão ótico-semântica indicadora de alternância, que possibilita que se leia um diálogo em andamento. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 227)

Nesse trecho, Antônio Sérgio Mendonça explica dois aspectos dos balões paras as histórias em quadrinho, ao analisar o poema/processo 12×9 (1967), de Álvaro Sá, considerado o poeta que "mais se aprofundou na problemática formal dos quadrinhos [...] experiência poética mais criativa já extraída dos elementos contextuais dos *comics*" (CIRNE, 1991, p. 56). O primeiro aspecto é quanto à leitura convencional da narrativa de modo progressivo no tempo e construtor de um sentido global, possível pela estrutura de repetição. O segundo, são as alterações que se criam no plano ótico-semântico de modo dialógico entre um quadrinho e outro.

A própria leitura quantitativa do poema indica quem fala e a intensidade da fala, prescrevendo uma curva descendente e posteriormente ascendente, de modo a visualizar a integração do meio e da mensagem enquanto executores do diálogo. No entanto, a repetição que torna desnecessária a extensão da morfologia, realiza num paradigma esta leitura da semântica da forma, este estar esteticamente situado no mundo, requer a possibilidade de o leitor preenche-lo semanticamente (sua versão). (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 227)

Essa forma de construção narrativa também será usada pelo cinema de animação e as produções originárias da linguagem da serigrafia:

A estória em quadrinho, como forma escolhida, abre toda uma possibilidade de relacionamento com o cinema de animação e com a linguagem da serigrafia. Ela coloca o "leitor-consumidor" face a um procedimento primordial enquanto produção estética: a depreensão imaginária do real. (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 227)

Mendonça & Sá defendem que "este traduzir o mundo da forma é uma preocupação de especializar o contexto literário, nesse sentido, sem dúvida, a prática do poema/processo realiza uma discussão válida da execução da arte contemporânea no Brasil" (1983, p. 228).

Álvaro Sá, em seu texto *Poema/Processo: uma nova leitura*, publicado originalmente na revista *Vozes*, em 1970, e posteriormente copilado no livro *Vanguarda-Produto de Comunicação* (1977), define a ideia de *processo* da seguinte maneira:

Tudo apresenta uma constante evolução no tempo e, quando se dão mudanças ou transformações, diz-se que há um processo. Portanto, processos são as relações de devenir [sic] necessárias inerentes a uma dada estrutura, a seus componentes, ou aquelas que existem entre diversas estruturas. São a expressão do desencadearse no tempo e do modo como os diversos elementos interagem-se por antecedência e sucessão. (SÁ, 1977, p. 51)

As histórias em quadrinho cabem perfeitamente nessa teoria, pois sua estrutura desenvolve-se de forma constante no tempo, apresentando mudanças ou transformações e interagindo com os elementos anteriores e posteriores. Assim, não temos a preocupação de haver um começo, um fim, nem uma sequência fixa de eventos. "Isto implica que se tenha uma visão de toda a realidade em processo" (SÁ, 1977, p. 51). A causalidade é produzida pelo sentido global e não apenas no final da cadeia, pois "a correlação do processo com o tempo não envolve linearidade" (SÁ, 1977, p. 51). No caso dos quadrinhos também a movimentação ocorre através do processo que "concretiza o contínuo-espaço-tempo e está encerrado na realidade objetiva, funcionando esta como uma matriz que contém todas as suas possibilidades de evolução" (SÁ, 1977, p. 51).

Há uma luta contra a imobilidade das estruturas, tanto por parte da obra quanta de sua recepção. Por isso se diz que "não há poesia processo. O que há é o poema/processo, porque quem encerra o processo é o poema [...] O processo do poeta é individualista e o que interessa

coletivamente é o processo do poema" (DIAS-PINO *apud* SÁ, 1977, p. 52). Ou seja, o poema é entendido como um projeto:

[...] um arquiteto hoje cria do projeto da obra a ser executada, assim também será criado o poema. O projeto libera o poeta das limitações materiais e possibilita que ele utilize todos os meios técnicos disponíveis, o que é atualmente impossível face à soma de recursos a serem mobilizados. (SÁ, 1977, p. 56)

O projeto está entre a ideia e a realização da obra que é o seu sentido. E se o sentido é construído pelo leitor, este é "um novo consumidor/participante/criativo, que deixa de ser um espectador passivo que contempla o objeto, para tornar-se um explorador das probabilidades do processo" (SÁ, 1977, p. 52). O projeto (O Poema), embora não seja ainda a obra pronta e realizada (A Poesia), tem sua estrutura material, cuja "semântica aponta para fora dele [do poema], porque o meio que utiliza semanticamente, por ser bastante consumido, permite que seja preenchido pelo universo imaginário do leitor" (MENDONÇA & SÁ, 1983, p. 228). É justamente "o movimento [da estrutura do poema] ou a participação [do leitor] é que leva a estrutura (matriz) [projeto] à condição de processo" (DIAS-PINO apud SÁ, 1977, p. 52). "E somente quando ele [consumidor/participante/criativo] passa a "ler" processos é que compreende os problemas relativos à expressão dos materiais usados, isto é, suas funcionalidades, suas possibilidades físicas construtivas e de exploração, suas limitações" (SÁ, 1977, p. 54). Para Cirne (1991, p. 55-56) "o poema/processo, consequentemente, se insere na raiz da problemática estético-informacional contemporânea: o vale-tudo contra as velhas estruturas X a disseminação do objeto artístico". Os artistas mais conhecidos são: Álvaro Sá, Nei Leandro de Castro, José Luis Serafini, Márcio Sampaio, Sebastião Nunes, Dailor Varela, José Nêumanne Pinto, Regina Coeli do Nascimento, Anchieta Fernandes, Falves Silva, Alderico Leandro, Marcus Vinícius de Andrade, Marcos Silva, Ivan Maurício e Humberto Avellar.

Em quatro idiomas (português, francês, inglês e alemão), Wlademir Dias-Pino em seu livro *Processo: linguagem e comunicação* (1973) resume essa estética:

poema. arte. criação de novas linguagens; interação entre as diferentes. antiliteratura.

uso de palavras quando indispensável. poemas se fazem com processos e não com palavras (Wlademir Dias Pino – 1967)

comunicação integral/internacional através do processo.

páginas permutáveis. consumo em qualquer direção e/ou sentido. novo estágio para o consumidor-participante-criativo: homem-totalidade.

Loneliness, a leaf falls é um poema de e.e. cummings, original publicado em inglês e considerado intraduzível pelo editor da revista Paulo Miranda. Para ele, trata-se uma não-tradução do poema. O poeta busca representar a solidão [loneliness] através do cair da folha, associado à solidão, reforçado pela verticalidade do arranjo gráfico aproveitando a forma

tipográfica do L e do F, deixando em evidência a palavra "one" [um, em inglês], cujo numeral cardinal (digital) é também linear-vertical (1) similar à letra L minúscula (1). A ideia de singularidade, relacionada à solidão e à forma vertical, está também nas primeiras linhas: "l(a" e "le", que são dois artigos definidos do singular em francês, no masculino e no feminino ("la" e "le"), sendo que a primeira linha contém a letra "a", que em inglês é o artigo indefinido singular em inglês, sem marca de gênero. As primeiras letras da linha 6 à linha 9, formam, a leitura vertical, a palavra "soli", em latim, que significa "só, somente, sozinho, apenas" (em inglês, "only" de *loneliness*). Em *Artéria* 6, o poeta Aldo Fontes irá sugerir a não-tradução nº 2 deste poema e futuramente, Augusto de Campos apresentará uma tradução desse poema para o português.



Loneliness, a leaf falls e.e. cummings não-tradução: Paulo Miranda Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP

A versão sonora de *Poema de Valor*, de Paulo Miranda, é uma faixa em que ouve-se os últimos versos da Divina Comédia de Dante Alighieri "o que move o céu, as estrelas [...]" e também, ao fundo, o ruído de moedas e da Bolsa de Valores. As versões impressas são a nota carimbada e a versão tipográfica que foi publicada em *Zero à Esquerda*. Esta obra traz uma crítica social: "Eu acredito piamente nisso, o que 'move o sol e as estrelas', na verdade, é o dinheiro, é *la plata*" (MIRANDA *apud* FREITAS, 2003, p. 281), explica o artista. Sobre a nota carimbada: "eu deixei esse dinheiro na mão de quem recebia. Na verdade, eu queria saber como as pessoas recebiam aquilo; eu gostaria que todas tivessem imediatamente colocado o dinheiro em circulação e que ele estivesse correndo por aí". Esta ação foi associada à arte postal, sob influência sobretudo de Walter Silveira e Tadeu Jungle.

Paulo Miranda publicou, em *Artéria 5*, o poema *Il Fabbro*, inspirado na dedicatória de T.S. Elliot à Ezra Pound: "*Il miglior fabbro*". Foi quando ele conheceu a poesia de Ezra Pound, nos Estados Unidos em 1967. Ao ir à Universidade de Virgínia, Charlotesville, próximo de

Washington, o artista tinha acesso irrestrito à biblioteca, onde ele pode ter horas de estudos e ter lido toda produção poética de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.

Il fabbro

fabricando colares de contas douradas pretas vermelhas e pulseiras verdes fabricando brancos e lustrosos brincos de vidro brincando de sons de reflexos pretos e dourados os tons são milhares!

lá embaixo, no oitavo andar, mora um homem que fabrica colares de pedras roxas. só roxas e, às vezes, azuis. no oitavo roxas! Andar azuis! mora o competidor.

O primeiro trabalho que se apresenta em *Artéria 6* é a *não-tradução 2* do poema *Loneliness, a leaf falls* de e.e. cummings. A primeira não-tradução é o poema tal qual Paulo Miranda é originalmente em inglês, sendo incluído em *Artéria 2*, pelos editores da revista. Nesta versão de Aldo Fontes, há uma linha vertical, que corta o centro da página quadrada e, abaixo, lemos "*leaf*" [folha], sendo o **L** a tal linha. Este poema visual resume, de certa forma, a ideia do poema de cummings, uma vez que este relaciona a disposição e forma lienar-vertical da tipografia ao cair da folha.



Cummings: não-tradução 2 Aldo Fontes Artéria 6 (1992) – Acervo MAC USP

A obra de Paulo Miranda é inspirada no trabalho de Rauschenberg, uma imagem da Torre de Pisa. O artista conta sobre esta obra intitulada *correção: rauschenberg*:

Eu e Omar Khouri estávamos numa viagem para a Europa, e eu vi um trabalho do Rauschenberg, num museu em Barcelona, em 1985, sobre a Torre de Pisa e, anos depois, pensei em termos de "certo/errado": "- Não, aquilo não está certo, não é assim". Porque ele havia enquadrado uma imagem da torre usando como *passe-partout* um papel milimetrado. O trabalho é muito bonito – minúsculo. Então a torre estava torta no papel milimetrado. Carca de dez ano após, eu sabia como é que eu queria refazer aquele trabalho: na verdade, era entortando o chão; deixar a torre torta na parede, mas o chão com a inclinação da torre; ou a torre enquadrada na parede e simplesmente entortasse o quadro. Isso foi uma brincadeira, eu ri tanto na hora em que isso veio pronto na minha cabeça; mas deve ter ficado dez anos sabe Deus onde, não é, nesse limbo da criação.

(MIRANDA apud FREITAS, 2003, p. 279)

Há muitas versões desse trabalho. Uma dela é uma instalação: "no fundo da sala havia uma imagem da torre perfeitamente centralizada, portanto, via-se a torre torta, mas o que na verdade estava inclinado era o piso dessa sala" (MIRANDA *apud* FREITAS, 2003, p. 279).



correção: rauschenberg Paulo Miranda Artéria 6 (1992) – Acervo MAC USP

2ª VIA ARTERIAL

OS IRMÃOS FIGUEIREDO A SERVIÇO DA ARTE PELO DESIGN



Textocidade para o poeta Luiz Antônio Figueiredo

Texto: Carmen XXXII, de Catulo Tradução: Luiz Antônio Figueiredo Ênio Aloísio Fonda

> Artéria 1 (1975) Acervo MAC USP

Na segunda capa de *Artéria 1*, a revista abre com *Poem* [Poema], de William Carlos Williams, que está traduzido na terceira capa, por Iumna Maria Simon e Luiz Antônio de Figueiredo, fechando a revista e acompanhando o sumário. A presença da tradução é bem forte neste número. Luiz Antônio de Figueiredo e Ênio Aloísio Fonda fizeram a tradução de um poema *Texto: Carmen XXXII*, de Catulo, mantendo o original em latim abaixo de cada verso correspondente. A partir desta tradução, Luiz Antônio Figueiredo criou um labirinto ou uma

vista aérea de uma cidade, como um mapa, o qual o artista chamou de *Textocidade para o poeta*. Na explicação de Omar Khouri, "essa ortogonalidade, essas linhas se encontrando e formando ângulos retos, você vai ver que há o desenho da palavra, na verdade [o nome de] Catulo, que é repetidas várias vezes" (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 252). Esta prática de transpor o texto escrito para outras artes, Julio Plaza chama de "tradução intersemiótica", como explicaremos mais adiante quando tratarmos da obra desse artista. Para Haroldo de Campos, toda tradução é uma transcriação quando se busca a forma mais adequada de atingir e reproduzir os efeitos presentes em uma obra original, apelando inclusive para os recursos gráficos.

Sobre o envolvimento dos editores de Artéria com o Concretismo, Omar Khouri nos conta:

E o Luiz Antonio de Figueiredo havia sido, nos anos 60, aluno do Décio Pignatari, em Marília; era quem estava mais entrosado com a poesia concreta e com toda a prática desses poetas [...] Acho que a parte artística dessas traduções deve-se mais ao Luiz Antônio de Figueiredo, que tinha o exemplo dos concretistas como tradutores. Por isso é que o Antônio é tão bom tradutor; é um cara de uma sensibilidade poética incrível. (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 251)

Na opinião de José Luiz Figueiredo, design gráfico da revista Artéria está diretamente relacionado com os procedimentos da poesia concreta:

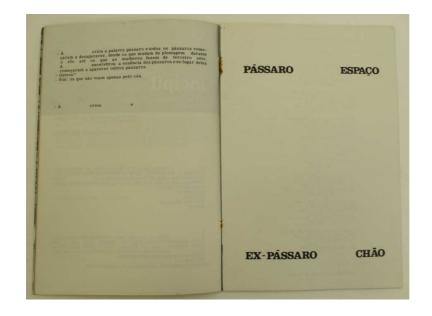
A concepção de um design gráfico e a concepção de um poema concreto são parecidas, porque é a questão de se expressar muito; fazer o uso, por exemplo, de tipografia; da tipografia como uma informação. Ou seja, a tipografia daquele poema X tem que estar configurada naquele tipo de letra e naquela distribuição gráfica, naquele planejamento gráfico; também isso é design; quando você tem um problema de design para transmitir determinado tipo de informação, você tem que escolher uma tipografia adequada, você tem que ter um planejamento do campo, é uma atitude muito parecida [...] a atitude gráfica para o design e para quem trabalha em poesia concreta, visual, eu acho que são atitudes muito semelhantes: é extrair o máximo de cada elemento gráfico, com planejamento muito definido. (FIGUEIREDO, José Antônio *apud* FREITAS, p. 239-240)

Carlos Valero colabora com seu texto *arte e sociedade – manifesto –* e comenta sua atividade como editor:

Meu trabalho como editor é muito interessante, produzir livros é um trabalho realmente fascinante, muito gratificante, muito legal, apesar de problemas de toda ordem que a gente enfrenta durante a gestação de um livro. Cada livro é um livro, cada livro tem os seus problemas específicos; apesar de entrar num projeto gráfico, numa determinada coleção e tal, ele apresenta problemáticas particulares muito específicas, que a gente tem de solucionar; a cada livro que a gente tem que publicar, aparecem novos desafios para enfrentar e resolver.

(FIGUEIREDO, Carlos Alberto Valero apud FREITAS, 2003, p. 226)

Originalmente o dístico "um pássaro no espaço/ ex-pássaro no chão" tornou-se, em nova disposição gráfica dos editores para revista, "Passaro/ Espaço/ Ex-passaro/ Chão", sendo cada elemento distribuído em cada um dos 4 cantos da página. Trata-se um poema visual do diplomata Arnaldo Caiche D'Oliveira, que além de poeta era desenhista.

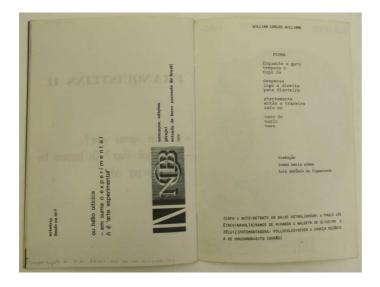


À esquerda: fim do texto *Incipit* Décio Pignatari

À direita: poema *Pássaro* Arnaldo Caiche D'Oliveira

> Artéria 1 (1975) Acervo MAC USP

No final de *Artéria 1*, Luiz Antonio de Figueiredo coloca a questão "Artséria/ fende ou de?". Segundo a explicação de Omar Khouri (*apud* FREITAS, 2003, p. 257), "[a partir de] artéria, ele brinca com art séria. Que seria uma arte série... fende ou defende? Fender de revolucionar, de dividir as coisas, ou ela defende? Ela defende o *establishment* ou ela fende? Artseria, fende ou de?". Em seguida, lemos a citação de Helio Oiticica: "em suma, o e x p e r i m e n t a l/ ñ é 'arte experimental" (sic). Há também o logotipo da *Nomuque Edições*, criado por Omar Khouri, ao lado do logotipo da NOB (Estrada de Ferro Noroeste Brasil), que foi fotografado por José Luiz de Figueiredo em um vagão de trem. Tratava-se de uma estrada de ferro que cruzava o interior de São Paulo até Santa Cruz de la Sierra (Bolívia), marcando muito as viagens que os editores da revista entre Bauru, Presidente Alves, Pirajuí, Guaratã, a ponto de relacionarem a Estrada de Ferro à revista Artéria. Em *Zero à Esquerda*, há um poema de Luiz Antônio de Figueiredo que faz menção à NOB: "Ora nobre pro nobis NOB".



À esquerda: logo da *Nomuque Edições*Artséria/ fende ou de?

Luiz Antonio Figueiredo

À direita: *Poema*Tradução:
Iumna Maria Simon
Luiz Antonio Figueiredo

Artéria 1 (1975) - Acervo MAC USP

No momento da edição e publicação desse primeiro número de Artéria, José Luiz Figueiredo trabalhava como fotógrafo autônomo em um laboratório de fotografia em Presidente Alves, uma cidade do interior de São Paulo. Além do trabalho de programador visual, colaborou com duas fotomontagens. Uma delas é trabalho intitulado *Cabeça Mecânica de Hausmann+Dito Chorão*. Nessa obra, ele sobrepôs uma foto 3x4 ampliada, que havia tirado de uma figura popular na região chamada Dito Chorão, que piscou na hora de bater a foto, e uma imagem à da obra *O Espírito do Nosso Tempo*, do escultor dadá Raoul Hausmann (1886-1971), resultando no que Omar Khouri chamou de "um ser meio biônico". Sobre seu processo de criação, Zéluiz explica:

E aí fiz os ajustes todos, os cálculos de como ampliar isso numa reprodução, fiz os testes de densidade e fiz questão de desalinhar, para não ficar tão simétrico, como é, de certa forma, a escultura de Hausmann, pelo menos na parte central. Fiz ajuste de orelha e tal, mas não fiz nenhuma interferência nem na foto nem na reprodução da escultura.

(FIGUEIREDO, José Luiz Valero apud FREITAS, 2003, p. 234)

A outra fotomontagem que Zéluiz publicou nessa revista foi *Pollock-Lee+Seven*. A respeito dessa obra, ele comenta que sempre teve admiração pelo artista Jackson Pollock e que não gostava dos movimentos artísticos figurativos e que, por isso, interessou-se mais pelo abstracionismo (FIGUEIREDO, José Luiz Valero *apud* FREIRAS, 2003, p. 232). O procedimento do artista foi sobrepor imagens, a *Composição nº7*, de Pollock e uma fotografia dele com sua esposa e também pintora, Lee Krasner. Sobre a técnica aplica, explica:

Eu peguei a reprodução, fiz um negativo na proporção em que eu precisava, da reprodução de um livro que tinha essa foto do Pollock e da mulher, dos dois; coloquei isso num ampliador, coloquei um papel embaixo de um deles, dei a primeira exposição; troquei o negativo e fiz uma segunda exposição no mesmo papel, em preto e branco. A técnica foi muito simples, você só tem que ajustar os controles de tempo.

(FIGUEIREDO, José Luiz Valero apud FREITAS, 2003, p. 230)

Dada a sua formação, atuação de Zéluiz foi mais voltada para o *design* gráfico e *Artéria* lhe serviu de estímulo e espaço de experimentação:

O resultado da minha produção [propriamente "artística"], eu nunca achei que era publicável. Nunca achei, mas isso me deu o impulso para que meu trabalho se direcionasse mais às artes gráficas. Aí eu comecei a ficar interessado: como é que se arte-finaliza, como que você produz uma página, uma arte-final, um *layout*, como que se entra com isso em serigrafia; eu já tinha alguma experiência com alto contraste, a questão do fotolito, gravação de chapa, impressão; tanto é que, rapidamente, o meu primeiro emprego depois de fotógrafo autônomo foi numa gráfica. (FIGUEIREDO, José Luiz Valero *apud* FREITAS, 2003, p. 237)



À esquerda: *Pollock-Lee+Seven* Luiz Antonio Figueiredo

À direita: Trecho de *Galáxias* Haroldo de Campos

> Artéria 1 (1975) Acervo MAC USP

Os irmãos Figueiredo (Luiz Antônio, Carlos e José Luiz) foram os grandes responsáveis para que a forma da revista não se repetisse. Segundo Omar Khouri, "Artéria 2 evoluiu da forma de caderninho, como foi Artéria 1, para uma forma de um envelope, contendo vários materiais; inclusive um caderno [...] Mas a parte mais importante desta revista acho que é a constituída por poemas soltos" (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 262).

Em *Artéria* 2, José Luiz Figueiredo fotografou e projetou em negativo, resultado em sombras de pessoas, um efeito da Op-Art. Ele colaborou com arranjo gráfico da obra de Cláudio Cortez, que fez uma homenagem ao famoso canto de músicas populares Lupicínio Rodrigues. Nesta obra, lemos dentro de um quadrado branco no canto inferior esquerdo: "mpb 1// três gerações debruçadas/ na vitrola/ olhando/ arregaladas/ lupicínio na vidraça". À direita temos uma fotografia do cantor e, à esquerda, linhas finas verticais.



Mpb1 Cláudio Cortez Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP

O poema visual *Hitler0X0Satie*, de Carlos Valero, faz uma crítica política bem humorada, também buscando referência na música de Eric Satie. Segundo o Valero:

O poema foi criado quando eu brincava com a imagem de Satie [quem Valero considera "um dos melhores artistas europeus" do século 20]. Foi um *insignt*. A partir daí, surgiu a ideia do campo de futebol e o ZéLuiz deu a solução gráfica correta. A técnica foi (diríamos hoje) elementar: colar com 'letraset' o placar numa foto do verbete 'futebol' de uma enciclopédia, fotografar etc.

(FIGUEIREDO, Carlos apud FREITAS, 2003)

A respeito da escolha dessas duas personagens (Adolf Hitler e Eric Satie), Carlos Valero responde que "são um dos melhores contrastes entre pessoas de nossa época" (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003). Sobre Satie, Valero se interessava pela postura dadá e iconoclástica: "não só por sua música, mas por uma série de escritos dele [...]; mais do que músico, [considera] Satie um sábio" (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003). Para Omar Khouri, este poema pertence a fase engajada e Carlos Valero.



Hitler0X0satier Carlos Valero Artéria 2 (1976/77) Acervo MAC USP

Apesar da forte ligação com a Poesia Concreta e ao Construtivismo, de maneira geral, a influência do Dadaísmo também foi muito forte entre os artistas-editores e colaboradores de Artéria. Sobre isso, Carlos Valero comenta:

Muito do que foi produzido na época, tanto em nível sonoro, em nível visual como em nível pessoal também, vinha dessa vertente Dadá; [porque] o Dadá era um movimento que a gente admirava muito; estudava Dadá, lia sobre Dadá, era um movimento livre, com o qual tínhamos uma grande empatia. A minha ligação com a poesia concreta era mínima, é altamente intelectualizada, tem pouco de musical. Na época, eu preferia certas músicas eletrônicas, música contemporânea. (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003, p. 224)

Tanto na poesia quanto na música, sob as tendências construtivistas ou dadaístas, a técnica da colagem e o trabalho com materiais diversos são intensamente empregados a fim de, muitas vezes, gerar crítica através do humor:

A poesia, a meu ver, traz embutido o humor, entre outras coisas. Não estou me referindo ao humor no sentido de provocar risos, mas de um certo estado no qual as pessoas podem estar. O humor é algo do qual você se utiliza. A alma é uma coisa que precisa ser construída, as pessoas acham que já vêm com alma, mas não é bem assim, ela precisa ser construída.

(FIGUEIREDO, Carlos apud FREITAS, 2003, p. 225)

O poema de Luiz Antonio Figueiredo é sem título e tem como desfecho *Com meia dúzia de cacos arriscar*.





Artéria 4, 1981
Fita-cassete
Acervo MAC USP
Acesso aos áudios: www.nomuque.net

Artéria 4 é uma revista sonora, contendo originalmente um estojo que guarda uma fita cassete C-60 e sempre esteve aberta a cópias de seu conteúdo gravado. Esse número da revista foi realizado em parceria com o Estúdio OM, para os registros sonoros, sob a direção de Carlos Valero. A capa impressa em serigrafia faz menção ao movimento antropofágico ao reproduzir a imagem do cacique Juruna com seu gravador.

A novidade nas fitas não estava no fato de gravarem poemas, coisa que acontecia há décadas, mas de ser um trabalho de poesia sonora/sonorizada coletivo: uma revista sonora, contendo até o que se poderia chamar de radionovelas.

(KHOURI, 2012, *Refil 4*)

Atualmente, suas faixas podem ser acessadas pela Internet, em versão eletrônica digitalizada, no site da Nomuque Edições (nomuque.net). Na descrição de acesso a este número da revista no site, afirma-se que ela transita "do poema verbal ao não verbal transfigurado, passando pelo drama radiofônico". Esta não foi a primeira revista sonora editada pela Nomuque Edições, *Balalaica: o som da poesia* (1979) foi sua antecessora, cujo resultado satisfatório refletiu no interesse em se fazer uma edição sonora de *Artéria*.

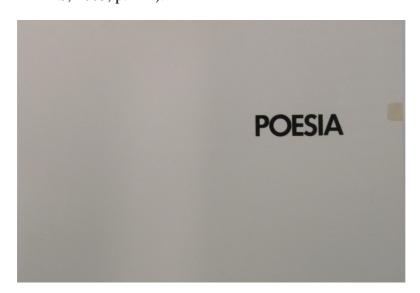
Em *Balalaica*, Carlos Valero gravou o poema *Hoje de novo* (1914), de Khliébnikov, traduzido por Augusto de Campos, inserindo os ruídos de pessoas acordando. Ainda juntos, nesta mesma revista, gravaram a tradução do poeta provençal Bernat de Ventadorn, intitulado *Intradução* (1974). Pela tradução de Haroldo de Campos, Valero buscou gravar um trecho de *Um lance de dados*, de Sthéphane Mallarmé, buscando uma correspondência entre a tipografia e os tons de voz. Outro poema de Mallarmé, *Sonnet en ix* (1868-87), foi lido por Neoclair com

música de órgão. *História do vampiro* foi narrada por Neoclair. Ouvindo as faixas de *Artéria 4*, escutamos muitas gravações de ruídos que, segundo o organizador, são efeitos próprios de uma radionovela. A faixa intitulada NOB 78 faz referência à Estrada de Ferro Noroeste Brasil e foi logotipo da *Nomuque Edições* criado por Omar Khouri.

Nessas revistas sonoras, houve a colaboração de muitos artistas e poetas, tanto no projeto de som e no empréstimo de voz, quanto na autoria dos textos. Walter Silveira, artista formado no curso de Rádio e TV pela Escola de Comunicações e Artes da USP, foi responsável pelo projeto gráfico de Artéria 4. O artista também colaborou com a vocalização do poema *Uivôo*, de Edgard Braga. Outra gravação de Silveira é *Dodói de dendeca* (1979), que, segundo o próprio "é uma leitura sussurrada, percussiva, tirando efeitos, não é, quase que guturais da voz. Esse poema faz parte da minha primeira publicação, que foi um envelope chamado *Pin up Poems*, uma série de nove poemas feitos com grafite" (SILVEIRA *apud* FREITAS, 2003, p. 312).

Carlos Valero gravou o poema *Stalin, Stalin, Stalin...*, que é apenas falado, mas termina com a transformação do nome Stalin em som de chicotadas. O artista explica: "isso foi logo em seguida a um período de uma certa abertura, digamos, da União Soviética, e os grandes podres do período stalinista começaram a aparecer; na época a gente de preocupava principalmente com a perseguição de artistas" (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003).

Em Zero à Esquerda, Carlos Valero insere uma obra intitulada *Poesia*, que ele considera "dos pouquíssimos trabalhos que fiz e que ainda hoje sinto que tem uma certa qualidade" (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003, p. 213), pela concisão, "por uma série de conotações e significados que estão presentes, é um poema altamente condensado, certo, trabalhado [...], de uma simplicidade impressionante [...]" (FIGUEIREDO, Carlos *apud* FREITAS, 2003, p. 221).



Poesia Carlos Valero Zero à Esquerda (1981) Acervo MAC USP

3ª VIA ARTERIAL

A POESIA CONCRETA (TRADUÇÃO + CRIAÇÃO = TRANSCRIAÇÃO)

O entendimento da tradução como recriação é desenvolvido por Haroldo de Campos e seu conceito de "transcriação", dada a influência de Ezra Pound no grupo dos Concretistas. Para *Artéria 1*, Haroldo de Campos enviou dois fragmentos de *Galáxias* que ele havia começado a escrever na década de 1960. O primeiro destes fragmentos havia sido publicado na revista *Código 2*, mas nesta edição o arranjo gráfico quebrava todas as linhas que o poeta havia construído. Na versão publicada em *Artéria 1*, o texto saiu como Haroldo de Campos quisera e enviou um outro fragmento. *Galáxias* aparecerá também em *Artéria 4*, em versão sonora.

Surgindo o som do telégrafo, que dialoga com a faixa seguinte, que apresenta a leitura do trecho de *Galáxias*, escrito e gravado por Haroldo de Campos, que justifica a escolha do título:

<u>Galáxias</u>, agrupamento de estrelas, diz respeito à organização sintática do meu texto, onde as palavras e frases não são dispostas de modo lógico-linear, mas, antes, intervêm no espaço textual como "pontos luminosos" que conjugam e se dispersam, em torno da vértebra semântica: livro como viagem/viagem como livro. Roland Barthes em S/Z, livro de 1970 (as Galáxias foram escritas a partir de 1963), define o "texto plural" como uma galáxia de significantes.

(CAMPOS, Haroldo apud FREITAS, 2003, p. 228)

Já no primeiro número de *Artéria*, estão presentes os trabalhos dos poetas do Grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari), que viriam a colaborar de modo contínuo com esta revista, sempre com material inédito. Augusto de Campos também colaborou com traduções, editadas uma ao lado da outra: uma canção provençal de Guillaume de Poitiers (séc.11–12) e um trecho de *Da conferência sobre nada*, do músico estadunidense John Cage (1912-1992). Na revista sonora *Balalaica* (Nomuque Edições, 1979), interessado em preencher as pausas que existiam no texto *Da conferência sobre o Nada* (1959), do músico John Cage, com as músicas do próprio Cage e de Eric Satie.

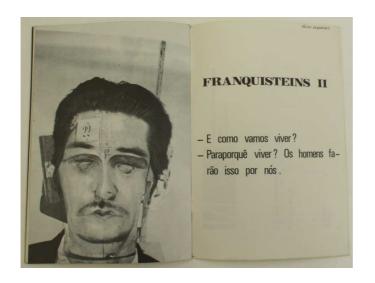
Além de professor de Luiz Antonio Figueiredo, Décio Pignatari participou de diversos números da revista *Artéria*. No primeiro número (1975), ele publica três trabalhos. O primeiro que aparece é um haikai:

Ai!cai!

Signos que ficam – faço! Porém, signo dos signos, Não fico – passo.

Outro é um conto intitulado Incipit (o princípio: origem, começo, início), seguido de uma epígrafe fabricada/inventada. Segundo Omar Khouri, trata-se de uma epígrafe forjada, pois, onde se lê "Cansa-se, Signor, da vida dos signos, embora não haja outra", referida a O Místico Quente, Sutra II, 5-a, já que Pignatari altera onde seria "Senhor" para "Signor", associando à palavra "signo", e a autoria "místico quente" faz paródia com "misto quente" e o resto "sutra 2, 5^a, isso é tudo inventado, como se fosse uma epígrafe comum" (KHOURI apud FREITAS, 2003, p. 253). Nesse conto mítico/místico sobre o mistério da origem da linguagem, o narrador onisciente cria uma entidade em branco: "A criou a palavra elefante [...]/ A encerebrou criou a palavra amor [...]/ A a essência dos elefantes [...]/ A encerebrou a essência dos amores [...]". Neste texto, conforme as palavras são criadas, as coisas do mundo desaparecem. Pela análise de Omar Khouri (apud FREITAS, 2003, p. 253), isso se dá "porque você vai tendo as palavras intermediando sua compreensão do mundo. Sua compreensão do mundo é intermediada pelas palavras. E é isso: de repente, casa é a palavra casa, você não vivencia a casa diretamente, mas através dos signos". O texto continua "A criou a palavra pássaro [...]/ A encerebrou a essência dos pássaros [...]" e termina com a sugestiva estrutura "A criou ", com espaços em branco para serem preenchidos pelo leitor, permanecendo preso no mundo dos signos.

Outro trabalho de Pignatari é o poema Franquisteins II, que é um dístico em forma de diálogo (pergunta e resposta): "- E como vamos viver?/ - Paraporquê viver? Os homens farão isso por nós". Baseado em uma obra famosa de um escritor francês, na qual se pergunta "E como vamos viver?", ao que se responde "Os nossos criados farão isso por nós", o poeta relega a vida aos criados, ou seja, aos homens subalternos, estabelecendo uma crítica às relações de poder. A princípio, este poema de Pignataria não teria relação com a imagem ao lado, uma fotomontagem de José Luiz Valero de Figueiredo (Zéluiz), Cabeça Mecânica de Hausmann+Dito Chorão, que é imediatamente associada agora ao poema Franquisteins II.



À esquerda: Cabeça Mecânica de Hausmann+Dito Chorão José Luiz Figueiredo

> À direira: Franquisteins II Décio Pignatari

Artéria 1 (1975) - Acervo MAC USP

Haroldo de Campos publica, em *Artéria 2*, o poema *Anamorfose* (1958), no qual o poeta trabalha expressões corriqueiras da língua como, neste caso, "sem sombra de dúvida", ora evidenciando ora disfarçando as distorções e deformações.

O início do poema "Chama-te concha, valva/ concha, pouco importa [...]" faz o leitor pensar que se trata do órgão genital feminino, contudo, mostra-se uma concha mesmo de praia. Mais adiante, insere-se o elemento da cultura popular e comercial, o logotipo dos postos de gasolina Shell, que é baseada no desenho de uma concha estilizada. Como se constata, não se trata nem do sexo feminino nem de uma concha ela mesma, gerando surpresa.

O trabalho do Décio Pignatari é um pequeno conto intitulado *Pessoinhas*, no qual o escritor brinca com as palavras e seus sentidos: "você é um pest seller/ deulva os signos" ou "Daí ela split/ E ele zinho"...

Fernando Lemos e Décio Pignatari fizeram um logotipo para a TV Cultura (canal 2), cujo nome que se lê canal sugere o número 2. Esta obra se chama *Logotipo Rejeitado*, pois não foi aceito pela TV Cultura e pela Fundação Anchieta.

Outro poema de e.e. cummings se chama *a minha especialidade é viver*, era legenda, traduzido pelo Augusto de Campos. A primeira versão era "de um cara que não tinha renda/ porque não estava à venda" e mudamos para "legenda de um homem, que não tinha renda/ porque não estava à venda".

Para *Artéria 4*, a revista sonora, Augusto de Campos traduziu e gravou um poema de Maiakovski. Valero gravou um outro poema do poeta russo que também teve uma versão visual na publicação *Zero à Esquerda*:

Os poetas russos são importantes porque eles viveram no período prérevolucionário, em que houve uma liberdade de expressão bastante grande, isso porque o Estado estava preocupado em controlar outras coisas. Foi um período muito efervescente e rico para a arte, especialmente na poesia e na pintura – Kandinski, Malievich, Rodtchenko – [...] Maiakovski se suicidou. Niessienin também de suicidou, eles se sentiram perdidos com aquela história toda. De qualquer maneira, fizeram poemas dos quais a gente gostava.

(FIGUEIREDO, Carlos apud FREITAS, 2003)

Haroldo de Campos explica seu poema publicado em *Artéria 5*:

Os ideogramas, que sinalizam o texto de minha transcrição do poema chinês, funcionam como "semáforos", visualizando pontos cruciais da transposição de uma linguagem ideográfica (analógica) para outra alfabética (digital). Assim, <u>lua lunescente</u> (neologismo por "brilhante") deriva do ideógrafo chinês "lua+sol" (= brilhante); o sintagma referido, em chinês, escreve-se com 3 ideogramas: "1. <u>Lua+2.3sol lua</u>"; como se observa, há uma duplicação do grafema <u>lua</u> reproduzida fonicamente em minha solução. Espacializar o texto em português é um modo de evocar o aspecto gráfico-visual do texto chinês. O linguista francês

Mourin opina que só usando de técnicas de Mallarmé (COUP DE DÉS) se poderia tentar a versão de um poema francês.

(CAMPOS, Haroldo apud FREITAS, 2003, p. 228)



Li tai po Haroldo de Campos Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

Nos textos reunidos e republicados em *Teoria da Poesia Concreta (Textos críticos e manifestos de 1950 a 1964)*, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari definem essa poesia vendo a palavra "em si mesma" como "OBJETO", compreendendo sua historicidade ("idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação") e recusando "a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história" (CAMPOS, Augusto de, 1965, p. 42). Ainda que considerem sempre uma relação de estruturas, uma relação entre o poema-objeto concreto e um conteúdo exterior a ele é possível em um plano histórico-cultural (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 44).

O ideograma passa a ser uma síntese perfeita e um "campo relacional de funções" (CAMPOS, Augusto de, 1965, p. 43) para a composição do poema concreto, pois atuaria com "elementos básicos da linguagem, organizados óptico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 47). O ideograma é tomado "desde seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, a "forma mentis" (PIGNATARI, 1965, p. 108) até seu sentido específico [...] de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 154). Assim sendo, os poetas concretistas tratam imediatamente de responder a uma primeira questão sobre o realismo formal ao expressar/comunicar conteúdos sem que o poema concreto seja uma simples representação da realidade. Essa estrutura lógica da linguagem discursiva tradicional impõe uma "barreira para o acesso ao mundo dos objetos" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 69). Haroldo de Campos explica que não se trata de uma arte mimética,

cujo princípio aristotélico de identidade pretende imitar a natureza através de uma estrutura lógica analítico-discursiva. "O poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um interprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 155) e, nesse sentido, a técnica sintético-ideogrâmica de compor privilegia a estrutura espácio-temporal em detrimento de um "desenvolvimento meramente temporístico-linear" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 154), ambicionando um "realismo absoluto" (CAMPOS, Augusto de, 1965, p. 42).

Para os irmãos Campos, "neste mirante culturmorfológico" e "verbivocovisual", o poema concreto estabelece uma função fenomenológica através da "TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO" (CAMPOS, Augusto de, 1965, p. 43) (movimento e simultaneidade) e de uma "força relacional" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 154), através de formas orgânicas geradas pelo isomorfismo como defino na *Gestalt* ("qualquer consciência real, em cada caso, não só está estreitamente enlaçada com seus correspondentes processos psicofísicos, mas ainda lhes é a fim em suas propriedades estruturais essenciais" (KÖHLER *apud* CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 169).

Outra solução técnica sugerida é o "método matemático", dado que "o poema concreto possui o seu número temático: isto é, as cargas de conteúdo das palavras, tratadas do ponto-devista de material, só autorizam um determinado número de implicações significantes justamente aqueles que atuam como vetores estruturais do poema, que participam irremissivelmente de sua 'Gestalt'" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 75). "A poesia concreta – que é, como a matemática, um sistema especial, não aristotélico de linguagem – possui, também, através do número temático, um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 76). "A poesia concreta visa ao mínimo múltiplo comum da linguagem, daí sua tendência à substantivação e à verbificação" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 155).

A *Comunicação* é assim definida: "apoiado verbivocovisualmente em elementos que se integram numa consonância estrutural, o poema concreto agride imediatamente, por todos os lados, o campo perceptivo do leitor que nele busque o que nele existe: um conteúdo-estrutura" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 79). Já a *Metacomunicação*: "a diferença maior estará, porém, sempre, em que tal poema não cogita da comunicação de mensagens ou conteúdos exteriores, mas usa desses recursos para comunicar formas, para criar e corroborar, verbivocovisualmente, uma estrutura-conteúdo" (CAMPOS, Haroldo de, 1965, p. 81), "coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens" (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1965, p. 155).

Ao lado da Pintura Concreta (Piet Mondrian) e da Música Concreta (Pierre Boulez e Pierre Schaeffer), a Poesia Concreta assume sua raiz nas táticas e procedimentos poéticos de Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897, método prismático, "subdivisions prismatique", os espaços *blanc*, recursos tipográficos como elementos substantivos na composição; *Le Livre, Instrument Spirituel*), James Joyce (*Finnegans Wake*, "*spacetime*", palavra-ideograma, método palimpsesto, atomização, palavra-metáfora, a "durée" bergsoniana, interpenetração de tempo e espaço), Ezra Pound (Cantos, método ideogrâmico, léxico de essência e medula), e. e. cummings (método de pulverização fonética, atomização de palavras, valorização do espaço), Guillaume Apollinaire (Calligrammes), o experimentalismo futuristas-dadaístas e a Bauhaus (*turning point* para tomada de consciência no sentido produtivo-construtivo, "O poema concreto instiga um novo tipo de tipografia e propaganda", "novo mundo de formas no campo da produção industrial").

Em *Artéria 6*, Haroldo de Campos publica uma transcrição do poema *Em torno a Solene esplêndida*, de Safo. Eloah Franco de Freitas associa o fundo azul claro e as letras em branco ao céu e à luz da lua. Em entrevista à pesquisadora, Haroldo de Campos revela que a escolha não foi dele, mas do diagramador. Sua transcriação é acompanhada do original em grego. Para Campos, "a publicação do texto grego do poema de Safo permite, a quem possa ler o original, confrontá-lo com a 'transcriação' ampliando, através desse jogo, o 'prazer do texto'. A transcriação propõe-se como um 'novo original' e descarta o preconceito da 'impossibilidade' de traduzir poesia" (CAMPOS, Haroldo de *apud* FREITAS, 2003, p. 229).



Em torno a Solene esplêndida Haroldo de Campos

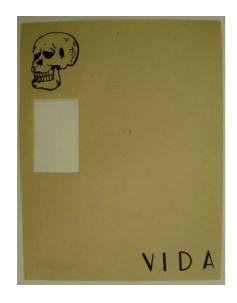
Artéria 6 (1992) - Acervo MAC USP



Outros artistas também se aventuraram pela poesia ideogrâmica, influenciados pela Poesia Concreta. Em *Artéria 1*, Ezra Pound foi ponto de partida para obra de José Augusto Nepomuceno, presente nesse número. Como conta Omar Khouri, Nepomuceno criou o poema operando-o à maneira oriental, como instrui no verso: "o poema deverá ser lido verticalmente da esquerda para direita (leia-se: da direita para a esquerda). A última linha do poema foi retirada do Cathay – Ezra Pound". O artista usa os ideogramas chineses (月) lua e (地) chão.

Chão Lua José Augusto Nepomuceno Artéria 1 (1975) – Acervo MAC USP

Pedro Omar é um poeta da Paraíba e esteve envolvido com o poema-processo. O trabalho presente nesse número de *Artéria* é uma folha de cor parda com a imagem de um crânio no canto superior esquerdo e a palavra VIDA no canto inferior direito. Entre a imagem da morte e a palavra vida, em contraste, imediatamente abaixo do crânio, há um quadrilátero recortado do suporte de papel, simbolizando o vazio. Para Omar Khouri, trata-se de um poema-objeto, pois "usa o mínimo de elementos de linguagem, inclusive a ausência, não só do texto, da coisa gráfica, como o próprio papel que e substrato desse plano" (KHOURI *apud* FREITAS, 2003, p. 264).



Vida Pedro Osmar Artéria 2 (1976/77) – Acervo MAC USP O trabalho de Régis Bonvicino, a fotocomposição do poema "poema/ gole/ de água/ no escuro/ o que se faz/ animal ferido/ tateando/ o futebol" surgiu a partir de um texto de Mário Quintana.

4ª VIA ARTERIAL

JULIO PLAZA E EDGARD BRAGA, A VISUALIDADE EM PALAVRA

Em *Artéria 1*, o poema de Edgard Braga (1897-1985) tem vários títulos: *Linotipoema*. *Digitograma (poema tatuagem)*. Trata-se da impressão da própria mão sobre a escrita manual (ou seja, manuscrita) da palavra "máquina". Para Omar Khouri, a mão no artista é índice de sua própria escrita.



Linopoema. Digitograma (poema tatuagem) Edgard Braga Artéria 1 (1976/77) – Acervo MAC USP

Edgard Braga se aproxima das manifestações coletivas através do contato com a Poesia Concreta. Dessa fase, estão reunidos seus "poemas" em livro intitulado *Tatuagens* (Edições Invenção, 1976), através de suas investigações caligráficas. O projeto gráfico desse livro é de Julio Plaza. Braga foi artista que percorreu poeticamente todo o século 20, começou como parnasiano e simbolista, passando às vanguardas modernistas, chegando ao Concretismo e. até o momento de sua morte, sua poesia era considerada radical, inventiva e fortemente experimental, como as experimentações caligráficas e às estéticas do grafite.

Paulo Miranda orgulha-se se ter colorido um trabalho de Edgard Braga, em *Artéria 6*, que se chama *cartoonpoem (poema da infância)*.

É lindo, tem um passarinho... é o *Cuco*, chama-se *Cuco*. Mas era preto e branco, e eu o colori, muito simples, só com as cores primárias. Braga era uma criança

terrível, como sempre, não é? Imagine que ele sempre alterava a data dos trabalhos, sempre pra frente, é uma coisa que eu nunca vi: ele riscava, sabe, com a gilete, mesmo, punha sempre assim... do ano passado.

(MIRANDA apud FREITAS, 2003, p. 287)



cartoonpoem (poema da infância) Edgard Braga Artéria 6 (1992) – Acervo MAC USP

Julio Plaza veio a ser um colaborador contumaz da revista *Artéria* a partir do segundo número, na qual encontramos dois de seus trabalhos: *Arte Técnica Quirurgica* e *Arte=Verba*. Nesta última, o artista brinca com o trocadilho entre "Arte = Verbo" (arte da palavra, a poesia) e "Arte = Verba" (a arte a serviço do dinheiro, mais especificamente da verba governamental, que escolhe e direciona o que financiar). Nesta obra, de aspecto fortemente conceitual, há uma crítica a arte faz concessões ao dinheiro e ao mercado. Esta crítica também estará presente em *Artéria 5*, com o teste de visão. Regina Silveira também envia uma fotomontagem com base em cartões postais de pontos turísticos de São Paulo e imagens de lixões e cemitérios de automóveis etc. A artista sobrepõe duas técnicas, a fotografia e a serigrafia, na obra intitulada *São Paulo Turístico – Museu de Arte* (1974).

Em *Artéria 5*, Julio Plaza, neste número, propõe um "teste de visão". Esta obra pede a participação do público para se realizar. Trata-se de um cartão sobre o qual, à esquerda, está colada uma moeda de 1 cruzeiro e, à direita, escrita a palavra arte. No verso, há a seguinte instrução:

Olhar a página com o braço estendido (40 ou 50cm), tapar o olho esquerdo e mirar fixamente a moeda com o olho direito. Mover a página lentamente em direção ao olho, fixando a vista na moeda. Em dado momento não se verá a palavra "arte".//

Pode-se fazer o mesmo com o olho esquerdo: tapar o olho direito e fixar a vista na palavra arte; acercando a página, a moeda desaparecerá.



Sempre há algo na realidade que v. não vê Julio Plaza Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

Bem como na etiqueta *Arte=Verba* presente em *Artéria 2*, está presente aí uma crítica que opõe os valores da arte e do mercado.

Em Zero à Esquerda, Julio Plaza colaborou com o trabalho Alechinsky-Lichtenstein, serigrafia p/b sobre papel cartão 20x20 cm, datado de 1975, fazendo referência ao surrealismo do pintor belga Pierre Alechinsky (1927-) e à Pop Art do artista norte-americano Roy Lichtenstein (1923-1997). Muitas gráficas se recusaram a imprimir esta colagem de Plaza, que justapõe um quadrinho de Lichtenstein, com rosto de uma moça chorando e dizendo "Este é o jeito – deveria começar – mas é desesperador!", e a figura de um pênis decepado. Esta imagem seria capa de Artéria 2, mas fora recusada pelas gráficas na época.



Alechinsky-Lichtenstein Julio Plaza Zero à Esquerda (1981) – Acervo MAC USP

Julio Plaza sempre apresentou interesse pelo trabalho coletivo, iniciando pela sua parceria com Augusto de Campos enquanto preparava a sua livro-objeto Objetos (1969), uma edição "pop-up" encomendada por Julio Pacello, em sua Editora Cesar. Por volta de 1968, Júlio Plaza, espanhol radicado no Brasil, elaborou seus primeiros objetos – duas folhas de papel superpostas, mediante um jogo estudado de cortes e dobras, projetavam formas tridimensionais, ao mesmo tempo geométricas e orgânicas. Uma série desses objetos (onde foram utilizadas as cores primárias) constitui o livro "Objetos de Júlio Plaza", publicado em 1969. Augusto de Campos foi, então, convidado para escrever uma apresentação crítica, mas, ao invés disso, fez um poema, inspirado nos objetos e usando um deles como suporte. Surgia assim o primeiro "poemóbile": um objeto-poema que se desloca ao movimento de abrir e fechar, com palavras inscritas em diversos planos, proporcionando múltiplas relações de significados. Posteriormente, Júlio Plaza e Augusto de Campos decidiram fazer um livro inteiro de "objetospoemas", ou "poemóbiles". Apresentam-se serigrafias executadas pelo próprio autor em cores primárias (azul, vermelho e amarelo). O poeta Augusto de Campos comenta: "os 'objetos' consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante o jogo estudado de cortes. Algo que ficava 'entre' o livro e a escultura" (CAMPOS, 2013, p. 77-85). Campos foi convidado a fazer o texto crítico sobre esta experiência e produziu o poema-objeto, no qual vemos um losango projetado, "com recortes escalares [...] utilizando as palavras ABRE, FECHA, ENTRE e AMARELO, AZUL, VERMELHO, fazendo coincidir as três últimas com as cores respectivas" (CAMPOS, 2013, p. 77-85).

Poemóbiles foi a segunda publicação em parceria entre Julio e Augusto, considerada de fundamental importância para as artes gráficas e suas relações com a poesia no Brasil. Poemóbiles é trabalhada na junção do conceitualismo que remete à tensão existente entre representação verbal e imagem, característica da produção do artista Júlio Plaza, com os recursos visuais, como a disposição geométrica das palavras, a aplicação de cores e diferentes tipos de letras, característica na obra do poeta concreto Augusto de Campos. Trata-se de um objeto de arte elegido pelo poeta e pelo artista como meio de reflexão, de ação. Segundo Campos: "buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido" (CAMPOS, 2013, p. 77-85).

Partindo do que já havia sido aplicado por Augusto de Campos em *Poetamenos* (1953), *Poemóbiles* igualmente encontra uma reciprocidade entre a informação e o suporte, ou seja, a estrutura do objeto mantém relação direta com o poema, de maneira que o poema somente existe porque existe o livro como objeto: os autores tratam principalmente da adequação isomórfica entre o verbal e a estrutura espacial.

O livro é constituído por doze peças, cada uma composta por um poema e um móbile: *Open, Cable, Change, Entre, Impossível, Luzcor, Luxo, Reflete, Rever, Vivavaia, Vôo e Abre*, que figurou no livro *Objetos*, também de parceria dos dois artistas.

Percebe-se a aplicação de dobras e cortes rigorosamente arquitetados e conectados a um jogo de palavras, formando um poema concreto dentro de uma estrutura em que foi aplicado o conceito de transformação do papel bidimensional em tridimensional, à medida que se manuseia Vê-se claramente "a fisicalidade do suporte interpenetrada com o poema, apresentando-se como corpo físico" (PLAZA: 1982). A manipulação do objeto de arte encontra em *Poemóbiles* um ponto alto: é através do manuseio dos poemóbiles realizado pelo observador que a obra se realiza, e somente através dela. Sendo os poemóbiles soltos, podem ser intercalado uns entre os outros. Rompe-se assim a linearidade seqüencial. A leveza e o deslocamento do móbile fazem a palavra dissipar-se no espaço.

Entre poemas concretos, poemas-objeto, miniaturas de livros publicados pelo artista Júlio Plaza e reprodução de peças do poeta Augusto de Campos, *Caixa Preta* reúne trabalhos de ambos datados das décadas de 60 e 70. Compõem a obra os poemas de Campos, Tudo Está Dito, de 1974, que apresenta a possibilidade de figurar tanto na arte da página (como apareceu apenas em uma página de Viva-Vaia, de 2001), como na estrutura de livro, como aparece em Caixa Preta; o poema-objeto Fim, de 1972, trabalhado na cor vermelha e denominado objeto pela tridimensionalidade oferecida pelos recortes e pelo modo como se obre ao manuseio; o poema Luxo, parceria de Campos e Plaza, em que a palavra "luxo" é um componente totalizador, construído pelas várias aplicações da palavra "lixo". Outra parceria entre os artistas é o poema Linguaviagem (1967-1970), onde o vocábulo-título é construído através do abrir e fechar do objeto, transformando a leitura em um jogo que resulta nas combinações: "via/via-gem/língua/lin-gua-gem/via-lín-gua/via-lin-gua-gem". Compõem a Caixa também peças da obra Cubogramas Montáveis, de Campos, que tridimensionalizam-se através da manipulação do leitor-participador, possibilitando assim a visualização dos poemas que revestem os cubos. De autoria de Plaza, participam da Caixa miniaturas de seus livros Hexacubos, de 1966, e Signspaces, de 1967-1968. Por fim, além dos objetos citados, é componente um disco do cantor brasileiro Caetano Veloso, que participou da publicação musicando dois poemas concretos de Augusto de Campos (os poemas *Dias Dias Dias e O Pulsar*).

Em *Caixa Preta* encontramos uma conexão muito próxima com a idéia de *museu portátil* de Duchamp. Trata-se de uma obra de poesia visual a ser montada em estruturas geométricas. Ao abrir a *Caixa Preta*, ela estende-se em diferentes direções. A colaboração do espectador na operação das obras é totalmente solicitada, porém livre. O mover das mãos é indispensável para o entendimento dos jogos construídos pelos autores na junção da forma visual e do poema. No entanto, não existe uma ordem de visibilidade a ser seguida ou uma seqüência obrigatória no manuseio dos elementos da *Caixa*.

A terceira e última parceria de Plaza e Campos é *Reduchamp* (Ed. S.TR.I.P, 1976). Por meio dos textos de Augusto de Campos contidos nas páginas pares e dos iconogramas de Julio Plaza nas páginas ímpares, esta publicação resultou da admiração de ambos pela obra de Marcel Duchamp. Plaza sugeriu que recriassem um livro a partir do texto de Campos chamado de "prosa porosa", no qual "[Campos] recortava em linhas livres, como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico que poético. [...] A versão que Plaza [...] propôs era um diálogo intersemiótico com o que chamou de 'iconogramas', fragmentos signos iconicizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos" (CAMPOS, 2013, p. 77-85), como explica o poeta.

Julio Plaza, além de artista e professor universitário, atuou também como *designer* gráfico de diversos periódicos acadêmicos e artísticos. Julio Plaza atuou como programador visual da revista *DeSignos*, coordenada pela pesquisadora Samira Chalhub, Impressa e distribuída pela livraria e editora Cortez, que define: "A DeSignos arte produção criação parte de si por si para sobreviver: revendo cinema texto música poema tradução liberdade exercício prática jornalismo televisão: muitos signos e vida plural". Esta publicação mistura reflexões crítico-teóricas e atividades prático-artísticas. Em DeSignos 6, lançada no 1º semestre de 1981, Plaza também foi colaborador, propondo uma tradução intersemiótica do texto *Olho para Noosfera* (1975), de Décio Pignatari.

Nos três números da revista *Através*, publicada e distribuída pela editora e livraria Duas Cidades, Plaza também colaborou como artista e programador visual. No segundo número da revista (1978), apresentou seu trabalho intitulado *Ideograma* (1976), na qual encontramos a figura de um cadeado, também presente em sua série *Poética Política*. Essa revista contou com o corpo editorial formado por Bóris Schnaiderman, Décio Pignatari, Leyla Perrone-Moisés e Lucrécia d'Alessio Ferrara. Embora fossem predominantemente pesquisadores acadêmicos, os editores ofereceram o espaço para colaboração de trabalhos artísticos e poéticos, com alguns textos de reflexão teórica.

Plaza também foi responsável pelo projeto gráfico da primeira edição de *Poesia Pois* é *Poesia* (1977) que reúne a produção poética de Décio Pignatari até então. Nessa edição, já encontramos a produção artística mais reconhecida de Pignatari, a partir de 1956 em *Noigandres 3*, explorando a tipografia, a diagramação e a paginação. Esta produção, originária da Poesia Concreta, exige forte apelo visual e uma arte gráfica sensível aos anseios do poeta.

O jornal *Viva Há Poesia* foi idealizado e financiado em 1979 pelo artista Villari Herrmann, com poemas, ensaios, manifestos e projetos de vários artistas, poetas e músicos. Plaza foi o responsável pelo planejamento gráfico e colaborador com alguns trabalhos, como na capa: a imagem do mapa da América Latina invertido, o anúncio *Cítricos para Críticos* e a fotografia p/b de uma pilha de livros teóricos, dos quais destacam-se as letras dos títulos formando a palavra "tagarela", dedicada "para os informalistas da informação". Na página 2,

Plaza escreveu o editorial: "a poesia não lava tudo com seu saponáceo duro incolor sem perfume sem espuma duro dura mas o sabonete rosa da amizade lava tudo lava qualquer coisa com sua espuma perfumada e refrescante o sabonete macio da amizade lava tudo", ao lado de seu trabalho *Alechinsky-Lichtenstein* (1975), também presente na publicação *Zero à Esquerda* (Nomuque Edições, 1981).

Ainda com Villari Herrmann, Plaza fez o projeto gráfico do livro Oxigênesis, reunindo trabalhos de Herrmann produzidos entre 1969 e 1976, sob o selo das Edições S.TR.I.P. (Sindicato dos Trabalhadores da Indústria Poética). Essa publicação pode ser aberta por qualquer um dos lados (frente ou verso), pois a primeira e a quarta capas são idênticas, porém invertidas, bem como todas as imagens internas que podem ser interpretadas de diferentes ângulos. A cada página dupla, encontramos linhas em cor sobre papel azul que formam a silhueta de uma mulher; brônquios de um pulmão que também se assemelham a uma árvore seca; um raio ou um rio e seus afluentes; a inscrição "+ ou – sopesados – ou +" (que também pode ser lida de forma invertida e espelhada); a letra K e o número 8 simétricos entrelaçados; uma elipse ao centro com dois triângulos isósceles refletidos em lados opostos; e a simulação de ondas cerebrais/cardíacas ou um gráfico estatístico de linha.

Em colaboração com Haroldo de Campos, realizaram uma transcriação do *haikai* do poeta japonês Bashô, do século 16, é traduzido por Haroldo de Campos, em 1958, e ganha especial leitura, em 1982, com a programação visual e edição de Julio Plaza, ao ressaltar os elementos sonoros e visuais (já presentes na escrita ideogramática), através das cores branca e laranja das letras e pela disposição das palavras no espaço das páginas azuis. Lê-se, nesta publicação: "o velho tanque/ **rã salt** tomba/ rumor de água".

Considerada a edição número zero da revista *Qorpo Estranho 1* (1976), Poesiaem G (Poesia em Greve) foi editada, em 1975, por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, com projeto gráfico de Julio Plaza. O título remete ao epíteto "um poeta em greve" (1967) criado por Augusto de Campos ao referir-se a Stéphane Mallarmé, poeta francês intensamente traduzido pelos poetas concretistas. Além disso, a "poesia em greve" situa-se politicamente em um período de censura às formas de expressão, camuflando-se na capa através da escrita POESIAEM G, cuja última letra é, na verdade, apenas uma forma geométrica (um círculo sem uma fatia).

A única revista editada por Julio Plaza foi Qorpo Estranho/Corpo Extranho. Qorpo Estranho 1 teve coeditoria de Régis Bonvicino e contou com o "Qorpo consultivo" (sic) formado por Walter Zanini, Anna Bella Geiger, Augusto de Campos, Erthos Albino de Souza, Regina Silveira e Pedro Tavares de Lima, que também foi editor do primeiro número desta revista. A experiência da equipe editorial na publicação *Poesia em Greve* (1975) foi precursora e teve como colaboradores muitos artistas plásticos e poetas, publicando textos críticos, traduções e criações artísticas. Esse periódico, que pretendia ser semestral, teve três números:

duas edições em 1976 intituladas *Qorpo Estranho. Revista de Criação Intersemiótica*, distribuídas pela editora e livraria Duas Cidades; e a edição de 1982, agora denominada *Corpo Extranho. Revista Semestral de Criação*, financiada pela editora Alternativa. Julio Plaza, além de editor, também colaborou como artista, teórico e foi responsável pelo projeto gráfico geral em todos os números da revista.

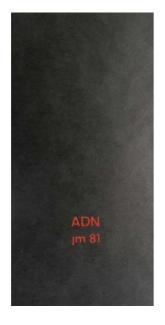
5ª VIA ARTERIAL

O LÍRICO DE SONIA FONTANEZI E O CRÍTICO DE JULIO MENDONÇA

Em *Artéria 5*, Julio Mendonça publica a obra *ADN*, datado de 1981. Sobre esta obra, o artista explica:

[...] ao explorar as possibilidades combinatórias das letras da sigla ADN, recompus a estrutura permutacional do fenômeno natural numa estrutura que se vale de características do signo – inclusive sua versão em inglês – DNA. [...] o poema começa com NAD (sugerindo NADA) e conclui – ou interrompe com AND (em inglês, sugerindo continuidade). O uso das cores permite desenhar a forma helicoidal. O uso de tipos gráficos diversos contribui para introduzir elementos semânticos de diferentes origens e conotações.

(MENDONÇA apud FREITAS, 2003, p. 245)



ADN
Julio Mendonça
Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

O trabalho *Ciano – Pós-Imagem*, de Sônia Fontanezi, dedicado à sua mãe Júlia Fontanezi (1925-1988): "um repertório que reafirma o heterogêneo, a inter-relação de códigos e linguagens, que me preparou para enfim, aceitar o diverso, o paradoxo, a contradição e John Cage" (FONTANEZI *apud* FREITAS, 2003, p. 291).

Primeiro eu fiz o Azul, a partir de um sonho, depois que perdi a mamãe.

Eu estava num espaço devastado, quebrado ao meio. A minha visão era de topo, de planta, como este rascunho anexo.

O pontinho rosa era eu. Os semi círculos azuis eram duas paredes altas. Considerei um autorretrato e fiquei com ela imagem durante algum tempo. Eu já havia aproveitado sonhos meus em textos e marcas antes, cheguei a aplicar a forma em uma marca para um projeto do CCSP [Centro Cultural São Paulo, na rua Vergueiro], mas não me agradou.

Depois de não sei quanto tempo, eu estava saindo de casa para trabalhar.

O dia estava clarinho e AZUL.

Parei, feito boba, olhando pro céu. Minha memória recolheu um momento de uma manhã dos meus 16 anos.

Já havia me despedido de mamãe e, como sempre, ela continuava me olhando e disse: "- Sô, põe o cabelo pra fora da blusa!"

Eu me virei de frente fazendo o que ela mandou.

Ela disse: "- Você está tão linda..." e parou de falar, olhando para o céu. Ficamos ali olhando pro alto e ela me esqueceu completamente, dizendo:

"- O dia hoje está tão azul, tão azulzinho, que parece céu de quando eu tinha minha mãe!"

Senti aquelas palavras tão bonitas, mas não compreendi completamente e nunca as esqueci e nem escrevi em lugar algum.

Só em 1988, depois de 24 anos, a frase dela caiu do céu na minha cabeça.

O trabalho se completou.

O Pós-Imagem para Julia Fontanezi é o mesmo trabalho em um versão de 1991. Dei o título de CIANO porque ciano é o nome do azul da minha reprodução em quadricromia. Uma das minhas intenções foi passar a experiência de um azul que o olho retém apenas por segundos, usando sua cor complementar que é o vermelho. Outras intenções eu desconheço.

(FONTANEZI apud FREITAS, 2003, p. 294-295)



Ciano – Pós-Imagem para Júlia Fontanezi (1925-1988) Sônia Fontanezi Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

Artéria 5 está esteticamente ligado a uma outra publicação coletiva editada e publicada pela *Nomuque Edições*, trata-se de *Zero à Esquerda*.



Zero à Esquerda, 1981. São Paulo: Nomuque Edições. Acervo MAC USP. Serigrafia sobre papel, variadas cores e formatos reunidos em invólucro de papelão.

Publicada em 1981 pela *Nomuque Edições* e idealizada pelos artistas Omar Khouri e Paulo Miranda, constitui-se em uma exposição portátil, reunindo trabalhos em serigrafia executados no ASTER (centro de estudos de arte, em São Paulo, entre 1978 e 1981, coordenado por Julio Plaza, Walter Zanini, Donato Ferrari e Regina Silveira).

Em Artéria 6, Julio Mendonça publicou um de seus trabalhos cuja "experimentação com a intersemiose [conforme sua opinião] foi para além do isomorfismo" (MENDONÇA *apud* FREITAS, 2003, p. 245), trata-se de *Zero à Esquerda* (1981), no qual encontramos o número



10 espelhado tornando-se 01. Ou seja, o 0 (zero) que é entendido como um elemento nulo, altera o sentido e o valor de seu conteúdo de acordo com a posição que ocupa. No caso, estando à esquerda, há uma desvalorização. As cores e a tipografia rementem à nacionalidade brasileira e sua relação com o futebol.

Zero à Esquerda Julio Mendonça Artéria 6 (1992) – Acervo MAC USP

Sônia Fontanezi comenta sua experiência em trabalhar em grupo, colaborando com a realização das revistas Artéria:

Muita alegria. A alegria de ver o trabalho do outro, a alegria das cópias, da reprodução, do trabalho braçal, de nos reunirmos, da invenção, do improviso, do muito riso. Como a definição de Huizinga de jogo: o trabalho tinha vida própria, com linguagem própria. Inserido no mundo real, aqueles momentos era suprarreais. A edição final, o lançamento, a festa, já era a vontade de continuar outra revista. [...] No final dos anos 70 havia a manifestação marginal por escolha do artista e essa produção marginal tinha sua maior carga na experimentação./ Sem dúvida, as Revistas Artéria colaboraram com a experimentação e com a forma, também experimental, de sua linguagem gráfica./ Ainda hoje, quando alguém olha para uma dessas edições [...] hesita em chamar de Revistas, e nem desconfia que algumas começaram com a negação do conceito do projeto visual (elas sequer se restringiam ao bidimensional) para, enfim, receberem uma "embalagem". (FONTANEZI apud FREITAS, 2003, p. 292-293)

6ª VIA ARTERIAL

A ARTE E SEUS MEIOS: TADEU JUNGLE E WALTER SILVEIRA

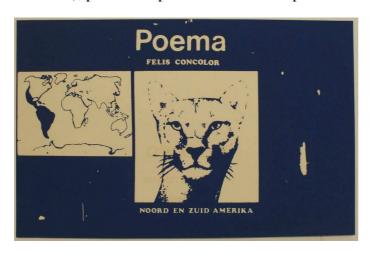
Zoológico Amsterdam é uma obra de Tadeu Jungle presente em Artéria 5. Em viagem à Europa em junho de 1982, quando, ao visitar o zoológico da capital holandesa, deparou-se com a placa na qual havia escrito "POEMA". Em holandês, "poema" é conhecido como "puma", em inglês, e é o mesmo que a "suçuarana", em português, que é um animal brasileiro⁴⁹. "Eu tomei um choque com essa placa e é justamente da região brasileira, de onde teoricamente viria esse bicho. Um gato do mato em forma de poema" (JUNGLE apud FREITAS, 2003, p. 305), conta o artista. Nessa obra, bem como nas outras publicações da Nomuque Edições (Adesivo e Justu nu meu, em Zero à Esquerda), a palavra também é tomada considerando sua enunciabilidade e performatividade em contexto. Vemos a palavra "poema" acima, seguido fo nome científico do animal ("felis concolor"), o mapa com a América Latina à esquerda, a imagem do animal no centro, e abaixo escrito em holandês "América do Norte e do Sul". O olhar cultural do brasileiro ao ver a palavra "poema" associado à América, encontrada inesperadamente em um zoológico, possibilitar a leitura que considera também o olhar europeu que considera a América exótica. Temos, então, uma confrontação de olhares: o ponto de vista europeu sobre os americanos, como selvagens, aprisionados e em exposição exótica. Também o artista, na posição de turista, é estrangeiro, distante de sua origem, reforça a interpretação de

_

⁴⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (acesso www.houaiss.uol.com.br, em 24/10/2013)

Suçuarana: mamífero da fam. dos felídeos (*Felis concolor*), encontrado do Canadá à Patagônia, em uma grande variedade de ambientes; de grande porte, cabeça relativamente pequena, pelagem dorsal marrom clara e uniforme, podendo apresentar grande variação de tonalidade, partes inferiores esbranquiçadas, focinho ao redor da boca branco e cauda de ponta anegrada; jaguaruna, leão-baio, onça-parda, onça-vermelha, puma.

que "nós somos esses selvagens, do gato do mato, a gente tá lá, estamos encarcerados lá distante; tem um mapinha do lado, que mostra onde nós estamos" (JUNGLE *apud* FEITAS, 2003, p. 305). O artista fez questão de deixar a sujeira da placa, como um *ready-made* ou *objet-trouvé*, retomando a ideia do achadado/acaso duchampiano. Podemos relacionar também as palavras "poema" (o nome corrente do animal em holandês) e "felis concolor" (seu nome científico), para efeito poético e artístico: o poema feliz com cor (a poesia visual).



Zoológico Amsterdam Tadeu Jungle Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

O poema Adesivo (1979, com tiragem de 5000 exemplares), nas cores vermelho e branco, foi colaboração de Tadeu Jungle (apud FREITAS, 2003, p. 299) em Zero à Esquerda e nasceu como um "ato um pouco guerrilheiro da difusão da poesia". Como o próprio título sugere, trata-se de um adesivo no qual podemos ler o centro "passe a mão", na parte de cima, "vá passando" e, na parte de baixo, "passe o pé", "passe bem" e "passe até". Estas são expressões em língua portuguesa carregadas de conotações sobre atitudes individualistas e maliciosas (com segundas intenções), à falta de ética e à corrupção: "passa a mão" (roubar e assediar sexualmente), "passe o pé" (enganar, trapacear), "passar até" (abusar, satisfazer-se), "vá passando" (aproveitando-se, tomando vantagem) e termina com "passe bem" (sair ganhando, com vantagens). Essa leitura enviezadamente política não é errônea, se considerarmos ainda um adesivo precursor (o primeiro realizado pelo autor) e que também brinca com expressões idiomáticas, chama-se Fure Fila (1978, com tiragem de 1000 exemplares), no qual lemos "Fure fila/ Faça figa/ e/ Fuja do faro da fera". Embora ambos os adesivos chamem o interlocutor para a contravenção, o que o artista chama de "desobediência civil" e à desonestidade ("Fure fila" e "Passe a mão"), um é menos ambíguo e bem humorado que outro, pois, enquanto um adesivo incita ironicamente a corrupção, outro busca proteger e defender pela mística (faça figa) este interlocutor da fúria dos governantes ditadores ("fuja do faro da fera"). O imperativo (palavra de ordem) está presente nesses dois adesivos, buscando uma comunicação com o leitor. O fato mesmo de ser um material adesivo incita o interlocutor a se apropriar do objeto e dos dizeres, colando-o onde julgar melhor para que se torne visível aos demais. Para Jungle, "a ideia do Adesivo, basicamente, é de conseguir realizar um poema,

fazer com que esse poema circule, com que ele vire trabalho público [...] sem que, para isso, você dependa de terceiros" (JUNGLE *apud* FREITAS, 2003, p. 299).



Adesivo Tadeu Jungle Zero à Esquerda (1981) – Acervo MAC USP

Jungle conta que, quando criou os adesivos, era aluno da Escola de Comunicações e Artes d USP e que viviam sob o regime da ditadura militar, no final dos anos 1970. O artista participou das passeatas do movimento estudantil nas ruas e, enquanto caminhavam para uma abertura política, realizou pichações de rua. Tanto as pichações quando os adesivos são formas de imprimir em uma superfície, como o muro: "foram maneiras de expressão, dentro dum momento difícil de divulgação do 'fazer poético' [...] divulgação da poesia é uma coisa, ainda hoje, muito complicada, mas ali nos parecia impossível, a não ser com atitudes quase guerrilheiras como essa: pichação e, no meu caso, também optei pelo poema-adesivo" (JUNGLE apud FREITAS, 2003, p. 297-298). O artista reconhece a referência à Pop Art, desde sua formação na ECA USP e através da companhia de Walter Silveira, seu amigo de faculdade. Ele menciona a obra de Roy Lichtenstein, para justificar os quadrinhos e as imagens verbalizadas e da influência de Marcel Duchamp, ao trabalhar com objetos do cotidiano e obras que se lançam ao acaso, ao se tornarem públicas. Em 1997, o artista criou ainda o adesivo Você está aqui, brincando com a enunciação (dêixis de tempo e espaço), que ganha significações diversas variando-se o lugar e o momento em que se cola o adesivo. No caso do adesivo Passe a mão, anos depois do contexto de sua criação, se colado nas costas de alguém, "está sugerindo uma brincadeira, [já] na entrada de um banco [...] ele começa a interagir com o meio" (JUNGLE



apud FREITAS, 2003, p. 300), lembra o artista ao propor uma obra aberta.

Justu nu meu Tadeu Jungle Zero à Esquerda (1981) – Acervo MAC USP Justu nu meu é outra obra de Tadeu Jungle em Zero à Esquerda, que lida com a questão do erro, do acaso, do descontrole do real. Trata-se de um cartão fechado com um grampo de cabelo e cola. O leitor, para ler o seu conteúdo, tentará abrir, mas não conseguirá e, se conseguir abrir o cartão, rasgará o poema. O artista propositor explica e exemplifica simulando a voz do leitor em sua interação com o poema: "tá colado, não é, aí... justo no meu, justo no meu poema, pô, que merda, não consigo, justo no meu, rasgou... rasgou". Para o artista, essa é a ideia, "cada um rasgou de uma maneira, em cada um a cola foi colada num local". O acaso e a demanda de interação com o público estão fortemente implicados na obra. A palavra "nu" também faz referência à nudez. Ele explica que, ao tentar abrir a obra, é como se despir de uma vestimenta. "Você abre o negativo para o outro lado, a tinta como roupa, a tinta é que veste a página" (JUNGLE apud FREITAS, 2003, p. 301), pois dentro há a palavra "nu" impressa em fotolito em cada lado de forma espelhada, o que ele chama de "negativo", em branco e preto, formando um símbolo ao notarmos a tipografia: o "n" invertido é "u". São muitas as obras de Tadeu Jungle tem uma relação com o lúdico: um jogo de linguagem estabelecido entre o artista e seu público leitor.

Sobre seu estilo, Tadeu Jungle explica:

Estar aberto, estar de olhos, ouvidos, poros abertos para aquilo que estivesse acontecendo, durante o processo de confecção, ou seja: nunca acreditei numa ideia pronta, teoricamente, como que se pensasse nela no fim, sem nenhuma intervenção no meio. O processo de criação, que seja de um filme, quer seja de um poema, ele vai eternamente até a hora do poema ser publicado: [...] você pode

mudar uma vírgula, pode botar um ponto, pode suprimir uma palavra [...] Os meus trabalhos eram sempre permeados por esses erros, eu queria que o erro estivesse dentro do trabalho, eu queria que a porta estivesse aberta para o erro [...] essa necessidade de errar, de ser "mal-feito", entre aspas, [...] um mal-feito intencional, com vontade. Mas esse era meu estilo, meu modo mais orgânico, talvez de olhar o mundo. (JUNGLE *apud* FREITAS, 2003, p. 308)

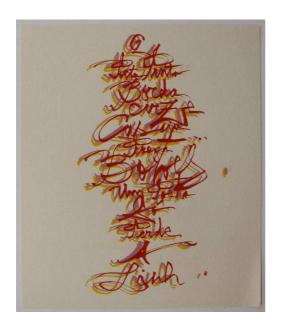
Walter Silveira adiciona outros referenciais criativos à sua produção poética, como Ronaldo Azeredo.

[...] tenho uma afinidade enorme com esse tipo de pensamento não verbal, que é uma das matrizes da poesia contemporânea, que está implícita dentro do verbal; há também trabalhos de alguns surrealistas, principalmente de [René] Magritte; há algumas coisas de [Juan] Miró que me interessam [...]; Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, quer dizer, os Dadás de um modo geral; Ezra Pound tem alguma coisa que me interessa ainda hoje; William Blake; tem uma infinidade de poetas e artistas, vamos dizer, clássicos, que também tem uma referência com o poético, que me interessam. A poesia oriental, de um modo geral, tanto chinesa como japonesa, o haikai, a visualidade. (SILVEIRA apud FREITAS, 2003, p. 314)

Tadeu Jungle e Walter Silveira, além de amigos, tiveram tendências artísticas e ideológicas parecidas, com referências da Pop Art e do grafite, desenvolvendo pesquisas no campo da poesia visual, desde Oswald de Andrade. Esses aspectos poéticos também os aproximam das obras e Edgard Braga, que teve ligação direta com o Movimento Antropofágico e chegou ao grafite. Walter Silveira cita, do Manifesto da Poesia Pau Brasil, o trecho em que Oswald de Andrade convoca "reclame produzindo letras maiores que torres". Esses dizeres inspiraram Silveira para o grafite: "Essa questão de inserir um poema no próprio corpo da cidade, sempre me chamou a atenção no manifesto do Oswald: então eu tinha essa ideia de que, uma vez escrito, esse poema iria ser fotografado" (SILVEIRA apud FREITAS, 2003, p. 314), sele se refere ao poema Hendrix/ Mandrake/ Mandrix, que saiu na mídia impressa e televisiva, em 1978. Além dessa vida de ação artística de inscrever-se no corpo da cidade, os artistas viam nas publicações outra forma de manifestação legítima: "de outro lado, havia revistas como Artéria; quer dizer, você tinha possibilidade de fazer publicações independentes, como xerox, com serigrafia e até com o barateamento do offset" (SILVEIRA apud FREITAS, 2003, p. 314).

A obra *Banheiro Públyco – Stylográfico Punk* (1982), de *Artéria 6*, é assinada por Walt B. Blackberry (SILVEIRA *apud* FREITAS, 2003, p. 315), pseudônimo de Walter Silveira, quando ele descobriu que "blackberry", em inglês significa "silveira". O artista associou a sonoridade de seu nome aos dos calígrafos ingleses. Decidiu então que todos os trabalhos caligráficos dali em diante seriam assinados com esse pseudônimo. Sobre seu trabalho presente nesse número de Artéria, Silveira comenta que "o caligráfico, como o sentido da palavra diz, em grego, *kali* é belo; e *graphia* é escrever; quer dizer, escrever belo. Mas também com essas escrituras mais populares, mais contorcidas, mais expressionistas; então aqui tem um poema fragmentário, no aspecto visual, [...] aquele aspecto de grafite de rua" (SILVEIRA apud

FREITAS, 2003, p. 313). A subversão da escritura e o contorno estilístico estão já no título da obra pelo uso da letra "y", contrastando com o fato de ser um poema de escrita de banheiro.



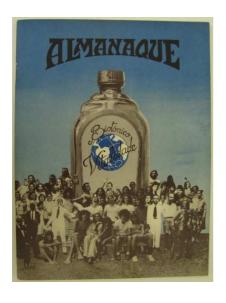
Singer Walter Silveira Artéria 5 (1991) – Acervo MAC USP

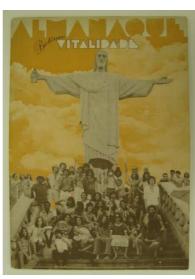
Walter Silveira envia seu trabalho intitulado *Singer* (1976/1982). "Singer" pode ser a marca de uma máquina de costura ou significa "cantor", em inglês. O artista conta que "a máquina de costura Singer tinha um slogan [que dizia que] era a única máquina que além de costurar, cerzia, pregava botões e tal" (SILVEIRA *apud* FREITAS, 2003, p. 313). Então o artista fez um trocadilho com estes dizeres: "o poeta/ pinta/ borda/ cirze/caseia/ prega botões/ um poeta só perde a linha", como podemos ver nesse trabalho em três cores sobrepostas: vermelho, amarelo e lilás, para dar a ideia de "linha embaraçada da caligrafia" (SILVEIRA *apud* FREITAS, 2003, p. 313). Na palavra "só" fica a ambiguidade: num sentido, a posição do trabalho artesanal; noutro, a singularidade de não seguir uma norma, rompendo com padrões ("perder a linha").

Poesia e Performatividade

A vida é "tomada em seu sentido mais corpóreo e literal: respiração, movimento e voz", como define a pesquisadora Fernanda Teixeira de Medeiros, em um artigo intitulado *Poetas e poesia habitando o espaço público: fatos da vida literária inglesa nos anos 60 e 70*. A arte, sob influência da *beat generation* e da contracultura, é entendida como acontecimento, fenômeno público e performático, dando espaço para diferentes linguagens poéticas, ênfase na experimentação e na auto-publicação (como meio afirmativo: "Não só a performance propriamente dita como também a auto-publicação eram os meios de a poesia tornar-se presença, quer no corpo e na voz do poeta, quer no livro mimeografado ou fotocopiado"). Ela explica que "essa compreensão da poesia enquanto participante da vida, enquanto fato do corpo e da voz de quem a produz e a consome, terminou por caracterizar um lugar da exterioridade ao campo literário, tamanha a força da noção de 'escrita' a definir o conceito de literatura". No Brasil, especificamente, essa manifestação se deu sobretudo na chamada "poesia marginal", caracterizada por um lirismo espontâneo, linguagem coloquial e textos curtos, estabelecendo uma tensão entre a cultura oficial e a cultura alternativa.

AS NUVENS CIGANAS DE UMA REVISTA BIOTÔMICA





Claudio LOBATO et alii. Almanaque Biotônico Vitalidade. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976-77. 27,3 x 21 cm. Sem tiragem. 40 p. Acervo MAC USP

Essa revista carioca, impressa em *offset*, grampeada, teve dois números, um de 1976 e outro de 1977. Sua equipe editorial compunha o grupo "Nuvem Cigana", formado por artistas e poetas como Charles, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos e Guilherme Mandaro. Seus colaboradores foram Charles, Cafi, João Carlos Pádua, Torquato Neto, Luís Olavo Fontes, entre

outros. Na apresentação existem "indicações", "contra-indicações" e "posologia". A revista apresenta poesias, fotos, ilustrações, anúncios, desenhos, textos, palavras cruzadas, passatempos, variedades. Foi publicada em período de intensa repressão, sofreu censura policial e foi apreendida. Considerada revista literária e de cultura, em tom lúdico, eclético e irônico. Os *Almanaques* servem por vezes também a manifestos. Ao percorrê-los, vemos uma série de "palavras de ordem" integradas aos trabalhos apresentados, lemas adotados pela *Nuvem Cigana*, como está em seu número 2: "Firme no leme que a reta é torta"; "Vai fundo"; "De grão em grão a galinha enche o saco". Para Fernanda Medeiros, "essas revistas enfatizavam a produção coletiva e a tentativa de traduzir em linguagem estética uma visão de mundo ao mesmo tempo crítica e lúdica".

O grupo *Nuvem Cigana* modificou a maneira de se trabalhar a poesia dando a ela não apenas páginas, mas voz, atitude, cenário, fantasia. O principal integrante do *Nuvem Cigana* foi Chacal, que pregava que a poesia deveria sofrer transformações através das contribuições do grupo. As atividades desse grupo eram encaradas como "ações entre amigos", com reuniões organizadas durante dez anos nas noites de segunda-feira na casa de Santa Tereza. Além de reuniões semanais para discutir intervenções, o grupo se reunia para outras atividades como jogar futebol no Clube Caxinguelê, no Horto, e o Bloco Charme da Simpatia, um bloco de carnaval, precursor dos cordões carnavalescos atualmente conhecidos, como o Suvaco do Cristo e o Bloco das Carmelitas.

A intenção era propiciar um lugar para criação e diversão, convergindo seus ideais críticos e produzirem discos, livros, shows etc. O grupo ficou conhecido no Rio de Janeiro aos poucos, por inventar uma tática inteligente de distribuição de publicações alternativas e quase artesanais. Buscavam vender essas edições em teatros e salas de cinema, contando com o bocaa-boca, uma rede de amigos das universidades e até em pontos de ônibus (SANTOS, 2008, p.55).

Além das duas edições do *Almanaque Biotônico da Vitalidade*, o Nuvem Cigana publicou pouco mais de uma dúzia de publicações que reunia poemas, desenhos e fotomontagens de vários jovens artistas e poetas da época. Pela equipe do *Nuvem Cigana*, foram publicados *Canção de Búzios* (1972), de Ronaldo Bastos; *Creme da Lua* (1975), *Perpétuo Socorro* (1976) e *Coração de Cavalo* (1979) do Charles; *Vau* e *Talvegue* (1975) e *14 Bis* (1979) do Ronaldo Santos; *O Rapto da Vida* (1976) e *Atualidades Atlânticas* (1979) de Bernardo Vilhena; *America* (1975) e *Quampérius* (obra que prometeu a associação entre prosa e poesia, 1977) de Chacal; e *Hotel de Deus* (1976) de Guilherme Mandaro.

O núcleo poético não se resumia apenas à poesia e poetas, pois Cafi, Cao, Dionísio de Oliveira, Claudio Lobato, Paulinho Menor e Lúcia Lobo também colaboravam como responsáveis pela editoração das publicações, pela cenografia dos espetáculos, pelas fotomontagens e pela organização de eventos. Claudio Lobato e Dionísio de Oliveira

trabalharam também em um projeto do documentário reunindo imagens, fotografias e material sonoro da Nuvem Cigana e do bloco Charme da Simpatia.

A revista coletiva *Almanaque Biotônico de Vitalidade*, que reunia de poesias e fotomontagens a charadas e palavras-cruzadas, com uma aparente ingenuidade, trazia forte crítica política e nota-se também a relevância do ideário da contracultura. Relata Ronaldo Santos, um dos integrantes do grupo: "O certo é que o Almanaque acabou tendo uma fortíssima conotação política, de contestação ao regime militar vigente e à violência policial, que se aproveitava da ditadura para exacerbar o seu poder" (*apud* COHN, 2007, p. 93). Após o seu lançamento em 1976, dado o seu teor crítico e suas alusões ao autoritarismo político do país, gerou sua apreensão nas livrarias (SANTOS, 2008, p. 57).

Já na capa da revista *Almanaque Biotônico Vitalidade*, a relação entre arte e vida surge como uma bandeira. As capas dos dois *Almanaques* trazem estampada a foto do grupo, pelo menos trinta jovens se encontram juntos de pé numa atitude celebratória, como uma trupe de circo, cada qual expressando sua alegria de estar ali. Evoca-se uma atitude proposta pelos artistas em seus manifestos. As edições do *Almanaque* trazem um ar anárquico, como um elogio à espontaneidade. Predominam-se as fotomontagens e desenhos integrados aos textos, muito de acordo com o espírito da época. Embora seja necessário distinguir suas propostas impressas em publicações como a *Navilouca* e o *Almanaque*, o que parece relevante é o aspecto artesanal, diferente de um acabamento mais formalizado, cujo aparato literário e teórico mais elaborado, como aquele proveniente do contato com os interesses das publicações mais vinculadas aos ideais da Poesia Concreta.

Além do "conselho editorial" misto, com poetas e artistas gráficos, cujos membros também tinham trabalhos publicados, havia uma série de outros colaboradores, quarenta no primeiro e quarenta e cinco no segundo. Muitas das colaborações eram em duplas ou trios, com um artista fazendo o texto e outro a ilustração, na mesma página.

Os editores do primeiro número do *Almanaque* foram Cao, Claudio Lobato, Ronaldo Bastos, Chacal e Dionísio. Para capa do primeiro número, a locação escolhida é o Clube Condomínio, sede das "peladas". Um poemeto de Charles abre primeiro número: "os mestres da vanguarda vêm de complicar/ a gente vem de viver/ brincar e anotar". Como em algumas outras, nessa revista também os trabalhos são praticamente anônimos — poucos trazem assinaturas, vários foram realizados por mais de uma pessoa, e para se saber as autorias dos trabalhos, é necessário recorrer a um índice precário. Dessa forma, temos a impressão de que a publicação inteira possa constituir uma espécie de "poemão" redigido a muitas mãos, na fórmula de Cacaso (BOSI, 2011).⁵⁰

-

⁵⁰ Viviana BOSI. *Poesia em Risco. Itinerários a partir dos anos 60*. Tese de livre docência. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH USP, 2011.

Na folha de rosto desse número, apresentam-se prescrições sob os rótulos de "apresentação", "indicações", "contraindicação" e "posologia":

Apresentação:

essência de energia pura,
o BIOTÔNICO VITALIDADE
é composto de raízes,
folhas e frutos plenos.
Sucesso comprovado
através dos séculos.
Profilaxia da cegueira noturna.
É muito eficaz nos casos de desânimo geral.

Indicações:

contra a inércia contra a lei da gravidade contra a contrariedade contra marcar bobeira contra a cultura oficial contra a cópia a favor da liberdade contra o irremediável

Contraindicação:

não deve ser ministrado àqueles que propõem a morte como única forma de vida.

Posologia:

a critério do paciente. a medicina não faz milagres.

De modo análogo, no segundo número do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, editado por Claudio Lobato, Ronaldo Santos, Charles, Chacal, Bernardo Vilhena e Cafi, há marcas da crítica social aparentemente incomuns em publicações aparentemente "festivas". Para capa, o lugar escolhido para foto foi o Corcovado. Na folha de rosto do segundo número, encontra-se um texto com o mesmo tom prescritivo do número anterior:

é com o pé no fundo que a gente aparece
na tona do charco
agradecido aos bezouros amigos por mais um vôo
algumas azas de baralho
porque nem toda palavra é ordem de consolo
nem todo tempo se passa na repetição
nem todo juízo se perde eternamente
porque é pelos sete buracos que se recomeça
corações muçulmanos mamelucos malucos macumbeiros
tropa rumbeira de guerreiros sentimentais descolonizados
pelo delírio pelo lascínio pelo leque plástico do pavão
resistentes fotografadores do real
respeitadores abusados divergentes pipadores dos céus nacionais

sem marca registrada de nenhum pano de chão pela água do rio o vermelho do sangue a carne macia dos antropófagos pela flecha perdida do brasilíndio encachaçado coração continental esse cheiro de terra esse berro histórico temporão recém nascido fora de moda

Ao lado de páginas mais lúdicas, encontramos muitas representações de violência e pobreza. Ou seja, ao contrário do que a capa parece sugerir, a revista traz tanto o aspecto carnavalesco quanto um tom bastante incisivo. Tanto que, no depoimento de Chacal sobre o *Almanaque*, ele ressalta exatamente essa estranha combinação. Depois de afirmar que a revista tinha um "ar folgazão, com a cara da Nuvem", segue dizendo: "Poemas, fotos e desenhos ali estampados mostravam um painel pânico do tempo policial que se vivia, com muito humor e ironia" (2010, p. 64).

Vinculadas a esses trabalhos editoriais, as chamadas "Artimanhas" facilitavam a veiculação de uma poesia coloquial e funcionavam como estratégia de venda. Esse termo "artimanha" está relacionado à expressão "nuvem cigana", que dá nome ao grupo, remetendo à clandestinidade e às estratégias de sobrevivência da arte no contexto repressor da censura ditatorial. O "observador" é convidado a acompanhar essas formas inquietantemente produzidas pela "mobilidade incessante". São formas em movimento que desafiam aqueles que usurpam da palavra seu poder de significação em nome dos interesses políticos do regime militar.

Essas *Artimanhas* eram recitais performáticos da *Nuvem Cigana* que retomavam a tradição oral, valorizada pelas poéticas contraculturais. "A *Nuvem Cigana*, através de suas *Artimanhas*, realizou de maneira sistemática, pela primeira vez no Brasil, a poesia moderna falada" (COHN, 2007, p. 6). As *Artimanhas* substituíam os tradicionais coquetéis de lançamento, com declaração de poesia e show de rock, dança e apresentações cênicas. Heloísa Buarque de Hollanda (*apud* MEDEIROS, 2002) conta:

O lançamento dos números do *Almanaque* ou dos livros da *Nuvem Cigana* se fazem espetáculos: leituras dramatizadas dos poemas, shows de rock, "aprontos" inesperados. Como resposta frontal aos lançamentos literários tipo "noite de autógrafos", os poetas adotam comportamento malandro contaminando a arte com a manha carioca e estabelecem para esse novo tipo de "happening" o conceito de *Artimanha*.

Sobre essas apresentações públicas da *Nuvem Cigana*, Chacal comenta que: "[...] foram as Artimanhas, que está relacionada com aquele papo do Ginsberg. Era a poesia falada que correspondesse a uma poética nova. As *Artimanhas* foram uma forma de trazer a rapaziada (que não lia) para perto da gente" (*apud* MOREIRA, 1986, p. 38). Essas performances estão

associadas à postura despojada da geração *beat* de Allen Ginsberg, visando ampliar o público da poesia (SANTOS, 2008, p. 61-62).

Os *Almanaques* com as *Artimanhas*, marcaram a identidade do *Nuvem*. A coleção de trabalhos textuais e gráficos, de poesia e arte, é também documento materializado do espírito de rede, um espaço híbrido e grupal, em que se concebia e encenava a poesia.

As ações do *Nuvem* eram claramente afirmativas e "reativas", inseridos na ideologia da contracultura (utopia, juventude, drogas, poesia, estilo de vida alternativo, ênfase na experiência comunitária). A consequência dessas atividades foram uma certa dicção poética do poeta *performer*, da auto-publicação, de poemas falados, das *Artimanhas*, dos passeios do bloco *Charme da Simpatia* durante o carnaval, de práticas que até então não eram comuns na Zona Sul do Rio de Janeiro.

O termo "reativo", aqui utilizado a respeito das atividades do *Nuvem*, foi sugerida por Caetano Veloso, como relata Ronaldo Santos em seu depoimento:

Inclusive tinha uma outra coisa que eu levei muito tempo pra entender, que na época eu fiquei meio grilado: uma vez o Caetano, se referindo à cultura daquela época e tal, quando chegou na *Nuvem Cigana* ele disse que a *Nuvem Cigana* era reativa e deixou isso solto. E todo mundo ficou, pô, qual é a do cara? E depois eu fui ver, o que ele queria dizer era isso, a gente não foi um nascimento espontâneo, a gente nasceu como reação a uma situação, foi reativo nesse sentido. (SANTOS *apud* MEDEIROS, 2002, p. 193)

Caetano pode ter usado o termo "reativo" de modo pejorativo (como "reacionário"), mas entendemos também a leitura que Ronaldo Santos (*apud* MEDEIROS, 2002, p. 193), como ideia de reação, rebeldia e rebelião evocada na medida em que atrela o projeto do *Nuvem* ao seu momento histórico específico, caracterizando-a como uma resposta crítica e criativa ao contexto político do país na época.

Por ocasião do lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade 1*, no MAM-RJ em janeiro de 1976, ocorreu juntamente a segunda *Artimanha*. Nesse evento, repetiram o projeto do primeiro improviso, com poesias, esquetes, músicas e carnaval, dessa vez mais roteirizado e com um diretor convidado. Espalharam-se anúncios em cartazes pela cidade, e um público muito grande compareceu. Ao final, como conta Pedro Cascardo (*apud* MEDEIROS, 2002, p. 210), uma fileira de policiais com seus cães aguardava os "manifestantes" na saída do MAM, tornando o clima aterrorizante. Para furar o bloqueio dos guardas, a solução foi uma saída triunfal, mais uma vez com o carnaval do bloco *Charme*, que desfilou até a Cinelândia. Charles comenta o episódio:

A gente conversava sobre política, mas não foi uma coisa calculada, trabalhada, vamos fazer assim porque aí vai acontecer isso. Nada foi muito pensado assim, foi acontecendo, foi indo, foi juntando, e foi acontecendo, foi uma coisa natural,

que foi crescendo e nascendo e foi partindo mesmo... Mas não tinha assim nenhuma coisa de pensar especificamente que a gente estava fazendo política, a gente ia fazendo. Quer dizer, quando lançou o *Almanaque* aí teve uma coisa que aconteceu que foi mais violenta nesse sentido. Porque quando a gente saiu de lá tinha uma fileira de cachorros, polícia com cachorros, aqueles negócios, então deu pra sentir que o negócio estava incomodando.

Depois apreenderam o *Almanaque*, aí a gente se tocou que o negócio estava chutando canela ali, começou a incomodar mesmo. Mas a gente não pensou especificamente. Foi uma coisa que foi acontecendo, que foi indo e que vai incomodar vai, vamos embora, vamos fazer, a gente está aqui para fazer bagunça, então vamos fazer bagunça e vamos nessa.

(CHARLES apud MEDEIROS, 2002, p. 209)

Depois dessas duas primeiras recém-nomeadas *Artimanhas*, Chacal escreveu artigopoema "Artimanha: ardil, artifício, astúcia" para a revista *Malasartes*, em 1976, definindo aquele o evento. Esse título foi extraído da definição do dicionário *Aurélio* para o vocábulo "artimanha". Como epígrafe,, Chacal usa um poema de Torquato Neto⁵¹. Considerado o registro de batismo das *Artimanhas*, vale a pena lê-lo quase na íntegra:

Artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

[...]

Artimanha se faz com artifício e Artimanha artefato plástico

pernas palcos e vedetes chicletes chacretes folia Artimanha é comício na cinelândia na central

é o início do fim de tudo

é o nada incrementado

é um bolo confeitado

é perigosíssimo

O poema de Torquato Neto usado como epígrafe for Chacal:

POETA

MAEDAS

ARTES

MANHA

SDARM

ASDHO

JEDHA

MANHÃ

⁵¹ Torquato Neto é uma figura muito importante para os artistas da época, tanto para Poesia Marginal quanto para o Tropicalismo e a Poesia Concreta. Foi um poeta-chave na inauguração do universo marginal dos 70, tendo escrito o poema "Marginália" sobre uma melodia de Gilberto Gil. Suicidou-se em 1972, tendo participado de *Naviloca*, não viu a ser publicada. A "margem" estava sendo ocupada por diferentes vertentes poéticas desde o fim dos 50, das mais "culturais" às mais contraculturais.

enfeitiçado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia, é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível sabe que é preciso ocupar espaço sabe que é preciso gastar munição sabe que torquatro é oito como biscoito torto ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS.

(CHACAL, 1976, p. 32)

Para conceituar a *Artimanha*, Chacal destaca o lugar onde ela acontece: "na rua, precisamente no meio dela". A rua não é apenas um lugar de passagem, mas também palco. Postar-se no meio dela, como fizeram ao usar o bloco de carnaval como escudo protetor, era uma forma de ocupação do espaço público vigiado. Além disso, a rua sempre foi um espaço caro aos poetas marginais, como expresso emblematicamente no poema que segue, de Charles em *Almanaque Biotônico Vitalidade 1*:

Na festinha xic paparica-se o artista Na rua o escracho é total A sabedoria tá mais na rua que nos livros em geral (essa é batida mas batendo é que faz render) [...]

Chacal também justifica a escolha do substantivo "artimanha" para denominar o evento. Era necessário um nome que justificasse o que acontecia nas performances e a solução foi adotar um termo que designasse um artifício, um *jeito* de fazer algo e que evocasse poeticamente a situação marginal, já que uma artimanha é sempre aquela solução pressupondo um drible e uma transgressão. Esse *jeito* era concebido por Chacal "um poeta não se faz com versos", como o próprio objeto de invenção do poeta. Agora o poeta deve mais do que fazer versos, seu campo de criação deveria abranger o escopo produção-recepção.

A cidade do Rio de Janeiro é outro tema presente das *Artimanhas* e dos *Almanaques*, como lemos nos *best-saids* de Ronaldo Santos, presente no *Almanaque Biotônico Vitalidade 1* (1976), atentando para a adequação entre imagens, linguagem e temática:

cartão postal

o rio é lindo o pão daqui é uma pedra de açúcar a carne não sangra, o corte não dói sempre amanhece o morro está infestado de bandidos e ratos tem um quartel da polícia no fim da escadaria

à direita

do outro lado, crianças brincam no lixo o nome é bonito Santa Marta um beijo⁵²

Este poema foi publicado como texto de um cartão postal, escrito à mão e selado. Na foto que traz o verso do postal com o poema, este está apoiado numa esquadria de janela em péssimas condições, com vidro quebrado e madeira muito velha, fazendo-nos pensar na locação da favela. Outro *best-said* desse poeta, publicado em *Almanaque Biotônico Vitalidade 2* (1977):

copacabana
princesinha traída
aída cúri currada
despencada de um trigésimo andar de alumínio e mármore
estatelada no calçadão gelado destes tempos modernos
sem que só uma mariposa
ronde o cadáver sob tuas luzes de mercúrio
carregado nos braços musculosos de um
travesti intoxicado
velado pela ausência de todos os cafajestes
nessa cerimônia falsa de classe média

eu choro inconsolável pelo teu colar de pérolas roubado

Esses dois poemas nos mostram uma cidade desidealizada, decadente, de realidade complexa e múltipla. Os temas abordados (Copacabana, a cidade cartão-postal e seu avesso) dialogam com mitologias em vias de extinção, com as quais o poeta se relaciona ora nostálgica, ora ironicamente.

O tropicalismo foi uma influência decisiva para produção artística brasileira, ligandose à tradição antropofágica do modernismo brasileiro. Entende-se que houve dois momentos do

⁵² A versão original publicada em 1976 é ligeiramente diferente desta que Ronaldo forneceu à Fernanda Medeiros, em sua tese de doutorado. Segue:

o Rio é lindo
o pão daqui é uma pedra de açúcar.
a carne não sangra e o corte não dói.
tudo se esquece
o morro está infestado de bandidos e ratos
tem um quartel da polícia no fim da escadaria
à direita
que jeito?!
o nome é Santa Marta.
um beijo.

tropicalismo, nos quais notamos aspectos da estética construtivista e as manifestações artísticas ditas "marginais", como aponta Heloísa Buarque de Hollanda:

[...] alguns dos produtores de cultura do pós-tropicalismo identificam-se aos concretistas através de uma certa situação de transgressão e, portanto, de marginalidade, estabelecendo-se nesse nível, entre os dois movimentos, uma cumplicidade. Essa atribuição não deixa de ser contraditória, na medida em que a vanguarda, ainda que minoritária e criticada, já havia de há muito conquistado uma posição de poder no campo intelectual, tendo boa parte de seus integrantes próximos às instâncias de legitimação cultural do sistema. A cumplicidade concretismo-tropicalismo fazia-se, sobretudo, através da opção "moderna", da palavra como ferramenta industrial [...]. (HOLLANDA, 2004, p. 67)

Portanto, o tropicalismo não deve ser entendido como superado pelo pós-tropicalismo, mas como um desdobramento marcando dois momentos atravessados por aspectos culturais e estéticos comuns. Se o tropicalismo foi encabeçado por jovens interessados em compreender a sociedade brasileira através de sua miscigenação e amplitudes políticas e culturais para as massas, o pós-tropicalismo apenas marca uma outra geração, de meados dos anos de 1970 e 1980 que seguiram por caminhos diversos dentro desta mesma chave interpretativa da cultura brasileira ou reformulando-a e apropriando-se de outras ideias. No entanto, sem deixar de considerar o complexo e contraditório cenário político-social dos anos de 1960 aos de 1980 no Brasil, que abrange o período do regime militar ditatorial.

Mais do que pano de fundo, as questões político-sociais inferiram diretamente nas formas de expressão artísticas, não só abordando os temas do calor da hora, mas também marcando formas e relações próprias de uma geração e de um lugar (espaço/tempo). Misturando aspectos das culturas populares e erudita, atuaram nos meios de comunicação de massa (jornal, revista, rádio e televisão). O tropicalismo dependeu e se desenvolveu a partir deste novo contexto midiático e tecnológico, recuperando, sobretudo, a tradição modernista de Oswald de Andrade, da qual apropriou-se do conceito de "Antropofagia" como método de interpretação da cultura brasileira para fundamentar suas criações derivadas de múltiplas fontes: nacionais e internacionais, canônicas e imediatistas. Detivemo-nos aqui, como estudo de caso, em algumas publicações, mais especificamente revistas cariocas como Navilouca e Almanaque Biotônico Vitalidade, que receberam tratamento gráfico do nível das revistas comerciais da época. Porém, contradiziam seus conteúdos, criando em todas elas um ruído estranho que ironizava e assim criticava a recepção e as formas de relação do público/observador/leitor com a cultura, os meios de comunicação de massa e as instituições artísticas. Além destas revistas, houve também muitas publicações de artistas individuais e coletivas com aspecto mais artesanal, xerocados ou mesmo mimeografados, muito próximo, em seus suportes, do que encontramos nos cordéis. Um exemplo são os livretos de artistas produzidos, na época, por Carlos Saldanha.

Tais publicações buscaram circular tanto na esfera pública e oficial quanto na marginalidade e na clandestinidade, visando efetivamente uma aproximação com o público,

explicitando uma necessidade de comunicação, troca de informações e reflexões críticas sobre a arte e a sociedade (arte-vida).

Há aí um deslocamento e uma perturbação entre os campos das artes visuais (no qual os objetos seriam conservados num museu) e da literatura (cujas edições seriam conservadas e dispostas nas prateleiras de uma biblioteca), como "autonomamente" conhecemos.

Quanto a estes regimes ditatoriais da época, na América Latina e no leste da Europa, Heloisa Buarque de Hollanda acentua:

- [...] novos dados para a discussão da ortodoxia e do autoritarismo marxista, com a divulgação e do problema das dissidências nos países do leste europeu e de entrevistas e trabalhos de intelectuais preocupados com novas opções de análise e prática política. (HOLLANDA, 2004, p. 104)
- [...] a invasão da Tchecoslováquia não deixa mais dúvidas quanto ao totalitarismo soviético, a atuação do PCD em maio de 68 mostra-se totalmente reacionária em sua política de alianças com o Estado, Fidel Castro intensifica a repressão e a censura às artes em Cuba etc. A fé no marxismo como ideologia redentora é abalada pelo sentimento de que a única realidade seria o poder. Instala-se a desconfiança em todas as formas de autoritarismo, inclusive os que são exercidos em nome de uma revolução e de um futuro promissor, promovendo a valorização política de práticas tidas como alienadas, secundárias ou pequeno-burguesas.

(HOLLANDA, 2004, p. 69)

Esses dois trechos mostram interpretações quanto ao que acontecia no mundo, tanto em regimes políticos direitistas (como foi na América Latina) ou esquerdistas (em Cuba e no leste da Europa). Nos anos de 1970 no MAC USP, Walter Zanini promoveu mostras de arte contemporânea e enviou pedidos aos jovens artistas do mundo inteiro para que mandassem suas obras ao museu, que chegavam pelo correio. Muitas obras circulavam na rede e o lugar da autoria era tomado pelos trabalhos coletivos que manifestavam protestos contra os regimes de seus países. Como exemplo, citemos o artista uruguaio, Clemente Padín, que sofreu a repressão política em seu país, esteve preso duas vezes, cujo arquivo foi destruído pelos militares e reconstituído pela rede, pois outros artistas que haviam recebido suas obras começaram a devolvê-la. Nesta época ele também enviou muitas obras ao MAC USP. Ele reunia trabalhos de vários artistas latino-americanos, e numa edição artesanal, criou a revista (assembling) OVUM. Os trabalhos coletivos marcam neste período uma crise da autoria, a despersonalização do objeto artístico em busca de um sujeito coletivo, consciente de seu meio. Observemos como Celso Favaretto, ao tratar do "eu poético" presente da arte tropicalista aponta características presentes nas publicações coletivas de artistas:

Metonímia que se metaforiza: na moldura do moderno, o bruto, o indeterminado. Este 'eu', que em seguida conduz a intervenção na moldura, 'eu' desindividualizado e despsicologizado, é a figura de uma enunciação, instância de linguagem que organiza a experiência das múltiplas temporalidades e espaços

presentificados na moldura. Este 'eu' é uma regra do enunciado, pois todas as frases são proferidas a partir deste 'ponto' e, como sempre retornam a ele, acabam por recobri-lo, disfarçando-o com aquilo que ele mesmo diz. Assim, por este 'eu' desfila o Brasil dado em representação: embora também se possa entendê-la como referência a um 'eu' individual, a marca da pessoa equivale mesmo à não-pessoa, a um 'ele' impessoal e anônimo que corresponde, no imaginário, à noção de 'tropicalidade' ou de Brasil, verdadeiro sujeito da linguagem. A ausência do eusujeito é responsável por um 'vazio', uma 'situação de vácuo presente na multiplicidade grotesca e aleatória dos detalhes e das imagens integrantes de um todo desconexo'. Este vazio não é nada [...]. (FAVARETTO, 1979, p. 61)

Ao considerar a "moldura moderna", podemos pensar que ainda estamos vinculados à modernidade artística, mas que algo se altera é a presença do "eu desindividualizado e despsicologizado", fazendo surgir um "ele impessoal e anônimo que corresponde, no imaginário, à noção de tropicalidade ou de Brasil", ou seja, um sujeito coletivo, considerado "o verdadeiro sujeito da linguagem". As noções de "múltiplas temporalidades e espaços presentificados na moldura" e, ao mesmo tempo, "um vazio, uma situação de vácuo presente na multiplicidade grotesca" são características da pós-modernidade, em que damos os sentidos através de suas referências do presente da enunciação, ou seja, da criação (exposição e performatividade do discurso). Heloisa Buarque de Hollanda nota as intensas marcas performáticas do "aqui" e "agora" (dêixis de espaço e tempo) como características da obra tropicalista e que não deixa de estar conectada com a arte pós-moderna:

O tropicalismo começa a sugerir uma preocupação com o aqui e o agora, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com o tom grave e a falta de flexibilidade da prática política vigente.

(HOLLANDA, 2004, p. 61)

Mais do que criar obras isolados em seus ateliês, os artistas buscavam trabalhar em grupo, muitas vezes em espaços públicos e criavam coletivos e, até mesmo, editoras. Este procedimento não ocorreu só no Brasil, podemos citar o grupo *Fluxus*, conhecido internacionalmente por seus trabalhos conceitualistas de forte crítica social, as editoras *Beau Geste Press* ⁵³ e *Something Else Press* ⁵⁴, para citar algumas das mais importantes internacionalmente na edição e publicação de artistas, que criaram para criar suas publicações alternativas. No Brasil, sobre a circulação alternativa, Heloisa Buarque de Hollanda explica:

Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependendo, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo artesanal de suas experiências. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, na

_

⁵³ Editora fundada por Felipe Ehrenberg, David Mayor, Chris Welch e Martha Hellion, que atuou de 1971 a 1974 na Inglaterra.

⁵⁴ Editora fundada por Dick Higgins em 1963 e que esteve ativa até 1980.

subversão de relações estabelecidas para a produção cultural. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. (HOLLANDA, 2004, p. 107)

Notamos que estes artistas buscavam materiais precários, diferentes daqueles utilizados pelas artes tradicionais, meios e lugares transitórios, distantes das instituições consagradas pela modernidade, para a criação e circulação de suas obras. Com o passar do tempo, a documentação cria História através de suas narrativas heroicizadas e este material passa a ser fetichizado, ganhando valor de mercado, dado do seu valor simbólico. Sobre a recusa da figura deste herói, Heloísa Buarque de Hollanda diz:

A modernidade revela-se como fatalidade, onde o herói não está previsto. Ela amarra-o para sempre no porto seguro, abandonando-o a uma eterna ociosidade [...] A modernidade heroica revela-se como tragédia na qual o papel do herói está disponível. (HOLLANDA, 2004, p. 57)

No Brasil, depois do entusiasmo desenvolvimentista da política econômica seguida de um golpe de estado ditatorial, houve uma desilusão que fez com que muitos artistas desacreditados passassem a olhar para o cotidiano e denunciar a falsa alegria em que se encontravam. Neste contexto, os tropicalistas criam suas obras, cujas manifestações Heloisa Buarque de Hollanda chama de "imagens absurdas", dado os contrastes justapostos nas obras tropicalistas, denunciando o cotidiano da realidade brasileira, as desigualdades sociais e entre aquilo que falamos e fazemos. Sobre o olhar crítico para o cotidiano, ela escreve:

O sentimento experimentado no cotidiano é também um problema teórico. E é essa consciência que determina uma linguagem necessária e desejadamente crítica. A alegoria, a metonímia, a ironia, a paródia etc., isto é, o recurso a uma dicção mais literária, faz-se em favor de um distanciamento crítico.

(HOLLANDA, 2004, p. 115)

NAVILOUCA: TROPICÁLIA E MARGINÁLIA

Neste sentido, a revista *Navilouca* é um bom exemplo. Uma revista organizada e editada por Waly Salomão (poeta conhecido também por Waly Sailormoon) e Torquato Neto,



em 1974 no Rio de Janeiro, conta apenas com um número. Nesta revista encontramos trabalhos de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Sailormoon, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stenphen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso e Haroldo de Campos. Ou seja, artistas que participaram dos diferentes "momentos" tropicalistas e da poesia concreta e marginal. Todos envolvidos com as questões sociais, políticas e culturais do país, já expresso na capa "ALFAVELA". Assim, puderam se expressar, sobretudo, através do uso da palavra, seja pelo âmbito estético (como é o caso da

poesia visual), seja pelas canções, seja pela circulação de textos artísticos e/ou críticos. A palavra carrega o poder metonímico da voz coletiva, como explicou Favareto em seu texto citado anteriormente (*A cena tropicalista*) e ao mesmo tempo, por ser alegórica, sugere imagens que, em contexto discursivo, pode ser subversiva, revelando, ironicamente, o cotidiano absurdo em que vivemos.

Sobre a poesia produzida nos anos 1970 no Rio de Janeiro e em São Paulo, seja pelo grupo concreto, seja pelos chamados marginais, ou, mais genericamente, pós-tropicalistas, é importante conhecer as revistas para compreender o conjunto de ideias que permeava essas produções poéticas.

Quando as pessoas não encontravam condições de vida verdadeiramente coletiva, porque a ditadura não permitia que as pessoas se organizassem politicamente, deveu-se a pequenos grupos a representatividade da produção cultural do período. A importância das cooperativas de artistas, ao lado da proliferação dos periódicos, que discutiam um pouco de cada aspecto da realidade, buscou a convivência de realizações artísticas alternativas.Paulo Leminski, em seus ensaios sobre a poesia dos anos 1970, foi um dos primeiros a observar a importância das revistas, que ele celebra como "alternativas-quixote para o sanchopança do jornalismo oficial, acadêmico e rotineiro, conforado e autossatisfeito" (2011, p. 202) – sendo ele mesmo um ativo participante dessas publicações.

Do ponto de vista da ousadia gráfica, a revista que melhor transitou entre linguagens, conjugando fotografia, texto e desenho, é, sem dúvida, o número 1 (e único) da *Navilouca*

(1974), cujo projeto gráfico foi de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos, editada por Waly Salomão e Torquato Neto, e publicada posteriormente à morte deste. Nas fotografias da capa e da contracapa, as imagens dos participantes seguem duas tendências concomitantes: 1) do lado de fora, as representações eufóricas, que mostram um grupo de jovens na praia, vestindo roupas coloridas, e segurando letras grandes que formam a palavra "Alfavela" (certamente um trocadilho abrasileirado com o filme de Godard, Alphaville). Embora o design da capa guarde afinidade com a diagramação construtivista-concreta, não se trata mais, apenas, de formas geométricas abstratizantes ou isomórficas, uma vez que o centro da atenção é atraído pelas fotos dos artistas participantes que, como bem percebeu Heloísa Buarque de Hollanda, têm valortexto. Isto é, a figura, a atitude, a roupa, o corpo – tudo isso – significa. A palavra "alfavela" é polissêmica e vai sendo literalmente montada por jovens festivos, numa performance coletiva, e deles depende para sustentar-se no ar, sem existência independente e autônoma numa página de livro; 2) do lado de dentro, representações perturbadoras, como, dentre elas, uma colagem feita por Torquato Neto em que se vê fotos de pessoas caídas no chão (aparentemente mortas) ao lado de latas de querosene e manchas de sangue, ou com o corpo emborcado no capim, sendo olhadas por crianças e por uma multidão de aparência humilde. As palavras soltas que se sobrepõem à montagem fotográfica, escritas sobre um formato de cruz ("aqui ali, aqui ali/vir ver, ou vir"), lembram a configuração do poema concreto, assim como aludem ao número quatro (como um tipo de assinatura referente a Torquato). Se a composição deriva dos procedimentos concretistas, o espírito contraria em tudo a antiga assepsia. Nos materiais que compõem as fotomontagens há uma mescla de resquícios do construtivismo, como um estaqueamento alusivo, aliado à irrupção da presença corporal, festiva na capa e violenta e lutuosa nestas obras.

Assim como na exposição formal predomina a heterogeneidade estética, também o tom do material revela uma estranha superposição, no qual se entremeiam desde retratos celebratórios, em que jovens dançam ou fazem teatro, até as mais macabras associações, como o texto de Torquato Neto sobre a gélida gilete ("gelete") com Luciano Figueiredo e Oscar Ramos ou fotogramas de Zé do Caixão e Ivan Cardoso com aspectos vampirescos e aterrorizantes (mas de modo paródico).

Waly Salomão, no excerto reproduzido de seu livro *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), diz-se possuído por uma "energia terrível", propondo um "alargamento não-fictional da escritura" e um desejo mutante de ser outro, de tornar-se múltiplo. Percebe-se, aqui e em tantos exemplos, que não se trata de uma exacerbação da subjetividade em si mesma, mas um expandir-se que comporta diluição de fronteiras em vários níveis, incluindo aspectos de auto-destruição.⁵⁵

⁵⁵ A revista foi organizada em 1971, portanto em data anterior à publicação do livro. Ensaio de Roberto Zular (2005) contrasta, na produção de Waly Salomão, o aspecto performativo do desejo e a exasperada percepção de sua impossibilidade, que obstrui a realização da obra, deixando-a sempre na posição de projeto inacabado. Ao

Há, assim, nuances difíceis de definir na revista, entre a energia liberadora do experimento radical e o ímpeto agressivo. Talvez o exemplo mais ilustrativo seja a foto da quarta capa, na qual aparece uma mão segurando uma gilete que traça uma incisão diagonal sobre um círculo negro. Do talhe resultante verte sangue, que escorre, realçando-se o contraste entre o negro e o vermelho. Um gesto que funde crítica ao autoritarismo político e ataque à estética formalista consagrada. Seria um comentário violento sobre a obra "Ovo" (1959), da fase neoconcreta de Lygia Clark, que consiste na pintura de um círculo negro sobre um fundo branco? Nesse caso, já que ela colaborou com a revista, trata-se do desdobramento de algo latente no fundo das experimentações construtivistas que agora se revela? Por que provocar a ideia de obra artística, privilegiando o corpo e a intimidade do sujeito que cria, como se fosse uma provocação necessária expor o sangue que corre nas veias de um quadro ou de um livro? E ao mesmo tempo, evidenciar estéticas opostas (construtivas e expressivas), criando um objeto dissonante?

Tendo em vista o teor de alguns textos, dos quais realço, como melhor articulado, o ensaio "Da supressão do objeto" de Lygia Clark (que já comentamos alhures), pode-se indicar como intenção do conjunto da produção a provocação desconstrutiva da arte como forma autônoma. Chega-se a um ponto de indeterminação e estranheza: a palavra-valise que abre a revista, "alfavela", tem intenção utópica, paródica ou crítica? E qual o sentido do termo "gelete", que funde gélida, gelatina e gilete, no texto de Torquato Neto? 56

O uso de fragmentos alegóricos, que se costuma atribuir ao estilo tropicalista, se continua a acontecer nesse momento subsequente, adquire então um tom mais incisivamente grotesco do que antes, quando no apogeu de sua eclosão, em que, pesadas as contradições todas, a energia criativa carreava um entusiasmo libertador. A "alegria, alegria" de 1967 continua a afirmar-se em seu aspecto insolente, mas o conteúdo vai se mesclar a matizes mais sombrios nos anos 70, aludindo-se ao contexto de nossa miséria e repressão política...

Embora nos chame a atenção o misto de traços distintivos da poesia concreta (como a disposição espacial das palavras na página, a concisão, a fusão de termos) e a apropriação destes procedimentos para um contexto bem diferente, em que as vozes são babélicas, essa sucessão de tons transmite, hoje, a impressão de certa unidade à volta de dilemas centrais, que

-

mesmo tempo, observa, o sujeito poético é atravessado pelo outro, seu inimigo e invasor, tensionando a fronteira da interioridade, que se torna plural e contraditória.

⁵⁶ O fato de a edição ter ocorrido num momento disfórico do tropicalismo, quando seus principais mentores haviam se exilado do país, por conta do endurecimento da ditadura, infiltra-se na atmosfera híbrida da revista. O próprio lançamento foi marcado pelo luto da morte de um de seus editores, Torquato Neto. Além disso, o apuro gráfico "luxuoso" contrariava a ética de recusa ao sistema característica da época, marcando ainda mais a virada para novos tempos. Conforme depoimento de Chacal: "De um lado era o suicídio do Torquato, do outro porque a *Navilouca* acabou sendo bancada pela Philips [na época, a gravadora da Gal, que tinha contato forte com Waly], então perdeu aquela virulência que tinha. Aquela coisa do Torquato, de que 'poesia é atitude'. [...] No lugar de ficar feliz, achei que a revista tinha se vendido, que estavam querendo se promover à nossa custa, que tinha perdido a sua independência. Era um pensamento muito radical, típico daquela época..." (*apud* Sergio Cohn, org., *Nuvem cigana*, 2007, p. 38-39)

reencontramos em outras revistas. Haveria alguma distinção relativamente às revistas produzidas pelos artistas associados aos concretos pelo seu cuidado gráfico e as alusões à alta cultura, mas, ao mesmo tempo, observa-se todo o tempo a descrença e a ironia à volta dos ideais construtivos de racionalidade, limpeza, autonomia artística. A "energia terrível" destruidora de que fala Waly Salomão em seu texto na *Navilouca* revela sobretudo o desejo de matar os seus "pais culturais". Destaca Hollanda, nestas revistas, "a energia anárquica explodindo o construtivismo" (2004, p. 99).

Lygia Clark, por sua vez, no texto *Da supressão do objeto*, publicado na revista *Navilouca* (1974), afirmava que se fazia necessário exprimir-se diretamente. A crise geral de expressão, sugeria, poderia ser superada por uma perda incorporativa da identidade. Propunha, então, um caminhar (metafórico?) em que o eu se dissolveria no coletivo, pois os atos particulares se integrariam na existência de todos, e a autoria individual não mais importaria: "Sinto a multidão que cria em cima do meu corpo, minha boca tem gosto de terra". Erotismo panteísta que pressupõe a atitude de estar colada ao fluxo da experiência: "receber as percepções em bruto sem passar por qualquer processo intermediário" (1974, p. 82-85).

Os autores tratam principalmente da adequação isomórfica entre o verbal e a estrutura espacial, aproveitando o espaço real das folhas e entre páginas. Aqui a publicação satura-se no código escultórico do jogo lúdico e de interpenetração dos espaços, formando assim arquiteturas gráfico-espaciais. A publicação intermídia é, antes de mais nada, um laboratório de linguagem que exige uma dinâmica participativa e relações intersubjetivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando, portanto, o trabalho artístico e editorial, em última instância, a feitura das publicações é sempre e naturalmente coletiva. Quanto a isso, considerando a pluralidade de profissionais envolvidos, Ulises Carrión aponta uma diferença específica da prática das publicações de artistas:

Na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os trabalhadores, os outros.

na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro.

(CARRIÓN, 2011, p. 65)⁵⁷

Nesse trecho de seu artigo-manifesto *A nova arte de fazer livros*, o artista nota uma divisão do trabalho muito cindida na tradição e reivindica uma reordenação das forças de trabalho na "nova arte", o que o filósofo Jacques Rancière chama de "re-partilha do sensível", deslocando os lugares do artesão e do trabalhador:

A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante.

(RANCIÈRE, 2005, p. 65)

Rancière não está pensando especificamente nas publicações de artista, mas esse trecho nos condiciona a pensar que este trânsito de funções dado a autoria reflete uma mudança na política das relações e da sensibilidade estética. Quando Carrión afirma que "o escritor faz livros" (CARRIÓN, 2011, p. 14-15) e não apenas o texto, já que ele passa a ser "responsável pelo processo inteiro", assumindo-se também como editor, ele passa a ser responsável pelo todo, ou melhor, pelo processo. Sobre este trabalho peculiar que demanda, na maioria das vezes, um trabalho coletivo, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa situam as publicações como obras que se opõem às produções individuais, que elas chamam de "criações pessoais":

[...] a concepção de livro por parte das vanguardas históricas que, ao produto anônimo da indústria cultural editorial, contrapõem "criações pessoais", fruto do trabalho conjunto de artista, escritor, diagramador.

(FABRIS & COSTA, 1985, p. 5)

⁵⁷ Tradução e edição de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

Ampliando essa ideia, o artista como editor, em suas publicações, organiza discursos de outros através da apropriação e do ordenamento de obras (imagens e textos), seja trabalhando em parceria, seja em nome de um grupo ou coletivo, seja criando uma editora ou atuando como editor, seja copilando/recolhendo/acolhendo trabalhos e objetos para o campo da arte e da literatura. Nas publicações de artistas e no museu, os trabalhos crítico e artístico não disputam uma hierarquia, uma vez que, para o Jacques Rancière, "o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes" (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34). Compartilham, portanto, o mesmo lugar, o mesmo tempo-espaço ao serem expostos juntos (textos críticos e obras), tendo um a função de garantir a existência do outro, pois muitas obras não se dão a ver por si próprias.

As publicações de artistas se inserem dentro do regime de comunicação, de redes que determinam sentidos e de revezamento de posições dos agentes produtores/receptores no sistema artístico contemporâneo, subjugado tematicamente às questões do cotidiano e no imaginário social do mundo em que vivemos. A maioria destas publicações, em forma de revistas e livros de artistas artesanais e/ou alternativas tornam-se abundantes a partir dos anos de 1960, sendo distribuídas pelo correio, como meio alternativo e transitório de circulação e troca na década de 1970. Proliferaram-se periódicos de várias confecções, jornais, fanzines, revistas, selos, carimbos, cartões postais e uma quantidade significativa de criações verbovisuais.

O estudo sobre publicações de artistas, tais como de revistas e de livros de artistas, exigiu a mobilização de leituras e de reflexões em diversas áreas do conhecimento das Ciências Humanas, considerando a natureza material dessas obras, que transitam da biblioteca pública ao acervo do museu de arte, do arquivo privado do artista à livraria comercial, da vitrine de exposição às mãos do leitor, quando o ver e o ler não se distinguem e assumem papéis importantes sobre a imagem e o texto. Essas obras têm por característica serem compostas por um corpo editorial ou por coletivos de artistas e poetas cujas práticas editoriais podem associarse às práticas curatoriais, se considerarmos os níveis discursivos e os lugares enunciativos que se criam na interface com as práticas artísticas e poéticas.

Na contramão das teorias positivistas e evolutivas da arte, consideramos aqui a arte em sua "significância insignificante". Ou seja, não aquela que valoriza o objeto estético em si e para si, em sua "insignificância significante" (autonomia contemplativa e estetizante). A significância insignificante de uma arte é considerar os diversos sentidos, até aqueles que são considerados menores ou inferiores por não se tratar de valores autorreferenciais, por se estabelecer e depender de um regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005), extrapolando seu próprio campo artístico e estético, tornando-se um sistema complexo e estabelecendo-se como fronteira, limiar, o lugar de tensão entre os pontos de uma rede (sem centro).

Poderíamos dizer que este é um ponto de vista de uma arte fatalista, pois sua teoria não é prescritiva a fim de construir normas, poéticas a serem seguidas. Sua teoria é descritiva, aceita o fato e busca compreendê-lo em sua especificidade em meio a tantas outras. As publicações coletivas trazem o particular e o universal, respeita a individualidade dos artistas e poetas que não constituem uma voz única, uníssona e impositiva dos grupos e manifestos, mas juntos constroem um objeto editável polifônico, coerente nos interstícios, no volume que carrega o múltiplo. Além de sua factualidade real, concreta e existente no mundo, ousaríamos também aceitar seu sentido fatal, cuja a teoria a entenderia como uma arte morta, ou mortal ou mortífera, por isso também vivente na descrição narrativa. Não há aqui uma visão depreciativa. Primeiro porque essa arte já nasce morta, conforme as perspectivas historiográficas finalistas da arte (BELTING, 2012; DANTON, 2010), mas nem por isso podemos dizer que estamos diante de uma arte sem vida! Para entendermos melhor e evitar mal-entendidos sobre o que afirmamos como "arte morta", contamos uma anedota que costuma ser contata nas aulas de Pragmática de teorias do texto, para explicar didaticamente a diferença entre "enunciado" e "enunciação". Diz-se que o "enunciado" e sua materialidade linguística realizada e executada é um corpo morto, um corpo que carrega sentido e significado de um ato ou de uma ação enunciativa, que fora realizada em um tempo-espaço por um sujeito ou agente da enunciação. Esta por sua vez é a assassina do corpo que encontramos morto (o enunciado), deixando pistas temporais, espaciais e até de quem realizou esse "crime". Cabe então ao leitor crítico ou o pesquisador estudioso (ou podemos chama-lo aqui de "detetive"), investigar e recompor a ação enunciativa e, assim, revivificar, experimentar, ressuscitar ou simplesmente rememorar, imaginar a cena do crime e os diversos sentidos que aquele corpo executado poderia ter no instante do crime (momento da enunciação) ou até questionar sua posição e realizações presentes caso seja revivido no presente.

Colocamo-nos nessa posição investigativa e entendemos que a arte da "significância insignificante" é um enunciado, portanto, morta, dependente de leitores pensantes e interativos para que a faça vibrar e reviver, seja materialmente seja apenas na imaginação. Desse modo, a arte pode ser considerada viva apenas se a entendermos como processo e "quando as forças se esgotam, está finalmente escrito o poema. Abandonado. Morto." (SANTIAGO, 1989, p. 59) E pode ser revivido pelo leitor investigador através de suas descobertas e ao interagir com o objeto artístico (ou seus resquícios). Para muitos críticos, "a linguagem poética nunca exclui o leitor" (SANTIAGO, 1989, p. 55), mesmo na arte mais tradicional. Em nosso escopo de análise especificamente, a arte da antiarte ou da pós-arte, é certo que o leitor é parte integrante da obra pois ela não existe sem sua participação ou interação. As publicações de artistas semiabertas dentro das vitrines de museus, gritam ao público leitor: "Manuseiem-me! Abram-me! Toquem-me!", apesar do aviso de forças institucionais e internacionais: "DON'T TOCH!". E notamos imediatamente que ali não é exatamente o seu lugar ideal, ainda que compreendamos a função de estarem ali enquanto objetos da cultura e da arte institucionalizada com objetivos claros e

tecer uma narrativa histórica e construir uma memória coletiva, uma identidade cultural e ampliar os horizontes através da educação formal.

O leitor "endossa uma leitura quando dela se apropria, atentando a sua qualidade e fidelidade ao original [ainda que cópia reproduzida], assumindo a propriedade dela" (SANTIGADO, 1989, p. 57). Nesse sentido e ainda recuperando a noção de enunciação ou ato enunciativo, Émile Benveniste em seu *Curso de Linguística Geral* toma o "tu" (receptor) como parte reflexiva do "eu" (produtor). Isto é, o autor/artista e o público leitor participante fazem parte de um acordo mútuo de comunicação, sendo os únicos verdadeiros sujeitos da enunciação. Para Benveniste, a terceira pessoa é uma "não-pessoa", pois não faz parte do ato enunciativo, sendo matéria morta, o próprio enunciado ou sujeito do enunciado, da arte. A obra, ainda que morta, é corpo que fica meio a seus agentes enunciativos.

Anne Cauquelin define arte contemporânea dando exemplos de agentes (artistas e marchant) chamando-os de "embreantes", servindo-se das teorias linguísticas sobre o estudo dos dêiticos que apontam suas produções para o ato enunciativo no momento em que são executadas, sendo assim, revividas e ressignificadas.

O "eu" e o "tu" são pendulares e intermitentes. "O leitor se dá nome, isto é, personaliza a relação poema-leitor, quando ele próprio, leitor, se alça ao nível da produção dita pública [...], nomeando a si como tal, assinando, responsabilizando-se" (SANTIAGO, 1989). Então o leitor enquanto agente da relação enunciativa da obra, também é responsável pela sua morte, ao concluir sua leitura, ao chegar num sentido, num fim interpretativo. Esse corpo morto só poderá, pois, reviver em outra leitura (quem ousar retirá-lo da estante ou decidir expô-lo).

"O equívoco [...] é pensar que a razão própria (de cada um) é global, globalizante, totalitária (SANTIAGO, 1989, p. 58), porque isso seria fadar o morto à morte:

Para penetrar no poema (para ressuscitá-lo no túmulo da escrita), é preciso tomar parte dele, é preciso avançar a própria força transgressora de leitor, abrindo o caixão fechado a sete chaves, permitindo que a linguagem exista como é – em travessia para o outro. É preciso desavergonhadamente abrir brechas e janelas por onde deixar desejo e ar circularem de novo no recinto hermeticamente fechado e até mesmo mofado pelo tempo, tempo que é a condição do perene.

(SANTIAGO, 1989, p. 60)

O leitor está fadado ao "prazer fecunda da leitura", pois "quem se exercita na leitura não é o autor (ele já deu o que tinha que dar na concretização do poema), mas o leitor" (SANTIAGO, 1989, p. 60-61).

Diferentemente dos discursos críticos tradicionais, confiantes em uma "metalinguagem", a linguagem poética não fala "sobre", ela é materialmente processual de uma execução/realização. Distante de uma "identidade" autônoma, "a alteridade, na linguagem

poética, existe para ser transgredida, para ser compreendida pela cumplicidade na ternura" (SANTIAGO, 1989, p. 61).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES ESPECÍFICAS⁵⁸

- AGUILAR, Gonzalo. Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALBERRO, Alexander. Conceptual Art and the politics of publicity. Cambridge/London: MIT Press, 2003.
- ALLEN, Gwen. Artists' magazines. An alternative space for art. Cambridge/London: MIT Press, 2011.
- ALLOWAY, Laurence. "Artists as Writers" Part I and II. Artforum, March 1974, p.30-35; April 1974, p.30-35.
- ARÊAS, Vima (org); BRITO, Antonio Carlos de (CACASO). Não quero prosa. Campinas/Rio de Janeiro: Edunicamp/Ed. UFRJ, 1997.
- ASCHER, Nelson. "Até a Poesia Soltava Faísca nos 70". Folha de S.Paulo, Caderno Mais!, 28 fev. 1993, p.3.
- BARCELLOS, Vera Chaves (org). Julio Plaza, POEÍTICA. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- BASUALDO, Carlos (org). Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1972). São Paulo: Casac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" e "O artista como produtor". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUCHLOH, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". *October*, no.55 (Winter 1990), p.105-143.
- BUTOR, Michel. "O livro como objeto". In: *Repertório*. (trad. Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 1974. ["Le livre comme objet", *Répertoire II*, Minuit, 1964].
- CADÔR, Amir Brito. Imagens escritas. Dissertação de mestrado, Unicamp, 2007.
- CAMPOS, Augusto. "Dialética da maledicência". In: ____. À margem da margem. Companhia das Letras, 1989. (originalmente publicado no "Folhetim" n.429, de 7/04/1985).
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. Teoria da poesia concreta. São Paulo: Ed. Invenção, 1965-75.

⁵⁸ As fontes específicas tratam diretamente do tema de pesquisa desta dissertação: as publicações de artistas.

- CAMPOS, Haroldo. "Concretismo e neoconcretismo". In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org).
 Tendências Construtivas no acervo do MAC USP. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil,
 1996.
- CAMPOS, Haroldo. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico".
 In: ____. O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- CAMPOS, Haroldo. "Poesia e Modernidade: o Poema Pós-Utópico". Folha de S.Paulo, Folhetim 404, 14 out. 1984.
- CARRIÓN, Ulises. A nova arte de fazer livros. (Trad. de Amir Brito Cadôr). Belo Horizonte:
 C/Arte, 2011.
- CARRIÓN, Ulises. *Quant aux livres/On books*. Genève: Héros-Limite, 1997.
- CASTLEMAN, Riva. A century of artists books. New York: The Museum of Modern Art, 1994.
- CASTLEMAN, Riva. Prints of the twentieth century. A history. London: Thames and Hudson, 1997.
- CELANT, Germano. Book as artwork 1960/1972. London: Nigel Greenwood, 1972. Brooklyn: 6 decades books, 2010.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. (trad. Mary del Priore). Brasília: UnB, 1994.
- Clip/Stamp/Fold: The radical architecture of little magazines. Exhibition and newsletters,
 November 14 2006 February 23 2007. New York: Storefront for Art and Architecture, 2006.
- COHEN, Ronny. "Seeing between the Pages". *Artforum*, February 1980, p.50-52.
- COHN, Sérgio & BOSCO, Francisco (org). Antonio Rosério. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- COHN, Sérgio. Nuvem cigana. Poesia & delírio no Rio dos anos 70. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- COHN, Sergio. Revistas de invenção. 100 revistas de cultura do modernismo ao século XXI. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- COUTO, José Geraldo. "De volta aos 70. Teve de tudo na década, da ditadura ao punk". Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo, 28 fev. 1993.
- COUTO, José Geraldo. "Exposição revela todas as faces do livro". Folha de S.Paulo, Caderno Ilustrada, São Paulo, 2 ago. 1996, p.10.
- DIAS-PINO, Wlademir. *Processo: linguagem e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- DRUCKER, Johanna. *The century of artists' book*. New York: Granary Books, 2004.

- DRUCKER, Johanna. *The invisible word. Experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.
- FABRIS, Annateresa. "O livro de artista: da ilustração ao objeto". *O Estado de S.Paulo*, Caderno de Cultura, São Paulo, 19 mar. 1988, p.6-7.
- FAUSTINO, Mário. "A poesia 'concreta' e o momento poético brasileiro". In: BOAVENTURA, Maria Eugênia (org). De Anchieta aos concretos. Poesia brasileira no jornal. São Paulo: Cia das Letras, s/d.
- FREIRE, Cristina (org). Walter Zanini. Escrituras críticas. São Paulo: Annablume/MACUSP, 2013.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo. Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras/MAC USP, 1999.
- FREITAS, Eloah Franco de. *A revista Artéria: Uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos 70 e 90.* (Vols.1e2) Dissertação de Mestrado. IA-UNESP, 2003.
- FREITAS-FILHO, Armando. "Poesia vírgula viva". In: *Anos 70*. Literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979. (NOVAIS, A. (org), SENAC Rio/Aeroplano, 2005).
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. 26 poetas hoje. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- HOLLIS, Richard. Design gráfico. Uma história concisa. (trad. Carlos Daudt). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KHOURI, Omar. "Artéria". Depoimento à revista Refil Nº4, editada por Amir Brito Cadôr, 2012.
- KHOURI, Omar. *O livro das mil e uma coisas. Textos breves sobre comunicação, semiótica, artes e (ex-)viventes etc et al.* São Paulo: Nomuque Edições, 2011.
- KHOURI, Omar. Revistas na era do pós-verso. Revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004
- KOTZ, Liz. Words to be looked at. Language in 1960s art. Cambridge/London: MIT Press, 2007.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Participação a palavra poética. Do modernismo à poesia contemporânea.
 Petrópolis: Ed. Vozes, 1966.
- LEMINSKI, Paulo. "O veneno das revistas de invenção". Folha de S.Paulo, Folhetim, 16 mai.1982, p.3.
- LIPPARD, Lucy. "The Artist's Book Goes Public". *Art in America*. New York, v.65, n.1, p.40-41, jan-feb.1977
- LIPPARD, Lucy. Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1960 to 1972-1973;
 Berkeley: University of California Press, 1997.

- LUPTON, Ellen. *Pensar com tipos*. (trad. André Stolarki). São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LYONS, Joan (org.). Artists' Books: A Critical Anthology and Sourcebook. Rochester: Visual Studies Workshop Press; Layton: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1987.
- MATOS, Cláudia Neiva de. "Augusto de Campos". In: Revista *Gragoatá*, n.12, Rio de Janeiro: UFF, 2012.
- MAUÉS, Flamarion. Livros contra a ditadura. Editoras de oposição no Brasil 1974-1984. São Paulo: Publ!sher, 2013.
- MENEZES, Philadelpho. Modernidade e pós-modernidade: experimentalismo, vanguarda, poesia.
 São Paulo: Tese de doutorado, 1991.
- MENEZES, Philadelpho. Poesia intersignos. São Paulo: Edições Timbre, 1985.
- MENEZES, Philadelpho. Poética e visualidade. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea.
 Campinas: Edunicamp, 1991.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual.* São Paulo: Ática, 1998.
- MŒGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du Livre d'Artiste : 1960-1980*. Paris : Jean-Michel Place/Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- MOORE, Alan. "New Voices". *Artforum*, December 1974.
- MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual. (trad. Daniel Santana). São Paulo: Martins Fontes,
 2011.
- PANEK, Bernadette. *Livro de artista: o desalojar da reprodução*. Dissertação de mestrado ECA/USP. São Paulo, 2003.
- PERNECZKY, Géza. Network Atlas. Works and Publications by the People of the First Network.
 Volumes 1 and 2. Cologne: Soft Geometry, 2003.
- PHILLPOT, Clive. "Art Magazines and Magazine Art". Artforum, February 1980, p.52-54
- PIGNATARI, Décio. Contracomunicação. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica & Literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PIGNATARI, Décio. Semiótica da arte e da arquitetura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PINDELL, Howardena. "Artists' Periodicals: An Event for 1984 or Page 2001". *Art Journal*, Summer 1980, p. 282-283.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte (I)". In: Revista *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr.1982.
- PLAZA, Julio. "O livro como forma de arte (II)". In: Revista Arte em São Paulo, São Paulo, n.7, mai.1982.

- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva; Brasílica: CNPq, 1987/2010.
- POLKINHORN, Harry. "From book to anti-book". First published in *Visible Language*, 25:2/3 (spring 1991)
- PONTUAL, Roberto. "O livro livre". *Revista de Cultura Vozes*, v.65, n.3, abr.1971, p. 25-38.
- PRICE, Seth. "Dispersion". In: www.distributedhistory.com/Dispersion2008.pdf. (acesso em 09/06/3014)
- REBUZZI, Solange. *Leminski, guerreiro da linguagem*. Um leitura das cartas-poemas de Paulo Leminski. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- SÁ, Álvaro de & MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil. De Oswald de Andrade ao poema visual.* Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- SÁ, Álvaro de. *Vanguarda-produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- SALOMÃO, Waly. *Me segura qu'eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Aeroplano, 2003.
- SANTIAGO, Silvano. "Singular e anônimo". In: ____. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (In: CÉSAR, Ana Cristina. Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2013).
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1964-1969". In: ____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. "Marco histórico". In: ____. Que horas são? Ensaios. Companhia das Letras, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. "O país do elefante". In: Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 2002.
- SIEGELAUB, Seth & WENDLER, John. *The xerox book*. New York: 1968.
- SILVEIRA, Paulo. A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.
- SILVEIRA, Paulo. As existências da narrativa no livro de artista. Tese de doutorado, UFRGS,
 2008
- SMITH, Terry. "Art and Art and Language". *Artforum*. February 1974, p. 49-54.
- STERZI, Eduardo. "Sinal de menos". In: Revista *Cacto. Poesia & Crítica*, n.1. São Paulo, 2012.
- THURMANN-JAJES, Anne. *Manual for Artists' Publications. Cataloging Roles, Definitions and descriptions*. Bremen: Weserburg | Museum of Modern Art, 2010
- THURMANN-JAJES, Anne; SCHADE, Sigrid (eds.). Artists' Publications: Ein Genre und seine Erschliessung. Schriftenreihe für Künstlerpublikationnen, Vol.2. Cologne: salon Verlag, 2009

- THURMANN-JAJES, Anne; SCHADE, Sigrid (eds.). Buch|Medium|Fotografie. Schriftenreihe für Künstlerpublikationnen, v.1. Cologne: salon Verlag, 2004.
- TSCHICHOLD, Jan. *A forma do livro. Ensaios sobre tipografia e estética do livro.* (trad. José Laurenio de Melo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- LECOQ, Benoît. *Les revues*. In.: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean. Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé (1900-1950). Paris: Fayard Cercle de la Librarie, 1986.

FONTES GERAIS⁵⁹

- AMBROSE, Gavin & HARRIS, Paul. *Tipografia*. (trad. Priscila Farias). São Paulo: Bookman, 2011.
- ANJOS, Moacir dos. *Local/global Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- ARCHER, Michel. Arte contemporânea. Uma história concisa. (trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira). São Paulo: WMF, 2012.
- ARGAN, G. C. Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. (trad. Denise Bottmann e Frederico Caroti). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ATANIA, Emanuelle Schneider. InFluxus: Ressonâncias Fluxus no Acervo MAC USP. Dissertação de Mestrado. PGEHA/MAC USP, 2012
- BARTHES, Roland. Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques. Paris : Seuil, 2001.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris : Seuil, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. (trad. Teixeira Coelho). São Paulo: Terra e Paz, 2007.
- BELTING, Hans. O fim da história da arte. (trad. Rodnei Nascimento). São Paulo: Casac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas Vol. 1. (trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERND, Zilá (org). *A magia do papel*. Porto Alegre: Marprom, 1994.
- BONVICINO, Régis. Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica. Paulo Leminski e Régis Bonvicino. São Paulo: Ed.34, 1999.
- BOSI, V. Poesia em risco. Itinerários a partir dos anos 60. Tese de Livre-docência em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH (tese), 2011.

⁵⁹ As fontes gerais são aquelas consultadas a respeito da História da Arte, da Literatura e do *Design* Gráfico.

- BOURDIEU, Pierre. A distinção. Crítica social do julgamento. (trad. Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira). São Paulo: Edusp/Zouk, 2007.9
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. (trad. Sérgio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Presença II, 1997.
- BRINGHURST, Robert. Elementos do estilo tipográfico. (trad. André Stolarki). São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BÜRGER, Peter. "O delírio da era moderna". In: Revista *Novos Estudos CEBRAP*, março de 1988.
- BÜRGER, Peter. Teorida da vanguarda. (trad. José Pedro Antunes). São Paulo: Casac Naify, 2008.
- CARVALHO, Ana Maria Albani (org). Espaço N.O. Nervo Óptico. Coleção Fala da Artista. Vol.
 Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. (trad. Rejane Janowitzer). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. (trad. Rejane Janowitzer). São Paulo: Martisn Fontes, 2005.
- CELANT, Germano. Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art? London: Studio Vista, 1969.
- CHALHUB, Samira (org.). Pós-Moderno &: Semiótica, Cultura, Psicanálise, Literatura e Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Qu'est-ce qu'un livre?*. Cours au Collège de France. Oct.-Déc.2009. (Vídeo enrégistrée sur: http://www.college-de-france.fr/site/roger-chartier/course-2009-2010.htm.)
- CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (dir.). Histoire de l'édition française. 4 volumes (1983–1986), 2e édition, Paris: Fayard et Cercle de la librairie, 1989–1991.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CRAYG, James. *Produção gráfica*. São Paulo: Edusp, 1980.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da História. (trad. Saulo Krieger). São Paulo: Edusp/Odysseus, 2010.
- DÉBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1994.
- DEL, Richard. *O design do livro*. (trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi). São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos. Guia enciclopédico da Arte Moderna. (trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura). São Paulo: Cosac Naify, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, George. O que vemos, o que nos olha. (trad. Paulo Neves). São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe de linguagem visual (trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê, 1979.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cacilia (org). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FOSTER, H. *The return of the real, The avant-garde at the end of the century*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas.* (trad. Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- FREIRE, Cristina & LONGONI, Ana (org). *Conceitualismos do sul/Conceptualismos del Sur.* (trad. Fernanda Nogueira) São Paulo: Annablume/CCEBA, 2009
- FREIRE, Cristina (org). "Não faço filosofia, senão arte" Isidoro Valcárcel Medina no MAC USP. São Paulo: MACUSP, 2012.
- FREIRE, Cristina (org). Arte sociológica e conexões. Hervé Fischer no MAC USP. São Paulo: MACUSP, 2012.
- FREIRE, Cristina. "Afasias na crítica de arte contemporânea". In: FABRIS, Annateresa (org.) *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2005
- FREIRE, Cristina. "Julio Plaza e o MAC-USP dos anos 70". In: ____ (curadoria) Exposição *Julio Plaza: arte como ideia*. São Paulo: Palestra realizada em 12 de maio de 2004.
- FREIRE, Cristina. "O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970". In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA/Impressa Oficial, 2007
- FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- GINZBURG, Carlo. Mitos, emblemas, sinais. (trad. Frederico Carotti). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GOMBRICH, E. H. *História da arte*. (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: LTC, 1999.
- GOMEZ-PALACIO, Bryony & VIT, Armin. A referência no design gráfico. (trad. Marcelo Alves).
 São Paulo: Blucher, 2011.
- GULLAR, Ferreira. Experiência neoconcreta. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e subdesenvolvimento. Ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: Ed.
 Civilização Brasileira, 1969.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. (trad. Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HOBSMAWN, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX (1914-1991)*. (trad. Marcos Santarrita). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem CPC*, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco/Aeroplano, 1992.
- JAKOBSON, Roman. Linguística e comunicação. (trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1999.
- JOHNSON, Robert Flynn; STEIN, Donna. *Artists' Book in the Modern Era 1870-2000*. The Reva and David Logan Collection of Illustrated Books. London: Thames & Hudson, 2001.
- KUCINSKI, B. Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa. São Paulo: Edusp, 2003.
- LEÃO, Lúcia. O chip e o caleidoscópio. São Paulo: Senac, 2003.
- LEMINSKI, Paulo. Toda poesia. (seguido de textos críticos). São Paulo: Companhia das Letras,
 2013.
- MEREWETHER, Charles (Ed.). The Archive. Documents of Contemporary Art. London:
 Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT Press, 2006.
- PANOFSKY, Erwin. O significado nas artes visuais. (trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg).
 São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e Política. (trad. Mônica Costa Neto). São Paulo: Ed.34, 2005.
- ROWELL, Margit; WYE, Deborah. The Russian Avant-garde Book 1910-1934. New York: MoMA, 2002.
- SAPER, Craig J. *Networked art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- SIMON, Iumna Maria & DANTAS, Vinicius. "Poesia ruim, sociedade pior". In: Revista Novos Estudos CEBRAP, junho 1985.
- SIMON, Iumna Maria. "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, André (org). América Latina, literatura e cultura. Vol. 3. São Paulo/Campinas: Memorial da América Latina/UNICAMP, 1995.
- SÚSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária. Polêmicas, diários e relatos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s/d.

 ZANINI, Walter (org.). História Geral da Arte no Brasil. Volume II. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

REVISTAS, PERIÓDICOS E PUBLICAÇÕES DE ARTISTAS

- Artéria 1. Nomuque Edições: Pirajuí-SP, 1975. Offset s/ papel. 1227 exemplares. 23x16cm.
 Gráfica Souza Reis/Bauru.
- Artéria 2. Nomuque Edições: Pirajuí-SP, 1976/1977. Offset, serigrafia, tipografia e carimbo s/papel. 980 exemplares. 34x24cm. Gráfica Souza Reis/Bauru.
- Artéria 4 (ARTERIV). Nomuque Edições/Estúdio OM: São Paulo, 1980. Encarte: Serigrafia s/papel Carmen 180g, com fita cassete. 100 exemplares. 21,5x13,8cm.
- Artéria 5 (FANTASMA). São Paulo: Nomuque Edições, 1991. Serigrafia sobre papel e invólucro de papelão de 34x24,6cm, 180 exemplares. Processo de impressão desde 1983.
- Artéria 6 (QUADRADÃO). São Paulo: Nomuque Edições, 1992. Serigrafia sobre papel, 31x31cm, 180 exemplares. Processo de impressão desde 1983.
- Artéria 7. São Paulo: Nomuque Edições, 2004. Offset s/ papel, 19x28cm, 1000 exemplares.
- Artéria 8. In: www.arteria8.net. São Paulo: Nomuque Edições, 2003. Realização: Fábio Oliveira Nunes.
- Artéria 9. São Paulo: Nomuque Edições, 2007. Offset sobre papel, 19x28cm, 1000 exemplares.
- Artéria 10. São Paulo: Nomuque Edições, 2011. Offset sobre papel, 17,5x25cm, 500 exemplares.
- Book Arts Review. New York: Center for Book Arts, n.1, 1998. (continuação de Koob Stra.)
- Artes Visuales. Impressiones; libros de artistas. México: Museo de Arte Moderno Del Instituto Nacional de Bellas Artes, n.27-28 (numero doble), p. 41-72, ene.-mar. 1981.
- Studio International 193, no.983, Setember-October 1976 (Special Issue on Art Magazines).
- "Dieter Roth: 1930-1998". Artforum, New York, v.XXXVII, n.2, p. 90-101, oct.1998. (artigos de Richard Hamilton, Maja Oeri, Paul McCarthy, Emmett Williams, Patrick Frey, Dieter Schwarz, Corine Diserens, Gary Garrels e Harald Szeemann)

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES E SITES DA INTERNET

Poéticas Visuais. São Paulo: MAC USP, 29set./30out.1977.

Prospectiva'74. São Paulo: MAC USP, agosto/setembro 1974.

VIII JAC – Jovem Arte Contemporânea. São Paulo: MAC USP, 1974.

Multimídia III. São Paulo: MAC USP

XVI Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundação Bienal, out/dez.1981.

XVII Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Fundação Bienal, out/dez.1983.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

BRUSKY, Paulo; SANTIAGO, Daniel. *Iª Exposição Nacional de Livro de Artista*. Recife: universidade Católica de Pernambuco, 1983. (catálogo de exposição)

Poesia Intersignos. Philadelpho Menezes. Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1985.

I Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo. Philadelpho Menezes. Centro Cultural São Paulo (CCSP), 1988.

Edições Nomuque: 30 anos. Coordenadora Geral: Elaine Caramella. São Paulo: SENAC, 2004.

Pós: Revista do Programa de Pós-graduação, v.2, n.3, EBA/UFMG, 2012.

http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/4

(acesso em 26/07/2013)

NOMUQUE EDIÇÕES: http://www.nomuque.net/ (acesso em 26/07/2013)

Site oficial de **Augusto de Campos**:

http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm (acesso em 26/07/2013)

Pastas do Arquivo e Documentação MAC USP