

ASSEMBLI
ASSEMBL
ASSEMBL
ASSEMB
ASSEM
ASSE
ASS
AS

MAGAZINI

N
H

DOUGLAS
SCAMANS

Q
Q
Q

Pagna
V

ar
trem
1000

gera

U
V
Y
X
X

W



RECIPE NO. 11 BASSIC

CLASSIFIED

MAGAZINE

Handwritten notes and a red scribble at the top.

REX TIME

AVISO: É A GUERRA

REX GALLERY & Sons

Handwritten notes and a small image of a person.

Handwritten notes and sketches.

Has drawings for the book of ...

WIRING ...

DEAD

Handwritten notes and a small image of a person.

Handwritten notes and sketches.

Handwritten notes and a small image of a person.

POVIS

PROJETO ARTE

ARTE-CORREIO

KARIMBADA

Handwritten notes and a small image of a person.

RESERVE DHERBEY ROUGE

RESERVE DHERBEY ROSE

RESERVE DHERBEY ALAIN DE BLA

FROM FRANCE

Handwritten notes and a small image of a person.

NERVO OPTICO

Handwritten notes and a small image of a person.

Handwritten notes and a small image of a person.

Handwritten notes and a small image of a person.

Handwritten notes and a small image of a person.

SCHMUCK

Handwritten notes and a small image of a person.

PUNTO

Handwritten notes and a small image of a person.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO E DOUTORADO

DIÁLOGOS IMPRESSOS
PERIÓDICOS DE ARTISTAS NO BRASIL, ANOS 1970,
ENTRE CASOS, AGENTES E CENÁRIOS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
PAOLA MAYER FABRES

Porto Alegre, Outubro de 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO E DOUTORADO

DIÁLOGOS IMPRESSOS
PERIÓDICOS DE ARTISTAS NO BRASIL, ANOS 1970,
ENTRE CASOS, AGENTES E CENÁRIOS

PAOLA MAYER FABRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira, como requisito parcial e final à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Porto Alegre, Outubro de 2015

A banca examinadora, reunida para avaliação no dia 23 de outubro de 2015, foi constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (UFRGS)

Prof. Dra. Paula Viviane Ramos (UFRGS)

Prof. Dr. Amir Brito Cadôr (UFMG)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
(UFRGS/Orientador)

*Continuem. Se a revista morrer
por falta de subsistência também não faz mal.
Viveu. Eis o importante.*

Mário de Andrade,
Carta a Carlos Drummond de Andrade

AGRADECIMENTOS

A todos os presentes e participantes deste processo de levantamento de pesquisa. Um agradecimento especial ao amigo e orientador professor Paulo Silveira, que acompanhou e aprimorou este trabalho, tornando-se parte dele. Às professoras e conselheiras Paula Ramos e Ana Albani de Carvalho, pelos ensinamentos e estímulos não somente no exame de qualificação, mas também fora dele. Aos artistas e pesquisadores entrevistados, pela cedência do tempo, do material e de suas experiências – significativas para a compreensão do todo. À família e aos amigos, pela crença e incentivo. Ao querido Marcius Andrade, companheiro de toda essa trajetória, que contribuiu com o projeto até o último dia. À amiga e professora Maria Helena Bernardes, presente em dúvidas e elucidações. À equipe Arte ConTexto e aos colegas da turma vinte e um, pelas conversas, pelos encontros, pelas trocas e colaborações. Do ambiente acadêmico às vidas pessoais, nunca puderam deixar o contato com a arte de lado.

Resumo

A presente pesquisa tem como intuito estabelecer um olhar sobre a produção de periódicos alternativos no campo das artes, que passaram a servir como suporte e como meio para muitos artistas veicularem suas poéticas e seus discursos a partir dos anos 1960 e 70. Associados ao estouro da comunicação, à busca por liberdades estéticas e às reivindicações sociopolíticas, o formato editorial em série propagou-se em contexto nacional e internacional, possibilitando trocas e diálogos entre distintas regiões. A atual pesquisa procurou dar destaque à produção brasileira dos anos 1970, tendo como objeto de análise os cartazes periódicos *Nervo Óptico*, de Porto Alegre, criados por um grupo de artistas da cidade, entre eles, Vera Chaves Barcellos, e a revista *Punho*, de Recife, também produção coletiva de artistas e escritores, da qual Paulo Bruscky era o principal idealizador. Pretende-se com esse estudo, além de alcançar um melhor entendimento específico acerca dessas poéticas e suas conexões e abrir caminho para a compreensão de alguns fenômenos similares, perceber a importância do impresso como espaço de expressão e como prática participativa da edificação do pensamento contemporâneo.

Palavras-chave:

publicação; periódico de artista; Brasil; anos 1970; *Nervo Óptico*; *Punho*.

Abstract

This research is meant to provide a glimpse into the alternative periodicals production in the art field, which served as support and as media for many artists to transmit their poetry and speeches from the 1960s and 70s. Related to burst communication, the search for aesthetic liberties and socio-political demands, the editorial format in series spreads in national and international context, making possible exchanges and dialogues between different regions. The current research sought to highlight the Brazilian production of the 1970s, with the object of analysis Periodicals car-tazetes Optic Nerve, of Porto Alegre, created by a group of city artists, among them Vera Chaves Barcellos, and handle magazine from Recife also collective production of artists and writers, that Paul Bruscky was the main proponent. The aim of this study, in addition to achieve a better understanding of these specific poetic and their connections, realize the importance of printed as a space for expression and as participatory practice of building of contemporary thought.

Keywords

publication; artist's periodical; Brazil; 70's; *Nervo Óptico*; *Punho*.

ÍNDICE

Resumo	VI
Abstract	VII
Apresentação	9
1. Da desmaterialização a <i>ephemera</i>	19
E a influência dos meios	19
O estouro global	29
Obra no/como impresso	36
Entre as visuais e as literárias	47
Publicação como espaço alternativo para crítica	58
Trânsito impresso	70
2. Do Nordeste: o caso <i>Punho</i>	90
O legado gráfico	90
Um remetente de Recife	101
A revista da Pleura Molhada	117
Circuitos subterrâneos	142
3. Do Sul: o caso <i>Nervo Óptico</i>	151
O contexto da capital	151
Os cartazes	167
Em circulação	204
<i>Glocal</i>	211
Entre Obra e Documento	218
Conclusão	222
Bibliografia	229
Apêndices	244
Anexos	306

Apresentação

Essa pesquisa nasceu do interesse em observar práticas artísticas que se apoiaram em ou se constituíram como veículos de comunicação e que buscaram ampliar os limites da criação, do acesso e da circulação de propostas poéticas, em um período no qual a valorização do objeto de arte tradicional ainda reinava pelo país. Na tentativa do rompimento com a tradição intimista e hermética das práticas artísticas, algumas linguagens de outros campos foram incorporadas no universo das artes visuais. Os anos 1970 no Brasil, estimulados pela experimentação artística dos anos 1960, abriram espaço para a constituição de uma rede de produções em formato impresso que trafegavam nacionalmente, atingindo também localidades internacionais. Com o desenvolvimento de toda uma ampla produção destinada à indústria cultural, seja para TV, gravadoras, rádios, editoras, etc., introduziu-se no setor artístico uma nova relação com o público, mais direta e massificada, e a possibilidade de se valer dos meios comunicativos abriu portas nas artes visuais.

A arte produzida nas capitais nacionais enfrentavam um contexto de fragilidades das instituições culturais. De forma geral, o circuito apresentava dificuldades em absorver novas propostas perante a preponderância das linguagens tradicionais. O papel exercido pelos espaços culturais encontrava-se problematizado pela negação do objeto artístico aurático, e é nesse contexto que novas práticas passaram a ser concebidas no território, mas, muitas vezes, com um perfil marginal ao circuito

oficial. Nesse sentido, produções de caráter alternativo e independente tornaram-se recorrentes, já que podiam burlar a dependência da legitimação, podiam expressar-se com mais liberdade e menos censura (em um contexto de repressão social) e, ainda, podiam ser produzidas a baixo custo e circular com mais facilidade.

Um dos suportes que possibilitou essas facilidades foi o impresso, que será abordado na presente pesquisa a partir do destaque aos periódicos produzidos nacionalmente ao longo dos anos 1970. Sabe-se que muitos artistas movimentaram essas criações, de fora da estrutura do mercado, sem a representação de editoras, sem financiamentos ou mesmo a comercialização (já que raramente essas peças eram vendidas). A publicação pensada por artistas se distancia da noção original de produto comercial e assume uma postura de espaço de experimentação. Aos poucos, esses produtos de caráter marginal foram sendo incorporados no sistema. A valorização dessa parcela específica de produção, que à época se distanciava da noção convencional de obra de arte, hoje é vista de outra forma por pesquisadores e teóricos que reconhecem a importância dessas peças em registrar seu tempo, elucidar processos criativos e possibilitar a comunicação entre localidades periféricas e centros culturais. Mas esses objetos, de forma geral, possuem ainda poucos levantamentos de pesquisa. Há ainda uma série de lacunas a serem preenchidas. Sabe-se sobre sua existência mas há pouco aprofundamento sobre essas criações e suas conexões.

Na pesquisa internacional, é possível ressaltar escritos importantes sobre o assunto. Começo mencionando Geza Pernecky (1936-), artista e autor húngaro, atuante desde 1960, emblemático no estudo sobre o universo de periódicos e significativo no processo historiográfico das publicações alternativas, em especial, nas revistas de artistas. Apesar de ser referência no levantamento histórico acerca de impressos, seus livros não possuem edições na língua portuguesa, tampouco o são de fácil aquisição e acesso pelo exterior. De qualquer maneira, tentou-se pincelar algumas informações acessíveis sobre os estudos de Pernecky contemplando-os no presente trabalho. Ainda, cito Germano Celant (1940-), crítico e historiador da arte, que também deu atenção aos novos meios, englobando em sua pesquisa a atuação de artistas sobre trabalhos editoriais, nos anos 1960. Alguns pontos de vista de Celant são comentados na atual pesquisa, já que ele foi representativo em apontar possibilidades para muitos artistas do período.

Outros nomes foram responsáveis por tratar do assunto. Com pesquisas mais recentes, pode-se destacar a americana Gwen Allen, em seu livro *Artist's magazines: an*

alternative space for art (2011), Philip Aarons e Andrew Roth, na compilação chamada *In Numbers: Serial Publication by artists since 1955* (2009), os escritos de Marie Boivent *La revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique artistique* (2015), Stephen Perkins, responsável por livros e catálogos de exposições sobre impressos em série, o professor e pesquisador de publicações de artistas Leszek Brogowski, que ministrou o seminário "Livre-Troca" com a palestra "Editar Arte", tratando sobre o campo da produção editorial nas artes, em Porto Alegre, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013, e Steven Lieber, que trabalhou com mais densidade a definição e categorização da noção de *ephemera* – conceito que será melhor discutido ao longo do texto. Além do contato com Leszek Brogoswski, na oportunidade de sua palestra e seminário, outros contatos tiveram participação nesse trabalho, como as conversas que pude estabelecer, por e-mail, com a pesquisadora Marie Bouvient e os artistas Felipe Ehrenberg e Martha Hellion, ao longo do período de realização desta dissertação. O presente estudo foi estruturado a partir desses teóricos que se debruçaram sobre o tema das publicações periódicas que vem ingressando, paulatinamente, na conjuntura historiográfica.

No processo de compreensão e reflexão sobre as revisões formais e estruturais que ocorriam no cenário das artes, com o objetivo de debater sobre a transformação do objeto e do sistema de criação visual, tratou-se do pensamento conceitual, observado não a partir do movimento histórico propriamente dito e segmentado, mas das inclinações das várias vertentes que apostaram na construção poética a partir da ideia, do questionamento e do vínculo social e contextual, que ocorreram em geografias disseminadas, aproximando a retórica artística com problematizações de seu tempo e espaço, secundarizando a preocupação formal. Para essa análise, teóricos como Lucy Lippard (1937-), Alexander Alberro (1957-) e Luis Camnitzer (1937-) integram a dissertação, apoiados pelas considerações de Peter Osborn (1958-) e Marí Carmen Ramirez (1958-), de maneira mais implícita.

Mas além disso, foi necessário integrar na bibliografia autores que refletissem sobre a noção de rede postal, já que grande parte dos periódicos estudados adotavam as mesmas estratégias de circulação a partir do correio, criando tráfegos de circulação independentes, tangentes ao sistema de comunicação oficial. Nesse sentido, os estudos de Robert Filliou (1926-1987), Vittore Baroni (1956-), Ulises Carrión (1941-1989) e Clemente Padín (1939-) fizeram parte da pesquisa, assim como os dos brasileiros Walter Zanini (1925-2013) e Julio Plaza (1938-2003). A pesquisa-

dora Cristina Freire também compõe o escopo teórico, já que estuda o universo de produções efêmeras, documentais e “desmaterializadas” no Brasil, observando as manifestações de caráter conceitual e sua participação no circuito artístico.

Dito isso, o objetivo da presente pesquisa é refletir sobre a particularidade da criação de impressos como prática artística, do Brasil e do exterior, analisando mais de perto tanto a produção da cidade de Porto Alegre, através dos cartazes *Nervo Óptico*, como a da de Recife, através da revista *Punho*, entre outros periódicos pernambucanos dos anos 1970, de maneira que possamos formular um referencial teórico construído a partir das especificidades de cada região. Ambas as produções, tanto a oriunda do sul, como as do norte do país, possuem conjunturas semelhantes, já que partiram de processos coletivos de criação, organizaram-se em forma de assemblagem – ou seja, cada página foi pensada por um artista-responsável –, refletiram suas influências e referências particulares e, ainda, adotaram uma postura crítica frente ao sistema artístico e às organizações sociais de maneira mais ampla. Dessa forma, justifica-se a seleção desses objetos de estudo, já que essas produções impressas, guardadas suas especificidades, encontraram-se igualmente interessadas em propor estratégias alternativas para se produzir, apresentar e circular propostas de arte. Além disso, elas foram responsáveis por levar criações de artistas locais para além de suas regiões em um período no qual o intercâmbio poético se fazia de forma tímida no país.

Procurando refletir sobre essas problemáticas, a primeira etapa da dissertação buscou apresentar uma parcela do panorama de impressos independentes internacionais que proliferou a partir dos anos 1960, de forma a ressaltar a prática de publicação como fenômeno global. Estimulados por questões de naturezas semelhantes, países de diversas partes atravessaram revisões sobre a definição do objeto artístico. Isso provocou o alargamento da noção de obra de arte e o aumento da experimentação sobre novos suportes, em especial, os que se distanciavam das linguagens tradicionais.

Como espaço para a circulação de trabalhos fotográficos, de escritos, de desenhos ou poemas, o suporte impresso ganhou força e se sobressaiu durante esses anos como uma nova alternativa para expressão em arte. Não se trata do surgimento da atividade de criação e intervenção no suporte editorial por parte dos artistas. Pelo contrário, esse exercício já vinha sendo realizado desde antes do século XX. Trata-se, propriamente, de uma nova configuração de publicações, destacadas não apenas pe-

las inovações gráficas que assumem, ou pelo formato que adotam, mas pela corrente de diálogos e trocas que criam e pelos circuitos visuais e informacionais que estabelecem. Destacam-se por surgirem em massa, permeando países distintos, carregando as particularidades sociais de cada localidade. Variam em tamanho, cor, formato, estilo e conteúdo, no entanto, de forma geral, instituem a alternativa de trafegar produções de forma mais democrática, possibilitando o posicionamento crítico de muitos artistas, que passaram a se tornar escritores de sua época. O que surgiu a partir dos anos 1960, de maneira intercontinental, foi a repercussão em vozes distintas de que a criação poética podia vestir-se de comunicação, invadir os meios de massa, confundindo-se com periódicos, jornais, cartazes, ou livros de caráter comercial. A ideia que se instala é de que a arte pode ser informação, e as publicações e periódicos tornaram-se uma alternativa viável, econômica e de grande potencial de repercussão para tornar isso possível. “Desmaterializada através da conceitualização, a obra de arte, então, podia circular como qualquer ideia e, o que era o mais importante, eram criar situações para que essas ideias circulassem” (CAMNITZER, 1997, p. 191).

Além de mapear brevemente o contexto histórico da época, ressaltando alguns dos conflitos políticos e transformações socioculturais correlacionados com a propagação das publicações de artistas globalmente pelos anos 1960 e 1970, deu-se atenção também à comunhão que se estabelece entre produção artística e estratégias comunicacionais. A produção de *ephemera* (impressos e múltiplos) recebe influência direta dos meios de comunicação, já que ela bebe de tudo que circula pela vida cotidiana e funde arte com objetos do dia a dia. Mesmo tendo como função a apresentação e a circulação de aspectos artísticos, incorpora, muitas vezes, a própria arte dentro de si. A ebulição dos veículos de massa e o crescimento da indústria cultural abriram portas para a exploração de novas linguagens. Mais ainda, abriram portas para a exploração do meio como mensagem, como defendeu Marshal McLuhan (1911-1980) ou, ainda, para a articulação inteligente de uso das tecnologias já existentes, uma vez que não havia mais a necessidade de se descobrir novas mídias, mas de explorar o que já se tinha. “Temos de encontrar os modos de dizer o que deve ser dito à luz de nossos novos meios de nos comunicarmos” (HIGGINS, 2009, p. 141), declarava o artista Dick Higgins no final dos anos 1960. E foi nesse sentido que se reviu a possibilidade de criação e de intervenção de impressos periódicos, de forma a incorporar as potencialidades do meio para dentro da noção de arte.

McLuhan, junto de Umberto Eco (1932-), cujos escritos eram influência para artistas do período, foram abordados neste estudo, já que representam pensadores importantes para o entendimento da formação de uma sociedade conectada, alimentada pelas mídias como o rádio, a televisão, o fax, a música popular, os quadernos e assim por diante. A defesa que faz Umberto Eco sobre a impossibilidade de separar o mundo erudito do mundo vernacular, presente em seu livro *Apocalípticos e Integrados* (1964), contribuiu com a presente pesquisa a partir do momento que ela serviu como influência para tantos artistas do período, que passaram a enxergar oportunidades em incorporar a arte “elevada” em criações corriqueiras. Eco volta sua atenção à integração entre os fenômenos da cultura de massa com a expressão erudita; para ele, esses campos nunca serão segregados ou isentos um do outro, mas se afetarão continuamente. Marshal McLuhan ainda acrescenta que, para ele, a cultura de massa é resultado da integração democrática das massas na sociedade. Contribuiu com o presente trabalho na medida em que antecipou a força da conexão no mundo globalizado. Com o final dos anos 1960, a partir do estabelecimento de redes de contatos entre artistas de regiões distintas, o conceito de circuito torna-se mais operacional do que as noções anteriormente estabelecidas entre centro-periferia enquanto polos estanques e dá margem à conexão entre centros artísticos de formatações opostas. Para discutir sobre essas noções de formação de canais e redes, usou-se algumas ideias de Marshal McLuhan e Robert Filliou, entre os teóricos mencionados relativos à Arte Postal.

Além de comentar sobre essas questões, o primeiro capítulo do trabalho se dedicou ao levantamento de uma parcela de produções e mapeou as regiões que se engajaram com esses trabalhos, assim como os elos que se criaram entre diferentes geografias. Metodologicamente, elaborar esse capítulo, de caráter panorâmico, foi um desafio. Como organizar estruturalmente o comentário sobre impressos que surgiram ao redor do globo? Inicialmente, optou-se pela estratégia cronológica. As produções seriam abordadas de acordo com suas datas de surgimento. Porém, essa ordenação desconsiderava a existência de conexões explícitas entre produções articuladas umas com as outras, mas de períodos diferentes. De imediato, alterou-se a tática. Talvez seria mais fácil elencar publicações alternativas a partir de suas regiões geográficas. Assim, se daria atenção à América Latina, à América do Norte, à Europa e assim por diante. Mas essa conjuntura tampouco parecia justa, afinal

de contas, alguns dos principais logros desses veículos foram justamente a quebra de fronteiras e a circulação por localidades internacionais. Novamente, apaga-se a ideia. A terceira tentativa de organização textual se debruçou a valorizar o quesito artístico. Pensou-se, então, em estruturar o capítulo a partir de “estilos estéticos” (revistas fotográficas, gráficas, críticas, etc.). A dificuldade dessa vez foi que a grande maioria dos impressos investigados buscaram propositadamente mesclar essas definições, somando-se umas às outras, de forma a criar peças plurais por natureza própria. Revistas-assemblagem, por exemplo, que circularam tanto por esse período, trazem como requisito principal a ideia de agrupar todas e quaisquer expressões, independente de linguagens. O que importava, não era o estilo, mas a coletividade. Assim, mais uma vez, essa estrutura se mostrou frágil ou, pelo menos, incongruente com relação ao assunto tratado. Por fim, optou-se por analisar esses documentos a fundo. Olhá-los, lê-los, manipulá-los. O que pareceu ser uma saída mais razoável foi buscar neles algumas de suas principais características; seus pontos mais marcantes. E nesse sentido, o desenho de panorama pretendido para o primeiro capítulo se deu a partir de alguns “pilares” que marcaram e sustentaram a produção editorial de artistas. Na estrutura de subcapítulos, em “E a influência dos meios” e “O estouro global” formulou-se uma etapa introdutória de elucidação do cenário onde vigoraram os periódicos de artistas; “Obra no/como impresso”, comentou o suporte como receptáculo de obras (ou como obras em si); “Entre as visuais e as literárias” buscou apontar para a forte aproximação que essas publicações tiveram com o universo literário; “Publicação como espaço alternativo para crítica”, ressaltou o impresso como espaço para argumentação; e, por fim, “Trânsito impresso”, deu atenção à circulação dessas produções. As reflexões geradas a partir desses subcapítulos partiram da atuação internacional e seguiram rumo a análise da produção nacional, visando uma análise do macro ao micro, que buscou levantar alguns projetos relevantes para se pensar as práticas globais.

Ciente das particularidades de cada publicação comentada e da incapacidade de mergulhar sobre todas elas de forma a destacar suas características mais marcantes, o primeiro capítulo foi estruturado a partir do intuito de realizar um apanhado geral, elucidando contextos, produções e considerações de forma ampla. A construção desse cenário, ainda que impossibilitado de esgotar todas as questões embutidas no assunto, foi significativo pela inexistência de um levantamento dessa

natureza na língua portuguesa. Há uma lacuna de pesquisas no Brasil que comentem sobre os artistas engajados com esses materiais, sobre os nomes de seus impressos e as datas de realização e circulação. Falta, em nossa língua, um estudo que aponte esses trabalhos, salvo comentários específicos sobre uma produção ou outra, mas não de maneira compilada. A partir dessa premissa, além de abraçar parte da produção que trafejou pelos anos 1970, o objetivo dessa primeira etapa também foi o de observar alguns dos aspectos em comum entre essas produções, dos quais ressalta-se a importância da criação desses circuitos subterrâneos de comunicação criados a partir de impressos alternativos e o diálogo que se criou entre artistas e produtores a partir do elo da publicação.

No segundo capítulo, retomando a atenção ao Brasil, o foco foi dado à cidade de Recife, Pernambuco, e às publicações em série concebidas pelo artista Paulo Bruscky. Além da contextualização histórica da cidade e do breve levantamento sobre a situação do circuito artístico pernambucano, pontuando alguns fatores que encaminharam a capital para a substituição do pensamento moderno pelo contemporâneo, esse capítulo teve como intuito o mergulho nos impressos de Bruscky, que concentrou sua produção de periódicos entre os anos 1973 e 1979, essencialmente, e engajou colaboradores da Poesia Visual e da literatura marginal para pensarem trabalhos impressos associados às artes visuais. Procurou-se não apenas analisar a constituição estética e de conteúdo das peças, mas também refletir sobre questões tangenciais embutidas na própria produção: o contexto político de controle militar, as técnicas alternativas de reprodução, a aproximação de artistas e países a partir dos circuitos postais, as referências visuais incorporadas nos impressos e a afirmação de um discurso de contestação sobre aspectos sociais presente nas construções visuais das páginas editoriais.

Esse segundo capítulo teve como base para o levantamento de dados as entrevistas realizadas com o artista Paulo Bruscky, já que o objetivo central era discutir sobre os periódicos produzidos por ele no período em questão. A revista que recebeu maior atenção para o presente estudo foi a *Punho*, concebida, também, por Arnaldo Tobias (1939-2002), Alberto Cunha Melo (1942-2007) e Jaci Bezerra (1944-). Tendo em vista que Melo e Tobias são escritores já falecidos, não foi possível escutar suas considerações, tampouco a de Jaci Bezerra, já que enfrenta atualmente dificuldades de saúde. Para fins de contextualização, foi realizada uma pesquisa junto com Paulo Bruscky em seu ateliê-acervo, espaço significativo para o estabelecimento de conta-

to com a produção da época. Os escritos de Bruscky também assumiram importância para a pesquisa histórica, através da antologia organizada por Cristina Tejo, *Arte e Multimídia* (2010). O recente livro de Adolfo Montejo Navas, *Poiesis Bruscky* (2012), foi igualmente importante para a compreensão da atividade criativa do artista pernambucano. Grande parte da produção postal de Bruscky, assim como a de outros artistas, tem recebido maior atenção nos últimos anos, mas persiste a latente falta de pesquisa sobre criações específicas periódicas, que é o interesse fundamental desse trabalho, assim como o de despertar novas análises sobre esses objetos.

No terceiro capítulo, foi contextualizado historicamente o período dos anos 1970, na cidade de Porto Alegre, de forma a observar como se dava o sistema e a produção de arte na capital, em um momento no qual começam a ocorrer debates em nome da incorporação e da aceitação de novas práticas e linguagens artísticas. Buscando sincronia com correntes artísticas internacionais e uma participação vinculada à produção contemporânea já existente em outras capitais, a cidade de Porto Alegre passou a ser cenário de debate sobre novas proposições em arte. E é nesse terreno que surge a circulação de um boletim periódico em formato de cartazes pequenos, interessado nessas discussões. Inspirados no tráfego de trabalhos postais e no intercâmbio de documentações impressas (a partir de figuras como Julio Plaza e Paulo Bruscky), o grupo apelidado de Nervo Óptico foi quem deu vida a publicação seriada de cartazetes que traziam neles concepções poéticas dos artistas com um grau de crítica frente ao sistema cultural local, predominantemente conservador. A pesquisa de dissertação de mestrado de Ana Maria Albani de Carvalho, *Nervo Óptico e Espaço NO a diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70* (1994), que discute e analisa a produção do grupo, assim como o campo das artes porto-alegrense durante a década de 1970, colaborou diretamente para a edificação desse capítulo, bem como para o entendimento da participação desses artistas como questionadores sobre o sistema da época e introdutores da manifestação contemporânea em uma região fora dos centros.

O presente trabalho construiu-se a partir da pesquisa de campo realizada nas cidades de Porto Alegre e Recife, através da pesquisa em documentações e fontes primárias, veículos de comunicação da época, levantamento de depoimentos e entrevistas com artistas envolvidos com a produção e pesquisadores sobre o assunto. O conteúdo adquirido através das entrevistas, representa uma parte significativa deste

trabalho, já que possibilitou o acesso à especificidades do período e apontam novas possibilidades de estudos para o futuro. As entrevistas obtidas são fontes protagonistas da dissertação, uma vez que as análises aqui presentes partiram delas para se observar produções e contextos anteriores. Ainda, a investigação se deu em acervos públicos como no Centro Documental da Fundação Vera Chaves Barcellos, no Núcleo de Documentação do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, no Acervo da Pinacoteca Barão do Santo Ângelo (sendo esses da cidade de Porto Alegre), MAC/USP, na Fundação Joaquim Nabuco e no espaço de arquivo e ateliê de Paulo Bruscky (ambos de Recife), entre outras instituições.

Vale ressaltar a quase total inexistência de documentação nos acervos públicos sobre esta produção, assim como a precariedade das instituições e a dificuldade de levantamento de dados, pelo seu caráter múltiplo e efêmero, acentuando a necessidade de análises e pesquisas. De forma geral, a circulação de publicações nesse período possibilitou a estruturação de novos circuitos e sua historiografia amplia a compreensão que podemos estabelecer entre o passado e o presente, já que se trata de um tipo de produção artística que prezou o diálogo entre territórios e a discussão sobre os conflitos de seu tempo.

Esta dissertação é uma continuação do projeto de conclusão de curso de graduação em Artes Visuais, no qual se estabeleceu comparativos entre produções periódicas localizadas pelo continente americano e se observou criações oriundas dos Estados Unidos, do México e da Argentina, apontando algumas particularidades e questões em comum entre os países e suas produções. Para o trabalho de mestrado, sem excluir a necessidade de se observar essa prática como um sintoma global, optou-se por dedicar atenção às publicações nacionais, levando em consideração a importância do levantamento das articulações entre os impressos do cenário brasileiro. Além disso, como autora do projeto, atuo também como idealizadora e editora da revista digital Arte ConTexto, que funciona como um espaço alternativo para publicação intelectual teórica e apresentação de trabalhos visuais de jovens produtores, locais e nacionais. Guardando os devidos distanciamentos entre a revista na qual trabalho com as quais pesquiso, a atual dissertação é fruto de um interesse vasto e genuíno pelo universo editorial das artes e almeja destacar esses espaços impressos como alternativas ricas e complexas para se pensar criticamente e construir expressões visuais no território contemporâneo.

1. Da desmaterialização a *ephemera*

*A arte não é mais um gabinete de maravilhas,
mas um gabinete do lugar-comum,
a vivência do ordinário se torna um ato maravilhoso.*

Arthur Danto

E a influência dos meios

Como antecipado na introdução a essa pesquisa, neste capítulo será observado o panorama de periódicos de artistas que circularam ao longo dos anos 1970, de forma a desenhar o cenário em que se inserem as publicações que serão comentadas nos capítulos 2 e 3. Com esse intuito, será abordada a conjuntura de impressos nacionais e internacionais, assim como as conexões que se estabeleceram para além das fronteiras, e serão salientadas as considerações e os aspectos históricos, sociais, filosóficos e políticos que caracterizaram o recorte temporal.

De certo modo, pode-se dizer que o século XX foi responsável por uma revisão sobre o objeto de arte. Historicamente, foi um período de estudo, de ataque e de escape da materialidade da arte. Mesmo tendo em vista que esse fenômeno percorreu as distintas décadas, fortificando-se e atenuando-se como em ciclos desde o início do século, foi nos anos 1960 que se radicalizou a desconstrução da noção formal da arte,

aproximando o fazer criativo de novos campos do conhecimento e da reflexão.

Nesse sentido, a proposta conceitual¹ percebida como uma prática ampla de reestruturação das artes visuais, que surge ao longo das décadas de 1960 e 70, além da renovação do princípio estético, incorporou a preocupação social, uma vez que a arte desse período desenvolveu uma forte articulação extracultural, ou seja, estabeleceu vínculos e aproximações com outras disciplinas e atividades práticas e intelectuais. Esse período artístico é caracterizado pela sobreposição de ações artísticas, políticas, críticas e filosóficas, no qual tudo se soma como uma agitação de polaridades. Essa revisão ocorre não apenas nos centros hegemônicos, mas também nos periféricos, distantes dos circuitos predominantes. Para Lucy Lippard (2001), essa reação coletiva e esse aparecimento espontâneo de trabalhos semelhantes totalmente desconhecidos para os artistas podem ser explicados como uma energia gerada por fontes em comum, assim como pelo modelo artístico contra o qual todos os artistas potencialmente “conceituais” estavam comumente reagindo.

Tratava-se de uma reconstrução coletiva dos padrões dos estilos vigentes; no entanto, as diferentes produções em nome do conceitualismo, articuladas em países e continentes distintos, sofreram a adequação ao seu cenário sociocultural. É importante levar em consideração que essa reavaliação artística marcada pela expansão dos critérios alargou-se por muitas geografias, transcendendo fronteiras e dando margem a expressões culturais ímpares e particulares, mas que apresentavam certa sintonia com a engrenagem poética da produção internacional; o pensamento contemporâneo começava a se alastrar.

São variadas as formas pelas quais grande parte dessa produção sugeriu a interdependência da arte e do contexto institucional cultural mais amplo. O concei-

¹ O termo “conceitual” será utilizado nesse trabalho para referir-se não apenas à produção da Arte Conceitual histórica mas, principalmente, às demais manifestações vinculadas à poética da desmaterialização, ocorridas nos distintos países no início da segunda metade do século XX. Justifica-se o uso do termo por defender a amplitude que o mesmo implica, assim como pelo fato de que mesmo as obras conceituais articuladas posteriormente em países como Brasil, Uruguai ou Argentina, por exemplo, não estarem diretamente conectadas com a raiz da Arte Conceitual ortodoxa, definida de acordo com as proposições poéticas e teóricas de figuras representativas como Joseph Kosuth, Terry Atkinson ou Michael Baldwin, ainda assim, elas representaram o conjunto do pensamento conceitual que foi reverberado pelas várias culturas e geografias, elevando a preocupação da “ideia” e da “concepção” como questões protagonistas do fazer artístico, que passam a se sobrepor aos elementos material-objetuais. O termo “conceitualismo” também será utilizado para fazer referência aos trabalhos que apresentam essas inquietações.

tualismo foi fundamental para quebrar as restrições que impunham uma autocon-
tenção à arte. Essa reformulação não se deu devido a representações de estruturas
sociais, contradições ou identidades. Ao contrário, foi o resultado de uma flexibili-
zação nos parâmetros estéticos que permitiu que a arte se intercruzasse com uma
gama estendida da vida social, valorizando a participação da dimensão e da esfera
da vida pública nas políticas artísticas (ALBERRO, 2006 p. 14).

É com a arte conceitual que o papel do artista, como participante e questio-
nador da estrutura de campo e mercado, começou a ser mais evidentemente discu-
tido, sendo esse aspecto um dos principais legados que alcançou o pensar e o fazer
artístico do século XXI. Artistas da época vinham defender trabalhos nos quais o
conceito neles envolvidos sobrepunha-se às questões estéticas. O anti-intelectual,
emocional e intuitivo processo do fazer artístico moderno abriu espaço a uma es-
trutura de concepção conceitual (LIPPARD; CHANDLER, 2009, p. 46). A ideia surgia
como fator determinante que definiria o aspecto físico da obra e sua aparência, tor-
nando-se uma “máquina de fazer arte” (LEWITT, 2009, p. 176). A emergência des-
sa vertente foi o resultado de um complicado processo de seleção, fusão e rejeição
de estratégias precedentes, instituindo alternativas poéticas que bateram de frente
com o formalismo predominante. Esse recorte histórico foi marcado por um campo
de práticas múltiplas e plurais, ao invés de constituírem um discurso único e singu-
lar sobre a teoria artística. A incorporação desses novos valores para a cultura visual
foi amplamente debatida pelos artistas da época, dando margem a novas ideias.

O movimento julgou a função das autoridades, assim como as condições e
capacidades ideológicas das instituições, como locais de legitimação e validação cul-
tural. Da mesma forma, criou a ambição de desenvolver meios alternativos de nego-
ciação de interesses da estrutura social. O “conceitualismo desafiou a autoridade do
aparato institucional, enquadrando o seu lugar na sociedade e procurando outros
meios para a arte funcionar no mundo”² (ALBERRO & STIMSON, 2009, p. xxxix). A
partir do momento em que os artistas conceituais passam a se posicionar contra
o sistema de regras dos órgãos artísticos que determinam a consagração do pro-
duto visual, conseqüentemente não compensará mais exercitar sua individualidade
e subjetividade criativa como aspectos preponderantes, mas, sim, confrontar essa

² Tradução da autora (TA): “conceptualism challenged the authority of the institutional apparatus framing its place in society and sought out other means for art to function in the world”.

estrutura de maneira argumentativa e coletiva, a partir de uma interconexão de discursos e novas proposições.

Levando em consideração essa conduta de rejeição às normas culturais, a mídia de massa serviu como possibilidade de transmissão crítica e, por meio dela, artistas buscaram a criação de “circuitos informacionais” no intuito de provocar a quebra e a desmistificação das mídias dominantes – *bourgeois* – da realidade da época. Esses novos trânsitos possibilitaram uma estrutura alternativa de rede e trocas, para além do sistema tradicional. “O assalto à imagem da mídia defendida por este grupo de artistas, entretanto, caracteriza-se por uma consciência não só do poder dos meios de comunicação, mas também da sua susceptibilidade a ser carregada com diferentes tipos de conteúdo”³ (ALBERRO & STIMSON, 2009, p. xxvii).

O apoio que o universo da arte passou a buscar nos meios de comunicação – como rádio, vídeo, panfletos, xerox, livros, impressos –, assim como na mescla entre suportes e tecnologias datou do início dos anos 1960. Para Germano Celant, a atenção foi transferida do humano, assim como dos elementos materiais, para uma nova relação que passou a se constituir entre o homem e os meios. Essa mudança da atenção culminou na utilização efetiva dos veículos existentes, não apenas como meio, mas como fim em si mesmos (CELANT, 2010, p. 10). O autor defende que a decisão entre trabalhar com o filme, com o vídeo, o telex, a fotografia ou com o impresso não tinha a intenção de refutar o objeto artístico, natural e individual, em favor da tecnologia, mas fortalecer a consciência da comunicação pessoal, como conjuntura coletiva, possibilitada e oferecida por esses meios.

O avanço científico e industrial promoveu não apenas o acesso a veículos tecnológicos, mas também a disseminação do uso de suportes mais precários e efêmeros como o próprio papel, em suas diversas versatilidades. Esses materiais tornaram-se uma opção recorrente na época. Inclínavam-se mais ao banal ou corriqueiro e menos ao objeto aurático. *Perfomances, happenings*, ações e proposições – produções artísticas que apresentavam um caráter transitório por si só – passaram a requerer peças gráficas que divulgassem essas poéticas e sinalizassem essas obras. Assim, a existência de uma arte que transcendia visualmente as formas habituais

³ TA: “The assault on the media image advocated by this group of artists, however, is characterized by an awareness not only of the power of the media, but also of its susceptibility to being charged with different kinds of content”.

abriu espaço para a produção de uma cadeia de novos objetos apoiados na demanda pela notificação de uma cultura visual que trazia novos conceitos estéticos. O registro fotográfico, a documentação e a impressão muitas vezes precária tornaram a percepção tátil e manipulatória inerente a esse tipo de proposição. Para essa nova prática criativa, incorporaram-se técnicas de produção de impressos no circuito de arte. O impresso em si já fazia parte do campo, mas começou a passar por um processo de revisão sobre sua função, concepção e propagação. Artistas, de forma geral, apoiaram-se nos avanços tecnológicos e na facilidade de acesso de mídias e técnicas de impressão – como o xerox, por sua facilidade, pelo baixo orçamento e pela rapidez de produção; o mimeógrafo, por sua portabilidade; o ofsete, pela distribuição em larga escala; a serigrafia; a fotocópia e a fotografia, por sua capacidade e suas várias possibilidades de reprodução e veiculação de ideias – como novas ferramentas para atingir um público expandido.

Muitas das imagens que daí surgiram, criadas a partir de suportes banais, inicialmente desafiaram o status da arte como bem de consumo e não foram realizadas no intuito de serem expostas em galerias e museus, mas justamente visaram a circulação alternativa, onde não se cumpria o comando dos centros irradiadores.

Pode-se ressaltar alguns aspectos sobre a relação existente entre a arte conceitual e o surgimento dessas publicações que provocaram novos debates em diversas localidades do globo, uma vez que a emergência dessas publicações dá-se no momento em que a produção artística conceitual começou a se afirmar no contexto internacional. Cabe investigar as duas vias dessa interconexão, já que os conceitualismos suscitaram o surgimento de publicações e essas, por sua vez, reforçaram o ideal da desmaterialização⁴. O caráter documental da expressão conceitual, diretamente associada a arquivos e escritos, ajudou a alimentar a rede comunicacional cultural que surgiu com as revistas de arte, livros de artistas, *Arte Postal*, entre outros meios. A impressão em série tornou-se estratégia de divulgação para garantir sua expansão.

⁴ Utiliza-se o termo “desmaterialização” neste trabalho para referir-se a proposições artísticas que se afastam do formato de objeto tradicional de arte, sendo este um termo recorrente da retórica do período, assim como “destetização”. Contudo, vale ressaltar que o conceito “desmaterialização”, utilizado por Lucy Lippard em *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973), foi criticado pela revista *Art-Language*, que defende que a arte conceitual não possui um caráter de ausência material, mas sim de ausência de uma preocupação estética perante o objeto da arte.

Essas manifestações incentivaram o caráter comunicacional da arte e impulsionaram também o surgimento dos novos suportes e veículos de discussão intelectual. A mística da obra-prima e a noção de obra de arte única e aurática são alguns dos conceitos que passaram a ser revisitados, uma vez que se amplia o caráter de reprodutibilidade e de movimentação de múltiplos como tática de alcance e persuasão. A apropriação, por parte dos artistas, de inúmeras mídias impressas criou, nos anos 1970, uma ampla investigação sobre veículos de comunicação e essa opção não foi gratuita. Para esses artistas, a publicação intermídia passou a ser, antes de mais nada, um laboratório de linguagem e, para muitos deles, a possibilidade de intervenção política direta (FREIRE, 2006, p. 62).

Publicações como essas são características desse tempo em que os artistas tomam para si a responsabilidade intelectual sobre sua obra, bem como a tarefa de organizar sua exibição, circulação e divulgação, funcionando como verdadeiros laboratórios experimentais de produção compartilhada de arte e crítica. (FREIRE, 2006, p. 63)

Segundo Steven Leiber e Todd Alden, o termo *ephemera*⁵ define toda uma rede específica de produção paralela às obras, composta por folhetos, cartazes, cartões de visita, convites de exposições, anúncios em jornais, publicações periódicas (como livros, fanzines e revistas), que se evidencia de forma mais contundente a partir de 1960 e 70 como documentação estratégica para anunciar, apresentar, divulgar e disseminar trabalhos artísticos.

A nomenclatura tem como raiz a aproximação a algo de vida curta, breve, passageira, temporária e transitória. Trata-se de gêneros de objetos de valorização intelectual ou cultural, nos quais englobam-se itens manufaturados para uso específico e limitado, geralmente destinados a serem descartados, tais como materiais impressos não permanentes. São de interesse por sua aparência, associação, conformação ou documentação, produzidos em conexão com experimentações poéti-

⁵ O termo *ephemera* será utilizado nesse trabalho como definição da produção de múltiplos, informativos e comunicativos que tangenciam as obras de arte, tornando-se materiais explicativos sobre elas ou, também, materiais que carregam consigo princípios criativos e poéticos do âmbito artístico. O conceito de *ephemera* pode abarcar toda rede de produção de cartões de visita, jornais, cartazes, cds, camisetas, entre tantos outros produtos associados ao universo comercial, mas que participam do campo das artes, já que são pensados e executados por artistas. Como esse estudo será destinado ao enfoque sobre publicações periódicas de artistas, *ephemera* representa o conjunto maior de peças e produtos que começam a receber maior atenção por parte de produtores da arte.

cas, exercícios críticos, exposições de arte, entre outros. (SILVEIRA, 2012). São obras criadas para atender a uma variedade de necessidades imediatas, geralmente de natureza transitória e que não se destinam a perdurar.

Se observarmos o caráter desmaterializado da produção em arte a partir desse período, é possível perceber uma necessidade latente por informativos paralelos que comuniquem sobre os trabalhos que vinham acontecendo. Desse modo, livros, jornais, revistas, objetos múltiplos como postais, selos, cartas, folhetos, adesivos, cédulas, cartazes, jogos, mapas, apostilas, entre outros meios, articulam-se como veículos rizomáticos que dialogam com as funções de edição, publicação, disseminação e circulação.

Assim, essa produção caracteriza-se como (1) materiais concebidos e/ou criados por artistas para o propósito de serem reproduzidos; (2) de distribuição gratuita ou de baixo custo; (3) que apresentam uma relação complementar com a arte – (a) são uma expressão secundária de/sobre o universo artístico, (b) componentes integrais de arte ou, até, como arte em si. A maior parte de *ephemera* funciona em uma relação complementar com os eventos artísticos ou com a arte em si; em certos casos, no entanto, esse caráter suplementar e transitório situa *ephemera* não simplesmente em uma relação externa com a arte, mas também, de forma ambivalente, como parte integrante dela própria. Esse tipo de produção geralmente ocupa as margens da arte ao invés de seus espaços principais (como galerias e museus). Quando criada e/ou concebida propositadamente por artistas, pode também ser entendida como arte (LIEBER, 2001, p. 22).

Indo além dos circuitos institucionais, tais peças podem ser abordadas como espécies de “estratégias expansivas”, as quais os artistas integram às suas poéticas. A noção de unicidade, valorização e permanência da obra são atualizadas por “produções de tiragens múltiplas, possibilitando, ao trabalho artístico, uma porosidade em relação ao seu caráter institucional e geográfico” (ROCHA, 2011, p. 13). A manipulação com o objeto artístico, nesses casos, se aproxima com a dos meios de massa, no intuito da defesa pela democratização do acesso e do trânsito. Com o surgimento das neovanguardas da “desmaterialização” ou “desestetização”, a produção de *ephemera* proliferou-se significativamente, possibilitando alternativas de espaços criativos e promovendo distintas naturezas de trabalhos, funções e atuações. A prática colaborou com um novo olhar sobre o campo, gerando estruturas de interferências pelos artistas na própria edificação sistêmica das artes.

A incorporação de novos suportes e veículos é sintoma dos avanços tecnológicos, bem como, em termos globais, da transformação comportamental e social característica do momento. A circulação comunicacional reverberou uma consequente reorganização do alcance de informações, assim como uma alteração de paradigmas e discursos que se intercambiam e se aproximam, cada vez mais, até os dias de hoje.

A transformação do contexto de redes de comunicação, de trocas e acessos, assim como da associação entre um signo e seu significado, sofre alterações desde a emergência das observações comportamentais e filosóficas de Marshall McLuhan, Umberto Eco e Herbert Marcuse, entre outros, que mostraram e dissertaram sobre o giro paradigmático da presença da mídia no encontro artístico. A noção de “Global Village” (Aldeia Global) trazida por McLuhan surge como termo que marca a percepção de um cenário global em sintonia; suas camadas informacionais tornam-se instantâneas e simultâneas por distintas geografias. A ideia antecipou a interconexão ainda mais acirrada que viria a se instalar com o advento da internet e da globalização do mundo contemporâneo (MCLUHAN, 1962; 1964). A noção de que o mundo das artes também encontra-se submerso nas atividades comunicacionais latentes do cotidiano afeta o próprio artista. E essa tomada de consciência de intervenções, entre o mundo popular e o erudito passa a ser apropriada em muitos trabalhos a partir dos anos 1960-1970.

O sistema de condicionamentos denominado indústria cultural não apresenta a cômoda possibilidade de dois níveis independentes, um da comunicação de massa, outro da elaboração aristocrática que a precede sem ser por ela condicionada. O sistema da indústria cultural estabelece uma rede de condicionamentos recíprocos tal que até a noção de cultura *tout court* é por ela envolvida. (ECO, 1987, p. 14).

O universo das comunicações de massa é, queiramos ou não, uma realidade incontornável. Para Umberto Eco (1987), se quisermos falar de valores, as condições objetivas das comunicações são aquelas fornecidas pela existência do jornal, do rádio, da televisão, da música reproduzida e reproduzível e das novas formas de comunicação visual e auditiva. E esse ambiente começava a adentrar a concepção poética das artes no período. Tanto Eco como McLuhan anunciaram a ideia de um homem em transformação; um artista em processo de reavaliação de critérios: um

novo “homem gutenberguiano”⁶ que começava a revisar seus valores em vias de buscar a possível apreciação da nova fisionomia assumida pela comunicação cultural. A partir dessas premissas, aos poucos, os artistas passam a encarar a mídia de massa não de forma alienante ou mistificadora, mas como um possível aparelho que verifica e revela a essência individual e coletiva, tornando-a “apêndice das faculdades humanas, tanto físicas como mentais”⁷ (CELANT, 2010, p. 13).

O contexto promoveu, então, a atenção sobre o meio de massa. Esses veículos, que ganham atenção por parte dos produtores artísticos, serão apropriados e reinterpretados a partir de um interesse em comum pela investigação de novos espaços e suportes alternativos de construção poética e intelectual. A ampliação do universo prático da expressão visual, calcada na exploração desses novos meios, provoca um alargamento dos parâmetros de abordagem poética, introduzindo novas práticas formais e conceituais, além de agregar um caráter múltiplo, distributivo e passível de circulação. Assim, algumas das características que marcam esses produtos da cultura industrial como a transitoriedade, o quantitativismo e a reprodutibilidade, poderão ser incorporadas também em bens simbólicos.

Além disso, teóricos como Eco e McLuhan contribuíram com a disseminação do estudo sobre o campo da comunicação, da semiótica e da teoria da informação, o que resultou em um novo repertório de novos conhecimentos por artistas e intelectuais da época. Tais conceitos, mais do que doutrinas para a criação ou produção em arte, serviam mais para o debate e para a reflexão sobre a cultura e seus intercruzamentos com outros campos. Ainda assim, noções como as de “meio”, “mensagem”, “canal” ou “arte como informação”, não servem como ditames, mas passam a rondar a retórica conceitual e visual de muitas criações da época.

Trabalhando a partir de veículos independentes, os artistas intensificam seu interesse sobre revistas e impressos, engajados com a experimentação e com o impulso das transformações sociais e comunicacionais de então. As publicações que nascem nesse período, mesmo diferenciadas em termos de projeto e orientação e, em geral com vidas curtas, pontuam a ampliação da valorização sobre a formação e a informação relativa à arte contemporânea, assim como sobre a concepção de sua apresentação a um público mais amplo e menos segmentado. Nessa época, muitos

⁶ Marshall McLuhan. *The Gutenberg Galaxy*. University of Toronto Press, 1962.

⁷ TA: “Media were appendages of human faculties, either mental or physical”.

são os artistas que se reúnem em grupos, associações ou coordenações para produzir publicações culturais, organizando suas próprias editoras e arquivos, seja no ambiente internacional, como também no nacional. Conforme Gwen Allen, o caráter de acessibilidade e de baixo valor de custo e aquisição elencou o impresso como veículo ideal de expressão artística conceitual, uma vez que sua fisicalidade servia para a apresentação de trabalhos efêmeros e desmaterializados. A própria efemeridade do material foi central para as suas possibilidades radicais como uma forma alternativa de distribuição, que pode substituir o espaço privilegiado do museu com uma experiência mais direta e democrática (ALLEN, 2011).

Revistas, peças avulsas, postais, jornais, entre tantos outros materiais, colaboraram com a disseminação de arte, popularizando a produção de *ephemera*. Até o livro de artista bebe da influência do meio de massa e participa como espaço para criação artística. O livro serve como um novo formato de apresentação e propagação de trabalhos artísticos. Em termos comerciais e historiográficos, esse tipo de produção acabou se promovendo com mais facilidade do que as demais experimentações editoriais. Com sua produção e comercialização, os livros de artistas e os estudos acerca de sua forma abriram canais para que se valorizasse a produção de periódicos de forma geral na história da arte e para que se voltassem mais pesquisas e análises sobre esse estilo de produção.

Segundo Victor Brand, a atenção que se dá sobre a produção de livros de artistas, que surgem na década de 1960, acaba tomando grande parte do espaço da pesquisa dentro do tema das publicações culturais. “O foco nessas obras luxuosas, exuberantes e, ocasionalmente, virtuosas tem ofuscado um subconjunto especial de livro de artista: publicações de artistas em série”⁸ (AARONS; ROTH, 2009, p. 25). Para ele, torna-se significativa a percepção dessa lacuna por parte da pesquisa em arte que olhou de forma superficial para a produção de periódicos.

⁸ TA: “The focus on these luxurious, flamboyant, and occasionally virtuosic works has overshadowed a special subset of the artist’s book: the artist’s serial publication.”

O estouro global

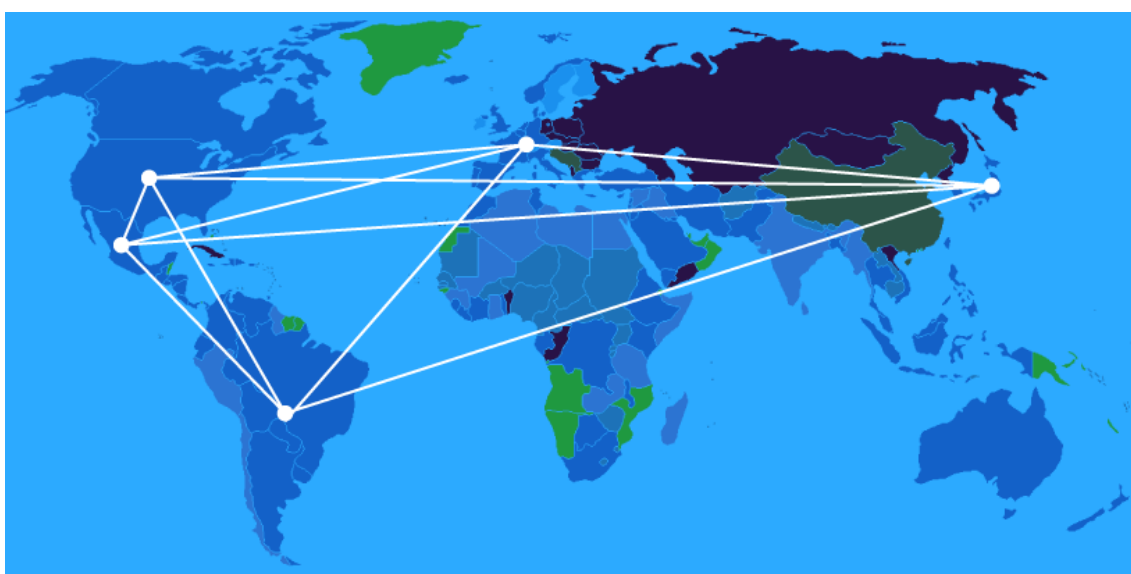
Na América Latina, o tom da década de 1970 foi dado pelo contexto da repressão política por parte dos regimes ditatoriais impetrados por militares em vários países. Essa realidade provocou a censura da livre expressão, que atingiu, significativamente, agentes culturais e intelectuais e desencadeou um período de lutas e manifestações sociais que clamavam por seus direitos e reagiam contra o desaparecimento e a tortura de milhares de cidadãos. Nesse ambiente, muitos artistas readequaram o formato de suas obras rumo a experimentações estéticas impregnadas de críticas e denúncias à situação de aprisionamento político e repressão que abatia a região. O México marcava uma exceção por não vivenciar a imposição da ditadura militar, mas, ainda assim, enfrentava uma grande crise econômica, depois de três décadas de relativa estabilidade e crescimento.

Na América do Norte, os Estados Unidos empenhavam-se pelo avanço capitalista com receio da expansão do bloco socialista. A oposição assumida entre esses dois blocos, capitalista e socialista, denominada Guerra Fria, gerou um cenário de terror subliminar à vida social, pois ambos disputavam território e se empenhavam em ampliá-lo à custa da pesquisa nuclear, da pesquisa espacial, da infiltração política e do apoio a regimes de direita totalitários. Além disso, trabalhavam pela recuperação econômica, pois os desgastes desencadeados pela Guerra do Vietnã, pela crise do Petróleo e pela renúncia do presidente Nixon, devido ao Watergate, trouxeram inúmeros prejuízos para o país. Desde os anos 1960, o período foi marcado por diversos episódios de rebelião à sociedade repressiva, influenciados pelo pensamento de Marcuse e de McLuhan, que geraram, no plano cotidiano, os movimentos *hippies* e estudantis. No âmbito da cultura, percebeu-se uma aproximação entre a produção erudita e a criação popular, intensificada pela convivência com a indústria cultural (por outro lado, percebeu-se também rejeições perante essas mutualidades). O Canadá, por sua vez, foi marcado, nessa década, por conflitos separatistas.

A Europa, por sua característica múltipla, vivia situações distintas em cada país e região. Após o longo período de reconstrução que se sucedeu aos estragos provocados pela Segunda Guerra Mundial, a estabilidade, no continente, encontrava-se novamente em estado de alerta, devido à conjuntura bipartidária global que se dividia entre socialistas e capitalistas. Enquanto a Alemanha e os países que formavam o bloco soviético se dividiam em regimes opostos pela cortina de ferro, a Grã-Bretanha li-

dava com sua instabilidade econômica e Portugal enfrentava uma ditadura de Estado.

Nesse contexto geral de disparidades políticas e de distanciamento entre as realidades vividas por cada região, as intercomunicações e os diálogos articulados entre os artistas, a partir da constituição de um sistema de rede postal, configuravam-se como uma forma de compartilhar preocupações sociais, políticas e estéticas. O contexto da Guerra Fria afastava a convivência entre países de diferentes posicionamentos políticos, e uma das formas de diminuir essas distâncias, no quesito cultural, foi a criação de sistemas de comunicação subterrâneos, que burlavam as estruturas oficiais. Continentes passaram a estabelecer contatos a partir de artistas e a troca gerada possibilitou a atenuação de fronteiras tão ríspidamente demarcadas.



Representação do sistema de rede de comunicação entre continentes a partir de canais de impressos alternativos, no final da década de 1960 e década de 1970 (criação gráfica de P. Fabres, 2015).

A participação da Ásia nesse contexto de trocas e contatos, a partir do meio postal, foi bastante tímida, tendo em vista o isolamento geográfico da região, assim como as distâncias culturais entre os continentes, fatores de alienação. O Japão foi destaque, no âmbito da participação, pois teve, com o Grupo Gutai, “um epicentro de experimentalismo em termos internacionais” (TEJO, 2011, p. 15), e residia participantes do grupo Fluxus, cujos membros investiram no sistema de trocas. Da mesma forma, influenciados pelo Gutai, vale destacar os importantes grupos conceitualistas japoneses: *Hi-Red Centre* (anos 1960 – de onde sai Yoko Ono para o Fluxus) e *Mono-Ha* (dos anos 1960-70).

Nesse contexto, a impressão em série vai tornando-se um recurso importante da prática artística, pois funciona como um espaço de exposição alternativa para os exercícios escritos, documentais e criativos da arte visual. As vertentes conceitualistas dependiam do impresso como um novo recurso de exibição, pois este permitia que a expressão fosse percebida e experimentada por um público mais amplo do que um punhado de pessoas fisicamente presentes para testemunhar um objeto único em uma sala de exposição.

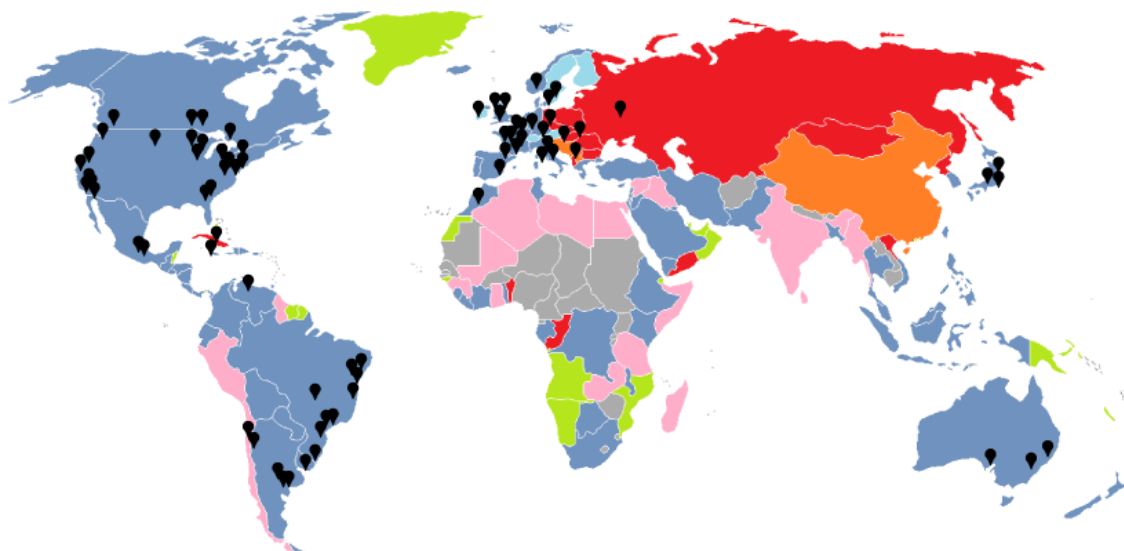
Segundo o curador e pesquisador Seth Siegelaub (1941-2013), figura atuante do cenário artístico nova-iorquino, a partir dos anos de 1960, mais pessoas se aproximariam da obra de um artista por meio (1) da mídia impressa ou (2) da conversação, ao invés da confrontação direta com a arte propriamente dita. Segundo ele, a intermediação devia ser valorizada, pois a produção cultural se tornava mais acessível à comunidade a partir da comunicação (SIEGELAUB *apud* ALBERRO & STIMSON, 2009, p. 199)⁹. Levando a ideia ao extremo, Siegelaub propôs, inclusive, uma exposição em formato de catálogo, *Xeroxbook*, de 1968, quando se instituiu e reforçou a ideia de “arte como comunicação”, sem intermediários, voltada diretamente para seu público e sem a necessidade de instituições, museus ou galerias como agenciadores privilegiados. Para Siegelaub, o conhecimento em arte deveria ser atingido por todo mundo, e os mecanismos para isso seriam os meios editoriais¹⁰.

Antes dele, o artista argentino Roberto Jacoby já havia anunciado uma exposição sem objetos, somente documental. Em maio de 1966, Jacoby propôs uma exposição que

⁹ TA: “Communication relates to art three ways: (1) Artists knowing what other artists are doing. (2) The art community knowing what artists are doing. (3) The world knowing what artists are doing... And that is a question of numbers. It’s my concern to make it known to multitudes. [The most suitable means are] books and catalogues. [...] It become *primary* information, while the reproduction of conventional art in books or catalogues is necessarily *secondary* information. For example, a photograph of a painting is different from a painting, but a photograph of a photograph is just a photograph, or the setting of a line of type is just a line of a type. When information is *primary* the catalogue can become the exhibition *and* a catalogue auxiliary to it”.

¹⁰ Livros e revistas, há muito tempo, levavam obras e trabalhos de artistas, em primeira mão, ao conhecimento de leitores. Eles possibilitavam um acesso aos trabalhos, para além das localidades dos salões e galerias. John Baldessari (*Ingres and Other Parables*) descreve um jovem artista que admira imensamente o trabalho de Cezanne, mas cujo único contato com o mesmo se deu através de reproduções. Quando ele, finalmente, vê um original, ele o odeia; não é nada como o trabalho com o qual ele estava familiarizado. Ele, então, decide fazer com que suas próprias pinturas pareçam com o trabalho dos livros, preto e branco, com legendas. “E um dia ele percebeu que muito poucas pessoas foram para galerias de arte e museus, mas muitas olharam para livros e revistas como ele fez, recebendo-as pelo correio, como ele. Moral da história: é difícil colocar uma pintura em uma caixa de correio” (CARRIÓN, 1978).

consistia apenas em conteúdo informativo: o único objeto disposto na mostra foi seu próprio catálogo. Sua estratégia foi posteriormente articulada no *Manifesto Media Arte*, publicado em Buenos Aires dois meses depois, no qual refletiu sobre a interferência entre arte e meios de comunicação. Além de Jacoby, assinaram também o manifesto Eduardo Costa e Raúl Escari. Desde então, a noção de arte como objeto foi sendo substituída pela noção de arte como informação, comunicação, sistema de circulação e disseminação de ideias. Por meio de ações nesse sentido, possibilitou-se uma arte mais expansiva, não dependente das instituições e livre para disseminação, o que passou a permitir seu acesso em locais onde ela não adentrava. A partir do momento em que uma obra é viabilizada em dezenas, centenas ou milhares de edições, desmistifica-se o culto pela unicidade. O periódico assumia essa função – ainda que, em sua maioria, tivesse como destino parcelas sociais do universo erudito. Para Walter Zanini (1983, p. 732), certamente, com o desenvolvimento da indústria cultural, cresceu a quantidade de usuários da arte, tanto na América do Sul como em outras partes do mundo, o que não significou um avanço no entendimento essencial da mesma, mas, evidentemente, uma intensificação de seu acesso e contato.



Representação das principais regiões engajadas com a prática de publicação de artista, 1970¹¹ (criação gráfica de P. Fabres, 2015).

¹¹ A representação gráfica foi construída pela autora durante a execução da presente pesquisa e contempla as localidades registradas a partir do levantamento dos periódicos assinalados. É importante ressaltar que, como os continentes africano, asiático e oceânico carecem ainda de informações e maiores pesquisas sobre o assunto, assim como não significaram o foco específico dessa dissertação, suas representações no gráfico podem apresentar desatualização.

O estouro da publicação de artistas foi global. Incontáveis países assumiram o interesse por essas práticas, o que desencadeou uma proliferação geral de impressos. Mas percebem-se focos de produção. Muitos centros culturais apresentaram uma grande ênfase na criação e circulação de jornais, livros e revistas, tornando-se verdadeiros polos dessa atividade, contudo, regiões periféricas, não reconhecidas como centros artísticos também se manifestaram de maneira ativa na produção de impressos e, assim, encontram-se mapeadas. Na imagem acima, pode-se observar uma representação geográfica das regiões ativas na produção de periódicos de artistas nos anos 1970.

Ao contrário dos livros, que se destinam a durar e a serem usados pelas gerações futuras, os periódicos são, decididamente, impermanentes. A transitoriedade dos periódicos é personificada por seus formatos imprecisos, suas impressões variadas e suas coberturas frágeis, além de serem apresentados por meio de uma distribuição seriada, o que pressupõe que cada edição, em breve, será tornada obsoleta pela próxima (ALLEN, 2011). Sua concepção e formato trazem algo de muito semelhante à própria obra de arte conceitual, uma vez que o suporte impresso também se apropriou da associação entre fotografia e texto. A arte conceitual não apenas é inerente à mídia impressa, mas vai buscar nela recursos para subverter a concepção do uso da imagem/texto, redesenhando também a estrutura semântica da imprensa ideológica e apostando em relações mais abertas. Criam-se, então, estruturas dialético-linguísticas que substituem a visualidade espacial e a estética própria do objeto.

Segundo Rocha:

Nessa instância, a crescente proliferação dos meios de impressão, o uso da fotografia, a manipulação dos processos de edição gráfica e o elogio ao texto [como prática reflexiva ou poética], articulam-se como alguns vetores das publicações de artistas. Em um âmbito geral, essas produções se configuram em meio impresso, com tiragens limitadas ou ilimitadas, justapondo, através das artes gráficas, imagem e [ou] texto. Trata-se de um importante veículo de difusão e de dispersão utilizado por distintos projetos artísticos que podem empregar ou abrir mão das estruturas convencionais de edição, de publicação, de distribuição e de circulação (ROCHA, 2011, p. 12).

Assim, o uso do impresso como veículo para divulgação de trabalhos e para disseminação de ideias foi uma estratégia de quebra dos padrões canônicos da obra de arte. O impresso possibilitou o alcance de longas distâncias, o contato com públi-

cos afastados, o espírito em rede, a negação à dependência da consagração museal e a criação coletiva, deixando, assim, a autonomia autoral em segundo plano. Com o auxílio de fotocópias, laser, ofsete, serigrafia, entre outros métodos de impressão, a publicação atendeu, simultaneamente, suas dimensões interdisciplinares e suas características distributivas. Essas obras são evidências comunicacionais da arte. Dessa forma, a publicação seriada, que adquiriu novos formatos a partir dos anos 1960, assumiu um caráter plural e experimental e abriu caminho para uma produção múltipla, ainda mais atuante nos anos de 1970. O repertório de impressos, nessa década, cresceu em número e em diversidade. Ressaltar algumas dessas produções torna-se válido para se perceber a fertilidade na inovação gráfica e na potência política e conceitual dessas peças.

No entanto, a prática artística de impressos utilizou-se de referências mais distantes. Artistas vêm se debruçando sobre o suporte impresso há muito mais tempo, sendo o século XX um cenário de experimentação criativa de publicações que emergiram, principalmente, das vanguardas europeias e de movimentos gráficos presentes em muitos outros países. “As publicações de artistas estão intimamente ligadas à história das vanguardas” (FREIRE, 2006, p. 49), já que tanto a difusão de manifestos, como a edição e criação de livros, cartazes e revistas foram práticas recorrentes de muitos artistas em décadas anteriores à era da desmaterialização. Para Cristina Freire, as revistas, muitas vezes desconsideradas, foram o lugar de exibição de muitos trabalhos seminais para a arte contemporânea, que inspiraram a produção que surgiu posteriormente. As publicações de artistas, características dos anos 1960 e 70, herdaram alguns quesitos da investigação editorial moderna, como a aposta no coletivismo autoral, o experimentalismo como base de criação intelectual, a invenção gráfica e o espírito político, presentes em muitos desses trabalhos. As primeiras décadas ficaram marcadas pela ampla exploração artística por parte de movimentos que passaram a abraçar a conjunção criativa no ambiente editorial. Os artistas modernos avançaram, significativamente, nas técnicas visuais e compositivas, mas esse envolvimento ainda era embrionário em relação ao que se percebe a partir dos anos de 1960. Certamente, a produção que antecede a segunda metade do século XX influenciou o que viria a seguir.

Um dos fenômenos sociológicos do século XIX que contribuiu para o surgimento da prática desse tipo de publicações foi o ingresso, economicamente viável,

da reprodução imagética em jornais e periódicos. De fato, essa utilização explosiva e intensa de imagens em um curto período de tempo foi um dos fatores que levou os artistas do final do século a se questionarem sobre seu papel na sociedade e, assim, começarem a pensar sobre seus próprios impressos como veículos de discursos. Desde então, publicações resguardam escritos, experimentações visuais, ilustrações de textos e apresentações de trabalhos antigos ou de obras inéditas. Embora se saiba que foi nos anos de 1960 e 1970 que o impresso passou a ganhar maior destaque como possível objeto de exploração artística, muitos trabalhos já mais antigos foram apresentados em editoriais emblemáticos que vinham circulando há mais tempo. Vários destes trabalhos ganharam popularidade, entre eles, os de Klee, Duchamp, Picabia, Picasso, Matisse, Chagall, Riveira, que reverberaram para fora dos salões e dos museus, a partir de sua publicação.

A revista foi pensada como meio por muitos artistas. Possibilitou a investigação da literatura futurista, a experimentação da poética expressionista e o exame gráfico e compositivo do Construtivismo Russo e do Dadaísmo, além de servir como divulgação de inúmeras vanguardas e constituir fonte de informação em arte, disseminando artistas¹². O impresso compreendeu a importância da arte moderna e revolucionou o campo editorial, aproximando-o de jovens artistas e criadores. As primeiras décadas do século marcaram a predominância da produção de grandes revistas de arte concebidas, em geral, por editores, colecionadores ou galeristas. Os

¹² É possível lembrar a circulação de muitas revistas francesas que surgiram em peso, como *L'Esprit Nouveau* (1920-1927) ou *Abstraction-Création: Art Non-figuratif* (1932-1936), assim como impressos relacionados à investigação surrealista, *La Révolution Surréaliste* (1924-1930) e *Minotaure* (1933-1939), publicação de Albert Skira, editada por André Breton e Pierre Mabilie, responsável por trazer ilustrações feitas por artistas de grande prestígio como Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Max Ernest e Diego Rivera. *Minotaure* foi sucessora de *La Révolution Surréaliste* – jornal revolucionário sobre o Surrealismo que trazia, predominantemente, grandes blocos de discussão textual, ao lado de reproduções de obras de arte – e foi lançada ao mesmo tempo que *Le Surrealisme au Service de la Révolution* (1930-1933). *Minotaure* marcou a reverberação da poética surrealista e disseminou as obras de seus colaboradores, exercendo um papel significativo na propagação de reproduções. Dentro desse mesmo circuito, tráfegaram *La Bête Noire* (1935-1936) e *Verve* (1937-1960), publicadas pelo crítico e editor grego Tériade, possibilitando a circulação de trabalhos de Bonnard, Matisse, Braque, Chagall, Léger e Miró. Influenciado pelo Construtivismo, pelo Futurismo e pela Nova Tipografia, o Estridentismo, no México, abriu espaço para um amplo campo de exploração editorial nesse mesmo período, fortemente vinculado à renovação das linguagens tradicionais e ao próprio posicionamento político no qual a cultura se encontrava. Diversas revistas foram produzidas refletindo inovações na diagramação, o que provocou uma visibilidade sobre a comunicação visual mexicana em toda a América Latina. Entre elas pode-se ressaltar *Revistas Ser* (1922), *Irradiador* (1923), *Semáforo* (1924), *Horizonte* (1926-1927) e o periódico *El Gladiador*.

artistas tornaram-se “editores” aos poucos¹³ e, com isso, a noção de veículo artístico começou a passar por transformações que aproximaram os impressos do terreno da criação: não mais apenas uma mídia informativa, mas também propositiva e poética.

Obra no/como espaço impresso

As revistas que passaram a surgir na segunda metade do século tiveram, da mesma maneira, o intuito já recorrente de seleção e apresentação de trabalhos, no entanto, estabeleceram vínculos muito mais próximos à concepção criativa do artista. Elas flertaram, cada vez mais, com o terreno da crítica, da informação e da edição, sem deixar o valor artístico de lado. De certa forma, essa nova retórica que se instalou nos impressos ampliou as alternativas plásticas, apresentou o lado reflexivo do produtor visual e estimulou uma conversa mais democrática e acessível sobre arte. A publicação permaneceu com sua função de repercutir trabalhos artísticos e de acentuar, ainda mais, seu potencial poético. Segundo Lucy Lippard (2001, xviii), em um período de proposições efêmeras, o periódico, a partir do final da década de 1960, passou a constituir um veículo ideal para a arte, ao invés de atuar meramente como função reprodutiva e informativa.

Aos poucos, e a partir de modos distintos, o impresso em série encontrou maneiras de se posicionar como veículo-obra. Suas propriedades de seleção de conteúdo e de reprodução e circulação passaram a fazer parte – ou, pelo menos, chegaram bem mais perto – da concepção de arte em si. Assim, a noção inventiva, que ultrapassava estilos, temas ou seleção de conteúdo, atingia também a materialidade, o formato e os aspectos construtivos da peça gráfica.

Um dos primeiros periódicos que marcaram uma transformação na cena dos impressos alternativos surgiu em 1955, pelas mãos de Wallace Berman. Wallace circulou por facetas culturais distintas, pois desenvolveu atividades relacionadas às

¹³ Apesar da grande maioria das revistas que circulavam na época serem organizadas por profissionais do mercado editorial, colecionadores ou galeristas, alguns artistas já vinham assumindo a posição de editores. Vale lembrar aqui, por exemplo, do trabalho de Franz Marc e Vassily Kandinsky em *Almanaque do Cavaleiro Azul* (ou *Blaue Reiter*), de 1912. Junto com seus trabalhos, mesclavam imagens de arte primitiva e desenhos infantis, insinuando uma postura editorial que transcendia a noção tradicional da publicação como reprodução de textos e trabalhos, e defendia investigações criativas e relacionais entre seus conteúdos.

artes gráficas e ao desenho de capas de álbuns, foi figurante de filmes, como *Easy Rider* (AARONS; ROTH, 2009, p. 339), e participou do movimento de assemblagem da Califórnia dos anos 1950. Com algumas doses de inspiração retiradas de impressos dadaístas e surrealistas, tendo como referência a revista *View*, nasce a *Semina*, que se caracterizou pela exploração heterogênea de conteúdos e materiais, unindo produções contemporâneas à época a trabalhos com figuras históricas.



Semina, Los Angeles, Larkspur e São Francisco, Estados Unidos, 1955-1964 (Fonte U.V. Library. Home, 2013)

A revista era formada por pequenos impressos que se reuniam em colagens de textos, fotografias, apropriações, correspondências e envelopes. A revista de Wallace Berman mesclava tipografias variadas e papéis distintos, como cartolinas e papel manteiga, e era produzida artesanalmente por uma impressora portátil que ele havia comprado pelo correio. Seu caráter irregular, tanto em relação à forma quanto ao tipo e ao material utilizado (além da irregularidade de sua própria periodicidade), abriu caminho para muitos impressos que seguiram seu formato arbitrário, próximo ao de uma apostila ou de um portfólio, quase como uma confluência de imagens e informações que dialogavam livremente entre si de acordo com o interesse de cada leitor, constituindo-se como uma “revista-arquivo”. Conforme Brand:

Antes de *Semina*, revistas e jornais dirigidos por artistas eram, em grande parte (para não dizer exclusivamente), a força da vanguarda – futuristas, dadaístas e surrealistas, como Marcel Duchamp, Franco Marinetti, o poeta André Breton, etc – ou de fotógrafos como Alfred Stieglitz. Suas publicações divulgavam poesias, ensaios, manifestos, fotografia, e outros conteúdos radicais em estilo radical que deu o tom para o que surgiu adiante¹⁴ (BRAND, 2009, p. 26).



Semina, Los Angeles, Larkspur e São Francisco, EUA, 1955-1964 (fonte U.V. Library. Home, 2013), *Landslide*, Los Angeles, EUA, 1969-1979 (East of Borneo, 2015) e *Aspen*, Nova Iorque, EUA, 1965-1971 (Project Space, 2015).

É importante ressaltar também a revista nova-iorquina *Aspen: The Magazine in a Box*, lançada dez anos depois, que circulou de 1965 a 1971 e apresentava muitos aspectos semelhantes, em termos de experimentação formal. *Aspen* foi uma

¹⁴ TA: “Wallace Berman’s *Semina* suggested the year 1955 as a sensible point of chronological departure. Prior to *Semina*, magazines and journals run by artists were largely (not to say exclusively) the province of the avant-garde – Futurists, Dadaists, and Surrealists like Marcel Duchamp, Franco Marinetti, the poet André Breton, etc– or of photographers like Alfred Stieglitz. Their publications disseminated poetry, essays, manifestos, photography, and other radical content in a radical style that set the tone for what followed”.

publicação multimídia híbrida, que incluía panfletos, cartazes, filmes super-8, discos e impressos. Criada por Andy Warhol e David Dalton, tornou-se uma revista experimental de artistas e contou com 10 números publicados. As revistas *Landslide*, de William Leavitt e Bas Jan Ader (1969-1970), e *Just Another Asshole*, de Bárbara Ess, são outros exemplos de fusão de técnicas e estilos. Inspirada pela relação musical que Bárbara Ess possuía, que se somou ao seu trabalho artístico-visual, a revista nova-iorquina do final da década de 1970 confrontava recortes de jornais, fotografias, telas metálicas e notas e escritos a tinta acoplados no espaço gráfico. A programação visual do periódico era igualmente livre, portanto, não assumia compromissos e se alterava conforme a troca de páginas. O perfil experimental, intuitivo e espontâneo, destituído de cuidados ou caprichos, era uma de suas características gráficas.

Também de Nova Iorque, a revista *Art-Rite* (1973-1978) foi organizada por Edit deAk, Joshua Cohn e Walter Robison, inspirados por Brian O'Doherty. A revista, que não possuía patrocínio ou apoio algum, apostou em um aspecto formal experimental e iconoclasta crítico, reunindo possibilidades diferentes a cada página, a partir de uma linguagem com pouca hierarquia e coesão visual. A revista defendia a apresentação de artistas pouco conhecidos, principalmente do Soho. Convidava-os a participar das edições, “utilizando-as como meio”. “Éramos três desconhecidos, não tínhamos dinheiro, não tínhamos fama e não conhecíamos ninguém no mundo da arte. Mas isso era perfeito [...] éramos totalmente livres”, declarava Edit deAk. “Todos os riscos que as maiores instituições não tomam e não podem tomar, *Art-Rite* pode e faz” (DEAK *apud* ALLEN, 2011, p. 143). Segundo Gwen Allen, “a revista tinha uma qualidade pitoresca, ingênua, com seu formato de papel de jornal tipo tablóide, logotipo estampado à mão e uma postura de leiaute *do-it -yourself*” (ALLEN, 2011, p. 239). Além disso, o periódico posicionava-se de forma externa ao circuito e incorporava um perfil transgressor e irreverente. O próprio papel-jornal utilizado foi escolhido pelo baixo custo e pelo interesse dos criadores na desinstitucionalização do impresso. A revista foi considerada um importante veículo de politização do mundo da arte, ao trazer artigos sobre os direitos dos artistas. De acordo com deAk, eles queriam que a revista não representasse um objeto de valor, nem fosse incorporada por colecionadores ou galerias. Tratava-se de uma revista de artistas para artistas (ALLEN, 2011, p. 128).

A revista *Avalanche* (de 1970) também surgiu com o intuito de apresentar artistas (ainda) desconhecidos. Organizada por Willoughby Sharp e Liza Béar, apoiava-se, fortemente, no levantamento de entrevistas, como conteúdo principal, e atuava como uma importante fonte de estudos sobre a cena cultural nova-iorquina. Sua concepção visual, calcada na valorização da imagem fotográfica, tornou-se referencial; sua preocupação com a apresentação e a composição eram evidentes. O cuidado com as margens e os espaços em branco criados ao redor da imagem estabelecem jogos de disposição, a partir de uma diagramação dinâmica, porém constante e equilibrada, que persiste em todas as páginas. As capas de *Avalanche* aproximaram-se das de revistas comerciais, já que trazia retratos de artistas em *close*, quase como celebridades de revistas da cultura popular. Vale lembrar que *Avalanche* foi responsável por legitimar ações performáticas e proposições da *Land Art*. Publicou nomes como Smithson, Acconci, Beuys, Morris, Long, que começaram a transitar com maior visibilidade a partir desses espaços editoriais.



Revista *Art-Rite*, Nova Iorque, Estados Unidos, 1973-1978 (ALLEN, 2011) e *Avalanche*, Nova Iorque, Estados Unidos, 1969-1977 (fotografia P. Fabres, arquivo de Paulo Silveira, 2013)



Revista *Kiroku*, Tóquio, Japão, 1972-1973 (Aarons; Roth, 2009, p. 133), 100 Boots, Solana Beach, EUA, 1971-1973 (Aarons; Roth, 2009, p. 40) e publicações *12 Postkarten*, Colônia, Alemanha, 1974 (Artnet, 2015).

Também explorando a linguagem imagética, com circulação em Tóquio, foi distribuído, a partir do início da década de 1970, o periódico *Kiroku*, de Daido Moriyama, através do qual o artista veiculava suas ideias, agregando um aspecto pessoal à revista. A composição das fotos de Moriyama, que exibiam uma atenção visual evidente, atribuiu à revista um resultado formal bastante meticuloso, nem sempre recorrente em outros projetos gráficos. Seus trabalhos em preto e branco, de alto contraste, elucidavam fragmentos da cultura oriental, oferecendo à vista a realidade arquitetônica, comercial, industrial e comportamental da sociedade japonesa.

Nem sempre, porém, o formato de revista tradicional foi a única opção para se experimentar impressos em série. Recorreu-se bastante na época para o formato do cartão postal, por seu baixo custo e praticidade de produção. Esse foi o caso do projeto de Eleanor Antin, *100 Boots* – que criou um composto de cartões postais com registros fotográficos de sua terra natal, Solana Beach (Califórnia, editados en-

tre 1971 e 1973). Também, *12 Postkarten*, de Hans-Peter Feldmann (Colônia, 1974), organizou uma publicação de cartões postais, que se constituiu quase como um trabalho de documentação e de arquivagem de imagens, aproximando a noção de revista à de catalogação. Em ambos trabalhos, a concepção fotográfica era quem dava o tom dos cartões e a sincronia visual do conjunto.

Do leque de possibilidades gráficas e visuais que os impressos adquiriram a partir da segunda metade do século XX, é imprescindível ressaltar a importância da imagem fotográfica para muitos veículos. O período de experimentação artística desses anos mudou o papel e a visibilidade da fotografia, que passou a representar o declínio do objeto em prol de atitudes e processos. E a revista foi um de seus meios. As propriedades da imagem fotográfica articularam-se com os interesses processuais e estéticos de muitos artistas conceituais. Assim, passaram a ser aceitas e amplamente utilizadas para registros ou documentações, o que marca a aproximação da fotografia ao campo da arte contemporânea.

O papel desempenhado pela câmera (bem como pela fotocopadora) – aparelho de registro mudo – tem sua razão de ser no interior de uma poética particularmente interessada no aspecto documental da operação artística. Ao olhar para a prática fotográfica de alguns artistas conceituais, como faz Ursula Meyer, em seu texto *Conceptual Art* (1972), percebe-se que os trabalhos de On Kawara, Douglas Huebler, Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman ou Edward Ruscha fazem uso da técnica por sua materialidade e funcionamento, situando a concepção da imagem fotográfica no extremo oposto dos valores pictóricos tradicionais que estavam sendo colocados em xeque. Quando se pensa nas obras desse conjunto de artistas, cuja vertente conceitual parte da crença na desmaterialização e na projeção de ideias, a fotografia, como vetor neutro, impessoal, transparente e mecânico, não recebe qualquer atenção técnica e formal, servindo de contraponto visual a outros mecanismos, como textos, esquemas, mapas etc., que são justapostos para constituir proposições. “Os diferentes suportes físicos não são fins formais em si, não são a obra, mas os sinais, os documentos de outros fenômenos que abrem a consciência para algo exterior” (FABRIS, 2004, p. 23).

Entretanto, no universo das publicações, onde o interesse pelo conceitualismo de maneira geral se faz presente, o uso da imagem fotográfica é, absolutamente, múltiplo e amplo. Nem sempre as imagens de periódicos associavam-se aos

preceitos ortodoxos da imagem conceitual, desapropriada da preocupação estética. Cada artista, cada projeto de revista, seguia seus padrões. Como o suporte impresso é um receptáculo de conteúdos e discursos (visuais e/ou verbais) proveniente da retórica dos artistas, a linguagem fotográfica – assim como desenhos, gravuras, textos, gráficos, mapas, esquemas ou esboços – trazia a capacidade de corporificar e materializar a ideia que buscava ser comunicada. A fotografia, longe de ser um mero documento, desempenhou um papel ativo no interior dos trabalhos editoriais, alternativos ou não. Olhar para suas características e particularidades será inviável no presente estudo, mas vale observar, entretanto, o levantamento de figuras aqui presentes, as variedades de estilo e as diferentes formas de apresentação do conteúdo imagético nos periódicos citados.

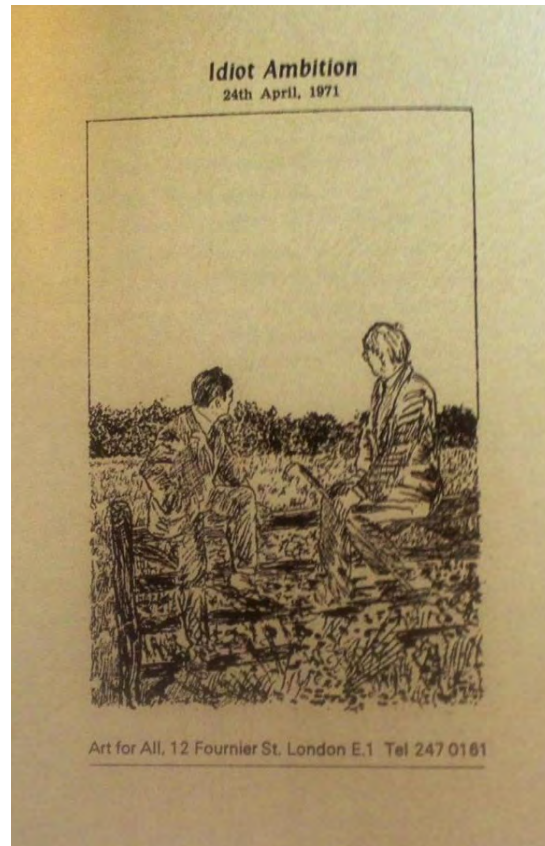
A noção de imagem, a partir de um sentido mais amplo, presente nos meios de massa, como a revista comercial, o cinema, a televisão e a cultura de entretenimento, de forma geral, influenciou a posição e a produção de muitos artistas e impressos. A revista *Periodical* de Robert Heinecken, de 1969, L.A, Califórnia, destacou-se por jogar com a estética dos veículos comerciais como crítica e como investigação acerca do universo da cultura de massa. Em suas dez edições, Heinecken trabalhou, principalmente, com a apropriação de imagens. Usava capas de revistas populares para criar suas próprias, pois juntava inúmeros impressos para fundi-los, mesclá-los e, assim, criar um novo. *Periodical* discutiu questões da cultura visual e levantou aspectos políticos e comportamentais sobre a sociedade da época.



Revista *Periodical*, Los Angeles, Estados Unidos, 1969-1972 e *Cultural Hero*, Nova Iorque, Estados Unidos, 1969-1970 (Aarons; Roth, 2009, p. 133 e 301)

Mesmo com uma vida breve, a revista de apenas duas edições, intitulada *Comics*, de Joe Brainard, chamou atenção ao ser lançada em Nova Iorque, entre 1964 e 1965, por ser, inteiramente, desenhada à mão, estabelecendo, assim, um diálogo com a linguagem dos quadrinhos, como o próprio nome anuncia. Brainard apropriou-se de elementos gráficos do mundo da comunicação, como logos de *baseball*, caixas de cereais, propagandas ou tiras cômicas, e evidenciou, em sua revista, a influência do campo da indústria de massa presente em criações do universo artístico, assunto já discutido por Umberto Eco. Além dele, muitos outros convergiram para esses campos, criando impressos que transitavam entre as expressões eruditas e as de massa. Entre esses impressos está a revista *Cultural Hero*, de Les Levine, que durou um ano, desde seu lançamento em 1969, e atuou no sentido de construir conteúdos reflexivos sobre a relação entre a indústria com a publicidade, a gastronomia, a moda, a música e o cinema, utilizando a linguagem dos periódicos diários como opção para discutir sobre essas mídias populares. Segundo a própria editora, tratava-se de uma publicação de força fotográfica, com ênfase informacional e “crítica *light*” (AARONS; ROTH, 2009, p. 133), sendo a própria publicação “um projeto pessoal”.

É possível notar que grande parte dos periódicos contou com a utilização dos próprios recursos gráficos dos artistas, o que permitiu trazer à tona seus exercícios gráficos e suas concepções poéticas. O desenho, a gravura, esboços e combinações tipográficas deram o tom de muitas publicações e colaboraram para que pudesse ser apresentado ao leitor o traço de muitos deles. Por estas características, destaca-se a publicação *The Ballon Newspaper*, que trazia o desenho como principal técnica de criação. A revista foi editada entre 1969 e 1972, em Santa Cruz, Califórnia, e era inteiramente desenhada por seus criadores, Bruce Kleinsmith, Victor Harlow e Phil Sievert, o que acabou por revelar a dedicação que estes tinham para com o exercício do desenho. Os traços de nanquim no papel eram fotografados e, posteriormente, impressos em ofsete, o que resultava em uma coerente formulação visual de trabalhos feitos à mão, com linhas delicadas e ilustrações primorosas das matérias textuais.



Periódico *The Balloon Newspaper*, Santa Cruz, Estados Unidos, 1969-1972. postal *The Limericks, Idiot Ambition*, Londres, Inglaterra, 1971, revista *Artpolice*, de The Artpolice, Minneapolis, EUA, 1974-1994 (Aarons; Roth, 2009, p. 96, 78 e 238) e Revista *391*, Barcelona, Espanha, 1917-1924 (Picabia Cover, 2015).

Em Berlim, no ano de 1969, Günther Brus publicou a *Die Schastrommel*, que reunia desenho e fotografia e evidenciava, frequentemente, um forte apego erótico em seus conteúdos. Dois anos depois, na cidade de Londres, surgiu a *The Limericks The Red Boxers*, de Gilbert e George. Novamente, tratava-se de uma publicação seriada em formato de postal. A série de oito cartões dobrados, envoltos por um envelope, refletiu uma preocupação no que diz respeito à coerência gráfica, já que todo o conteúdo era montado a partir de esboços em carvão, reproduzidos a partir de fotografias tiradas pelos artistas, geralmente, com temáticas bucólicas ou domésticas. A diagramação espacial da página, a seleção e a composição de tipografias ao lado das ilustrações, em tom de preto – ou até mesmo em tom dourado – emolduradas e centralizadas na página, remetiam à estética de impressos antigos, característicos do século XVIII e XIX, cuja disposição tradicional gráfica respeitava essas diretrizes. Já nos Estados Unidos, nos anos de 1974, foi lançada *Artpolice*: revista do grupo The Artpolice, de Mineápolis. Calcada no humor e na ironia, essa revista trouxe uma ampla atuação em desenho, tiras cômicas e quadrinhos e enalteceu o espírito sarcástico e político do grupo. A publicação manteve-se ativa até a década de 1990.

O perfil gráfico de muitas dessas revistas lembrava alguns exemplos antecessores, como a revista dada *391* (1917-1924), encabeçada por Francis Picabia, Marcel Duchamp e Man Ray, inspirada diretamente na publicação nova-iorquina de Alfred Stieglitz, *291*. A valorização do desenho e do traço, que refletia uma simplicidade figurativa ao lado de um conteúdo verbal mínimo, era a característica desse impresso dadaísta, e algumas dessas soluções respingariam em trabalhos futuros.



No Brasil, as revistas também se tornaram um espaço privilegiado para a prática artística, servindo como meio de disseminação de grandes nomes. A produção de publicações já era evidente nos anos de 1960, no entanto, ainda de forma tímida. Nos anos seguintes, a proliferação dessa atividade se tornou ainda mais significativa, resultando em um fenômeno recorrente entre artistas. É o que se convencionou chamar de imprensa nanica ou alternativa. Ao longo da década de 1970, periódicos como *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho*, *Malasartes*, *Caspa*, *Multi-postais*, *Anima*, *Punho*, *Povis*, *Bahia Invenção*, *Polem*, *Navilouca*, *Almanaque Biotônico*

de *Vitalidade*, *Karimbada*, *Código* e *Muda* circularam pelo país, levando para fora dos museus criações de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Augusto e Haroldo de Campos, Caetano Veloso, Rogério Duarte, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Julio Plaza, Torquato Neto, Regina Silveira, Paulo Leminski, Waly Salomão, Paulo Bruscky e Lenora de Barros e de tantos outros artistas.

Tais obras não são mais associadas a um texto escrito, como nos *livres d'artistes* [sic] anteriores, mas são o próprio texto em si – sendo esse “texto” visual, verbal, linguístico e/ou uma manifestação fotográfica na página. Não se tratava mais, simplesmente, de uma superfície plana para a representação crua do texto e/ou imagem, mas um local de exposição [...]. A página passou a ser definida como uma possível alternativa para o espaço do museu ou da galeria.¹⁵ (RORIMER, 1999, p. 26)

Ainda que todos esses impressos tenham sido explorados no sentido de apresentação, registro e divulgação da poética de artistas, suas ênfases e enfoques eram diferenciados entre si. Muitas revistas eram suporte para a apresentação de reproduções de trabalhos em arte, muitas vestiram um perfil mais crítico prezando a consciência política no desenvolvimento de discursos (através da publicação de textos, escritos e construções teóricas), outras apostaram na criação experimental e no estabelecimento de redes alternativas de comunicação. Além disso, uma grande parcela das revistas que circulou por esse período investigou o campo da poesia visual. Assim, o universo literário oriundo dos poetas e escritores começou a se aproximar desses veículos, em convergência com a produção de artistas visuais.

Entre as visuais e as literárias

A poesia visual influenciou diretamente a concepção gráfica do poema, e essa nova noção de texto, expandido, que potencializa a visualidade a partir da escrita, foi recebida e estimulada pelas publicações independentes. Literatos e artistas aproximaram-se, ampliando o cenário de estudo sobre a cultura imagética em coexistência

¹⁵ TA: “Such works are not treated as a subsidiary or related illustration to a written text, as in earlier *livres d'artistes*”, but are the very text per se – whether this so-called text be a visual or verbal or linguistic and/or photographic manifestation on a page. No longer simply a surface for the flat representation of text and/or image but also an exhibition site or self reflexive surface, the page has come to be defined as a possible alternative to the museum or gallery space”.

com a produção textual. Sob a influência de precursores, como Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings – que preferia suas iniciais em minúsculas –, assim como sob interferência da poesia futurista, letrista e dos experimentos gráficos dadaístas, os artistas passaram a incorporar o texto como elemento visual, ampliando suas possibilidades semânticas e comunicacionais. Joan Brossa, poeta e dramaturgo espanhol, grande representante da formação do pensamento da poesia visual, já havia participado de revistas que davam espaço a seus estudos. *Dau al Set*, revista que leva o nome do grupo de catalães que a criou, foi lançada em 1948. Essa publicação mesclou conteúdos que migravam entre as artes visuais, a filosofia e a literatura de poemas e prosas, atestando, inicialmente, aproximações com os conceitos dadaístas e, posteriormente, afiliando-se a movimentos como o Surrealismo, o Hiper-realismo e o Existencialismo. *Dau al Set*, em muitos momentos, lembrou a emblemática produção de Schwitters, *Merz*, que circulou entre 1923 e 1937 e se fundamentava no uso de colagens visuais e verbais. A revista de Kurt Schwitters diminuiu as distâncias entre o Construtivismo e o Dadá, pois dela participavam artistas de ambas as vertentes, como Tristan Tzara, Francis Picabia, além de artistas russos, como El Lissitzky, que trouxe contribuições para o campo da arquitetura social como debate nas páginas. Os próprios estudos gráficos de Lissitzky produziram grande impacto sobre a publicação e sobre muitos artistas, já que sua investigação compositiva e visual ampliou noções tipográficas, possibilidades fotográficas e soluções diagramáticas no espaço editorial. A contribuição de Lissitzky foi de fundamental importância. Na época em que ele participou da revista *Merz*, desenhando capas e publicando artigos, escreveu o texto *Topography of Typography* (*Merz*, julho de 1923), um ensaio importantíssimo para o que viria a ser o *design* gráfico. Sob forma de um poema futurista, concebeu um verdadeiro manifesto, no qual defendia a ideia de que a palavra é antes vista do que ouvida. A partir dessa premissa, reforçou a ideia de que a percepção da palavra dava-se a partir da visualidade e não da sonoridade e assim, mesmo trazendo alguns dos excessos gráficos oriundos dos futuristas e dadaístas, defendeu que a tipografia deveria servir mais à funcionalidade que à estética. László Moholy-Nagy, posteriormente, deu continuidade ao seu pensamento, no ensaio *The New Typography*, publicado na *Bauhaus*.¹⁶

¹⁶ Experimentos tipográficos e composições verbais e visuais acompanharam os conteúdos de muitos impressos anteriores. A própria revista holandesa *De Stijl*, de 1917, que circulou até 1931, como re-

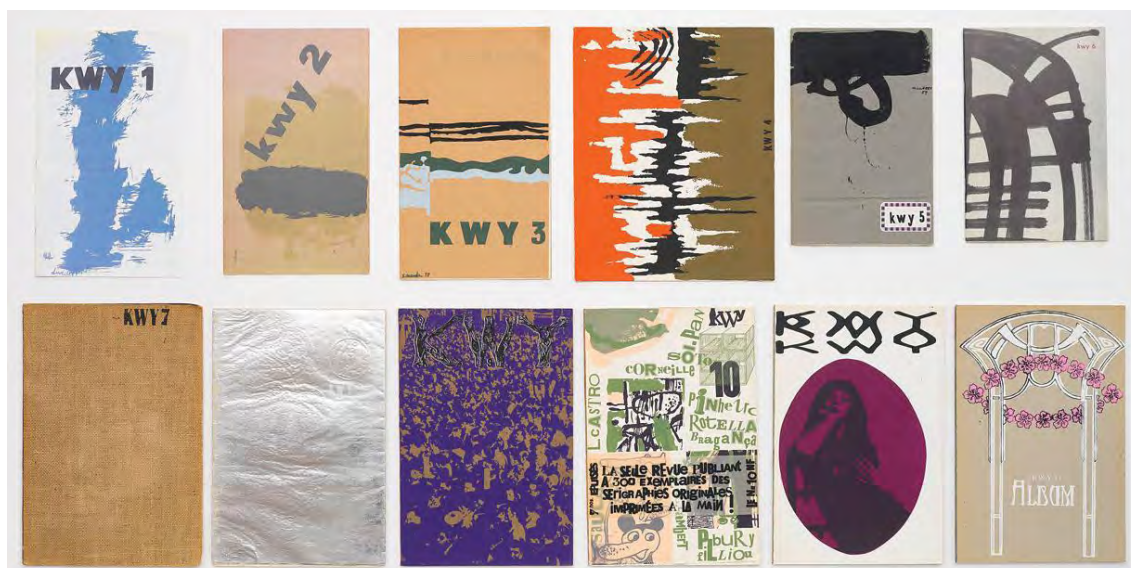


Parole in Liberta, Milão, Itália, 1913, *Dau al Set*, Catalunha, Espanha, 1948-1951 e *Merz*, Hanover, Alemanha, 1923-1932 (Folha de Poesia, 2014).

Essas produções tornaram-se referências para muitas criações posteriores. O contexto de proliferação, em nível global, do pensamento conceitual passou a atribuir importância poética a ideias formuladas por meio de conteúdos verbais, poemas, esquemas e anotações. Nesse sentido, a palavra pôde tornar-se imagem, e arte e literatura passaram a convergir constantemente. Revistas que abraçaram a influência literária deram mais atenção ao texto como elemento protagonista. Vale ressaltar que esse universo de publicações influenciadas pela poesia visual, costumava priorizar o texto em detrimento de ilustrações, mas sempre apostando nas articulações entre o verbal e o visual. No contexto internacional, ainda em fins dos anos de 1950, práticas artísticas já começavam a beber da literatura e da construção verbo-visual como estratégias criativas.

Pensada inicialmente pelos portugueses René Bertholo e Lurdes Castro, e posteriormente editada em Paris, a revista *KWY*, publicada de 1959 a 1963, foi exemplo de um impresso que abarcou esses procedimentos. Inicialmente, construída apenas com oito páginas, a revista cresceu paulatinamente e passou a ser uma publicação mais extensa e distribuída por toda a Europa, chamando atenção pela fusão de materiais, escritos e composições visuais. Utilizava a serigrafia como técnica

presentante do movimento Neoplasticista, também versou sobre conteúdos literários, como a poesia, muitas vezes em conexão com o campo da arquitetura, o que possibilitou um tom particular às soluções gráficas das revistas. Os artistas Theo Van Doesburg e Piet Mondrian eram seus colaboradores. O editorial influenciou largamente a concepção diagramática e espacial. Da mesma forma, a revista *Bauhaus* de Dessau, Alemanha, editada e publicada por Moholy-Nagy, também edificou um conhecimento no qual arte, literatura e *design* andavam abraçados.



Revista *KWY*, Paris, França, 1959-1963 (fotografia de P. Fabres, arquivo de Paulo Silveira, 2014).

e prezava o conteúdo de prosas e poemas. Grande parte da publicação era uma construção manual, percebida por seus próprios editores como “uma carta para amigos”.

Revue Nul = 0, *Revue Integration*, publicada na Holanda, por Herman de Vries (1960-1972), trouxe a investigação verbal e tipográfica como auxílio para criações visuais limpas e objetivas. A revista esteve inicialmente vinculada ao grupo Zero, da Alemanha e, posteriormente, associou-se à concepção individual de Vries. A síntese era uma característica desse periódico, assim como a negação da expressão pessoal e a preferência pelo uso de elementos geométricos que, muitas vezes, indicavam o comentário sobre o campo industrial. O uso de papéis distintos e impressões em ofsete, em duas cores, vinculou a revista a um apego pela cor, ainda não recorrente nas produções do início dos anos de 1960. De forma similar, a revista americana *0 to 9*, organizada por Vito Acconci e Bernadette Mayer (Nova Iorque, 1967-1969), articulou o interesse prévio de Acconci entre o campo da poesia e o da arte visual. O impresso, que marcou a caminhada do artista entre a palavra e a ação performática, traz, predominantemente, escritos, registros, imagens e estudos gráficos, associados, diretamente, ao universo das letras e da criação de narrativas. Acconci migrou da literatura ao *happening* (RORIMER, 1999, p. 14), percebeu a escrita e as palavras como suportes para a ação e definiu a página como espaço para que o movimento acontecesse (“*Notes on Poetry*”). Seus trabalhos iniciais, no universo das artes, foram exercícios de substituição entre o suporte bidimensional da página e a tridimensionalidade espacial e corporal. *0 to 9* faz parte de seu processo de construção poética: do texto à *performance*.

Alguns anos depois, a produção italiana chamou a atenção com a revista *Mèla*, de Maurizio Nannucci. O artista, envolvido com a poética experimental desde os anos 1960, estava também inserido no contexto da arte conceitual, *minimal*, além de atuar no universo da música concreta, chegando a lançar um dos discos do grupo Fluxus. O leiaute de *Mèla* transmitiu o interesse do artista pelo campo da escrita e da visualidade, já que se notava um diálogo evidente entre elementos gráficos, espacialidade e tipografia. Além disso, Nannucci punha em prática conceitos trazidos por Mallarmé, em criar espaços em branco e “respiros visuais” na folha que eram, praticamente, conteúdos em si. O equilíbrio de pesos e valores entre os grafismos – imagéticos ou textuais – era amplamente trabalhado, o que resultava em uma revista de pequeno impacto visual, mas de grande harmonia espacial. Seus esquemas gráficos e diagramas textuais foram os protagonistas da publicação.

Entretanto, para que o escrito se tornasse obra, concretamente, foi necessária a atuação e a legitimação das proposições da Arte Conceitual histórica que postularam para o texto um papel central como elemento significante na obra de artes visuais. Em 1969, o grupo Art&Language publicou a primeira edição de *Art-Language: The journal of conceptual art*, organizada por Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin e Harold Hurrell. Nela, a filosofia surgiu com peso, assim como estratégias analíticas para se pensar e produzir linguagem, sob a influência da Teoria dos Jogos de Ludwig Wittgenstein. O coletivo buscou examinar os diferentes sistemas de produção de significado, assim como o sistema ideológico e a institucionalização da arte, a partir de uma publicação-obra, já que, segundo seus pressupostos, arte era a definição de arte, no sentido tautológico.

Art-Language aproximou-se da estética dos veículos editoriais do final do século XIX, negou o apelo visual associado a revistas de forma geral e buscou características de impressos científicos, quase como um sumário, apostando em um uso restrito de imagens e tipografias. O estilo tipográfico selecionado também remeteu aos periódicos mais antigos, negando inovações gráficas ou “distrações” visuais. Esse resultado mais seco e informativo era, em si mesmo, a proposta conceitual do editorial. Buscava-se a valorização de ideias e conceitos e renegava-se o apelo estético e artifícios gráficos, pois o que importava era o conteúdo intelectual. A revista *The Fox*, de 1974, coexistiu com as publicações do grupo Art&Language. Segundo Paul Wood (2002), *The Fox* tinha um alcance maior do que o *Journal of Conceptual Art* e

explicitou um tom político mais enfático. Visualmente, não deixava o apego formal de lado. Apresentava uma forte relação estética com o *design* gráfico suíço dos anos 1950 e 1960, diretamente influenciado pela *Bauhaus* e pelos experimentos tipográficos de Jan Tschichold e Ernst Keller. Uma vez desintegrada, os editores de *The Fox*, os norte-americanos Michael Corris, Carole Condé e Karl Beveridge, entre outros, acabaram por desenvolver uma nova publicação, a *Red Herring*. A revista defendia uma proposta “declaradamente radical” e atuava no ambiente da esquerda social. Nesse sentido, a revista pendeu mais para o estabelecimento de reflexões sociopolíticas do que propriamente para estudos linguísticos filosóficos.

A partir de outra perspectiva de uso do texto como principal elemento, na década de 1970, na Califórnia, Martha Rosler foi responsável pela publicação *Food Novels*, uma série de cartões postais que continha trechos de contos escritos pela artista, para serem enviados pelo correio, em etapas espaçadas, a destinatários selecionados arbitrariamente. O envio dos fragmentos sucedia-se até que se completassem três narrativas distintas recebidas pelos leitores. As três histórias que compunham *Food Novels* eram centradas em personagens femininos, envolvidos com a atividade de cozinhar e, de formas diferentes, problematizavam as relações políticas, culturais, étnicas, sociais e de gêneros desenvolvidas entre as populações dos EUA e do México. Posteriormente, os contos foram reunidos em uma edição de artista, intitulada *Service: A Trilogy on Colonization*. A abrangência do conteúdo textual e o aspecto rígido da ausência imagética reiteraram a crença na potência de uma produção poética pautada na argumentação de uma ideia e no levantamento de uma discussão conceitual. As novelas de Rosler também contribuíram para o desvio do acetismo predominante da produção conceitual masculina nos anos de 1970. Assim como Eva Hesse, na escultura, e Ana Mendieta, na *performance*, na fotografia e no vídeo, Rosler investigou o gênero feminino e usou o texto a favor de um conteúdo político e expressivo – muitas vezes, recorrendo ao humor – ignorando a ortodoxia conceitual que interditava a metáfora e outras formas de representação. Ela não se privou de uma linguagem acessível, funcional e até linear, mas priorizou a fluência e a captura do interesse do leitor pela história – o que vai na direção oposta dos jogos metalinguísticos e analíticos com a palavra, noções próprias do conceitualismo mais ortodoxo.



É importante lembrar que a atividade literária foi responsável por dar destaque à cultura latino-americana em nível internacional. O *boom* da literatura do continente foi anterior ao reconhecimento internacional de sua produção no âmbito das artes visuais. A literatura foi o meio pelo qual a América Latina mostrou-se mais consistentemente articulada e as atividades de arte, de caráter transgressor, originaram-se ou estavam, intimamente, relacionadas ao desenvolvimento da poesia (CAMNITZER, 1997, p. 194).

É nesse sentido, também, que se ressalta toda a produção da Poesia Concreta (Grupo Noigrandes, 1956), da Poesia Neoconcreta (Ferreira Gullar) e do Poema/Processo (Wladimir Dias-Pino, Neide e Álvaro de Sá, 1967), que estabeleceram paralelos com a experimentação das artes visuais¹⁷. O movimento, que nasceu em 1956, encabeçado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e por Décio Pignatari, instigou o estudo e o casamento entre artes e literatura, edificando uma nova poesia de vanguarda. A Poesia Concreta apresentou algumas propostas discordantes das preconizadas pela Geração 45, com seus jogos florais, emergindo como “mais uma manifestação do signo moderno de ruptura” (GALVÃO, 2004, p. 9). Foi um grande marco no contexto latino-americano, já que possibilitou o intercâmbio com outras atividades da poesia experimental de países vizinhos, como a *Poesía para y/o a Realizar*, de Edgardo Antonio Vigo (Argentina), e a *Poesia Inobjetual*, de Clemente Padín (Chile), publicada e reverberada a partir de seus impressos.

A primeira revista de Padín, *Los Huevos del Plata*, nasceu como resposta de sua geração ao bloqueio que os representantes da Geração de 45 uruguaia impunham. “Eles controlavam as páginas literárias dos diversos meios, as editoras e a distribuição de toda a produção literária” (PADÍN, 2009, p. 52). Dessa maneira, um grupo de jovens poetas e artistas decidiu criar espaços de maior liberdade e desenvolveu seu próprio órgão de difusão, dando vida à revista, que foi lançada em 1965 e

¹⁷ É possível perceber o quanto a Arte Concreta Internacional, à qual a Poesia Concreta viria se integrar, influenciou significativamente na poesia moderna brasileira, o que contribuiu com a organização do Grupo Ruptura (liderado por Waldermar Cordeiro, 1952), da Poesia Concreta Noigrandes; com a cisão de Ferreira Gullar e o surgimento do grupo Neoconcreto; da vertente concreta de Wladimir Dias-Pino, posteriormente revisada por Álvaro de Sá e Moacyr Cirne, cujos trabalhos foram a base do Poema-Processo. “Tendo no formalismo o eixo, a aproximação da arte visual concreta e a poética da fase mais ortodoxa estimulou a criação multimeios, aprofundando então a percepção da importância de comunicação, interatividade eletrônica, concretização da possibilidade de migração de códigos e a radical tentativa de se construir poemas não literários, visuais (GALVÃO, 2004, p. 141-142).



Noigandres, São Paulo, Brasil, 1952-1962, *Poesia em Greve*, São Paulo, Brasil, 1975-1983, *Qorpo Estranho*, São Paulo, Brasil, 1975-1983, *Ovum*, Montevideo, Uruguai, 1969-1975, *Diagonal Cero*, La Plata Argentina, 1962-1928 (fotografias de P. Fabres, arquivo Poesia Experimental Edagrdo Antonio vigo e Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2013).

se aplicou à poesia verbal e às ideias do momento. Além disso, a publicação colaborou também com a disseminação de pensamentos estruturalistas e surrealistas, já que a Geração de 45 era, essencialmente, de vertente realista. A revista sucessora de *Los Huevos del Plata*, *OVUM 10*, ampliou ainda mais a experimentação poética visual

e a intercomunicação com periódicos de outras regiões.

Consegui estabelecer uma permuta entre as nossas revistas *Los Huevos del Plata*, e, mais tarde, *OVUM 10*, primeiro com o circuito latino-americano que estava surgindo, e logo, com o mundo todo. Assim, inicialmente, foram as revistas de Guillermo Deisler e Dámaso Ogaz, *Ediciones Mimbre*, de Antofagasta, no Chile, *La Pata de Palo* e *El Techo de la Ballena*, de Caracas, Venezuela. Logo se somaram Edgardo Antonio Vigo, com seus *WC*, *Diagonal Cero*, *Hexágono 70* e outras. Também *El Corno Emplumado*, do México; *El Caimán Barbudo*, *Islas*, *Signos*, de Cuba; *El Lagrimal Trifurca*, de Rosário; *Opiume Eco Contemporáneo*, de Buenos Aires, e muitas outras. Também trocávamos poemas, gráficos, postais e outros (PADÍN, 2009, p. 51).

É importante perceber essas comunicações entre os veículos. Essas publicações trafegavam pelas margens, acessavam territórios através do correio e ampliavam o diálogo poético-criativo existente entre artistas de distintas vertentes e localidades: uma comunicação que se fazia presente em contextos de censura e silêncio. Essa noção de rede, desenvolvida pelos artistas da época como potência de disseminação e estabelecimento de trocas, será novamente abordada adiante, para que se possa aprofundar algumas de suas características. Entretanto, é importante destacar que foi graças ao trânsito de atividades artísticas e literárias que passou a se instalar que a América Latina engrandeceu sua experimentação com a Poesia Visual, colhendo reconhecimento internacional, e abraçou os periódicos como suporte de trabalho.

Atuante no campo cultural portenho e no projeto de vanguarda de 1944, a revista *Arturo*, com uma única edição, foi criada por Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice e Edgar Bayley, com a participação de artistas como Joaquín Torres-García e Vicente Huidobro. Pensada como uma revista de “artes abstratas”, *Arturo* dispensou a discussão sobre a poética realista, tão presente no período, dando atenção às provocações abstratas e surrealistas, que foram significativas em sua concepção. Em seu conteúdo, reuniu obras de Vasily Kandinsky e Piet Mondrian ao lado da poesia, englobando, inclusive, criações literárias do Brasil. A partir da participação do brasileiro Murilo Mendes e da portuguesa Maria Helena Vieira, que residiu no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, foi possível estabelecer uma troca entre o pensamento de vanguarda nacional e o argentino, o que causou uma aproximação entre as práticas que ocorriam no país e as poéticas portenhas. *Arturo* reelaborou os debates artísticos internacionais do período entre-guerras a partir de

conexões regionais latino-americanas. A revista, assim como os poemas de Murilo Mendez, contribuiu para o surgimento do movimento da Poesia Concreta, que se constituiu alguns anos após sua circulação.

Além da Poesia Concreta produzida em São Paulo, é possível ressaltar a atuação de poetas nordestinos que também participaram das discussões, como o maranhense Ferreira Gullar, o poeta e escritor Clarival do Prado Valladares (BA) e Edgar Braga (AL), além do Grupo Concretista do Ceará, que trouxe a contribuição de José Alcides Pinto, Antônio Girão Barroso e Pedro Henrique Saraiva. No final da década de 1950, o poeta pernambucano Manuel Bandeira não só apoiou o movimento concretista como realizou poemas concretos (BRUSCKY, 2010, p. 67). Em Minas Gerais, Márcio Sampaio foi responsável por muitas publicações, marcando presença no movimento literário do estado, além disso, participou da produção de Poesia Concreta e do Poema Processo, tendo, durante os anos de 1960, uma atuação importante na liderança da neovanguarda artística de Minas Gerais. Sobre a convergência arte-literatura, vale destacar a importância histórica da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, no MAM-SP, e em 1957, no MAM-RJ. No Brasil, foram significativas a confluência multimídia e a parceria estabelecida entre artistas visuais e poetas, especialmente, em razão da utopia concreta que dissolvia limites entre categorias em nome da construção de um campo de saber e de ação artística ampliados para a cidade. O trabalho iniciado pelo Grupo Noigandres exerceu influência significativa sobre artistas plásticos, como Julio Plaza, e músicos, como Caetano Veloso.

O movimento de Poesia Concreta, no Brasil, teve grande reverberação e os poetas envolvidos tomaram conhecimento da “linguagem direta” e exercitaram a “economia e arquitetura funcional do verso”. Para esses pensadores, tratava-se de uma produção “verbivocovisual”, em que se trabalhavam as “vantagens da comunicação não verbal sem abdicar das virtualidades da palavra” (CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 1997, p. 111-112). Revistas como *Noigandres* e *Invenção* (1952 e 1962) foram os principais meios de divulgação e impressão desses trabalhos, além de outras publicações posteriores, como *Poema/Processo*, *Vírgula*, *Ponto* e *Processo*. O estudo diagramático e de experimentação visual desses trabalhos teve grande reconhecimento, não apenas em território nacional, mas também em outros países e continentes afora.

Esses acercamentos visuais e literários expandiram a noção criativa do suporte impresso. A revista tornou-se um “ponto privilegiado de encontro entre práti-

cas que até então não se tocavam” (BUCKSDRICKER, 2014, p. 1), remetendo a épocas em que tal encontro era recorrente e essas disciplinas dialogavam com mais frequência, como foi o caso da Semana de Arte Moderna de 1922 ou da própria *Revista Klaxon*. A partir do final dos anos de 1960, no Brasil, as revistas voltaram a questionar os limites, historicamente, estabelecidos entre as disciplinas artísticas, reavivando diálogos entre os agentes de diferentes campos. “Hélio Oiticica envia para a revista *Polem* uma longa carta ilustrada, José Paulo Paes envia para *Através* uma fotografia/ready-made”. Definir estas contribuições como literárias e ou visuais “é mal compreendê-las, significa congelar categorias que [...] são essencialmente históricas”. Assim, atestaram uma rede de condicionamentos recíprocos, pois um campo cultural afetou o que estava a seu lado, criando vínculos mútuos.

A produção de impressos na cidade de São Paulo teve uma função essencial para a arte concreta e para o encontro das disciplinas plásticas e literárias. Foram gerados muitos impressos que se dedicavam à poesia visual e esses foram considerados, inclusive, materiais de qualidade, acabamento e refinamento superior, já que, em geral, os demais impressos alternativos eram, normalmente, confeccionados a partir de materiais precários, com orçamentos menores. A proliferação de revistas independentes de Poesia Concreta deu-se, majoritariamente, na cidade de São Paulo, a partir das atividades dos irmãos Campos, do poeta Décio Pignatari e do artista visual Julio Plaza, que se apresentaram com força dentro desse cenário, atuando tanto na produção como na edição de periódicos e de livros de artistas. Alguns exemplos são as revistas *Artéria*, pensada junto com Omar Khouri e Paulo Miranda, *Qorpo Estranho*, e os livros *Caixa Preta* e *Reduchamp*. É imprescindível ressaltar o aspecto político existente no estudo da poesia visual, seja a partir da obra dos poetas concretos paulistas, como a partir das atuações de Torquato Neto, Wally Salomão, Paulo Leminski ou Glauco Mattoso, que possibilitaram a discussão das problemáticas sociais, assim como revisões e críticas sobre controles estatais e culturais.

Publicação como espaço alternativo para a crítica

De certa forma, o texto sempre esteve presente nos editoriais que circularam ao longo do século XX. Aos poucos, esse foi se tornando uma prática mais próxima dos artistas, o que acabou por elevar sua potência crítica e autoral¹⁸. Os trabalhos visuais relacionaram argumentos e ideais e, desse modo, o texto tornou-se uma atividade plausível como pensamento para as artes visuais, principalmente a partir dos anos de 1960-70. Os escritos de artistas começaram a ter um enfoque mais crítico sobre o sistema cultural, as instituições de poder, o papel de agentes e as questões sociais, políticas e ideológicas, temas que invadiram o suporte editorial, tornando tênue o limite entre a teoria e a própria produção de arte.

Uma nova rede de comunicação passou a se organizar a partir da produção de impressos que atuavam como meio de comunicação do “circuito subterrâneo” emergente, do qual participavam não apenas artistas profissionais, mas um grupo de intelectuais e ativistas culturais engajados na produção de uma sociedade alternativa ao modelo vigente. Assim, o exercício crítico tornou-se uma possibilidade para a criação, em um período em que o não-objeto ganhava força. Lucy Lippard (2001) já havia ressaltado que a arte conceitual – como expressão ampla – configurou-se como uma ponte entre o verbal e o visual, uma vez que a produção de pensamento consagrou-se como formato propositivo. Um fator que contribuiu para a popularização dos veículos, aqui abordados, foi a importância dos textos e ensaios por eles publicados. Enquanto artistas emblemáticos, já ratificados, propagavam suas vozes por meio dos impressos (como Sol LeWitt ou Joseph Kosuth, ape-

¹⁸ Grande parte das revistas de arte que circulou na primeira metade do século XX apresentava um perfil interdisciplinar por trazer, em seu conteúdo, considerações filosóficas, arquitetônicas e sociológicas ao lado de trabalhos artísticos. *Cahiers D' Art*, por exemplo, importante publicação francesa que trafegava desde 1926, já unia a atividade artística a outros campos do conhecimento. Reconhecida pelo agrupamento de grandes nomes do circuito cultural, desde artistas significativos da época, até personagens dos campos teóricos, *Cahiers D' Art* foi publicada pelo colecionador, galerista e editor greco-francês, Christian Zervos e ficou conhecida pela promoção e informação acerca da arte moderna, ao divulgar trabalhos de Léger, Ernst, Dufy, Brancusi, Van Gogh, Moholy-Nagy, Miró, Calder, De Chirico, entre tantos outros. As edições lançadas posteriormente à Segunda Guerra Mundial assumiram um caráter mais crítico, a partir da participação de escritores e poetas da Resistência, como Vercors. O poeta Paul Éluard, o psicanalista Jacques Lacan e o escritor e poeta Samuel Beckett estão também entre alguns dos nomes que colaboraram com artigos publicados. *Cahiers D' Art* não pode ser considerada uma publicação de artista, mas influenciou outras que viriam a seguir. Muitos impressos situavam arte e crítica lado a lado, desde o início do século. Nesse sentido, pode-se apontar também a revista *Peinture Cahiers Théoriques* (veiculada de 1971 a 1983), em que o conteúdo textual se sobrepunha à experimentação visual.

nas para citar alguns), fazendo um levantamento de novos conceitos e percepções sobre a arte contemporânea que se instalava, jovens artistas, ainda pouco reconhecidos (como Vito Acconci, Robert Smithson e Richard Serra), usavam o espaço editorial como uma possibilidade para se lançar no campo de produção, circulação e debate de ideias.

O círculo de agentes culturais voltou-se às vozes dos artistas. A produção teórica que começou a surgir, principalmente, ao longo da década de 1970, passou a fazer parte da historiografia da arte e as publicações periódicas entraram na cena artística, também, com o intuito de legitimação, ainda que por um meio ainda não consagrado em si. Os manifestos evidenciaram a determinação dos modernistas em assumir para si a produção de teoria relativa às práticas artísticas, assim como, muitas vezes, a linha de frente do debate crítico em torno delas, atribuindo, assim, ao artista, o papel de agitador intelectual. Tanto a partir dos manifestos das vanguardas históricas, que abriram espaço para a luta por novos sistemas culturais, como a partir das reivindicações posteriores, encabeçadas pelo grupo Fluxus (manifesto coletivo *Fluxus*, 1966, e *Down with Art*, de Henry Flint, 1968), ou por Joseph Beuys (*A Call to action*, 1972), percebeu-se a ampliação do campo argumentativo por parte dos artistas, que construíram seus próprios veículos pelos quais seus ideais serão repercutidos. De maneira geral, a criação de manifestos ressaltou aspectos utópicos presentes na visão de mundo dos artistas que passaram a defender novas estruturas socioculturais. O manifesto, assim, tornou-se seu porta-voz.

Como cartas de amor, eles fornecem uma distância erótica entre fantasia e realização efetiva. Em muitos aspectos, esta faceta dos manifestos tem muito em comum com a natureza do trabalho arquitetônico. Ele joga com a tensão entre ideias e espaços reais, entre conceitos abstratos e a sensualidade de uma experiência espacial implícita¹⁹ (TSCHUMI, 1978, p. 11).

Assim, a partir dos manifestos, a produção de escritos de artistas, de maneira geral, foi popularizando-se com o tempo. Esses escritos passaram a adentrar periódicos e a participar, de maneira mais ativa, do circuito artístico. Textos como: *O legado de Jackson Pollock* (1958), de Allan Kaprow, publicado em *Art News*, que tra-

¹⁹ TA: "Like love letters, they provide an erotic distance between fantasy and actual realization. In many respects, this aspect of manifestos has much in common with the nature of architectural work. It plays on the tension between ideas and real spaces, between abstract concepts and the sensuality of an implied spatial experience".

zia sua interpretação sobre a expansão da prática pictórica inaugurada por Jackson Pollock; *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, de Sol LeWitt, publicado pela revista *Artforum* (em 1962); ou *Arte depois da Filosofia*, de Joseph Kosuth, editado pela revista *Studio International* (em 1969), são alguns exemplos que tiveram grande repercussão e influência no campo teórico-crítico. O texto *The Domain of the Great Bear*, de Mel Bochner e Robert Smithson, publicado pela *Art Voices*, em 1966, pode, igualmente, ser destacado, pois também ganhou amplo reconhecimento como comentário crítico. Ao borrar as fronteiras entre um artigo crítico e um trabalho em arte, o projeto de Bochner e Smithson, humorado e (quase) ficcional, sob a forma de um ensaio sobre o Planetário Hayden, de Nova Iorque, construiu, nas páginas de uma revista de arte, um gesto crítico à autoridade institucional, a partir de uma produção poética que provocava a revisão da ideia de arte naquele momento. Brian O'Doherty também ganhou destaque no sistema cultural a partir de seus ensaios, publicados na revista *Artforum*, um importante espaço para os escritos de artistas. Além de reverberar a voz de muitos produtores visuais, proporcionou também espaço para a divulgação de galerias e tratou a publicidade de forma promocional, mas inovadora. O suporte do papel como espaço expositivo viabilizou a exploração de muitos trabalhos, cuja matéria criativa consistia na própria linguagem, o que se faz presente nas produções de artistas como Sol Le Witt, Lawrence Weiner, entre tantos outros.

Assim, os artistas participaram ativamente do debate crítico das novas poéticas instauradas pelas neovanguardas. Em Nova Iorque, esses artistas encetaram discussões teóricas com a ala conservadora da crítica jornalística e dos intelectuais adeptos da crítica formalista, fato conhecido como “Querela Formalista”, protagonizada, de um lado, por artistas minimalistas e pós-minimalistas e, de outro, por críticos associados a Clement Greenberg. A revisão artística formal do período destabilizou crenças, e agentes da produção intelectual não acompanharam (ou creditaram) as transformações que invadiram a cena. Em entrevista a Ursula Meyer, Lucy Lippard comenta essa conjuntura da crítica cultural.

[sobre escritores e jornalistas culturais] Em grande parte, eles não pertenceram, de fato, nem alimentaram a ideia de que “ideias” podem ser arte. Eles estão apenas começando a perceber que vão ter que tratar esta nova arte a sério. Geralmente, porém, os artistas são tão mais inteligentes do que os escritores sobre o assunto, que a ausência do comentário crítico nem foi lamentada. Se o *Time* ou o *Newsweek* fossem mais precisos, eles, provavelmente, seriam revistas de arte melhores do que a maioria das re-

vistas de arte. O problema é que eles distribuem informações incorretas e simplistas... Se você respeita a arte, torna-se mais importante transmitir suas informações fielmente do que julgá-la. Provavelmente, a melhor maneira de se fazer isso é por meio dos artistas. Deixar com que os leitores façam suas próprias distinções [...]. Dessa forma, os artistas tem que olhar para os seus trabalhos e os que estão ao seu redor também, assim, eles estão recebendo informação de primeira-mão, em vez de informações de segunda mão²⁰ (LIPPARD, 2001, p. 7).

A questão levantada por Lippard é bastante significativa. Trata-se de atribuir valor à fala de artistas, de modo a percebê-la como um levantamento crítico muito mais próximo dos trabalhos de arte do que a visão de agentes externos, ligados a veículos comerciais e jornalísticos. Textos de artistas tornam-se fontes primárias: um registro histórico inserido na cena criativa, e não externo a ela. A partir da visão de críticos e pesquisadores, como Lucy Lippard, que valorizavam a aproximação com artistas para uma reflexão sobre seus trabalhos, é que os escritos de artistas foram ganhando mais reconhecimento e espaço para veiculação.



No Brasil, os artistas também se debruçaram sobre o suporte editorial, trabalhando na produção intelectual teórica. A fusão entre os papéis de artista e crítico ocorreu, no contexto nacional, há mais tempo, desde a atuação e circulação de revistas, como a significativa *Klaxon: Mensário de Arte Moderna*, constituída de nove números que circularam de maio de 1922 a janeiro de 1923. A publicação paulista refletiu o espírito do movimento modernista e sobressaiu-se por sua estética singular – percebida pelas investigações tipográficas, pelas referências visuais atreladas à Bauhaus, pela intenção de ruptura visível no impacto da capa e pelas ilustrações

²⁰ TA: “For the most part they haven’t pertained, or even entertained the idea that ideas can be art. They’re just beginning to realize they’re going to have to treat this new art seriously. Generally, though, the artists are so much more intelligent than the writers on the subject that the absence of critical comment hasn’t been mourned. If *Time* and *Newsweek* were more accurate, they’d probably be better art magazines than most of the art magazines. The trouble is they hand out incorrect and oversimplified information... If you respect the art, it becomes more important to transmit the information about it accurately than to judge it. Probably the best way of doing that is through the artists. Let the readers make their own distinctions about the extent to which the artist is slinging it. That way they have to look at his or her work too, and they’re getting first-hand rather than second-hand information”.

modernas de Brecheret e Di Cavalcanti, por exemplo – assim como pela diferenciação em relação às demais publicações da época. A revista contou com uma ampla participação de Mario de Andrade, além de colaboradores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Sérgio Buarque de Holanda, Tarsila do Amaral e Graça Aranha, entre outros, unindo, em um mesmo espaço gráfico, a atividade de artistas e escritores. *Klaxon* ganhou grande notoriedade por sua atualidade e por se posicionar a favor de uma nova arte, de uma nova cultura, bebendo influências da literatura, do cinema e da configuração editorial de revistas internacionais da época. Além disso, abriu caminho para publicações posteriores, como *Estética*, *A Revista*, *Terra Roxa e Outras Terras*, *Festa*, *Verde* e *Revista de Antropofagia*.

Os próprios manifestos brasileiros lançados nesse período, como o Manifesto Pau-Brasil ou o Manifesto Antropofágico, do escritor e agitador cultural Oswald de Andrade, de fortes raízes literárias, trouxeram a consciência de que o artista (visual ou não) tinha como responsabilidade a reflexão sobre a construção e revisão sociocultural que vinha ocorrendo.

Posteriormente, de forma geral, na América Latina, também o construtivismo abriu caminho para a produção de notas, cartas e textos críticos, elaborados por Torres-García, Lucio Fontana e demais artistas envolvidos nesta vertente. O poeta uruguaio, Clemente Padín, editou a importante revista *OVUM*, que girou pela América do Sul, e, em seguida, textos como o de Lygia Clark, *Carta a Mondrian* (1959), ou os escritos de Hélio Oiticica e Waldemar Cordeiro, também colaboraram para a inserção de um exercício reflexivo que unia a figura dos críticos à dos artistas. Muitos, nesse período, passaram a deixar uma enorme quantidade de documentação de suas ideias. De acordo com Luis Camnitzer, essa produção foi parcialmente exigida pela necessidade de se explicar e justificar a natureza da ruptura de seus trabalhos, engajados pela concepção de desapego ao formalismo modernista. O texto serviu para explicar coisas que não eram “autoexplicativas” devido à falta de material presente. “De um jeito ou outro, o texto parecia uma maneira muito mais direta de comunicar uma ideia [...], também pareceu ser potencialmente menos ambíguo e, por conseguinte [...], mais exato e menos sujeito à erosão de informações” (CAMNITZER, 2007, p. 34).

No Brasil, o contexto político de dominância militar, que se instalou em 1964, pedia urgência para se debater, de forma ainda mais crítica, no terreno artístico, pois a existência da ditadura trouxe um dado a mais na produção que os artistas já vinham

realizando. Em meio à repressão que se enraizava no país e à situação de tortura, exílio e perseguição a pensadores e intelectuais da época, devido a atitudes transgressivas, o círculo cultural organizou-se no intuito de combater em favor da liberdade de expressão. A efetivação e o acirramento da censura à indústria cultural geraram, na atividade criativa, uma readequação com base na retórica de contestação, o que Glória Ferreira chamou de uma “repotencialização da interpolação sistemática de valores estéticos, éticos e políticos” (FERREIRA, 2009, p. 21), que se fez presente por poéticas do Brasil afora.

O projeto de desenvolvimento econômico chamado Milagre Brasileiro, situado entre 1967 e 1973, provocou a internacionalização da economia e a censura da circulação dos meios de massa, assim como da indústria cultural. A indústria de entretenimento cultural manteve-se próxima das atividades artísticas. Em meio ao Teatro Opinião, à Oficina e Arena, ao Cinema Novo e à chamada “música de protesto”, o cenário cultural, de maneira ampla, sugeria uma ruptura com as atitudes exclusivamente formalistas, em busca de vínculos imediatos com a realidade social e política ao redor. O movimento cultural tropicalista, que ganhou vida a partir da obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica, começou a se estender pelas diferentes linguagens e expressões, como: as letras, o teatro, o cinema [Glauber Rocha], a música popular e as artes plásticas. Os tropicalistas fizeram uma retomada vital da Antropofagia, de 1928, com base no princípio de potencialização do que é local, pela assimilação crítica e transformadora do estrangeiro. Daí a aproximação do *rock* e o uso dos instrumentos elétricos pelos jovens músicos – Mutantes, Novos Baianos, por exemplo – em suas participações nos festivais.

Com o Ato Institucional Número 5, de dezembro de 1968, a imposição do Estado mostrou-se ainda mais latente. A sede do *Jornal do Brasil* foi, imediatamente, ocupada, o que evidenciava o grau de restrição à comunicação e ao diálogo nacional. Poucos meses depois, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos e exilados. Em 1969, a exposição dos trabalhos dos artistas selecionados para a representação brasileira da VI Bienal de Paris foi impedida. Em 1970, Mário Pedrosa refugiou-se na embaixada do Chile e exilou-se neste mesmo país. Os atos de censura generalizaram-se. Não havia mais espaço para acordos ou conciliações (BUCKSDRICKER, 2014). Diante da modernização imposta pela direita, a única saída possível, na perspectiva dos artistas de vanguarda, seria a criação de espaços alternativos de produção e circulação de arte, como forma de resistência ao endurecimento do regime (FREITAS, 2013).

Em contexto de transgressão dos valores e resistência à ditadura e à racionalização da vida social, opera-se uma mutação do que seria arte política: sem subordinação às políticas partidárias, a práxis artística se apoiará no deslocamento do debate artístico do terreno ideológico – de dar formas a conteúdos políticos – para uma política das artes inscrita na própria linguagem e nas modalidades de sua inserção na sociedade. [...] Agenciam-se dispositivos visuais e discursivos – nos quais especulações de ordem teóricas e filosóficas se tornam material de arte – com a incorporação do contexto em que o trabalho se inscreve e das condições ideológicas da instituição da arte quanto a sua validação. (FERREIRA, 2009, p. 25)

O período entre 1969 e 1974 foi marcado pela crescente politização da atividade artística, assim como, pela oscilação entre a nova figuração e a reavaliação do ideário construtivo, a partir de obras como as de Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e Waldermar Cordeiro. Após uma relativa estagnação no início da década de 1960, uma diversidade de iniciativas contraculturais, rapidamente, sucedeu-se em reação à repressão, à perda de direitos e à censura às artes, o que provocou uma redefinição do papel das vanguardas no país. Dentre essas iniciativas, deve-se ressaltar: a formação do grupo Rex (1965); as exposições Opinião 65, Opinião 66 e Propostas 66; a I Bienal da Bahia (1966); a Nova Objetividade Brasileira (1967); a Arte no Aterro (1968); e, finalmente, a Tropicália (1967-1972) e o Poema Processo (1967-1972), citados anteriormente. A “arte-guerrilha”, conforme denominação do crítico Frederico Moraes, nomeou muitas manifestações de perfil ativista, como o Salão Bússola, os Domingos de Criação e a mostra Do Corpo à Terra, que passaram a ocorrer a partir de 1969.

O impacto da difusão internacional da *Pop Art* e do Novo Realismo Francês dos anos 1960 começou a abrir espaço para a conscientização característica da arte conceitual dos anos 1970 e, como consequência dessas atividades de vanguarda ressaltadas, iniciou-se uma erosão hierárquica entre a alta e a baixa cultura, grande mérito do Tropicalismo. Graças à Tropicália, insere-se um novo pensamento cultural na sociedade, anteriormente restrito ao ambiente de circulação da arte de vanguarda, o que era saudado pelos artistas como quebra do ascetismo institucional e democratização da fruição estética de uma produção antes restrita a segmentos mais informados das classes média e alta. E todo esse cenário de repulsa ao totalitarismo e de argumentação frente à censura estimulou a fala de artistas e intelectuais.

A influência do jornalismo contracultural, calcado na Tropicália, foi parti-

cularmente nítida em revistas como *Polem* e *Navilouca* (1974). Com apenas uma edição, *Navilouca* foi uma antologia de poetas experimentais de vertente concretista, mas contraculturais. A revista teve projeto gráfico de Óscar Ramos e Luciano Figueiredo, assim como a participação de Torquato Neto, Caetano Veloso e Waly Salomão. *Navilouca* foi lançada em 1974 e chegou a ser distribuída como brinde de Natal a clientes da gravadora PolyGram. O primeiro jornal “nanico” já havia sido lançado em 1969, o *Pasquim*, e chegou a ter uma significativa tiragem nacional e uma vida bastante duradoura, abrindo portas para a produção dos anos 1970, que compreendeu os impressos *Versus*, *Beijo*, *Flor do Mal* e muitos outros.

Para Jorge Busckdricker (2014), esse foi um período no qual a arte relativizou seus procedimentos, repensou seus suportes, complexificou suas estratégias e, desse modo, as revistas de artistas “entraram em cena com maior força, percebidas como alternativas à censura e ao tolhimento estatal.” Artistas-críticos invadem esse espaço, mesclando suas produções com criações textuais de avaliação sistêmica e social. “Neste momento cabe à arte conceitual este papel. Pensar arte como informação” BUSCKDRICKER, 2014, p. 1).

À margem do sistema, ou seja, fora das formas oficiais de circulação dos objetos artísticos, os artistas conceituais resistiram não apenas à redução da arte à forma de mercadoria, mas aos próprios órgãos de vigilância e repressão da ditadura militar e, assim, ofereceram uma percepção clara e aberta de como e onde a arte deveria circular (LIPPARD, 2001, p. vii), levando em conta, particularmente, a inevitabilidade das restrições criativas como resultado do contexto político, tanto no Brasil como nos demais países latino-americanos que atravessavam períodos de regências militares. Em entrevista cedida a Lippard (HAACKE *apud* LIPPARD, 2001, p. 240), Hans Haacke aposta na força da informação: “se apresentada no momento certo e no lugar certo, a informação pode ser potencialmente muito poderosa. Ela pode afetar o tecido social em geral.”

A partir de então, como ressalta Ferreira Gullar, os artistas “voltaram a opinar” sobre as problemáticas sociais, reconsiderando tanto noções estéticas como comportamentais. Os textos gerados por críticos e artistas levantaram a atribuição de consciência à arte, como expressão de revisão de conceitos não apenas culturais, mas também sociais. Diferentemente dos manifestos modernistas, os textos dos artistas contemporâneos não são mais as palavras de ordem, mas registros e justifica-

tivas do redimensionamento de suas práticas e anotações sobre as incongruências do sistema de arte (TEJO, 2010, p. 07). Décio Pignatari, por exemplo, publicou, em 1967, no jornal *Correio da Manhã*, o artigo “Teoria da Guerrilha Artística”, no qual defendeu que a arte seria responsável pela informação “aberta” e “plena”²¹. Em 1968, o argentino Julio Le Parc escreveu e publicou o texto “Guerrilha Cultural”, no qual defendeu que o artista deveria assumir responsabilidades sociais e intelectuais. Leon Ferrari, também argentino, escreveu o ensaio “A Arte dos Significados”. De caráter militante, o texto foi apresentado em Rosário, na Argentina, com o Grupo de Artistas de Vanguardia, em 1968, responsável pelo trabalho *Tucumán Arde*.

Torna-se claro que, hoje, tudo, até mesmo a arte, existe em uma situação política. Eu não quero dizer que a arte em si deve ser vista em termos políticos ou parecer política, mas a forma como os artistas lidam com a sua arte, onde eles a fazem, as chances que eles tem em fazê-la, como eles vão entregá-la, e a quem – tudo isso faz parte de um estilo de vida e de uma situação política. Torna-se uma questão de poder dos artistas, [...] para que eles não fiquem à mercê de uma sociedade que não entende o que eles estão fazendo. Eu acho que é aí onde a outra cultura, a rede de informação alternativa, entra – para que possamos ter uma escolha de maneiras de viver, sem pular fora²² (Lippard, 2001, p. 8-9).

Desse modo, o contexto da época estimula a ação dos artistas, tornando-os mais ácidos e mais propositivos. A fala apresentou-se como consequência de um cenário que rogava por inquietudes políticas. Nesse sentido, o circuito de publicações alternativas tornou-se uma forte possibilidade de diálogo, já que a censura dos meios pôde ser burlada por esses veículos. Grande parte da produção editorial, que se formou nesse período, trouxe a preocupação com a reedificação sociocultural em um contexto de injustiças e restrições.

O jornal *Rex Time*, organizado pelo grupo Rex, de São Paulo, por iniciativa de Carlos Fajardo, Frederico Nasser, Geraldo de Barros, José Resende, Nelson Leirner

²¹ Décio Pignatari, “Teoria da Guerrilha Artística”, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 jun. 1967. Publicado no livro Décio Pignatari, *Contracomunicação*, São Paulo, Perspectiva, 1971.

²² TA: “It becomes clear that today everything, even art, exists in a political situation. I don’t mean that art itself has to be seen in political terms or look political, but the way artists handle their art, where they make it, the chances they get to make it, how they are going to let it out, and to whom – it’s all part of a life style and a political situation. It becomes a matter of artist’s power; [...] so they aren’t at the mercy of a society that doesn’t understand what they are doing. I guess that’s where the other culture, the alternative information network, comes in – so we can have a choice of ways to live without dropping out”.



Jornal *Rex Times*, São Paulo, Brasil, 1966-1967 (Issue, 2015) e *Malasartes*, Rio de Janeiro, Brasil, (fotografia de P. Fabres, arquivo da biblioteca do Instituto de Artes / UFRGS, 2013).

e Wesley Duke Lee, tinha o intuito de intervir no sistema de Estado e remodelar o tradicional circuito artístico no Brasil, levantando sempre questionamentos entre a arte e o campo cultural. *Rex Time* foi lançado em 1966 e abriu caminhos para inúmeros exercícios editoriais que surgiram a seguir, em território nacional. De acordo com Glória Ferreira (2009, p. 35), o grupo Rex anunciou uma das questões centrais dos anos de 1970: “a intervenção crítica dos artistas no circuito de arte como defesa de um espaço produtivo para a arte contemporânea.” “AVISO: é a guerra”, anunciou o primeiro número do *Jornal Rex*. Guerra ao mercado de arte, à crítica dominante nos jornais, aos museus, às Bienais e ao próprio objeto artístico, reduzido, segundo eles, à condição de mercadoria²³ (REX TIME, 1966, p. 1). O jornal, como publicação independente, participava ativamente da comunicação reflexiva cultural de cunho agressivo, político e, no entanto, também humorístico da década de 1960.

Na década seguinte, a revista *Malasartes*, mesmo limitada a apenas três edições – n. 1, set, out, nov. 1975; n. 2, dez, jan, fev. 1976; e n. 3, abr, mai, jun. de 1976 – chama atenção como um impresso que borra os limites entre a produção crítica e a artística, em um único espaço. Publicação trimensal marcante no cenário artístico do Rio de Janeiro, teve o efeito de emitir juízo, sob a perspectiva de Carlos Zílio, Cildo Meireles, José Resende, Ronaldo Brito, Waltércio Caldas, Bernardo de Vilhena, Luiz Paulo Baraveli, Rubens Gerchman e Mario Aratanha, editores e colaboradores, a partir de um forte apego à concepção conceitual histórica, o que aproximou as ati-

²³ CORREA, Thomaz Souto. *Rex Time: Aviso: É a Guerra*. São Paulo, 1966. Manchete na capa da primeira edição do *Rex Time*, publicado em 3 de junho de 1966, dava conta da postura do grupo. “Aviso: É a Guerra” era o título do editorial escrito pelo poeta e jornalista Thomaz Souto Correa.

vidades teóricas da revista das criações poéticas fundamentadas nos próprios levantamentos textuais. A experimentação poético-criativa, presente na folha, era mais implícita em relação a outros estudos editoriais e, talvez por isso, ficou reconhecida pelo circuito como uma revista de crítica em arte produzida por artistas, embora também carregasse, em si, explorações artísticas de outras naturezas.

Por seu intuito de interrogar a definição de arte e o campo no qual ela é produzida, ensinada, debatida e posta em circulação, a revista *Malasartes* pode ser apontada como uma das manifestações editoriais mais próximas do pensamento conceitual histórico, representado, exemplarmente, pela publicação do grupo Art&Language. *Malasartes* situa-se no encontro entre a prática reflexivo-teórica e o exercício poético. Mesmo sendo percebida, pelo circuito, como uma revista de enfoque crítico, é inevitável associar a publicação a um estudo de caráter conceitual que se apropriou do suporte impresso como espaço para exploração de ideias. De acordo com Regina Melim (2015, entrevista), dedicada ao estudo de publicações de artistas, o periódico aproximou-se da experimentação linguística e analítica, característica da expressão conceitual ortodoxa e apresentou uma sintonia em relação às investigações artísticas desenvolvidas em países como Inglaterra e Estados Unidos. A tradução e publicação do texto de Joseph Kosuth, “A arte após a filosofia”, sugere a existência dessa conexão. Ao agrupar artistas com formações e produções distintas, a equipe organizadora da revista não se apresentava como um movimento artístico, ou *ismo* específico, mas como um grupo que compartilhava um objetivo comum: o de estudar o papel da arte no contexto cultural vigente e levantar suas possibilidades de realização e atuação neste mesmo contexto. Contudo, diferentemente do conceitualismo histórico, *Malasartes* não abdicou da preocupação com o campo e seu contexto. Segundo Arthur Freitas (2013), a revista passou a propor que o “sistema da arte” fosse, a partir de então, considerado “no” trabalho de arte, e não conforme o perfil anti-sistêmico e anti-institucional característico das vanguardas. Assim, não se tratava de uma posição de negação absoluta do sistema, mas de discuti-lo a partir da obra de arte.

Da mesma forma, com alguns dos mesmos criadores e colaboradores e com apenas uma única edição, *A Parte do Fogo* (1980) reuniu Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr, Paulo Venancio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas e se definiu como uma publicação para “intervir no

processo cultural brasileiro” e “conquistar um espaço para produção de arte contemporânea que não seja apenas um território a mais na topografia do saber instituído.” *A Parte do Fogo* buscou se estabelecer como um espaço em que trabalhos de arte e textos “pudessem agir” concomitantemente. *Arte em São Paulo*, de Luiz Paulo Baravelli, teve, entre suas práticas, a de convidar artistas a intervirem em suas páginas. Concebida já nos anos 1980, em formato artesanal, foi também editada por Marion Strecker e Lisette Lagnado, em formato industrial. *Arte em Revista*, publicada por *scholars* fora da academia, foi outro trabalho importante na identificação de marcos da vanguarda brasileira, propondo uma revisão crítica da história cultural.

Muitas outras publicações marcaram o trânsito de críticas, ideias e textos políticos que rodaram o Brasil entre o final da década de 1960 até os anos de 1980. “Essa geração de artistas encontrou na Arte Postal, nos jornais nanicos, em produções comunitárias, um espaço mais autônomo de atuação” (VERAS, 2006, p. 92). A forma de envio, a partir da afiliação ao modelo postal, possibilitou não apenas contatos entre artistas de países distintos, aproximando e apresentando a poética latino-americana de forma mais totalizante, mas permitiu também o estímulo à criação, em um chão de controles e proibições. As redes clandestinas que começaram a se edificar pelas margens dos distintos circuitos artísticos não permitiram a censura e clamaram pela livre experimentação. Mais do que produções pontuais de forte potência, tratava-se de uma intercomunicação crítica, teórica e criativa, a partir de inúmeros impressos em conexão. A antagônica liberdade presente no meio postal deu vida à possibilidade de conversas criativas em países em que o diálogo era um ato subversivo.

Trânsito Impresso

A *Mail Art*, ou Arte Postal, surgiu a partir de experiências como as de Ray Johnson e sua *New York Correspondence* (ou “*Correspondance*”) *school*, firmou-se como conceito de rede, no decorrer dos anos de 1960 e 70, através do Grupo Fluxus e seus simpatizantes, que exerceram influência para posteriores proposições artísticas que se apropriaram do correio como meio de trocas e como facilitador de permutas intercontinentais. A noção de rede, que antecedeu a intercomunicação pela Internet,

é discutida por Robert Filliou a partir de sua reflexão em *Eternal Network*, na qual comenta a existência de uma estrutura conceitual concebida para conectar, internacionalmente, a produção coletiva de artistas com ideias semelhantes (HARREN, 2015). Filliou propôs o intercâmbio de informações por meio da intensificação de trocas entre as atividades (entre galerias, exposições, escritos, entre as próprias bienais e entre publicações) e inaugurou uma priorização da arte como diálogo entre geografias, por meio da veiculação postal como elemento de comunicação criativa. Trata-se de uma rede orgânica em crescimento, de forma imprevisível e espontânea.

E apesar das experiências dos futuristas e dadaístas, da poesia concreta, do poema/processo, dos cartemas de Aloísio Magalhães (1972), dos cartões-postais dos radioamadores (QSL), do telegrama de Rauschemberg, dos postais e selos de Folon, das cartas desenhadas de Van Gogh para seu irmão Theo, dos poemas postais e cartas sonoras de Vicente do Rego Monteiro (produzidos no período de 1956 a 1962), de Apollinaire com seus cartões-postais com caligramas e de Mallarmé (que escreveu em envelopes os endereços dos destinatários em quadras poéticas que contavam com a boa vontade dos empregados dos Correios para decifrar seus enigmas poéticos), do selo azul de Yves Klein (em 1957, Klein anuncia, em Paris, o início de *A Época Azul* e põe o seu selo azul nos convites da exposição), a *Mail Arts* surgiu como conceito de rede, através do Grupo Fluxus, e só veio a tomar impulso como uma grande rede, antecedendo a internet (uma vez que, ao incorporar o fax, a rede funcionava em tempo real) a partir de 1970. As experiências anteriores citadas não são consideradas Arte Correio, por não trabalharem em rede (BRUSCKY, 2010, p. 13).

A rede de envios de trabalhos poéticos, que usava, como dispositivo de reprodução a fotocopiadora, o mimeógrafo, o ofsete, a fotografia, entre outros, possibilitou uma propagação de trabalhos e documentos bastante abrangente para a época. Paralelamente à elaboração teórica de McLuhan, a utilização desses recursos mecânicos e eletrônicos de reprodução, cada vez mais sofisticados, ganhou força, o que acabou por confirmar as teorias já dissipadas por Benjamin. Segundo Walter Zanini (1983, p. 776), o uso dos meios de reprodução em massa para a busca da inserção da arte em horizontes mais vastos e a expansão do pensar e do fazer artísticos para um contingente mais numeroso de indivíduos foram as principais características desse período. Essa grande corrente que se instaurou incorporou equipamentos de comunicação, possibilitando não só intercâmbio entre artistas de diversos países, assim como, a realização de exposições e projetos que agrupavam artistas em uma grande comunidade. O envio de impressos foi imprescindível para que se atingisse a ampli-

tude característica de rede e para indicar as inúmeras possibilidades de se conversar, artisticamente, através de circuitos informacionais. Essa arte encurtou as distâncias entre os povos e países, proporcionando intercâmbios com grande facilidade, sem "julgamentos nem premiações dos trabalhos, como nos velhos salões e nas caducas bienais" (BRUSCKY, 2010, p 11). Foi um movimento livre e sem nacionalidade.

A Arte Postal pode ser considerada como um dos fenômenos mais agudos da vanguarda internacional deste momento [1977]. Um número crescente de adeptos, especialmente de jovens, a exerce em todo o mundo, não se podendo negar que essa atividade desencadeia situações comunicacionais e estruturais novas para a linguagem artística. Ela se inclui entre os aspectos mais sugestivos da tendência à desobjetualização e anonimato que assinala muitas das realizações artísticas contemporâneas (ZANINI, 2010, p. 81).

A rede parte de uma concepção alternativa de arte que potencializa e acentua a comunicação. A ideia de rede e de "comunicação como mensagem" enfatiza a arte enquanto produto da informação, "fruto do trabalho humano". Trata-se de uma trama de relações entre os comunicadores, em um circuito que permite a conexão, a reprodução de processos de ordenação, o armazenamento e a criação de conhecimento. Segundo Clemente Padín (2000), a noção de rede (*networking*) consagra-se como maneira para "satisfazer necessidades ideológicas aos efeitos de criar um mundo ideal".

Assim, criou-se um circuito dentro do circuito. Produções clandestinas ao sistema oficial criam espaços para trafegarem, dando vida aos novos canais. As peças enviadas tornaram-se economicamente independentes dos mecanismos centralizadores da arte ao se dedicarem a atividades paralelas. De acordo com Julio Plaza (2010, p. 111-112), esses materiais assinalaram um perfil crítico ao "estatuto de propriedade da arte" e, a partir da concretização da "experiência do macrogrupo, a informação não foi vista de uma forma fragmentária, mas, sim, em simultaneidade." O sistema postal contribuiu para que a prática alternativa editorial mantivesse ativa e se tornasse ainda mais evidente. E é importante ressaltar que as publicações e os periódicos edificaram grande parte dessa corrente e não apenas os trabalhos e os postais avulsos.

A atuação artística em rede deve muito à ação do coletivo Fluxus, responsável por abrir espaço para experimentações coletivas e por garantir conexões poéti-

cas organizadas à distância. Além disso, o grupo concebeu impressos em série que rondaram pelo globo. George Maciunas juntamente com George Brecht organizam as publicações *Fluxus*, também conhecidas por *Fluxus Year Boxes* (1964-1978). O grupo, que mobilizou artistas como Dick Higgins (1938-1998), Ken Friedman (1949-), Robert Watts (1923-1988), Yoko Ono (1933-) e George Brecht (1926-), dos Estados Unidos; Arman (Armand Fernandez, 1928-2005), Ben Vautier (1935-), Robert. Filiou (1926-1987), da França; Shigeo Kubota (1937-), Takato Saito (1929-), do Japão; E. Andersen (1940-), Per Kirkeby (1938-), da Dinamarca; e Wolf Vostell (1932-1998) e Joseph Beuys (1912-1986), da Alemanha, entre outros, buscou a quebra dos materiais e dos formatos convencionais e pregou a inserção da arte no cotidiano. Dessa maneira, as “caixas-fluxus” englobavam desde textos de artistas, materiais coletados e documentados sobre ações do grupo, jornais publicados por Brecht (intitulado *V TRE*, mas cujo nome era constantemente adaptado a outras derivações e anagramas), artigos, imagens, jogos, recortes, cartazes de eventos, vídeos, até aparatos e dispositivos fotográficos, tudo reunido em caixas, pastas, gavetas e envelopes, pensados conforme a concepção gráfica de Maciunas, que trazia combinações tipográficas distintas e composições espaciais experimentais.

O perfil múltiplo dos impressos Fluxus lembrava a estética da revista *Semina*, que circulou nos Estados Unidos uma década antes e foi considerada, por teóricos como Philip Aarons e Andrew Roth, um marco: uma introdução a um novo tipo de atividade experimental de periódicos de artistas. *Semina* já havia anunciado a antevisão do funcionamento da rede alternativa, já que atuou fora do circuito *mainstream* e circulou entre um pequeno grupo de artistas e amigos, criando novos canais de comunicação. Fluxus também agiu no sentido de construir seus próprios canais de circulação e embargou por completo as distinções claras entre trabalhos de arte e documentos.

As publicações Fluxus, que se alteravam entre números mais ousados, com arranjos complexos, e outros mais simplificados, propiciaram a união de vozes de distintas geografias em um formato de impresso, que girou por circuitos culturais significativos e inspirou poéticas que surgiriam mais adiante. Além da transgressão formal, abraçaram o texto como forma de expressão e, por meio dele, estabeleceram um instrumento de diálogo e crítica, que atuava, de maneira radical e política, sobre o sistema museológico e artístico. A grande contribuição-fluxus foi a concepção de circuitos conectados. Artistas de continentes distantes tornaram-se próximos via cor-

reio, e essa noção de envio postal foi a grande chave que proporcionou a proliferação e reverberação das produções editoriais alternativas desse período.

Conseqüentemente, a *network* começou a se expandir, até 1972, através da quase simultânea aparição do Image Bank no Canadá, a revista *File* e outras experiências pioneiras com lista de endereços internacionais que envolviam a Galeria Polonesa Foksal, um par de artistas tchecos e Clemente Padín no Uruguai. Os jornais e publicações privadas que trabalharam como parceiras da *network* (*File* do Canadá, *American Reader* e *Mail Order Art*, a polonesa *Net*, a *OVUM* de Padín etc.) difundiram em diferentes graus, os motivos que enfatizaram a necessidade de maiores contatos sociais e não de difusão comercial (PERNECZKY, 1993, p. 121).

Publicações vinculadas à Arte Postal e enviadas pelo correio de forma subterrânea tornaram-se cada vez mais recorrentes e criaram uma rede de influências e repercussões que chegaram, até mesmo, a gerar periódicos de recensão das operações postais, como foi o caso da revista *Umbrella* (1978-2000), editada por Judith Hoffberg (1934-2009). Além de compilar uma das mais extensas e completas listas de endereços de artistas engajados no sistema postal, Hoffberg, através de *Umbrella*, deu cobertura a periódicos, no âmbito de uma gama de interesses bastante maleável.

Umbrella apresentava novos veículos à disposição, revistas ou boletins [...] como *ArtDigest/South Newsletter* (com notícias regionais), *Artist/Craftsmen Information Bulletin* (para problemas do artesanato), *High Performance* (para artes performáticas). Ao mesmo tempo, apresentava alguns veículos britânicos recentemente surgidos: *Arnolfini Review* (do centro britânico homônimo, em Bristol), *Art Services Newsletter* (assuntos profissionais), *Artscribe* (artigos e entrevistas), *Camerawork* (centrado em fotografia), *Musics* (dirigido a musicistas contemporâneos), *New Style* (tido como new wave, dirigido para arte, mídia e vanguardas), *Readings* (voltado para a *performance*), *Sniffin' Glue (another Rock 'nd' Roll Habits)* (mais antigo, voltado ao *punk rock*) e *Wedge* [...]. Se hoje alguns desses veículos são ignorados, então as páginas de *Umbrella* podem assumir uma função ampliada, já que registra as suas existências. (SILVEIRA, 2009, p. 2567).

Outros exemplos de impressos cuja estratégia de circulação dava-se por meio de operações postais são: *Running Dog Press* (1976), *Stamp in Praxis* (1977), *Latin America Assembling* (1977) e *Cisoria Arte* (1975-1977). Esses, entre outros, marcaram a expansão dessa rede orgânica criada pelo universo de publicações experimentais. Conforme Pernecky, a revista canadense *File* também foi bastante significativa como participante dessa rede de editoriais. Baseada no princípio da

Arte Postal, *File Magazine*, jogou com os elementos gráficos do mundo publicitário. Suas estratégias de composição e organização de página basearam-se nos meios de comunicação de massa, porém, mais que isso, apropriaram-se do veículo como estratégia para criar diálogos artísticos principalmente entre os artistas canadenses. *File Magazine* teve uma vida longa, pois circulou por Toronto de 1972 até 1989. A revista de Felix Partz, A. A. Bronson e Jorge Zontal, participantes do grupo *General Idea*, teve o intuito de divulgar o trabalho de artistas locais, visto que tinha como objetivo a facilitação da comunicação em rede entre os produtores visuais²⁴ (BRONSON, 2014).

Já no caso de *Vile*, um projeto de forte intuito comunicativo, de Anna Banana e William Gaglione (1974/1983), o espírito do envio postal e do estabelecimento de redes também aparece como preocupação protagonista, no entanto, surge como crítica a outras publicações, que pareciam ter se desviado de seus enfoques iniciais. Percebe-se uma combinação de arte, poesia, ficção, cartas, fotos e anúncios manipulados da revista *File*. Era uma publicação visual com o objetivo examinar a avalanche de imagens desencadeada pela emergência da comunicação de massa e a forma como os artistas lidavam com esse assunto. Dessa maneira, *Vile*, que faz alusão explícita à *File Magazine*²⁵ (fato percebido pelo próprio logo), foi uma resposta à transformação do perfil da revista para a cobertura *mainstream* da arte. Essas apropriações e ressignificações de trabalhos são uma característica desse ciclo de trocas e recebimentos subterrâneos de impressos poéticos. A reinterpretação e a alteração sobre o que já foi criado eram procedimentos que começavam a ser mais explorados e, por sua vez, aceitos como prática ativa na produção contemporânea.

Outra revista enviada por esses circuitos conceituais foi a *Mail Order Art*, da americana Patricia Tavenner, de 1972, que se aproximou do estilo do jornal e teve apenas edições. A revista evidenciou trabalhos fotográficos, esboços, colagens, pequenos jogos e quebra-cabeças que agregavam humor e ironia ao impresso. O jornal,

²⁴ “The vision of File at the time was to bring a network of Canadian artists into existence by showing them they were there [...] and to ease the possibilities of communication and collaboration and correspondence between artists. [...] We set up File specifically as a sort of communications tool, both to put out into the world things that we received in the mail, and also to act as a point of contact. It was actually an internet project before the internet began. That was really what it was. If we were doing it now, it would have been a website, not a magazine”. Entrevista com General Idea, disponível no sítio virtual *Journal of Contemporary Art* <<http://www.jca-online.com/genidea.html>> com acesso em dezembro de 2014.

²⁵ Que, por sua vez, trata-se de um anagrama da revista mais antiga, *Life Magazine*, de 1883-2000, também referenciada no projeto.

que usava papéis precários e de menor gramatura, normalmente, em formatos maiores, com dobras, e utilizava a impressão apenas na cor preta, ou em alguma outra tonalidade de apoio, foi uma opção para várias publicações que se aproximaram da linguagem do periódico diário como estratégia para a minimização de custos.

É nessa época que surge, em Nova Iorque, a Printed Matter, dedicada à edição, venda e disponibilização de publicações artísticas e culturais, que explorou a transformação simbólica dos impressos no cenário da arte visual contemporânea. Segundo os editores, sua missão era, desde então, promover a valorização, a divulgação e a compreensão de publicações de artistas (desde livros, catálogos até impressos avulsos), consideradas pertinentes ao contexto artístico e concebidas, por muitos deles, como obras de arte²⁶. Seu programa editorial segue em atuação até os dias de hoje, sendo um dos poucos locais de viabilização de acesso e de comercialização da parcela alternativa de produção editorial de artistas, além de ser grande responsável pela circulação desses impressos na atualidade.

Em Amsterdã, a editora, livraria e distribuidora Other Books and So, do mexicano Ulises Carrión, também resistia dentro do mesmo espírito e teve um reconhecimento similar, tornando-se um importante centro de artistas. Carrión foi responsável pela publicação da revista *Ephemera*, que circulou entre os anos de 1977 e 1978. A revista também estava calcada no princípio do sistema postal, já que era enviada, de forma alternativa, pelo correio. *Ephemera*, devido ao contato que Carrión estabeleceu com muitos artistas brasileiros, era enviada a vários artistas nacionais, o que possibilitou a consolidação de trocas entre as produções internacionais e as práticas do Brasil. Além disso, publicou artigos importantes sobre o tema.

Os mexicanos, Felipe Ehrenberg e Martha Hellion, fundadores da editora Beau Geste Press, também foram responsáveis por pensar o suporte editorial como espaço para a disseminação de poéticas e textos de artistas. Os movimentos estudantis, que sacudiram o México às vésperas dos Jogos Olímpicos de 1968, foram responsáveis pelo exílio de muitos mexicanos, entre eles, Martha e Felipe, que foram para a Inglaterra, onde fundaram a editora, pioneira no âmbito da publicação de livros de artista. Beau Geste Press²⁷ foi um projeto de Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, David

²⁶ Adaptação do texto de apresentação da atividade da editora, presente no sítio virtual Printed Matter, acesso em 02 de Mar, 2012. <<http://printedmatter.org/about/>>

²⁷ O nome da editora pode ser traduzido como “Um bom gesto” ou “Um gesto de bondade”, mas surgiu

Mayor, Chris Welch e amigos, e imprimiu trabalhos de poetas visuais, conceitualistas, neo-dadaístas, assim como, projetos de muitos artistas associados ao movimento Fluxus, usando materiais econômicos e técnicas de reprodução acessíveis, como o mimeógrafo, para a produção. A revista *Schmuck* foi uma das publicações que mais sustentou a editora. Circulou entre 1972 e 1978 e colaborou com a disseminação das ações Fluxus e da Arte Postal, além de focar seu conteúdo em produções de países menos visados pelo circuito hegemônico, como Húngria, Japão e Tchecoslováquia. Entre outras, foram lançadas: *Schmuck* Alemanha, *Schmuck* Hungria e *Schmuck* Islândia. A *Schmuck* Latino-América, apesar de desenhada, não chegou a ser impressa.

Apesar do bloqueio político existente, a Europa Oriental também teve produções significativas e é possível destacar as atividades de cidades como: Budapeste, na Hungria (*Artpool Lettere Numbered Books*); Moscou, na Rússia (*A/YA* e *Metki*), Viena, na Austria (*Nervenkritik*); Zagrebe, na Croácia (*Edition A*, *Bit International*, *Gorgona* e *Maj 75*); Praga e Brno, na República Checa (*Aktual Art* e *Blok*) e Eblag, na Polônia (*Commonpress*). Além disso, artistas como Ilya Kabacov, Roman Opalka, Jiri Kolar e J. H. Kocman foram de extrema importância para a abertura artística dos países isolados do Leste, pois colaboraram para a introdução de práticas contemporâneas nesses locais.



Na América Latina, destacou-se, na Argentina, o artista visual Edgardo Antonio Vigo, grande precursor da prática experimental impressa em seu país e responsável por conectar a produção local à de artistas postais de outros países, servindo como base de contato de sua região. Sua produção era ampla e abarcava a gravura, a *performance*, o vídeo e a prática impressa. Como características, seus impressos editoriais eram apoiados nos princípios da pluralidade, do hibridismo e da aleatoriedade, já que Vigo trabalhava de forma livre e desprendida. Além de *WC*, é também produção sua a revista *Diagonal Cero*, com 28 números trimestrais, veiculada de 1962 a 1969 (com exceção da edição n. 25, que não foi editada por falta de recursos). Nela, Vigo publicou textos de autores e escritores como Haroldo de Campos (DC n. 22), Pierre

também com o intuito de aludir à impressora mimeógrafo, chamada Gestener.

Garnier (DC n. 23), Julián Blaine e Jean François Bory (DC n. 21), entre outros, que eram selecionados da própria biblioteca e traduzidos por sua mulher, Elena Comas de Vigo. Muitos desses escritores, ainda pouco explorados em território argentino, na época, apresentavam a essência da poesia experimental e dialogavam seus conceitos e ideais a partir da *Diagonal Cero*. O artista-editor também valorizava o trabalho de produtores locais, situando-os lado a lado com a poética de artistas internacionais. Composta por folhas soltas de distintas cores, texturas e gramaturas, o caráter não regular da revista convidava o leitor ao manuseio, à fragmentação e à recomposição, segundo seus próprios critérios e interesses, pois havia possibilidade de se relacionar com o conteúdo de forma segmentada, o que instigava o observador a estabelecer um contato mais direto e exploratório com o material impresso. Também criação de Edgardo Vigo, a publicação *Hexágono 71* repete essas mesmas características. Vigo colaborou amplamente para o enriquecimento da experimentação artística e para a construção de linguagens contemporâneas, sobretudo na temática do conceitualismo da Argentina e da América Latina. Ao mesmo tempo em que lidava com impressos que defendiam discursos políticos e reivindicativos, argumentando sobre o papel social da arte, apropriava-se de técnicas tradicionais para ilustrar seus materiais, como o uso do desenho e, principalmente, da xilogravura. Para ele, a arte contemporânea devia abrir espaço para novas práticas, sem excluir ou desmerecer técnicas tradicionais.

Também foi representativo, na Argentina, como centro de disseminação poética e agrupamento de artistas para avaliações políticas e sociais, o grupo CAYC, *Centro de Arte y Comunicación*, fundado em 1969, em Buenos Aires, por Jorge Glusberg, com a participação dos artistas Víctor Grippo, Jacques Bedel, Luis Fernando Bedit, Alfredo Portillos, Clorindo Testa, Jorge Glusberg e Jorge González. Esse grupo teve um importante papel na divulgação da arte latino-americana em nível internacional. O centro, por meio da valorização da informação pura, buscou desmanchar as diferenças entre o conceitualismo periférico e o central, unindo artistas e ações. Foi também responsável pela publicação da revista *Gazetilla*, que refletiu a produção do grupo de artistas conceituais marcado pelo contato com a situação ditatorial.

A Arte Postal no Uruguai tinha como representante Clemente Padín, também responsável pela criação e pelo envio de documentações impressas. Padín concebeu periódicos que entraram em circulação desde a década de 1960, como *Los Huevos del Plata* (1965-1969), *OVUM 10* (1969-1972) e, mais tarde, *OVUM 2A* (1972-1975),

já ressaltados por seu perfil crítico. As revistas de Padín adentraram na cena artística e se tornaram uma importante referência de publicação experimental da arte conceitual, que inseriram sua produção de poesias e trabalhos na rede. Suas revistas foram responsáveis por aproximar a poética latino-americana das propostas europeias, já que contaram com a participação de artistas de ambos os continentes, o que fortaleceu laços e contatos entre ambos os grupos. *OVUM* apresentava textos críticos ao lado de trabalhos poéticos, abordava poesias visuais e, ainda, estabelecia veículos de diálogo entre colaboradores e leitores. Muitas edições vestiam um caráter informativo em uma página e apresentavam propostas poéticas de vanguarda em outras. Essas oscilações visuais e funcionais estiveram presentes em grande parte da produção que circulava no período, o que se evidencia como característica inerente a essas experimentações impressas.

No Chile, o artista que contribuiu, intensamente, para situar o país no mapeamento de trocas, a partir da rede postal, foi Guillermo Deisler, dedicado à poesia visual e à produção de publicações editoriais. Deisler foi fundador da editora Mimbres, responsável pela publicação de mais de cinquenta títulos, entre eles, suas primeiras experimentações com a poesia visual. Em 1972, publicou os livros *Poemas visivos y proposiciones a realizar* e *Poesía visiva en el mundo*, que podem ser considerados as primeiras antologias de poesia visual da América Latina. Deisler foi perseguido durante o período da ditadura e teve que sair do país, a partir de então, passou a viver entre a Alemanha e a Bulgária. Deisler foi uma figura importante no processo de arquivo e registro de produções independentes e alternativas da época, já que começou um processo de compilação, na década de 1980, de um portfólio internacional de trabalhos de poesia visual e experimental, o *UNI/vers*, onde registrava produções de artistas do mundo todo, que recebia a partir da trocas pelo correio.

No Brasil, a entrada de artistas como, Ângelo de Aquino, Regina Silveira, Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch, Ypiranga Filho, J. Medeiros, Vera Chaves Barcellos e Julio Plaza, na rede postal, acontece na década de 1970, assim como grande parte da experimentação editorial de peças alternativas. “O subterrâneo explodiu naquela época e conseguiu cumprir um papel que vem desenvolvendo até hoje: a comunicação entre artistas, a grande discussão, que é o mais importante” (FREIRE; LONGONI, 2009, p. 77). Essa comunicação abriu espaços para criações coletivas. A atividade de envio postal facilitou a prática, já existente, de criação de

trabalhos de assemblagem e esse aspecto caracterizou grande parte das concepções editoriais do período. As chamadas revistas-assemblagens, que se multiplicaram no período, referem-se a publicações cujo perfil se apoiava na edificação coletiva de um impresso: um espaço editorial-expositivo construído a partir de obras de distintos artistas, que abarcava concepções criativas individualizadas que se juntavam em uma única peça final.

A noção de assemblagem ganhou força a partir do livro de Géza Pernecky, *The Magazine Network, Assembling Magazines 1969-2000*, de 1993. Publicações como, *Magazine Xeroxarte I e II* (1979-1980); *OK Magazine* (1979); *Useful, Useless* (1981), da Carolina do Norte, *Eletrographics* (1982) – *The Copy Art Magazine* –, de Nova Jersey, *Quartely* (1982) – *The International Society Copier Artist's* –, de Nova Iorque e *Photostatic Magazine* (1985), de Iwoa, são alguns exemplos de revistas coletivas, pensadas como assemblagens (BRUSCKY, 2010, p.26). As brasileiras, *Totem* e *Tabu*, de Cataguases, Minas Gerais, foram pensadas de forma coletiva, e beberam, um pouco, da estrutura de revistas mais antigas, como *Dada* (1910-1920) e *Cabaret Voltaire* (1916), nas quais havia a participação de vários artistas.

O conceito de assemblagem é muito simples, pois consiste em um grupo de contribuintes que apresentam um número específico de cópias do seu trabalho para um editor central que, por sua vez, reúne uma cópia de cada trabalho dos artistas participantes para desenvolver um “produto-assemblagem”. O número de artistas que submetem seus trabalhos definirá o número de páginas de cada edição. A apresentação final varia de acordo com cada revista. Algumas apresentam folhas soltas em seu interior, outras são grampeadas, outras são encadernadas ou, ainda, tornam-se uma série de trabalhos alocados por distintos recipientes. As *assembling magazines* embutem um conceito único, que tentou resolver uma série de questões durante o final dos anos 60 e o início dos anos 70, e é surpreendente que tenham recebido pouca atenção nos escritos sobre as publicações de artistas durante todo o período em discussão (PERKINS, 2015).²⁸

²⁸ TA “The concept of assembling is very simple, contributors submit a specific number of copies of their work to a central editor who in turn collates one copy from each artists’ submissions into the final ‘assembled’ product, the number of artists submitting work defining the number of pages in each assembling. The presentation of the final magazine varies, some have loose covers inside of which the pages are placed, some are stapled together, others are bound and a number of others have been placed in a variety of different containers. Assemblings are a particularly unique concept which attempted to resolve a number of issues during the late ‘60s to early ‘70s, and its surprising that it has received such scant attention in the writings on artists’ publications throughout the period under discussion”. Disponível em <http://www.zinebook.com/resource/perkins/perkins6.html> com acesso em Abril de 2015.

O termo *assembling magazine* engloba um paradigma inovador para a época desde a circulação da revista *Assembling* (1970-87). Apenas um ano antes, a revista alemã *Omnibus News* já havia anunciado um perfil parecido, uma vez que incluiu 117 contribuintes de oito países diferentes e um único periódico e foi publicada com uma tiragem de 1500 exemplares. “De maneira significativa, essas revistas inverteram o modelo tradicional de publicação: a prerrogativa editorial é descartada, os contribuintes tornam-se os próprios editores e os “editores” assumem o papel de coordenadores”²⁹ (PERKINS, 1997, p. 2). As assemblagens periódicas abriram as portas para entrar ainda mais no campo da publicação experimental. Assim, foi possível ampliar a rede já existente de operações postais por meio da publicação, evitando-se os custos de produção desses materiais.

A revista italiana *Arte Postale*, de Vittore Baroni, de 1979, foi também um exemplo de impresso que assumiu os moldes de troca da Arte Postal e investiu nesse espírito de coletividade para a construção colaborativa de uma peça gráfica periódica. “Comecei a receber produções coletivas [...], que pareciam muito mais com portfólios artísticos, com páginas soltas e avulsas do que com projetos de preocupação editorial” (BARONI, 1997, p. 7). Durante os dezesseis anos de sobrevivência da revista, mais de 500 colaboradores, de cerca de 35 países diferentes, participaram do projeto, entre os quais, constavam jovens estudantes ao lado de artistas renomados, como Ray Johnson e Ben Vautier, inspirados na troca e no diálogo possibilitado pela rede postal, pois não havia qualquer tipo de requisito, seleção ou censura. Todo trabalho era incorporado (BARONI, 1997, p. 7). A assemblagem tornou-se ainda mais praticável após a interconexão via correios, que permitiu o envio postal e, consequentemente, a elaboração de construções poéticas feitas por várias mãos de distintos países. Assim, o hibridismo entre linguagens, a coexistência de técnicas distintas e a vizinhança que se criou entre artistas que dividiam um mesmo espaço editorial tornou-se um fator próprio de grande parte da produção de *Ephemera* no período.

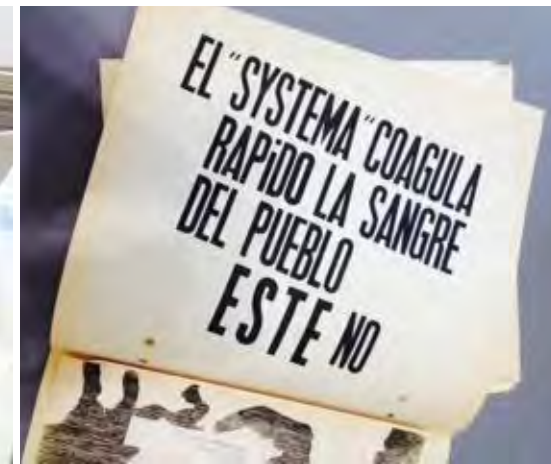
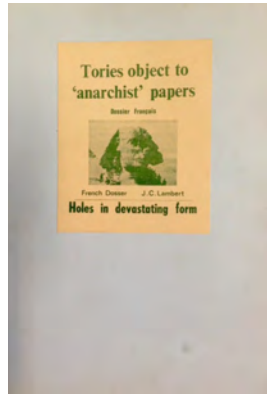
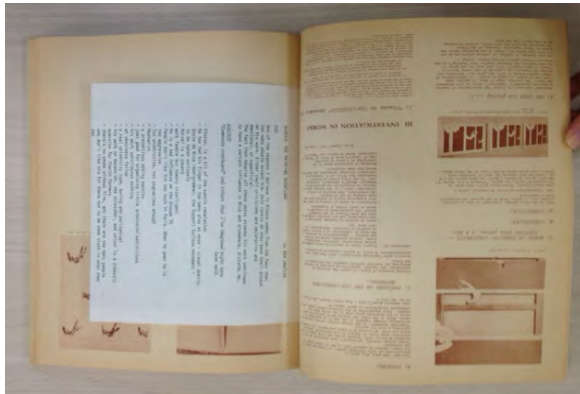
Essas características também se fizeram presentes em trabalhos como a revista *Povis* (1976), da cidade de Natal, pensada por J. Medeiros, Wilson Coutinho

²⁹ TA: “In important ways these magazines invert the traditional publishing model: editorial prerogative is abolished, the contributors now become the editors, and the “editors” assume the role of coordinators [...] assembling magazines threw open the doors for anyone to step onto the *omnibus* of experimental publishing”.

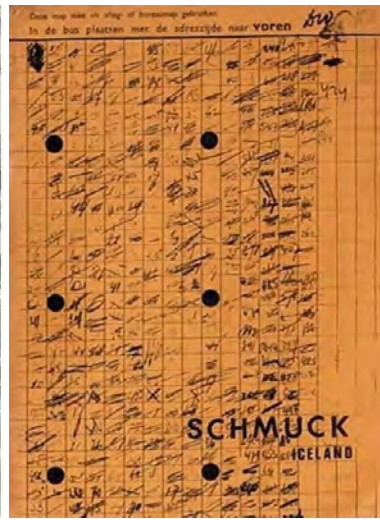
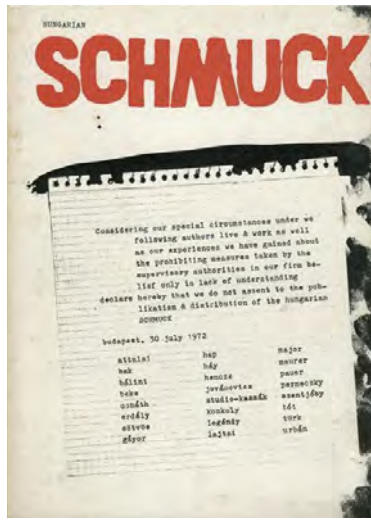
e Milton Coelho da Graça, assim como nos fanzines *A Gaveta*, de Marconi Notaro, e *A Margem*, de Falves Silva e Franklin Capistrano. Na cidade de João Pessoa, circulou a revista *Karimbada*, que reunia participantes de Pernambuco e Paraíba, organizada por Unhandeijara Lisboa, enquanto que, no Rio de Janeiro, o grupo Belaboca, de Samaral e João Carlos Sampaio, lançava a revista/envelope *Experiências*. Paulo Bruscky foi responsável não apenas por sua atuação no campo da poética postal e de livros de artistas, pois também organizou alguns periódicos, entre eles, *Multi-postais*, *Arte Classificada* e *Punho*. Além dessas, outras publicações circularam nos anos 1970, como é o caso da revista *Vida das Artes* (de 1975 a 1976), lançada no Rio de Janeiro e dirigida por José Roberto Teixeira Leite; *Galeria de Arte Moderna* (de 1976), relançada por Alexandre Sávio e Duda Machado, e *Arte Hoje* (de 1977). O envio postal de periódicos foi significativo no país atinou a movimentação poética, assim como a remodelação do circuito estabelecido.

Houve, então, uma descentralização de parte da produção artística dos grandes centros internacionais, o que pôde ser considerado como “um passo à frente no sentido de uma democratização de hábitos, de questionamento efetivo das exigências burocráticas” (ZANINI, 2010, p. 82). Para Walter Zanini, a Arte Postal apresentou-se como uma das alternativas encontradas pelos artistas para explorar novos recursos perceptivos e, ao mesmo tempo, para descobrir novas possibilidades de evidenciar sua presença na coletividade, a partir de diversas técnicas e métodos dimensionados como “sistema de comunicação marginal” (ZANINI, 2010, p. 81). Nesse sentido, possibilitou uma onda de manifestações artísticas penetrada e diluída no fluxo comunicacional, tornando-se um campo de transmissão de mensagens. Como é possível observar, as estratégias de apresentação visual dos materiais gráficos e periódicos disseminados nesse período eram múltiplas e variavam em valores, posicionamento, formato e discursos. Além disso, esses impressos não se concentraram nas mesmas localidades, mas avançaram por distintos países e capitais. É importante notar a existência de muitas revistas que uniram estilos diversos em uma mesma edição, mesclando técnicas a partir de uma constituição mista de conteúdos, poéticas, formatos e layouts, o que atesta a versatilidade dessa mídia³⁰.

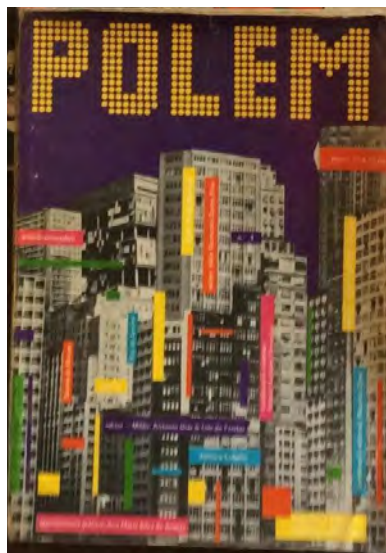
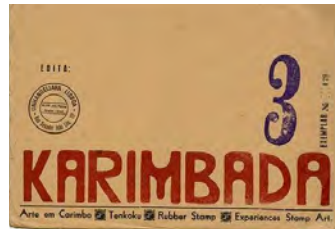
³⁰ “These art magazines themselves differ vastly in readership, function and production. One can, for example, distinguish among magazines intended for artists, both professional and amateur; for historians, collectors, dealers, museum’s staffs and so on; though it is frequently the case that a magazine



Impressos Fluxus, Nova Iorque, Estados Unidos, 1964-1978 (Fundação Bonotto, 2014), revista *Schmuck*, Inglaterra, 1972-1978, (fotografia de P. Fabres. arquivo de Paulo Silveira, 2015), Revistas *Diagonal Cero*, 1962-1969 e *Hexágono 71*, 1971-1975, La Plata, Argentina (fotografia de P. Fabres, Centro de Poesia Experimental Edgardo Antonio Vigo, 2012).



Fluxus Shoe, *Schmuck*, Inglaterra, 1972-1978, (fotografia de P. Fabres. arquivo de Paulo Silveira, 2015), *Ephemera*, Amsterdã, Holanda, 1977-1978, (fotografia de P. Fabres, arquivo de Jorge Bucksdricker, 2015), *File*, Toronto, Canadá e Nova Iorque, Estados Unidos, 1972-1989, *Vile*, São Francisco, Estados Unidos, 1974-1983, 1969 (Aarons; Roth, 2009, p. 165 e 405), *Artéria*, São Paulo, Brasil 1975-1993 (fotografia P. Fabres, arquivo MAC/USP, 2014).



Povis, 1976, Karimbada, João Pessoa, Brasil, Malasartes, Rio de Janeiro, Brasil, A Parte do Fogo, Polem, Brasil, 1974, Almanaque Vitalidade, Rio de Janeiro, 1976-1977 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky 2015).

O que pode, talvez, apresentar-se como um eixo em comum entre todas essas produções que representam apenas uma parcela do que circulou no período, é o desejo de expansão e circulação desses materiais, que permitia a disseminação em âmbito regional e, até, internacional. Além do mais, de forma mais ou menos explícita, esses impressos mantinham um aspecto de consciência política em relação ao sistema do qual os artistas participavam e, de forma geral, atuava no sentido de reconsiderar suas realidades e conjunturas culturais.

Se, nos anos 60, muitos artistas já vinham se questionando sobre as delimitações dos agentes, dos espaços e dos objetos de arte; nos anos 70, frente à injunção provocada pela violência ditatorial, essas questões ganhavam novos contornos. Trata-se de levar ao máximo as possibilidades experimentais da arte, criar novas soluções formais que reconsiderassem as relações entre arte e vida (MARSILLAC, 2011, p. 64).

É interessante observar, também, a rejeição aos museus como reflexo do posicionamento antissistêmico, característica marcante dessa época, já que esses representavam o sistema político e econômico vigentes. A crítica não se limitava à insuficiência do museu como equipamento expositivo nos moldes do cubo branco, mas se estendia, também aos mecanismos publicitários e legitimadores do evento cultural; ao alcance e à função social do museu; aos papéis e definições que ele contribui para naturalizar – como o de público, de artista e de objeto de arte –; à sua propalada missão como necessário mediador entre público e arte; e ao questionamento das noções de coleção e conservação aplicadas à arte contemporânea. De certa forma, a presença da expressão artística através da publicação de impressos foi, além de tudo, uma maneira de a arte se afastar do modelo academicista tradicional dos museus, direcionados, exclusivamente, à apresentação de objetos colecionáveis, com ênfase na forma e na contemplação estética. Assim, esses impressos disseminados via correio atuaram no sentido de buscar outros meios para divulgar o caráter experimental e, inclusive, marginal dessa nova arte que se elaborava. Para Cristina

caters to several of this groups at the same time – as well as to general reader. One can also identify magazines which deal with the art market, art history, art criticism, art news and information, the practice of art, esthetics and art and politics, as well as those magazines which are in some way experimental. Yet, again, most art magazines rarely exist for these single purposes but possess an amalgam of functions. Furthermore, some magazines are produced for profit (or calculated loss), others are dependent upon grants, while others circulate for free” (PHILLPOT, 1980, p. 52).

Freire (1999, p. 90), esse sentido utópico de subverter as leis do mercado para tornar a arte contemporânea mais próxima das pessoas seria o primeiro passo para uma maior assimilação de seus conteúdos. “A gratuidade e a facilidade das trocas propiciaram, nesse primeiro momento, o desenvolvimento de um circuito artístico paralelo, externo ao circuito convencional.”

A produção gráfica que começou a circular de maneira mais intensa trazia consigo particularidades características de um novo contexto cultural em formação. A cena artística desse período reestruturou as categorias fixas de atuação dos agentes culturais, repensou a participação dos artistas no terreno reflexivo e ampliou os espaços de exibição e circulação do objeto de arte. Essas transformações foram possibilitadas apenas a partir de um processo de observação crítica sobre o sistema das artes, que teve origem, principalmente, na ação dos artistas conceituais.

Do curador pede-se abandonar critérios fundados em categorias estéticas, recriando suas práticas institucionais. Do colecionador e também do galerista se exige um conhecimento e estudo mais aprofundado do artista e sua poética. Os artistas, por sua vez, passam a desenvolver textos sobre o próprio trabalho e propõem visadas críticas quando realizam curadorias de exposições. Dessa maneira, muitas vezes a arte conceitual opera uma análise crítica das condições sociais e epistemológicas da prática visual ao revelar a dinâmica dos circuitos ideológicos e institucionais de legitimação da arte (FREIRE, 2006, p. 36).

Como os anos de 1970 constituíram a década principal da efervescência de impressos, essas publicações assumiram, principalmente, a linguagem conceitual como discurso, aproximando-se, muitas vezes, do viés crítico artístico e social. A crença na arte como publicação, que traz em si, impreterivelmente, a crítica sistêmica sobre o campo, propõe um formato distinto de exame cultural. A manifestação artística residiria, assim, não apenas em formas e conteúdos, mas invadiria o meio, apresentando-se no processo de circulação e de diálogo que a rede de impressos permitia construir. A prática de publicações permitiu o avanço da arte em territórios extra-estéticos, extrapolando a dimensão estritamente formal e redimensionando-a em um novo nível de acesso e de reflexão. A arte tornou-se interdisciplinar ao se aproximar da política, da cultura de massa, da filosofia e da literatura, entre tantas outras disciplinas que também se fizeram presentes.

O contexto de então propôs mudanças, alterações radicais e de larga abrangência em relação à poética artística e aos modos de produção, de exposição e recepção da arte. Segundo Graciela Carnevale (FREIRE; LONGONI, 2009, p. 60), em *Conceitualismos do Sul*, a discussão de arte sobre circuitos paralelos “abre perspectivas para pensar arte desde outras coordenadas que ultrapassam o cubo branco [...] para imaginar a prática artística num campo mais vasto de relações.” Conforme ressalta Ana Longoni, o grande intuito, ao se voltar às documentações anteriores para se rever a arte de outras décadas, é se aproximar do passado, mas, sobretudo, é reativar a potência dessas experiências no presente (FREIRE; LONGONI, 2009, p.93).

1960



REVISTA DE VANGUARDA PTYX



INVENÇÃO: REVISTA DE ARTE DE VANGUARDA



REX TIME

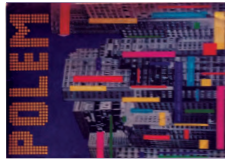


VIDA DAS ARTES



NAVILOUCA, POLEM ARTÉRIA, CÓDIGO, VIDA DAS ARTES, BAHIA INVENÇÃO, PUNHO E ANIMA

1965



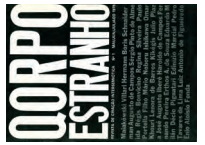
1970



MALASARTES POESIA EM GREVE



TABU, POVIS E QORPO ESTRANHO



1975



GALERIA DE ARTE MODERNA



NERVO ÓPTICO E GALERIA DE ARTE MODERNA



INDIVIDUAL COLETIVO E A PARTE DO FOGO



ARTE CLASSIFICADA, R.A. Nº 1 ARTE, ATRAVÉS, KARIMBADA, TELEGRAMARTE E MULTIPOSTAIS

2. Do Nordeste: o caso *Punho*

*Multimeios: uma memória
adequada e profícua da experiência*
Paulo Bruscky

O legado gráfico

No nordeste do país, mostrou-se dominante uma prática artística fiel às condições regionais. Mas, enquanto grande parte persistia nos procedimentos da arte acorados aos estímulos locais, outros ampliaram o diálogo poético regional para fronteiras além dos limites nacionais. Em meio a essas contradições, aos poucos, a região Nordeste abriu portas às novas investigações e passou a se tornar um centro de grande reconhecimento e significância para a produção cultural brasileira. Como a cultura local sempre se fez tão presente, influências como as do teatro, da literatura e também da música regeram a visualidade de forma geral. Além disso, o cenário de experimentações das artes visuais teve, principalmente, uma forte influência da tradição do universo gráfico. Esse legado, presente desde o século XIX, fez com que estados como Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte e, especialmente, Pernambuco tivessem uma forte aproximação entre a prática visual e a literária.

A atividade gráfica, existente desde 1817 na região, desenvolveu-se de forma relativamente rápida. Registra-se que, no estado de Pernambuco, entre os anos de 1821 e 1830, foram lançadas 27 publicações periódicas (CAVALCANTE; CAMPELLO, 2014), com um aumento crescente nas décadas seguintes, o que foi uma produção significativa para a época, se considerarmos que o primeiro livro impresso no Brasil (*Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga) recém havia sido publicado, em 1808. É nesse cenário que novas profissões ligadas à indústria gráfica surgiram com força, entre elas as de tipógrafo, impressor, ilustrador, caricaturista, colorista, gravador, capista e clichê. Em pouco tempo, a indústria gráfica substituiu os mestres de ofício e essas novas funções entraram em ação.

Na segunda metade do século XIX, proliferaram-se as revistas ilustradas a partir da litografia. A jovem indústria gráfica pernambucana participou ativamente do cenário urbano a partir da circulação de jornais e revistas, que eram os importantes meios de comunicação de massa da sociedade. A experimentação tipográfica presente nos impressos locais foi aos poucos se tornando mais ousada. O advento da tecnologia do clichê, assim como da fotolitografia ofsete, trouxe a fotografia para dentro das páginas impressas. Os processos de revelação fotomecânica ampliaram o leque de possibilidades em torno da reprodução fotográfica, alavancando a própria atividade do fotojornalismo e possibilitando um maior estudo sobre a composição texto-imagem. As charges e caricaturas também têm sua tradição desde o século XIX, a partir da xilogravura, encontrando espaços em veículos como *Revista Pernambucana*, *Revista Moderna* e *Revista do Norte*.

Pensada por José Maria de Albuquerque e Mello (1885-1959) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970), *Revista do Norte* (de 1924) foi uma importante revista literária de Pernambuco da década de 1920. Dando grande importância às artes gráficas e aos motivos regionais, *do Norte* foi o primeiro periódico sobre arte e cultura do Norte-Nordeste. Sem preciosismo de linguagem, como defendiam seus próprios criadores, era uma produção dos “bons e sábios fazedores de livros”. Mello começou compondo e imprimindo com um prelo manual e, depois, com uma minerva (máquina tipográfica de pequeno porte). Desde as primeiras edições, trouxe à tona sua preocupação com a composição gráfica, com a escolha do papel e com as cores para a impressão. A revista manteve intercâmbio com publicações modernistas, como a *Verde* (1927-1929), de Cataguases, Minas Gerais, e *Esta*, do Rio de Janeiro (BRUSCKY,

2010, p. 74). O diálogo entre produtores editoriais, poetas e artistas se estabeleceu nessas práticas, possibilitando a interferência e a retroalimentação entre os campos, uma troca que se faz presente desde então.

Mas a *Revista do Norte* é apenas um exemplo sobre as realizações do universo gráfico. Ao longo do século, ocorreu uma exploração criativa e técnica dentro desse campo, um período que potencializou a diversidade de soluções entre os processos do meio editorial. Recife, aos poucos, tornou-se um significativo cenário de criação impressa e foi responsável pela concepção e circulação de publicações de alto nível de investigação gráfica. O jornal *Diário de Pernambuco* é um de seus frutos mais relevantes, porque se mantém até hoje como o jornal mais antigo em trânsito na América Latina.

O lugar que ocupa a arte gráfica pernambucana se deve a práticas variadas, desde a popular literatura de cordel, as experiências visuais e editoriais de Vicente do Rego Monteiro – nos anos 1940 e 1950 – e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), até a atuação distinta e reconhecida do Gráfico Amador, nos anos 1960. O artista e poeta pernambucano Rego Monteiro, tão conhecido por sua pintura e por seus desenhos, foi também tradutor, tipógrafo e artista gráfico. Foi responsável pelo projeto visual da *Revista Renovação*, lançada em 1939, ao lado de Edgar Fernandes, e *Fronteras*, de 1932. Nessa mesma década, Rego Monteiro já se debruçava na exploração da poesia visual com seu livro *Poemas de Bolso* (1941), no qual consta o *Poema 100% Nacional*. Ao que tudo indica, esse pode ser considerado seu primeiro trabalho de poema tipográfico (pioneiro no país), sendo influenciado pela obra de Mallarmé, autor o qual ele traduzia. Como tradutor, ele nos proporcionou o conhecimento da poesia francesa e, além disso, lançou em 1952 o livro *Concrétion*, antecipando-se ao Concretismo. Publicou também as colagens *Poesias-Foto-Plásticas* do artista Jorge de Lima, de Alagoas e, entre os anos 1950 e 1960, de forma pioneira, trabalhou na série *Poemas Postais*, com versos seus e de outros poetas do país e de fora, antecipando a Arte Postal.

A vocação de tipógrafo de João Cabral de Melo Neto veio de sua convivência com Vicente do Rego Monteiro em Recife, através das edições de *O Livro Inconsútil* (1947-1950). Neto também editou, com Alberto de Serpa, a revista trimestral *O Cavalinho de Todas as Cores*, em 1959, e o livro *O Marinheiro e a Noiva*, de Joel Silveira, em 1953. É interessante lembrar que João Cabral de Melo Neto, além de ter sido primo

de Manoel Bandeira e Gilberto Freyre, foi também amigo do poeta Joan Brossa, grande influência para a poesia visual.

A intersecção das letras com as disciplinas visuais, como fruto de uma tradição gráfica e literária local que repercute pelas demais atividades culturais, fomentou a exploração de outras dimensões da poesia: a poesia para além do âmbito literário. A partir dessas investigações, explorou-se a percepção do texto como signo próprio, signo visual e também estético, mas dotado de sentido. Desde Brossa ou Kurt Schwitters essas questões vinham sendo exploradas. Schwitters com *Merz* (1922-1932), introduziu a noção de estética fragmentária do texto e possibilitou a investigação da construção literária a partir de pedaços. Mallarmé e Marinetti libertaram a palavra como desenho, como mancha gráfica, como expressão visual e metafórica. O espaço em branco ganhou novo significado. A ausência de conteúdo também passou a ser percebida como elemento e como sentido. Além disso, o texto ampliou sua capacidade de significados, já que se consolidou a ideia de que, para além da comunicação informativa, ele também era constituído visual e graficamente. E, assim, a poesia, que firmou parceria com as artes visuais, prosseguiu na investigação dessas questões e passou a assumir, cada vez mais, uma forma expandida com possibilidades múltiplas e ampliadas.

Depois disso, muitos artistas exploraram a noção de escrita reconhecendo-a como uma matriz estética abrangente. A convergência arte-literatura, inspirada pela tradição editorial da região, passou a se fazer presente cada vez mais, unindo as expressões. O próprio movimento da Poesia Concreta de São Paulo possibilitou o destaque dos poetas nordestinos desde o início do movimento, como é o caso de Ferreira Gullar (1930-), do Maranhão, Clarival do Prado Valladares (1928-1983), da Bahia, e Edgar Braga (1897-1985), de Alagoas. O Grupo Concretista do Ceará também representou um importante papel nesse contexto, trazendo a atuação de Antônio Girão Barroso (1914-1990), Pedro Henrique Saraiva (1938-) e José Alcides Pinto (1923-2008), responsáveis por realizar exposições de Poesia Concreta na cidade de Fortaleza, entre os anos 1957 e 1959. O poeta pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968) também apoiou o Movimento Concretista e realizou trabalhos com a poesia concreta. Os poemas visuais de Joaquim Cardozo (1897-1978, PE), presentes no livro *Signo Estrelado* (1960), ou as experimentações gráficas de Pedro Xisto (1901-1987, PE) são exemplos da criação literária pernambucana que já flertava

com os estudos das artes visuais. Em 1968, o movimento do Poema-Processo, que se dizia vanguarda poética de continuidade radical da Poesia Concreta (em particular da matriz wlademiriana¹), passou a ter ainda maior adesão dos pernambucanos a partir da participação de Arnaldo Tobias, Alberto Cunha Melo, Paulo Bruscky, Ivan Maurício e Jobson Figueirêdo.

Recife tornou-se palco de muitas ações culturais pelos meados do século, de forma a colaborar com a consolidação de seu cenário artístico. Entre outros, criou-se a Escola de Belas Artes, a Sociedade de Arte Moderna, o Atelier Coletivo, o Clube da Gravura, O Gráfico Amador, o Movimento Ribeira, a Oficina 154, o Atelier +10, o Movimento de Cultura Popular (MCP) e a Oficina Guaianases.

Em 1932, foi fundada a Escola de Belas Artes de Pernambuco pelo escultor Bibiano Silva junto de Joel Francisco, Jayme Galvão, Murillo La Greca, Balthasar da Câmara, Fedóra Monteiro Fernandes, Moser, Álvaro Amorim e outros participantes. A Escola foi concebida para ministrar conhecimentos artísticos a partir de cursos de arquitetura, pintura e escultura e, mais tarde, já na década de 1950, ofereceu também cursos de música e arte dramática. A Faculdade de Direito, desde a década de 1940, afirmou-se como um relevante espaço cultural para a capital, possibilitando a apresentação de trabalhos de artistas na época. Além de ser um espaço para exposições e mostras, é nela que surgiu o *Teatro de Estudantes* de Pernambuco, do qual fizeram parte nomes significativos da cena artística como José Morais Pinho, José Laurêncio de Melo, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Hélio Feijó, Reynaldo Fonseca e Eros Martim Gonçalves. De lá, emergiu, ainda, sua própria editora, que surgiu com a publicação da obra *Palhano*, de Laurêncio de Melo.

Os anos 1950 foram responsáveis pelo surgimento do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1952), que foi de suma importância para a renovação das artes plásticas em Pernambuco ao promover cursos livres de técnicas artísticas que rompiam com os padrões acadêmicos vigentes na Escola de Belas Artes. Segundo Abelardo da Hora, o objetivo do Atelier Coletivo era “democratizar o ensino da arte e realizar um amplo movimento de integração de artistas, intelectuais, governo e povo, de valorização e pesquisa da cultura popular”, no intuito de “fixar uma característica eminentemente brasileira em todos os setores das artes” (HORA,

¹ Referente ao artista Wlademir Dias-Pino.

2015). Um ano depois, foi criado o Clube da Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife e, em seguida, a Escolinha de Arte do Recife.

Foi em Recife, também, que surgiu o Gráfico Amador, oficina experimental de artes gráficas criada em maio de 1954 por um grupo de intelectuais, designers e artistas, muitos deles vindo do teatro, formado por Aloísio Magalhães (1927-1982), Gastão de Holanda (1919-1997), José Laurênio de Melo (1927-2006), Orlando da Costa Ferreira (1915-1975) e Guilherme Cunha Lima (1945-), todos dedicados às artes gráficas e interessados em pensar projetos visuais arrojados. A oficina tinha por objetivo explorar e investigar o universo gráfico e publicar poesias e textos breves, em tiragens artesanais limitadas. Influenciou diretamente as publicações de artistas que surgiriam nos anos 1970. “Era uma oficina tipográfica artesanal que se iniciou com uma velha prensa manual e uma velha fonte de tipos, adquiridas pelos quatro fundadores por 10 mil cruzeiros, cujo objetivo era editar pequenos textos literários” (BRUSCKY, 2010, p. 80). As edições do Gráfico Amador chamam atenção quanto à solução gráfica pensada nos projetos. Incorporaram inovação nas seleções tipográficas e nas composições visuais, assim como no aproveitamento dos espaços em branco e a estrutura geral de página. A editora foi um verdadeiro marco para a história editorial e gráfica brasileiras.

No Gráfico, informal e fraternalmente, trocavam ideias. Faziam experimentos. Descobriam os mistérios e segredos das artes gráficas. Nesse sentido, O Gráfico Amador que funcionava na Rua Amélia 415, no Recife, pode ser considerado como um movimento que depurava vocações e acentuava o gosto pelo livro como objeto artístico e como suporte de textos valiosamente expressivos. (BRUSCKY, 2010, p. 79)

Dessa maneira, tornou-se uma oficina reconhecida pelos seus experimentos gráficos de maneira geral. Publicou livros, como *Improvisação Gráfica* (1958), de Aloísio Magalhães, além de volantes, boletins, álbuns de litografia, cadernos de arte, convites e catálogos, levando, inclusive, algumas de suas publicações para uma mostra realizada na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, em 1959. Gráfico Amador encerrou suas atividades em 1961.

Pernambuco, com o tempo, tornou-se referência na produção de livros de artistas, prática que começou a ser cada vez mais presente a partir da década de 1970. Vicente do Rego Monteiro, natural de Recife, foi um dos nomes embrionários

desse tipo de operação artística-editorial. Seu livro *Quelques Visages de Paris* (1925) foi um exemplo dessa exploração incipiente que emergiu antes mesmo que esse tipo de produção se tornasse recorrente no país. Além disso, Monteiro já havia antecipado, de certa forma, a vertente da Poesia Concreta, através de *Concrétion* e *Cartoman-cie*, que quebraram com a lógica de sequencialidade do livro, com as tradicionais estruturas de começo, meio e fim. Posteriormente, a prática tornou-se mais exercitada por artistas da região.

Em grande parte das agitações culturais que ocorreram em Pernambuco até esse período, a preocupação com o vetor regional se fazia presente. Contudo, ao mesmo tempo em que artistas se voltavam à expressão derivada do local, como João Câmara, Anchises Azevedo (originalmente baiano), Montez Magno, Maria Carmem, Guita Charifker e Adão Pinheiro (natural de Santa Maria, Rio Grande do Sul), o processo de reconfiguração da arte em aceleração rumo ao pensamento contemporâneo começou a se manifestar pelas atuações de Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Daniel Santiago, entre outros, que mostraram uma abertura artística calcada na exploração de novas linguagens, mas sem deixar de lado a valorização pelo local. Ao invés de eliminar a cultura popular, apropriaram-se dela. Em uma sociedade como a brasileira, em que “estruturas arcaicas convivem ao lado de grandes metrópoles e regiões de moderna industrialização, as práticas artísticas evidenciavam esta contradição. [...] O novo, constantemente perseguido, convive com o tradicional” (VERAS, 2006, p. 91).

Na tentativa de estabelecer fusões entre a cultura popular nordestina e a erudita, surgiu a atividade do Movimento Armorial, que foi uma iniciativa de valorização e exaltação das raízes brasileiras. O movimento criado pelo dramaturgo e romancista Ariano Suassuna, fortemente vinculado à produção da literatura de cordel, tão tradicional na região, abraçou outras atividades culturais como a música, literatura, dança, tapeçaria, arquitetura, teatro e cinema. O movimento Armorial contou também com a participação dos artistas Gilvan Samico, Fernando Lopes da Paz, Aloísio Braga, Francisco Brennand e Arnaldo Barbosa e obteve o apoio do Departamento de Extensão Cultural da Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários da Universidade Federal de Pernambuco. Marcando a produção da região e seu reconhecimento no contexto internacional, não se tratava de um movimento de inovação restringido apenas ao âmbito cultural, uma vez que estendeu sua influência à esfera

comportamental.

Na Paraíba, houve um período inicial de intensificação artística a partir de Raul Córdula Filho e Francisco Pereira Jr., artistas ligados às instituições do Estado, assim como a partir das atividades de Breno de Matos e Unhandeijara Lisboa. A região voltou-se à experimentação a partir de iniciativas como a criação do Museu de Arte de Campina Grande, em 1967, o Núcleo de Arte Contemporânea de João Pessoa, em 1978, e a Universidade da Paraíba. Nos anos 1960, a cidade de Olinda, vizinha de Recife, passou a se destacar de forma mais evidente a partir do surgimento do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (MAC-PE, 1965) e da Cooperativa Artes e Ofícios da Ribeira Ltda. (1963), criada por Adão Pinheiro, Ypiranga Filho, José Barbosa, José Tavares, João Câmara, Guita Charinfker, Roberto Amorim, Vicente do Rego Monteiro, entre outros. Foi lá que foi lançado o emblemático Manifesto Tropicalista, assinado por Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães, Celso Marconi, Caetano Veloso e Gilberto Gil, inspirado por Hélio Oiticica.

Outro movimento editorial pernambucano de atuação significativa foi aquele conhecido como Edições Pirata, que surgiu em 1979, liderado pelos poetas Jaci Bezerra, Alberto Cunha Melo (integrantes da Geração 65) e pela escritora Eugênia Menezes. O movimento foi responsável por publicar centenas de livros alternativos, possibilitando a circulação da literatura marginal por circuitos independentes e escondidos. Diversos artistas plásticos de Recife colaboraram fazendo capas e ilustrações, a exemplo de Arnaldo Tobias, Cavani Rosas, Marcos Cordeiro, entre outros. Desde a década de 1920, a poesia marginal já dava sinais de surgimento com o *Livro de Poemas de Jorge Fernandes* (de Câmara Cascudo, editado através da Typografia d'A Imprensa), mas, com os anos 1970, essa atividade tomou outra dimensão, e Edições Pirata foi uma das fomentadoras. “A Pirata não foi apenas um movimento editorial, mas um animador cultural da cidade do Recife” (MENEZES, 1997, p. 103). No início, os livros eram produzidos às escondidas, ou seja, “pirateados” na gráfica da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), daí a origem do nome do movimento. Posteriormente, seus editores adquiriram uma impressora de segunda-mão e alugaram um local para instalar o equipamento. É expressivo destacar o perfil político de muitas dessas iniciativas culturais de Pernambuco. Edições Pirata, por exemplo, além de ser uma atitude a favor da fuga pelo discurso convencional e igualmente a favor da valorização da experimentação artística e literária, era também uma operação de

boicote ao controle estatal. O engajamento do movimento foi visível a partir dos trabalhos por ele publicados, assim como pelo esforço em se criar brechas no sistema que permitissem subvertê-lo.

Muita coisa rodava de forma escondida dentro da Fundação Joaquim Nabuco. Depois de décadas é que se montou o próprio espaço, que acabou publicando mais de duzentos livros alternativos dentro da literatura marginal, embora publicasse também alguns consagrados como Rubem Braga, como Gilberto Freyre. Mas era uma editora alternativa, hoje histórica dentro do movimento alternativo. Não tinha verba oficial, mas era pirataria que vinha de dentro da Fundação, fora do horário de expediente, usando papel e maquinário institucional. Ninguém sabia, lógico. Mas era muito comum isso no Brasil inteiro. [...] Muita gente fazia isso, porque era a solução, não se tinha dinheiro, era tudo controlado e tudo muito caro. Se você fosse fazer com uma gráfica, havia perigo que te dedurassem, então havia essa necessidade de ser tudo muito camuflado. [...] Era como se podia driblar na época, com o recurso e com a estratégia que se tinha. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

E, sob a influência da caminhada literária que avançava pelo terreno da cultura visual, muitos artistas se engajaram no texto e no impresso como material de trabalho e de argumentação – artística e social –, adaptando linguagens às premissas contemporâneas e conceituais da época. A cidade de Recife foi uma grande produtora de materiais editoriais e gerou uma vasta quantidade de documentações sobre o processo nos quais os artistas se encontravam. O acervo de Paulo Bruscky, atuante até os dias de hoje como arquivo e receptáculo de trabalhos dessa vertente, comprova a amplitude e variedade da produção desse período. Além de ele, outros abraçaram a herança gráfica como fonte e atualizaram a linguagem literária para suas próprias inquietações, acrescentando-lhes a exploração dos novos meios de comunicação como dispositivos disseminadores e instaurando a noção de rede pela região pernambucana e afora.

Como a experimentação começou a tomar conta, poemas assumiram formatos de todos os tipos. Exemplo disso é o *Poema/Pão* (1970), com dois metros, de autoria de Ivan Maurício, devorado no mesmo dia de seu lançamento. A noção de poema como múltiplo foi pensada através do manifesto do poeta cearense Pedro Lyra, *Poemas Postais* (primeira série em João Pessoa, 1971), e Daniel Santiago, que criou o *postal móvel* (que circulou durante os anos 1970). O carimbo também surgiu como um elemento importante da composição gráfica. Além de sua presença ter

uma conotação política associada às carimbadas institucionais que evocavam a noção de “permissão”, ironicamente, nos impressos alternativos, subverteu-se a marca agregando a ela a conotação de liberdade, ainda que em territórios subterrâneos. Explorado pelo pernambucano José Claudio, o carimbo teve também seguidores nordestinos como Gastão de Holanda e Cecília Jucá, além de Arnaldo Tobias, Jobson Figueirêdo, Paulo Bruscky e Alberto de Cunha Melo.

Em 1972, entrou em cena a discussão sobre a *Mail Art*, o que afetou consideravelmente o universo criativo a partir do questionamento do suporte, do envio, da coletividade e da noção de diálogo instaurado a partir do correio. O movimento internacional da Arte Postal, expandido até a América do Sul, alcançou o Brasil e a região Nordeste, levando consigo a participação ativa de artistas como J. Medeiros, Falves Silva, Carlos Jucá, Venâncio Pinheiro, Avelino de Araújo, Roberto Sant’anna, Carlos Humberto Dantas, do Rio Grande do Norte; Unhandeijara Lisboa, Pedro Osmar, Paulo Ró e outros, da Paraíba; Almandrade, de Salvador; Maynand Sobral, Hélio Rola, Bené Fonteles, baianos; Bruscky, Santiago, Leonard Frank Duch, Montez Magno, Ypiranga Filho, Ivan Maurício, entre outros, de Pernambuco².

Tendo sido o estado de Pernambuco sede de artistas relacionados ao interesse pelo exercício da Arte Postal, o nordeste do Brasil estabeleceu uma ligação bastante próxima e direta com representantes artísticos do entorno. Culturas se aproximaram a partir das manifestações postais, o que contribuiu para a união de trabalhos de artistas visuais, músicos e literatos. Além dos circuitos alternativos, os meios comerciais como jornais, rádios e redes de televisão tornaram-se elementos participativos na difusão de práticas artísticas e na proximidade de pensamentos entre diferentes partes. O campo erudito não se encontrou tão separado e antagônico do campo da indústria cultural. No Brasil, esses limites foram mais tênues, uma vez que foi marcante a retroalimentação entre os universos. Isto porque, já na sua

² Vale lembrar que, enquanto Recife e outras capitais se associavam à prática postal, o mesmo ocorria com outros países vizinhos. Em 1975, enquanto ocorria uma das exposições pioneiras sobre Arte Postal no Brasil, organizada por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, acontecia uma mostra de Arte Postal na cidade de La Plata, Argentina, com a participação de Antonio Vigo e Horácio Zabala, chamada *La Última Exposición Internacional del Arte Correo*. Além disso, desde o início da década já era possível perceber experimentações desse âmbito na Argentina a partir das figuras de Vigo, Zabala, Liliana Porter e Juan Carlos Romero; no Uruguai, era possível notar esses estímulos, principalmente, a partir dos trabalhos de Clemente Padín e Luis Camnitzer; no Chile, o movimento foi representado, principalmente, por Guillermo Deisler.

origem, muitos artistas atuavam em ambos os lados, trabalhando como atores de teatro e telenovelas, como artesãos e artistas plásticos, o que tornou, muitas vezes, a fronteira entre o erudito e o popular difusa e ambígua.

Alguns locais da cena cultural de Recife afirmaram essas aproximações e influências. Ainda em 1972, Tarso Pereira inaugurou a livraria Livro 7, espaço representativo da resistência cultural que recebia e abrigava pensadores, intelectuais, artistas populares e eruditos, independente de classificações. A livraria, inaugurada em julho de 1970, começou suas atividades em um pequeno estabelecimento, na Rua Sete de Setembro – no Bairro Boa Vista, em Recife/PE. Era um espaço para a expressão da contracultura e, nesses recantos de liberdade, surgia a possibilidade do intercâmbio entre pares. A livraria foi responsável por auxiliar e colaborar com artistas ao possibilitar eventos, reuniões clandestinas, exposições e impressões de materiais alternativos.

Além de espaços que abrigavam debates socioculturais, novas tecnologias e ferramentas estimulavam a idealização de projetos poéticos calcados em mecanismos da comunicação. O lançamento do super-8, pela Kodak, em 1965, destinado ao cinema amador, foi um dos exemplos de novas mídias incorporado à época, trazendo uma grande facilidade de manuseio e portabilidade. No campo da impressão, ocorreu a facilitação ao acesso de novos maquinários a partir da comercialização das fotocopiadoras xerográficas e do barateamento dos processos reprodutivos como o ofsete, permitindo a imagem sem intermediário. Além disso, iniciou o desenvolvimento do sistema digital, que deu margem a inúmeras experimentações futuras.

Foram muitos os eventos multimídia realizados no Nordeste, especificamente no triângulo Natal, João Pessoa, Recife: festivais de arte, criações editoriais, intercâmbio de ideias, *performances* e registros, entre outras ações, protagonizados por um grupo de artistas interessados em revisões no âmbito cultural.

As poéticas visuais e literárias mergulharam num período de maior liberdade formal, firmando uma relação com o amplo conceito de processo. Esses jogos híbridos de signos que partem da literatura tradicional, mas avançam por experimentações comunicacionais através do xerox, do fax e de outras máquinas, deram margem a um período de renovação de grafias, alfabetos visuais e reconsiderações conceituais, afirmado um desejo de se fazer novas escritas e códigos poéticos como discurso artístico. A arte utilizadora das tecnologias em voga multiplicava suas ins-

tâncias operacionais.

Um remetente de Recife

Ao falar sobre a introdução de novos meios e sobre a criação de circuitos de informação a partir dos impressos e periódicos da região Nordeste, tendo a cidade de Recife como principal estudo de caso, tornou-se imprescindível comentar a importância da atuação do artista Paulo Bruscky (Recife/PE, 1949) ao ter em sua atitude e produção fatores que catalisaram o pensamento contemporâneo no país e afora. Além disso, foi um dos responsáveis pela fomentação da criação de publicações em série, já que convocava artistas para colaborar com seus trabalhos, concebendo produções coletivas locais e internacionais. Bruscky idealizou mais de quatro periódicos distintos em um período de apenas um ano (entre 1977 e 1978) e estimulou um nicho de produção que alcançou distâncias.

Filho de um fotógrafo imigrante polonês de ascendência russa, Bruscky é um personagem multimídia. Ao longo de seus anos de atuação e até os dias de hoje, age como artista, poeta, educador, curador, editor e arquivista. A ampla totalidade de sua experimentação visual não é tema do atual estudo, já que permeia por tantos campos e influencia tantos outros, abrindo espaço para se repensar o conteúdo poético visual a partir de novas possibilidades. No entanto, é válido ressaltar como esse artista abriu caminhos na experimentação impressa da região pernambucana, expandindo um campo de produção que era, até então, restrito a suas próprias influências e localidades. Veremos aqui uma parcela dos periódicos por ele concebidos, já que o intuito dessa pesquisa consiste em localizar ações específicas do campo artístico nacional que se apropriaram do impresso em série não apenas como matéria e suporte, mas como meio e estratégia de intensificar conexões sobre o universo plástico-conceitual. Já que Paulo Bruscky foi um artista representativo na criação de periódicos ao longo da década de 1970, daremos maior atenção a esse seu lado criativo, especificamente, sendo essa sua produção ainda pouco explorada.

Paulo Bruscky não haveria de concretizar sua participação no contexto da produção editorial se não fosse sua personalidade a favor da interdisciplinaridade e da livre expressão. Como vimos anteriormente, seu engajamento junto a escritores e poetas deram força à articulação visual-literária no mundo das artes – que fez bom uso do suporte impresso. Suas publicações em série, que trataremos a seguir, fo-

ram parte da elaboração da noção de arte como informação, como circulação, e não apenas ingressaram em uma rede de importação e exportação cultural, como foram responsáveis pela captação de novos artistas para o trabalho coletivo da produção editorial artística.

Como funcionário público (no setor administrativo do Hospital Agamenon Magalhães em Recife, funcionário do INAMPS, extinto órgão ligado à previdência social), manteve-se por bastante tempo isolado do circuito artístico e das demais manifestações que ocorriam globalmente. Seu contato cultural partiu principalmente das atividades em sua região, bebendo de referências locais da literatura, da música, das artes cênicas e plásticas e influenciando-se pelo contexto político e comportamental da época. Desde o início, sua prática em artes vinculou imediatamente as conexões entre arte e vida. Estando tão próximo às conjunturas cotidianas e sociais, pôde perceber de imediato os controles das instituições estatais, as limitações provocadas à fala artística e a imposição da contenção e do confisco sobre a arte. Isso o levou a uma posição de recusa ao funcionamento do Estado em geral e do mercado de arte. Assim, não economizou nem em arte nem em vida. Desativou sistemas, penetrando-os não como uma bomba, mas como uma agulha silenciosa que aticava novas vozes, aos poucos. Ao perceber seu entorno a partir dessas tantas contradições, confrontou normas e ditames e trouxe ao seu trabalho reflexões da natureza do questionamento.

O Ato Institucional número 5, de 1968, limitou violentamente as possibilidades de reivindicação a partir da expressão artística. O vazio e o silêncio das artes foram preenchidos pela indústria cultural, que já vinha assumindo seu posto desde o golpe de Estado de 1964, através da aliança do capital internacional com o capital nacional. Nas brechas que se abriram, pôde-se detectar a emersão de grupos intelectuais e minorias transgressoras em busca de maior participação. O regime militar, que suspendeu a livre expressão, alimentou a criatividade a partir da metáfora. Comunicar-se por entrelinhas passou a ser uma alternativa para dizer o que se queria e os circuitos marginais, dos quais fazia parte Bruscky, deram espaço para esses diálogos.

Seu trabalho iniciou nos anos mais difíceis da ditadura e, desde então, percebeu-se o vetor contemporâneo em sua poética. O cerceamento político ativou a gana pela reconquista da liberdade, apostando no sistema de trocas informacionais.

Articulou maneiras de interagir com artistas de várias regiões do mundo, multiplicando contatos e redes de comunicação. A reprodutibilidade, a circulação e a noção de rede são princípios operatórios da sua poética, assim como a noção de autoria compartilhada apoiada na força do coletivo. Dessa maneira, seus trabalhos colocaram em cheque a ideia de criação individual assim como a exclusividade reinante dos sistemas correlatos de distribuição. Bruscky sempre procurou uma maneira de multiplicar seus trabalhos e atingir uma sociedade de massa, utilizando esses meios e veiculando seu trabalho através deles. Nesse sentido, a máquina tornou-se coautora. Por sua vez, o entendimento de Paulo Bruscky com a tecnologia e com todo tipo de máquinas (despojadas da mitologia distante do *showroom* e transformadas em utensílios de exploração poética e artística), produziu uma subversão da idolatria do mundo material da técnica à adequação da ideia ao meio/mídia (NAVAS, 2012, p. 227). Bruscky também concordou com McLuhan. Para ele, o meio tornou-se mensagem.

Além de fundir arte e vida, a partir da relação que estabeleceu com os procedimentos do terreno cotidiano, Bruscky reascendeu o princípio de intermídia proposto por Dick Higgins, que influenciou grande parte dos artistas no período. Higgins propôs uma definição na qual a obra é percebida desde o processo e não apenas no objeto final, sendo resultado da articulação de meios distintos e combinados, de forma a prezar pelo trânsito espontâneo entre técnicas e mídias variadas, trazendo a própria essência da linguagem utilizada como aspecto participante e significativo do trabalho gerado. Fazendo da máquina sua aliada – e inclusive agradecendo-a pela “parceria criadora” – Bruscky (2010, p. 23) invadiu a possibilidade dos meios. Abraçou aparatos da reprodução para atingir a disseminação e, assim, trabalhou a noção de proximidade a partir da cópia. O xerox e o fax, os dois fomentadores da reprodução como princípio operacional (bem como a fotografia), permitiram analisar os efeitos da perda da aura única, pelo grau de possibilidades de variações, distorções, ampliações, reduções (NAVAS, 2012, p. 107) e, principalmente, pelo grau de propagação que assume um objeto de cunho artístico.

A noção de rede na época – subversiva, rizomática, possibilitadora de uma disseminação subterrânea que corroía o sistema pontualmente, perfurando-o –, que, como essência, trouxe a valorização do intercâmbio e do compartilhamento, achatou a noção de espacialidade e geografia e o discurso midiático ajudou a construir um mundo com menos fronteiras e mais sintonia entre agentes e produtores. A possibi-

lidade de “falar” e de “fazer” em meio a um cenário de conservadorismos institucionais, bloqueios e regimes surgiu como a grande alternativa para artistas e intelectuais que se voltaram à arte como informação e comunicação. Ao entrar em contato com a rede postal, em 1973, o trabalho de Bruscky passou a percorrer outras localidades, encontrando pontos em comum com práticas de artistas de diversos países. Como Ulises Carrión (1978) já dizia, um artista não precisaria mais viver em uma capital artística para ter sua voz ouvida, inclusive havia muitos centros ativos onde não existiam museus ou galerias. Bastava uma modesta agência de correios para participar do novo debate sobre arte.

Através do correio eu participei de muita coisa, porque o próprio movimento em si já era uma ação. Eu acho que a Arte Correio é fundamental em toda essa explosão internacional; você se comunicava com o mundo todo, era uma rede antes da rede. E isso para a minha formação foi fundamental, pois eu, como artista residente aqui no Recife, pude entrar em contato direto com quase todos os artistas contemporâneos a mim, e que foram embora pro Rio e pra São Paulo. Eu acho que, como Pound dizia, da sua aldeia, você pode sintonizar o mundo. Agora, é preciso conhecer a sua aldeia. E acho que na Arte Correio já se tem toda uma poesia que é essa troca de informações de lugares mais distantes, de conceitos de vida. (BRUSCKY, 2012, p. 235)

Ken Friedman, participante do grupo Fluxus da Califórnia, Estados Unidos, produtor de impressos do movimento Fluxus e outras publicações de pequenas editoras, foi um dos responsáveis por estabelecer contato com Paulo Bruscky e facilitar seu ingresso na rede postal. “Foi Friedman quem iniciou a compilação de nomes de artistas e seus respectivos endereços, que foram distribuídos livremente por todo o mundo, reforçando a arte postal e suas redes” (FREIRE, 2006, p. 29). E foi a partir desse momento que a produção de Bruscky tornou-se uma máquina alimentada por uma teia de conexões e contatos. Do Brasil ao exterior, firmou amizade e parcerias com Clemente Padín, Edgardo Vigo, Guillermo Deisler, Maurizio Nannucci, Juan Carlos Romero, Robert Filliou, Vera Chaves Barcellos, entre tantos outros remetentes e destinatários. Assim, quebrou-se o isolamento de Bruscky. De produções individuais, o artista avançou rumo a processos de compartilhamentos coletivos que deram o tom de seus trabalhos.

Se, num primeiro momento, portanto, as mensagens são interindividuais, podendo exigir uma ou mais elaborações ou complementações dos recep-

tores, na etapa seguinte os resultados do diálogo gradual alcançam uma audiência pública, ocasião que oferece margem ao estabelecimento de outras conotações e segmentos. Essas oportunidades servem ainda para alargar a rede de comunicações estabelecidas. (ZANINI, 2010, p. 81)

A produção pensada por Paulo Bruscky passou a adquirir influências externas, intercontinentais, discutidas por sujeitos que apresentavam em comum a vontade de manipular signos, textos e imagens para se sintonizar com o mundo. Cada um à sua forma procurou a interrupção com o isolacionismo em busca da criação de canais de interação permanente. A ideia de se pensar arte em rede foi inaugurada, como vimos, com as atividades do movimento Fluxus, que usou a veiculação postal como elemento de comunicação criativa. Além dele, houve outras proposições artísticas ao longo da década de 1960 que incorporaram a ideia da participação de colaboradores à distância. Robert Filliou, por exemplo, enviou de Paris seu *Estudo para Realizar Poemas a Pouca Velocidade*, no qual propôs um “convite” para que se criassem trabalhos a serem incorporados ao seu, e Ray Johnson inaugurou em Nova Iorque a *Escola de Arte por Correspondência*. A japonesa Mieko Shiomi pode ser destacada como outro exemplo de artista que contribuiu para a propagação da atividade postal, já que começou a enviar poemas para receptores que os transformassem em outros resultados, alterando a forma final de sua obra, *Poema Espacial* (1965).

Nesse sentido, a movimentação que ocorreu a partir da década de 1970 intensificou a prática de trocas criativas e estimulou a participação alheia na produção de artistas visuais. Ao mesmo tempo, a conexão internacional criada e fomentada pela Arte Postal esticou até confins ecumênicos muitas das experiências com as novas linguagens (xerox, fax, vídeo...), incitando a comunicação postal que assumia, em geral, o formato de envelopes, cartões-postais, telegramas e impressos. Mas, junto a todo o conjunto de produção que os artistas passaram a remeter pelos correios, encontravam-se os periódicos em série, que representavam uma parcela significativa do que circulava no período.

No caso do Nordeste, muitas revistas e publicações surgiram, principalmente, a partir da segunda metade dos anos 1970. Vale lembrar que a tradição gráfica dessa região estimulou essa prática, trazendo as influências do seu legado. A partir de 1973 teve início o período no qual surgiu grande parte dessa produção, entre elas a revista *Karimbada* (da Paraíba), *Informal*, *A Margem* e *Povis* (do Rio Grande

do Norte), *Multipostais*, *Punho*, *Revista Classificada*, *Telegramarte*, *Individual Coletiva*, *R.A*, *Revista Xeroxarte* (de Pernambuco). Também foi criado o Cambiu (Centro da Arte Marginal Brasileira de Informação e União), formado por Unhandeijara Lisboa, Marconi Notaro, Daniel Santiago, J. Medeiros, Falves Silva, Pedro Osmar e Paulo Bruscky. O centro promovia o intercâmbio da produção marginal da região Nordeste com o mundo e foi responsável pela edição dos fanzines *Gaveta* (de tiragem regular e doze edições), publicação inserida na rede postal brasileira que tinha como intuito “desengavetar” os trabalhos de Unhandeijara Lisboa, Leonhard Frank Duch, Paulo Bruscky, Falves Silva, J. Medeiros, C. H. Dantas, Pedro Osmar, Paulo Ró, Vânia Lucilla e dos editores do impresso, Marconi Notaro e Silvio Hansen.

Do Rio Grande do Norte, *Povis*, editada por J. Medeiros e Falves Silva, era uma assemblagem em formato de envelope, que contemplava produções coopera-



Impressos CAMBIU (Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União), 1977-1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

tivas de artistas. F. Silva foi responsável também pela revista *Informal*, que circulou durante o mesmo período. Já a revista *Karimbada*, pensada por Unhandeijara Lisboa, de João Pessoa, ficou reconhecida por se debruçar sobre o uso de carimbos como elementos em suas folhas e envelopes. Unhandeijara foi bastante próximo de Bruscky. A própria capa da primeira edição de *Karimbada* foi concebida por ambos artistas, entre outros parceiros que se reuniram para conceber a edição. Como João Pessoa encontrava-se entre as cidades de Recife e Natal, a capital da Paraíba acabava sendo um ponto de encontro constante entre os artistas da região, que se reuniam

na casa de Unhandeijara para pensarem e executarem projetos coletivos. A revista de João Pessoa tornou-se bastante reconhecida pela invenção gráfica que trazia o carimbo como protagonista, influenciando outros projetos alternativos. Além disso, fazia menção direta à atividade postal por lidar com o carimbo e com o selo como elementos constituintes.

Para Glória Ferreira, a utilização do carimbo como linguagem nesse período, tendo como critério de seu uso a apresentação pública, pode ser compreendida,



Revista *Povis*, Natal, Brasil, 1976 e revista *Karimbada*, João Pessoa, Brasil, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

às vezes simultaneamente, como signo de reprodução e de assinatura, indicando a relação entre o “visível e o enunciável”, indicando, assim, as transformações percebidas no nível do estatuto do criador e do objeto de arte. Como lugar da assinatura, em diversos trabalhos, o uso do carimbo assume esse perfil. No trabalho de Paulo Bruscky e Daniel Santiago³, por exemplo, os carimbos remetem “às migrações no tempo dos lugares e significações da marca do criador, como material semiótico, nas diferentes modalidades de inscrição da linguagem na imagem, reveladoras das condições históricas na produção da arte” (FERREIRA, 2009, p. 261). Na estrutura social da época, o carimbo representava o poder e a burocracia, lembrando da logística de controle dos cartórios, dos correios, das repartições públicas, entre outros órgãos estatais. O trabalho de Unhandeijara e Bruscky com carimbos foi experimental e variado. Criavam desenhos especiais para seus carimbos, além de composições

³ Vale lembrar que a dupla estabeleceu forte parceria entre as décadas de 1970 e 1980, realizando uma porção de trabalhos e projetos artísticos em coautoria.

e sobreposições montadas no papel. Ao pensar o carimbo como símbolo do poder público, é inevitável perceber a ironia de seu uso em produções marginais, já que ele aparenta “autorizar” a circulação de um conteúdo “subversivo”.

Em Recife, Bruscky foi responsável por várias publicações. Foi criador da revista *Punho*, de 1973, uma de suas primeiras produções periódicas que perdurou por seis edições. Editou a *Revista Classificada* (1978), publicação internacional na qual compilou propostas artísticas em anúncios classificados, um em volume único; *Telegramarte* (1978), outra publicação internacional que agrupou propostas poéticas em telegramas; *Multipostais*, assemblagem de postais que circulou de 1978 à 1986; *Individual Coletivo* (1978), que reuniu trabalhos de artistas da seleção do Festival de Inverno; *Revista Xeroxarte* (também de 1978).

Individual Coletivo foi uma publicação organizada a partir do Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). O primeiro Festival de

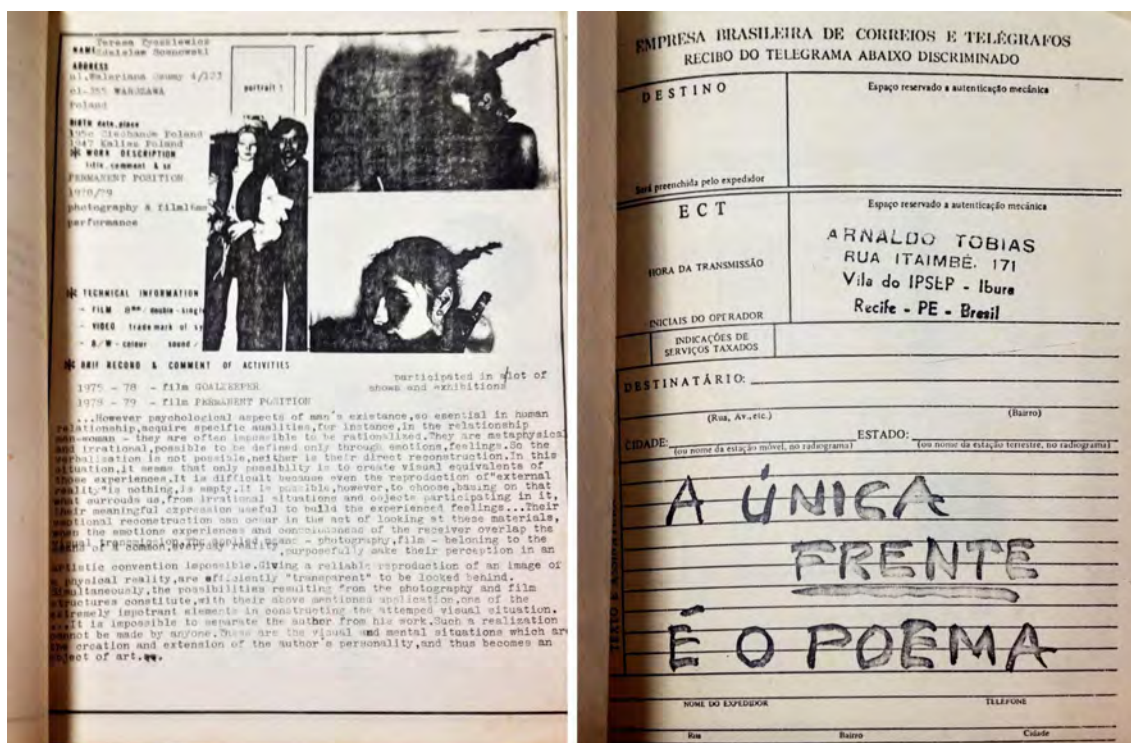


Publicações de Paulo Bruscky, Recife, Brasil: revista R.A, 1978, revista *Individual Coletivo*, 1979, *Revista Classificada*, 1978 e revista *Telegramarte*, 1978, (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

Inverno ocorreu em 1978 e tinha Bruscky como coordenador. O artista já vinha organizando diversas exposições internacionais de multimeios, associadas à expressão

postal, à exploração com o carimbo, ao livro de artista, à videoarte. Assim, o festival contribuiu para a divulgação dessas mídias investidas como linguagem em arte na cidade de Recife. Além disso, o evento possibilitou o intercâmbio de alguns artistas, como o mexicano Ulises Carrión, o holandês Aart van Bernaveld, Ivald Granato, Hélio Oiticica, que participaram do festival. Ulises Carrión realizou a palestra "Arte Postal e o Grande Monstro". Hélio Oiticica realizou a *performance* com os parangolés no pátio da Universidade e no Pátio São Pedro, no centro do Recife, além de uma palestra sobre sua obra e trajetória, com projeção de slides onde mostrava seus trabalhos desde o *Tropicália* (1967) – que motivaram Gilberto Gil, Caetano Veloso e outros a criar o Tropicalismo. Regina Vater, José Roberto Aguillar e Leonhard Duch também participaram. Durante os festivais, havia apresentações musicais.

Para a participação do festival, os artistas que desejavam participar deviam enviar seus trabalhos a partir de uma ficha de inscrição, descrevendo qual era



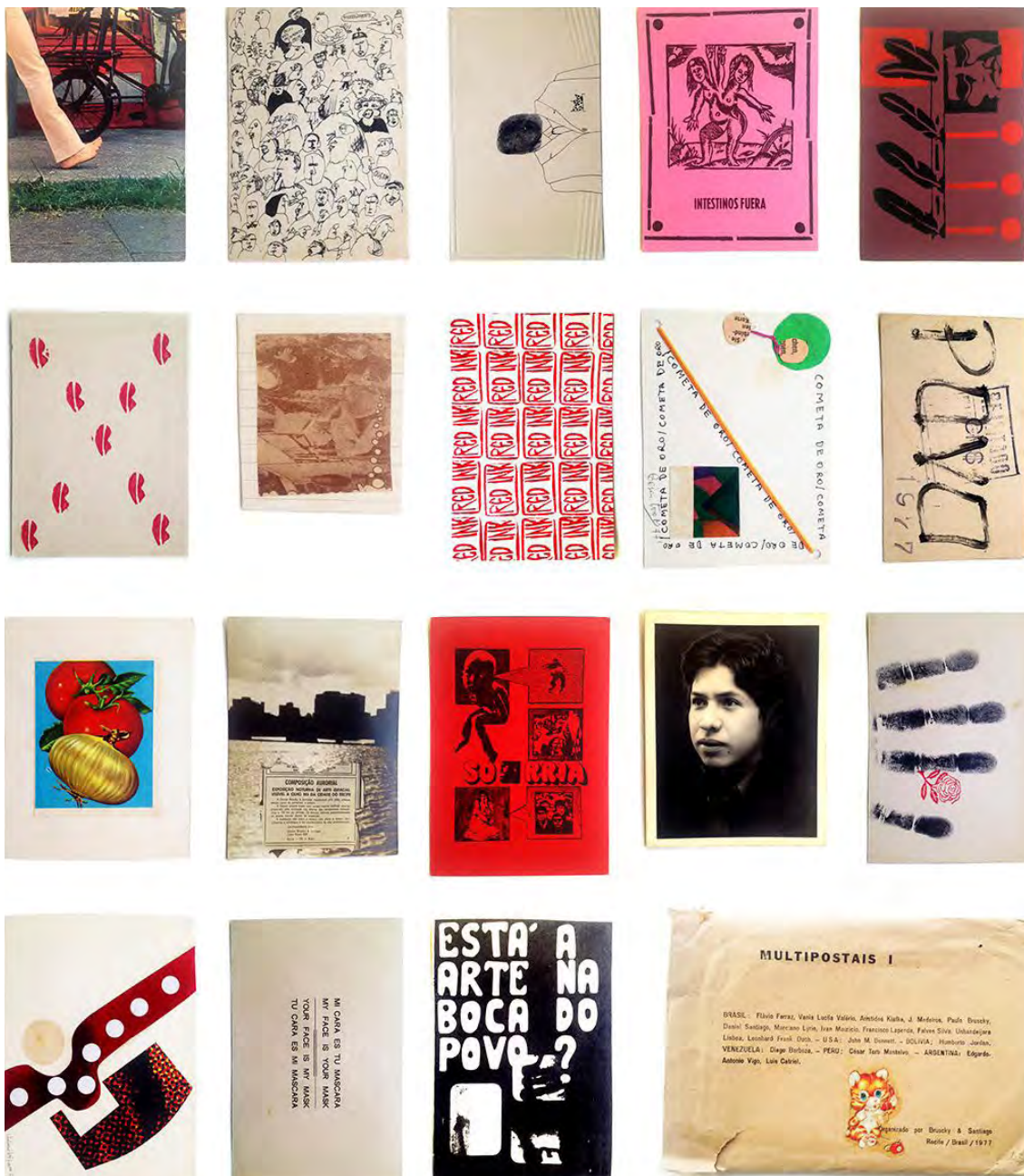
Miolo da revista *Individual Coletivo*, Recife Brasil, 1979 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

sua proposta e qual o intuito do devido trabalho. Submeteram-se à inscrição, principalmente, artistas em contato com a investigação dos novos meios. A ideia da publicação de Paulo Bruscky nasceu a partir desse contato com todas essas fichas, o que o estimulou a trabalhar a partir desses materiais enviados. “Tinha muita coisa bacana

ali. Eu não tinha a ideia de fazer a revista, mas a ideia surgiu a partir do fluxo de material que chegava” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Segundo ele, o reitor possibilitou bastante abertura e liberdade para executar a criação, destinando para isso uma das salas da universidade e, inclusive, uma gráfica simples que ficou à disposição para o projeto. A partir desse encontro de ideias e facilidades externas, ocorreu a produção espontânea de um impresso que não havia sido previamente concebido.

O Festival de Inverno da UNICAP, apesar dos anos de chumbo impostos pela ditadura militar implantada no Brasil, não obteve qualquer tipo de restrição ou censura, estimulando a livre criação dos organizadores, coordenadores, artistas, convidados e participantes em geral. O clima transcorria em total permissividade, uma vez que nada foi submetido à censura federal vigente na época. Segundo Bruscky, esse ar de liberdade de criação e produção que se sentia nesse espaço universitário teve relação direta com o apoio que a gráfica da universidade, dirigida por José Alves Ferreira e outros excelentes profissionais, destinava aos artistas, alunos e professores (BRUSCKY, 2010, p. 124).

Daniel Santiago também participou da idealização de trabalhos em série, junto com Paulo Bruscky. A parceria entre eles, estabelecida a partir da convivência entre os artistas desde que frequentavam a Escola de Belas Artes em Recife, foi responsável pela criação de muitos projetos. No ano de 1974, foi criada a Equipe Bruscky & Santiago (uma formação de pessoa jurídica), que perdurou até 1992 e foi responsável por projetos como o lançamento do manifesto/exposição *Nadaísmo*, que ocorreu na Galeria Nega Fulô, no ano de formação da dupla, e pela mostra de Arte Postal, de 1976, fechada pela polícia. Em meio a trabalhos de equipe e produções individuais, Daniel Santiago foi um colaborador simbiótico durante décadas, possibilitando trocas e parcerias com livros de artistas, ações e *performances*, além de atuar na produção de periódicos que surgiram durante esses anos, como a *Revista Classificada*, que divulgou anúncios pagos em periódicos diários, e *Multipostais* (ambas de 1978), que reuniu trabalhos de Arte Postal. Esses impressos, ao investigarem em seus conteúdos o discurso dos meios de comunicação (como o jornal diário e o sistema de correios), provocavam a reflexão sobre a inserção do pensamento poético e artístico dentro dos sistemas informacionais. “Trata-se, no limite, de uma forma de fazer poesia marginal e de vê-la circular em circuitos alternativos. Essa estratégia orienta-se pela ideia de criar um ruído nos mecanismos de controle informação” (FREIRE, 2006, p. 46).



Multipostais, organizada por Paulo Bruscky e Daniel Santiago, 1ª edição, Recife, Brasil, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky e Regina Melim, 2015).

Na publicação *Multipostais*, impressa em série totalmente voltada à produção de Arte Postal, a ideia era compilar trabalhos poéticos realizados no formato postal de todas as partes do mundo, distribuídos conforme os circuitos subterrâneos dos correios. A reunião desses trabalhos em pequenos envelopes constituía as edições do periódico. Como a corrente vigente de artistas contemplava escritores, poetas, fotógrafos e artistas visuais de distintas gerações, países e culturas, os trabalhos agrupados apresentavam diferentes naturezas e essa “multiplicidade postal” era sua própria característica. De certa maneira, *Multipostais* bebe de referências

mais antigas, que já visavam a investigação do formato postal. É o caso das criações de Vicente do Rego Monteiro, que lançaram a ideia de unir poesia e imagem em um mesmo espaço (postal), desde 1952. Posteriormente, Pedro Lyra também deu prosseguimento a essa ideia a partir dos seus já comentados *poemas-postais*.

Assim, Santiago e Bruscky editaram a *Multipostais*: conjugação de trabalhos em postal de participantes de distintas procedências. Cinquenta artistas eram convidados a contribuir com 50 trabalhos e recebiam em troca 49 trabalhos de outros artistas. Como outros impressos de Bruscky, *Multipostais* teve um caráter de assemblagem, de produção coletiva em meio à rede. Cada página era concebida e realizada por uma pessoa diferente. A junção de elementos de vários artistas fez-se livremente, sem ordem de leitura. A noção de interdependência entre o todo e as partes, e a noção de fragmentação, pulverizaram os critérios modernistas de natureza e até de pureza (como os sistemas de envelopes da Arte Postal, livres de uma estrutura ou sequência). Isso se percebe no perfil das edições, que agrupam trabalhos completamente distintos, pluridimensionais, entranhados pela definição obra-documento. “São praticamente uma reunião de originais, embora seja cópia e reprodução, mas foram pensados como trabalhos originais. Você tem uma fusão de coisas. Não é impresso. Você tem carimbos, gravuras, desenhos, xerox” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Era uma revista que não respeitava prazos fixos para seu lançamento e circulação. “A maioria dos meus impressos não tinha uma periodicidade rígida. Quando sobrava algum dinheiro ou quando eu tinha condições de enviar material pela Arte Correio eu enviava convites para as publicações” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Mandava-se, então, o boletim de convite explicando sobre o funcionamento da publicação e pedia-se ao remetente que enviasse um trabalho com cinquenta cópias. Incentivando seus próprios contatos à participação, Bruscky estimulava o recebimento de trabalhos, já que percebia a prática coletiva como parte significativa do processo criativo. No convite, costumava-se dar uma data limite para o recebimento; mas sabe-se que suas publicações não costumaram respeitar espaçamentos de tempo rígidos entre uma produção e outra. A intenção era receber o máximo de trabalhos possível e essa flexibilidade no processo de aquisição e reunião de obras participantes resultaram em publicações de livre periodicidade.

Normalmente, dava espaços longos de tempo, para facilitar a participação do pessoal. E também para não acontecer de receber os materiais, montar

toda a edição e depois receber mais material que acabaria ficando de fora. Mesmo assim, às vezes chegavam trabalhos atrasados depois do prazo e eu dava um jeito de incluir eles junto. Porque a ideia era essa mesmo, era a coletividade. Era incluir todos e não deixar nada de fora. Muita gente da Alemanha Oriental e do Leste Europeu mandava apenas os originais e eu os reproduzia por aqui mesmo, porque eles não tinham como xerocar. Muitos mandavam várias cópias em gravura ou em fotografia, mas, dependendo da linguagem, ficava difícil de eles conseguirem reproduzir, então eu pedia os originais e fazia xerox das peças aqui no Brasil. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

Nesse sentido, percebe-se como é próxima a relação entre a Arte Postal e a produção de periódicos alternativos, já que não apenas se tratava dos mesmos participantes, como da mesma estratégia de disseminação. Essa rede aumentava conforme os convites eram repassados a outros artistas. Para Paulo Bruscky, mais do que o conceito, o conteúdo, a estética ou a composição, tratava-se da comunicação. Se o Estado impedia a livre-troca e a expressão espontânea, fazê-las clandestinamente era a própria obra. E o ciclo de interação que surgiu entre artistas nunca antes aproximados foi a essência dessa comunicação. “Ao meu ver, a grande obra era essa informação. Era essa troca de referência, já que mesmo que não se mantivesse contato com toda a rede, ao menos se mantinha com vários deles” (BRUSCKY, 2015, entrevista).

Mas a valorização da coletividade esteve presente em várias outras faces ao longo de toda a trajetória de Bruscky. Além de participar da rede postal e construir trabalhos pensados a partir de uma reunião de artistas, organizou exposições coletivas, eventos, festivais e encontros, unindo poéticas de distintas partes. Bruscky fez muitas parcerias, não apenas com Daniel Santiago, mas também com Unhandeijara Lisboa (*Poesia Viva*, entre outros), Jota Medeiros, Ypiranga Filho, Silvio Hansen, no Brasil, com Clemente Padín no Uruguai, com Vigo na Argentina, além de outros artistas do Brasil e do exterior, como integrantes do grupo Fluxus e Gutai. “Com o Daniel, essa troca permaneceu por um tempo maior por ele ser daqui. Sempre trabalhei em equipe [...]. E as revistas eram a mesma coisa. A maioria implicava em um número de pessoas envolvidas, criando junto” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Bruscky sempre prezou por essas trocas em sua produção visual, fazendo uso da constituição de diálogos poéticos possibilitados pela rede.

Muitos artistas do Leste Europeu participavam das edições. Na verdade, a permuta foi o que possibilitou alguns dos raros contatos que se deram entre artis-

tas nacionais com artistas europeus do lado oriental durante esse período de isolamento político-geográfico, fruto da Guerra Fria. O trabalho gráfico desses artistas, por não poderem utilizar meios de reprodução em seus países, tornou-se muito diferente das demais experimentações impressas que ocorriam ao redor do globo. Eles não tinham acesso ao ofsete, e todo meio de produção sofria um alto controle e uma grande repressão do Estado. Nesse sentido, também, eles têm uma “importância na gravura de formato postal” (BRUSCKY, 2009, p. 78). A participação desses artistas em *Multipostais* marca alguns dos raros momentos em que se fez possível o contato entre o Brasil com a Europa Oriental. Nesses trabalhos de assemblagens não há critérios de estilos ou nacionalidades. Como coloca Paulo Bruscky (2015) durante sua entrevista, “essa questão de nacionalidade perdeu a importância”. O que vigorava com esses processos criativos era uma “proliferação total, sem conceito de seleção ou premiação, sem análise de qualidade [...] uma prática inclusiva e coletiva”. Assim, o periódico de Paulo Bruscky, além de fazer circular trabalhos de várias partes (como do Brasil, de outros países da América Latina, dos Estados Unidos e de países da Europa Oriental), proporcionou a apresentação de artistas como Ponis Denis (*Multipostais* número II) e Dobrika Kamperelic (*Multipostais* número VII), da Iugoslávia; de Guillermo Deisler (*Multipostais* número VII), chileno exilado na Alemanha que residia na Bulgária nesse período; Jürgen O. Olbrich (*Multipostais* números VII e VIII), artista alemão; Tenke István (*Multipostais* número VIII), da Hungria; Bartek Nowak (*Multipostais* número VIII), da Polônia; Ilmar Kruusamäe (*Multipostais* número VII), da Estônia; e Jonas Nekrasius (*Multipostais* número VII), da Lituânia. A participação da Ásia, apesar de mais tímida, também se fez presente a partir da publicação dos trabalhos de S. Tamaru e K. Tateno (*Multipostais* números VII e VIII, respectivamente).

Tratando-se de materiais alternativos que trafegavam por circuitos específicos concebidos pelos próprios artistas, a divulgação dos mesmos se dava de maneira interna e subterrânea. No entanto, é interessante observar que Bruscky quebrou com esse padrão em alguns momentos, quando publicou em jornais abertos ao público sobre a criação desses novos impressos. Aproveitando o espaço de comunicação, convidava o leitor à participação das próximas edições.

Mas muitas vezes eu publicava no jornal um convite de participação para as pessoas colaborarem com as revistas. Ou, em uma publicação alternativa minha, eu anunciava as outras publicações, como em *Arte Classificada*, por exemplo, que comento sobre a *Punho*, sobre a *Multipostais*. Fui presidente também da associação do Jornal do Comércio, então publiquei nele bastante

MULTIPOSTAIS VIII

Envelopes/Mútiplos contendo um postal de cada artista. Os participantes receberão um exemplar do MULTIPOSTAIS VIII e outros serão enviados para Centros de Arte do Brasil e do Exterior. Os artistas deverão enviar 50 postais até o dia 30/09/95 para:

MULTIPOSTAIS VIII

Paulo Bruscky
CP 850 - Recife - PE - Brasil - 50010-000

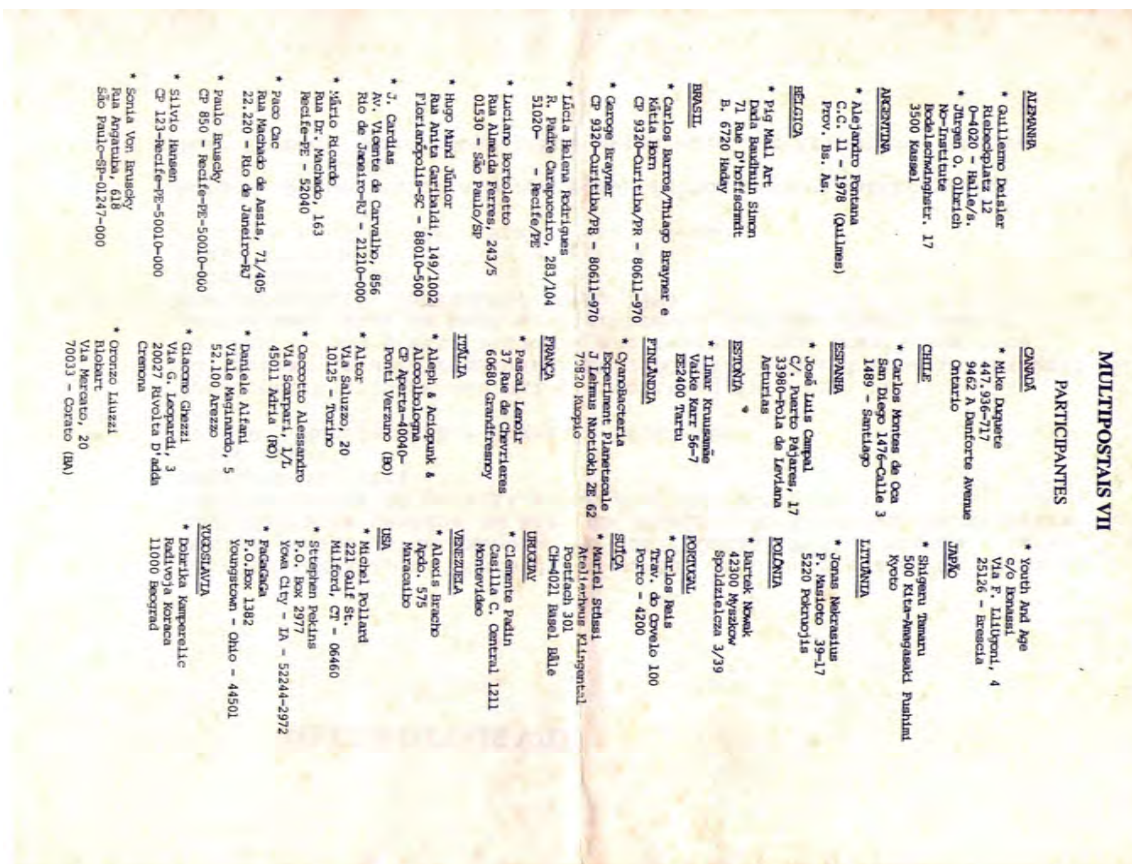
Envelopes/Multiples enclosing a postcard from each artist. All participants will receive a MULTIPOSTAIS VIII and some issues will be sent to the greats vanguard art centers from Brazil and from abroad some will be kept wour archives. Artists should send 50 postcards till, september, 30th, 1995

MULTIPOSTAIS VIII

Paulo Bruscky
CP 850 - Recife - PE - Brasil - 50010-000

Amigos: Quanto maior a cooperação, melhor será a participação.
Obrigado.

Dear Friends: More cooperation means more participation. Thanks.



Convite para participação de *Multipostais* e lista de artistas participante, edição n. 8. Recife, Brasil, 1995 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

MULTIPOSTAIS IX

Envelopes/Múltiplos contendo um postal de cada artista. Os participantes receberão um exemplar do MULTIPOSTAIS IX e outros serão enviados para Centros de Arte do Brasil e do Exterior. Os artistas deverão enviar 50 postais até o dia 11, 12, 96 para:

MULTIPOSTAIS IX
Paulo Bruscky
CP 850 - Recife - PE - Brasil - 50.001-970

Envelopes/Multiples enclosing a postcard from each artist. All participants will receive a MULTIPOSTAIS IX and some issues will be sent to the greats vanguard art centers from Brazil and from abroad some will be kept your archives. Artists should send 50 postcards till, december, 31 th, 1996

MULTIPOSTAIS IX
Paulo Bruscky
CP 850 - Recife - PE - Brasil - 50.001-970

Amigos: Quanto maior a cooperação, melhor será a participação.
Obrigado.
Dear Friends: More cooperation means more participation. Thanks.

2/50

MULTIPOSTAIS VIII

Paulo Bruscky
1996

PARTICIPANTES

Clemente Padin Casilla G. Central 1211 Montevideo - URUGUAY	Morcel Sibassi Atelierehaus Klingental Postfach 301 CH-4021 Basel - SUITZERLAND	Keith Bates 2 Ferngate Drive Hemel Hempstead HX2 6AH ENGLAND	J. Cardias Av. Vicente de Carvalho, 856 Rio de Janeiro - RJ 21.210-000 - BRASIL
Paulo Bruscky CP 850 - Recife - PE Brasil - 50.001-970	The No-Institute Jürgen O. Olbrich Hedelsteingarten, 17 34119 - Kassel GERMANY	Robertto Scala Via Molini, 11 Roos - Massa Lubrense (NA) - ITALIA	Anderson Leitão Ru a Saquarema, 1754 Santo Aleixo - Hagoã Rio de Janeiro - 25.920-000 BRASIL
Pastal Lenoir 11 Route de Champagne 60680 Grandfresnoy FRANCE	A. de Araújo Delmo Montenegro J. Medeiros UPRN-MAC	Tenke Iatvân Budapest Rodaz u. 68 PSZ 3 1104 - HUNGARY	Aleph & Acopank & Alceolbiologia C. P. Aperta 40040 Ponte di Verzuno (BO) ITALIA
Alberto Rizzi Via Trento 5/E 43100 - Rovigo - ITALIA	Hugo Pontes CP 922 37.700 - Poços de Caldas-MG BRASIL	Chiara Gentili V. Marconi 37 40046 Pomecclat (BO) ITALIA	
Antonio Gomez Apartado 186 06800 - Berlida Badajoz - ESPANHA	MARCIANO LYRIO (em memória) BRASIL	Gastão Debyleix Rua 13 de Maio, 232 16.600-000 - Piraí-JU-SP-BRASIL	
Ruggiero Maggi Cao. Sempione 67 20149 - Milano ITALIA	K. Tereno 390-31 Haruhayashi Nogi, 329-01 - JAPÃO	Carlos dos Reis Travessa do Covoel 100 4200 - Porto - Portugal	
Bartek Nowak Spoldzielczna 3/39 42300 - Byzskow POLAND	Lindolf Neill Rua Sao Jose, 13 8 9.010-220 Blumenau-SC-BRASIL	Giovanni Stradada Ravenna CP 271 - 48100 - Ravenna ITALIA	
Stephen Perkins 1816 E. College St. Iowa City, IA 52245 USA			

Convite para participação de *Multipostais* e lista de artistas participante, edição n. 9. Recife, Brasil, 1995 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky e Regina Melim, 2015).

coisa fazendo essas divulgações dos impressos na minha coluna, assim como divulgando os trabalhos de outros artistas. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

A revista da Pleura Molhada

Punho nasceu em 1973 e marcou o início de uma safra de periódicos da cidade de Recife. Organizada por Paulo Bruscky, Jaci Bezerra (1944-), Alberto Cunha Melo (1942-2007) e Arnaldo Tobias (1939-2002), a revista foi fruto de uma parceria entre poetas e artistas visuais. Além disso, incorporavam-se outros participantes além desse grupo idealizador. Produzida clandestinamente entre os bares da resistência, foi símbolo da luta contra a repressão, unindo intelectuais da contracultura. A revista teve seis edições, desde a zero até a cinco, realizada, inicialmente, por meio do mimeógrafo à álcool. A partir da quarta edição, reproduziu-se a partir do ofsete. Mesmo tendo em suas edições finais um perfil mais expansivo e internacional, *Punho* começou sendo feita pelas próprias mãos dos intelectuais de Recife dos anos 1970 e foi produzida nos locais onde o debate político, social e cultural tomava conta.

Paulo Bruscky, que já havia evidenciado seu interesse pelas letras desde sua participação no Poema Processo, consagrou a parceria entre as artes visuais e a literatura a partir da revista *Punho*, que unia personagens e linguagens de ambas vertentes. Jaci Bezerra, poeta de Alagoas, e Alberto Cunha Melo, escritor e jornalista pernambucano, emergiram juntos nas páginas do *Diário de Pernambuco* e trabalharam, por bastante tempo, na Fundação Joaquim Nabuco. No ano de 1979, juntos, iniciaram o movimento das Edições Pirata, abrindo portas à publicação de autores de várias gerações e tendências, em geral, de caráter marginal e alternativo. Arnaldo Tobias, também poeta pernambucano da Geração de 65, foi ficcionista, escritor, editor e artista gráfico. Também foi figura emblemática da cena literária de Recife. Em Edições Piratas, inaugurou as atividades da editora com a publicação de seu livro *Pomar*. Bruscky, Bezerra, Melo e Tobias, unidos não apenas por uma sincronia cultural e intelectual, mas também por seus posicionamentos políticos e por suas reivindicações sociais, aproveitaram os momentos de encontros informais, de trocas e bate-papos em botecos pernambucanos para dar forma à revista *Punho*, marcada pela gestualidade, pela construção espontânea e pelas reuniões descontraídas entre artistas de diversos campos.

Nós saíamos pelos bares e entregávamos o estêncil para todo o pessoal

que estivesse junto, depois íamos para a livraria de um amigo da gente, chamada Livro 7, reproduzíamos tudo e, no mesmo dia, finalizávamos a revista. [...] E tínhamos de tomar cuidado mesmo, porque tinha muita coisa contra o governo ali. Tinham um mimeógrafo que reproduzia todos os materiais da livraria e eles nos deixavam rodar a *Punho* lá. [...] Nós íamos de bar em bar, levando estêncil e papel, e íamos criando tudo, montando tudo. Rodávamos e grampeávamos a revista no mesmo dia. [...] E que participava era o pessoal que andava pelo bar mesmo. Nós não convidávamos previamente. Então tinha gente da poesia, da música, da literatura. Tinha gente que nem queria participar. Nós chegávamos e dizíamos que estávamos fazendo uma edição de uma revista de artes visuais, e quem topava entrava na história. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

As produções alternativas da época dificilmente recebiam qualquer tipo de auxílio ou suporte financeiro, menos ainda as que batiam de frente com o comportamento político do Estado. A realidade do subsídio estatal para financiar projetos culturais era praticamente inexistente em território brasileiro, muito menos em situação de ditadura militar. Nesse sentido, para se viabilizar uma criação, as produções deveriam ser econômicas, cabendo no bolso de quem as executava.

O mimeógrafo era uma das alternativas, sendo utilizado para fazer cópias em média escala. Funcionava com um tipo de papel chamado estêncil a álcool. O aparelho foi usado popularmente por escolas, igrejas, clubes e outras pequenas organizações que não dependiam de muitas tiragens, já que o mimeógrafo a álcool implicava em um número bastante limitado de cópias. No Brasil, foi principalmente usado em escolas pelo país afora, inclusive até os dias de hoje, assim como em produções alternativas de jornais e fanzines. Era bastante econômico, o que popularizou o seu uso, mas com uma relativa baixa qualidade de reprodução a partir do original. Com os anos 1970, esses aparelhos já começaram a ser bem menos utilizados, já que se disponibilizou no mercado, a fácil acesso, as copiadoras xerográficas. Até se propagar o uso das máquinas de fotocópia e outras equivalentes de reprodução em série com maior qualidade, o mimeógrafo era a mais barata e eficiente forma de impressão para pequenas e médias tiragens, sem qualidade. O mimeógrafo continuou praticamente o mesmo até a década de 1980, quando surgiram máquinas computadorizadas que, utilizando o mesmo princípio básico, mantiveram o custo extremamente baixo do estêncil, mas com grande melhora na qualidade da impressão.

A folha de estêncil, usada como matriz para reprodução, era uma folha especial que continha carbono. Para a reprodução, colocava-se a folha original de papel que

se desejava copiar, estando essa datilografada, desenhada ou rabiscada, em contato com um pequeno cilindro poroso cheio de tinta. Essa tinta da matriz dissolvia-se em álcool, que era colocado num recipiente da máquina. Com a parte escrita voltada para cima, a folha era colocada junto ao rolo que compõe o mimeógrafo. Então, girava-se uma manivela que o punha a rodar. O movimento centrífugo da máquina pressionava a tinta através da matriz, fazendo o texto aparecer do lado oposto da folha. Assim, imprimia-se diretamente o papel, já que esse recebia a informação através do verso. O custo era extremamente baixo, mas a impressão muitas vezes se tornava até ilegível, sendo o processo trabalhoso para quem girasse a manivela. Se coloca pouco álcool, resulta-se uma impressão clara demais. Se coloca muito, corre o risco de borrar a cópia. Havia também um processo de secagem, já que a folha saía úmida da máquina.

A técnica do mimeógrafo à álcool, utilizada nas primeiras edições de *Punho*, facilitava a produção por conta de seu baixo custo. O gasto com o papel, com o álcool e com o estêncil não acarretava valores muito elevados, o que possibilitava a criação da revista com a verba dividida entre os próprios artistas. Por isso, também, o estilo precário e simples de grande parte das produções marginais do período. A simplicidade desses veículos tornaram-se uma característica própria. Além disso, o mimeógrafo não era visto com bons olhos nesses anos. O objetivo do governo, desde o acirramento da censura a partir do AI-5, decretado em 1968, era controlar todos os meios de reprodução. Controlando os aparelhos reprodutivos, era possível fiscalizar e inspecionar tudo o que circulava a título de informações. Assim, os militares começaram a confiscar o mimeógrafo, pedindo o registro e a entrega dos aparelhos para o Estado. “Era mais perigoso, na época, ter um mimeógrafo do que uma arma de fogo em casa” (BRUSCKY, 2015, entrevista).

Mas, pela viabilidade econômica e facilidade de produção, o mimeógrafo abraçou as primeiras reproduções da revista. “Era a nossa forma de driblar a censura, de driblar tudo. E a tiragem era pequena mesmo, a técnica não aguentava tiragens muito grandes. O estêncil era delicado, com frequência se rompia; depois, com a tecnologia a óleo, tornou-se mais resistente” (BRUSCKY, 2015, entrevista). A produção com o álcool gerava uma tiragem irregular. Às vezes, reproduziam-se poucas cópias, tendo em vista a fragilidade da técnica. De acordo com quem manipulava a máquina, se tinha mais ou menos experiência, variava o número de impressões que se obtinha. Segundo Paulo Bruscky, normalmente se copiava em torno de 30 e 50 unidades. Tra-

tava-se, então, de uma tiragem baixa e uma produção bastante local.

Tendo em vista a necessidade de se produzir de forma escondida e silenciosa, em locais onde a censura não chegava com facilidade, os artistas idealizadores do projeto propunham sua criação dentro dos bares de oposição ao governo, os botecos de resistência. Bares como Calabouço ou Mustangue tinham esse perfil. Lá, eles encontravam seus colegas para discutir e produzir ao mesmo tempo. A conversa embalava a produção. “Tinha também o Mangueirão, que era mais escondido, então íamos muito lá, era na beira de um açude, não tinha nada, era bem precário e bem isolado, no meio de um pé de mangueira, mas a gente ia sempre lá. Lá, ninguém incomodava” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Além disso, em 1973, o pessoal que organizou a *Punho*, como Tobias e Cunha Melo, trabalhava muito perto da Rua Joaquim Nabuco, próxima a esses bares citados, então ficava perto de onde todos trabalhavam. A maioria desses bares existe ainda hoje, mas foram reformados, viraram lanchonetes ou se apresentam com outros nomes. “Havia outros bares que a gente frequentava, mas não era em todos que se podia fazer esse tipo de trabalho. Por isso íamos nos que nos apoiavam. Os donos eram coniventes com a gente” (BRUSCKY, 2015, entrevista). O próprio apoio da livraria Livro 7 foi bastante significativo para a revista e para todo o contexto, de forma geral. Organizada por Tarcísio Pereira⁴, localizada no centro da cidade, foi sempre um espaço de apoio e contribuição para as atividades dos políticos, artistas, poetas e intelectuais da época, já que era um estabelecimento de esquerda. Essa parceria evidente com a camada social atrelada à cultura e à argumentação ativista acobertou e incentivou esses trabalhos subversivos e marginais, que foram viabilizadores da livre expressão.

A Livro 7 transcendeu a carismática figura de Tarcísio Pereira, a hegemonia de um bloco de esquerda, e tornou-se orgulho de todo o pernambucano. [...] Passou a ser uma espécie de Academia Pernambucana de Letras

⁴ Tarcísio Pereira, natural do Rio Grande do Norte, começou cedo a atividade de livreiro, junto de Jacob Bernstein, da Livraria Imperatriz. Tarcísio organizou em 1970 a livraria Livro 7, localizada em um casarão na Rua Sete de Setembro, no centro de Recife. Sua livraria se tornou um importante centro cultural, uma vez que além de livros, exibia também discos e trabalhos de arte. O espaço de Tarcísio Pereira, como Paulo Bruscky bem destaca, foi de grande importância para a contracultura da época, já que possibilitou a produção e circulação de muitos trabalhos, de maneira alternativa, e funcionou como um ponto de encontro da intelectualidade e boemia da época, frequentada por alguns dos mais importantes pensadores e artistas brasileiros. A Livro 7 foi responsável por comercializar mais de 60 mil títulos. Além de uma referência para a intelectualidade pernambucana, tornou-se, com o tempo, um ponto turístico da cidade.

[...]. Em torno da Livro 7, cresceu mais uma geração pernambucana, com os seus escritores, músicos, artistas plásticos e cineastas. As suas sessões de música, de cinema e de artes traziam interessados em obras que certamente não seriam encontradas em outros lugares. E tudo ficava à mostra, acessível, com uma praça no meio para leitura, sem ser necessário adquirir o exemplar. Muitos estudantes usaram a Livro 7 como uma biblioteca pública. (D’MORAIS, 2008)

Após os encontros nos bares, a livraria de Tarcísio tornava-se o espaço de produção. Algo entre uma livraria, uma biblioteca ou um centro alternativo cultural, a Livro 7 abriu as portas para a produção de *Punho*, assim como fazia com tantas outras manifestações de artistas, músicos e escritores.

Nas primeiras edições, como o próprio nome da publicação indica, o processo de criação era todo manual. Era tudo feito a punho e na hora. A mão comandava os sentidos mentais, traduzindo visualmente pensamentos que surgiam. Não havia a preconcepção. Não havia o projeto ou o planejamento prévio. O trabalho era anunciado no mesmo instante em que era realizado, e a experiência espontânea coletiva era o combustível do resultado gráfico. Desde o primeiro número, *Punho* recebeu um subtítulo: a “Revista da pleura molhada”. O apelido, criado nos encontros de produção e bate-papo, fazia analogia ao álcool (consumido pelos artistas durante a produção e utilizado para a reprodução no mimeógrafo). O álcool, visto como uma bebida subversiva, servia como alimento para a criação e para a proliferação das cópias e, ao mesmo tempo, corria pelo sangue desses artistas, por canais escondidos (como proliferação de ideias).

Chamávamos da “Revista da pleura molhada”, a gente inventou isso na época. Como um *slogan* da revista. É algo tipo uma tuberculose, porque a pleura é a membrana que envolve o pulmão. Já que era uma revista feita a álcool – e o álcool corre internamente pelos vasos sanguíneos quando a gente bebe –, a gente fez a mesma conotação de que o mimeógrafo a álcool possibilitava essa revista interna, subterrânea, como o álcool que corria pelo sangue. Isso foi uma brincadeira. Essas coisas se inventava na hora, não se pensava muito antes a respeito. A gente sentava, começava a conversar e ia acontecendo. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

É interessante pensar que a primeira edição lançada foi chamada de “número zero”. Dentro do universo de publicações independentes, considera-se que alguns artistas ou editores chamem o primeiro número de “zero” quando se trata de uma edição experimental, com perfil de teste, como é frequente na imprensa profissional.

Chamar uma edição de número “um”, mesmo que informalmente, é comprometer-se com a publicação de número “dois”. Nesse sentido, *Punho* já nasce de forma experimental e investigativa. Uma revista-teste, de futuro incerto. Mas que, em comparativo a outros veículos com o mesmo perfil, demonstra uma sobrevivência considerável. Seis edições podem ser percebidas como um número elevado para o tempo de vida que, em geral, as publicações alternativas tinham. Tal característica experimental é grafada em vários aspectos de *Punho*, desde seu formato de criação espontâneo e informal, sua circulação, seu estilo gráfico até a técnica de reprodução que utilizava.

As primeiras edições, números zero, um, dois e três, possuíram uma tiragem mais baixa, já que eram reproduzidas por meio do mimeógrafo. Tinham um perfil mais gráfico, mais gestual, manual, uma vez que eram feitas à mão, por vários “punhos”, em mesa coletiva. A ideia iconográfica da palavra “punho”, em termos gerais, refere-se à mão cerrada, levantada, aludindo à força, à rebelião e ao combate. Nesse sentido, pode-se deduzir que o nome da revista, além da associação ao que é manual e artesanal do processo criativo, esteja apontando a uma possível metáfora com a questão da reivindicação contra a repressão estatal em voga. Aliás, essa imagem de “punho ao alto” foi representada em mais de uma capa das edições do periódico. A número zero (1973) já apresentava o surgimento da revista a partir dessa conotação. Nela, um punho emerge do solo e esparrama raízes. Um punho gigante, onírico, habitado de forma coletiva, como se fosse construído a partir da colaboração social, com pequeninhos homens que o percorrem e nele se divertem. A capa da edição construiu um punho que existia em um universo natural, orgânico e se apresentava em crescimento.

Prezado amigo: oferecemos-lhe, em nome da livraria Livro 7 e dos intelectuais recifenses que criaram, o nº zero da revista de arte e cultura, de tudo – PUNHO. É, segundo nos consta, a primeira revista, após a invenção dos tipos móveis, escrita toda a mão, a punho. Neste número, colaboram com ela os poetas Alberto Cunha de Melo, Jaci Bezerra, os pintores João Câmara, Ivan Maurício, Paulo Bruscky, Abraão Chagorodsky e o escritor e comunicólogo Jomard Muniz de Brito. Todos os intelectuais, pernambucanos ou não, fazem, ou farão se o quiserem, parte dessa iniciativa cultural. Superando fronteiras cronológicas ou regionais, esta revista cultural e artística, que sairá todos os dias 7 de cada mês, também lhe pertence, e você está convidado a colaborar com ela. Feita no processo de estêncil a álcool, ela é extremamente funcional e seus custos são mínimos. A livraria Livro 7 patrocina parte do material. O resto é com você. (PUNHO, 1973)

O texto editorial de abertura indica o perfil de coletividade e de abertura do



(3)

com vários ângulos operacionais e
 aliceram dessa fêmea (esplêndida
 que fizeram dessa fêmea a
 coisa de sua mordência, de
 contante? Esfustejaram-na em
 cadavros vivos, mas que não ar-
 ce não AKFAM

o po da fêmea, entre duas repausado, não
 a aquele que você apresenta quando as pa
 corpo da fêmea e' aquele que você avorta
 s. E é tanto mais belo quando, nos ou
 uma avorta sempre em casa, no futebol,
 , nos ofícios, nos arquivos, nos lips da
 , uma fêmea múltipla que, sem deixar
 uma, é a fêmea adormecida no sonho e
 embria de cada um.

Uma que não consegue dormir,
 e uma insônia estelar, não morre
 ar, mas carne, principalmente cu
 pelos cavalos. Mas sua, si sua
 ha, si' minha. Contanto que vou
 com a particular te'ricente e



oito; um comido...
 oigo sempre o intérprete de...
 os tenho pensado a propósito de "reintegro" como o...
 à página 73. por que não permitir todos os manifestos...
 te para apresentarem? por que dar "cartas" (muitas com...
 ...) em platinas? por que não...
 medidas ambientais em seu...
 tanto e de qual...
 um amargo sabor de...
 apenas de outros "belosismos" a...
 andaluziana e que...
 afundados? chegou a me...
 na do...
 pode...
 título...
 não se a...
 : não...
 mistica, por...
 de me...
 pode...
 aqui...
 posso...
 pal-tar, re-lha, re-virar, SOI...
 no seu...
 mas...
 e o...
 trata...
 para...
 do...
 de...

Revista *Punho*, n. zero, Recife, Brasil, 1973, capa e miolo (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

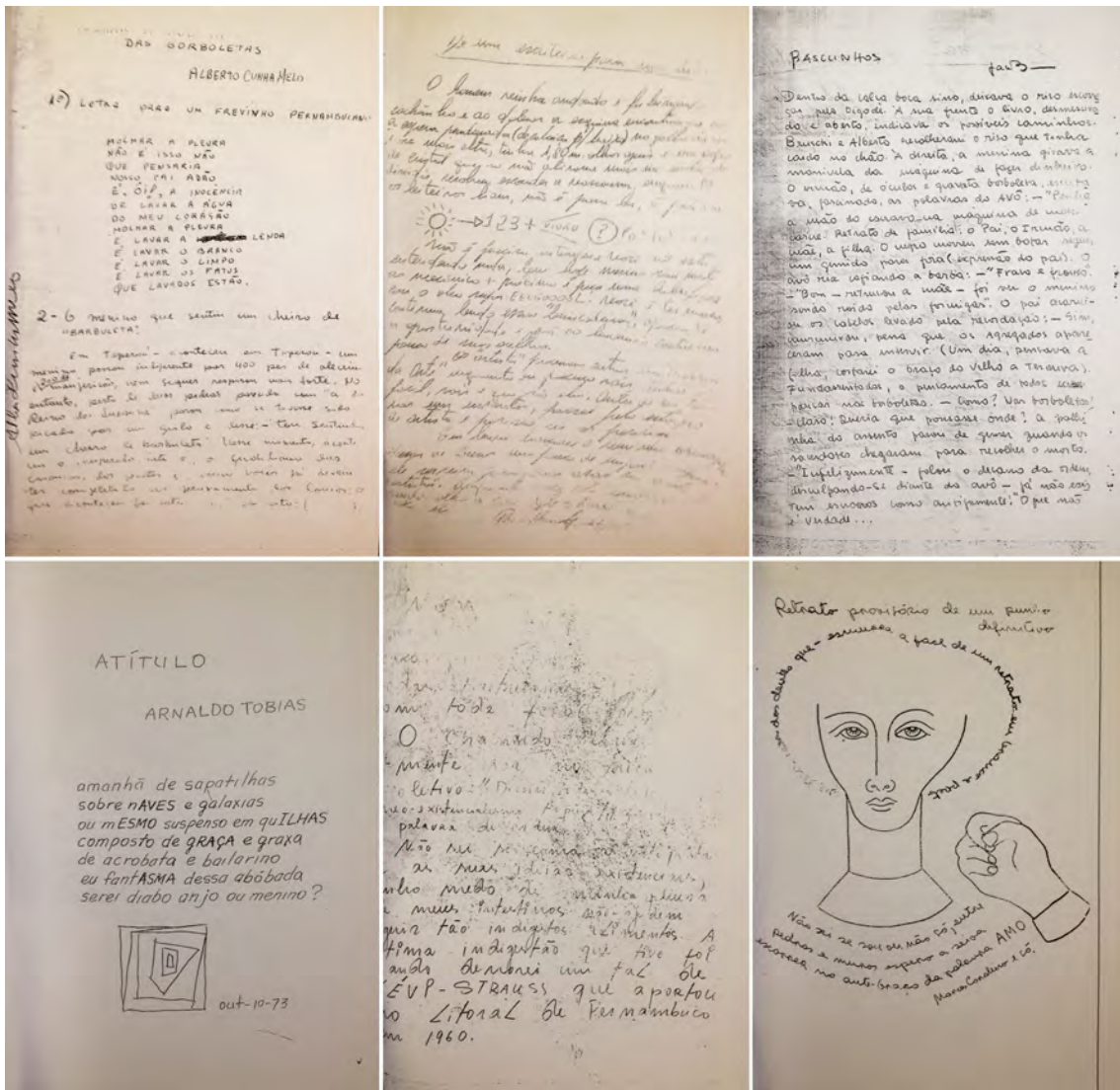
impresso perante leitores e colaboradores. No miolo, Alberto Cunha de Melo e Jaci Bezerra se divertem com a criação literária. O texto, por eles apresentado na primeira edição de *Punho*, ganha espaço do periódico, invadindo três das dez páginas da totalidade da publicação. O estilo despojado, casual e espontâneo da revista e de seu processo construtivo é percebido através dos pequenos desenhos que estacionam

nas margens brancas das páginas e nos respiros visuais alocados nas entrelinhas entre parágrafos. Esboços gráficos surgem pelos espaços deixados em branco, por onde o texto não preencheu. Esse resultado visual lembra das práticas corriqueiras de anotações do dia a dia do cidadão comum, dos rabiscos cotidianos, dos cadernos diários despreziosos e, até, insinua a compulsão pelo desenho, que aparece por qualquer canto de qualquer pedaço de papel, onde há vazios restantes. Mas não é apenas na edição zero de *Punho* que o texto recebeu protagonismo, ele também ganha espaço nas demais edições. Os números 1 e 2 também apresentaram essa característica. Abrindo a publicação, Alberto Cunha de Melo, em *Punho* n. 1 (1973), apresenta o leitor, como ele mesmo chama “uma letra para um fervinho pernambucano):

Molhar a Pleura
não é isso não
que pensaria
nosso pai Adão
é ôi!, a inocência
de lavar a água
do meu coração
molhar a pleura
é lavar a lenda
é lavar o branco
é lavar o limpo
é lavar o fato
que lavados estão. (PUNHO, 1973b, p. 2)

Na revista número 1, a alusão ao punho faz-se novamente presente na última página do periódico, através do desenho de Marcos Cordeiro, *Retrato provisório de um punho definitivo*. Mesclando desenho e poesia, o artista e poeta, filho do escritor Waldemar Cordeiro, associa a representação do punho com a ideia de esperança frente às barreiras impostas pela ditadura. “Não sei se sou ou não só, entre pedras e muros, espero a seiva correr no ante-braço [sic] da palavra AMO” (PUNHO, 1973b). Trazendo a noção de “amor” como possível salvação de um mundo de “pedras e muros”, Cordeiro joga com as possibilidades da página de se criar poesia visual atrelada ao desenho.

A revista *Punho* número 2, também de 1973, traz na própria capa a listagem dos artistas participantes, entre eles, João Câmara, Delano, Angelo Monteiro, Aloísio Braga, Paulo Bruscky, Alberto Cunha Melo, Audálio, Amada, Ângelo de Goiás, Domingos, Jaci Bezerra, Marcos Cordeiro, Tarcisio Pereira, Sérgio Lemos, Zé Mario e a livraria Livro 7, também como participante. Nesta edição, mais escritores e artistas



Revista *Punho*, n. 1, Recife, Brasil, 1973, capa e miolo (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

entraram em cena como colaboradores e o desenho apareceu com mais força, assim como o tom da brincadeira e da ironia, fruto dos encontros em bares e das prosas coletivas. Marcos Cordeiro, por exemplo, dessa vez “presenteou” as páginas da revista com a ilustração de um “troféu n. 7”, referindo-se à parceira Livro 7, e assinou, em tom jocoso: “sob um punho e bêbado na tarde, noite, dezembro 73” (PUNHO, 1973c, p. 5). Adiante, o grupo criou o conjunto de regras e diretrizes *Anotações: Arte é fácil*, elencando critérios “didáticos” sobre o que pode ou não ser considerado arte. Ao elencar normas propositadamente contraditórias, os artistas jogaram com a noção de definição e consagração artística: “(1) Todo retângulo é arte; (2) nenhum retângulo é arte; (3) só um retângulo é arte”, articulando texto e “representações gráficas explicativas sobre o assunto”. Na página seguinte, Paulo Bruscky apresentou um de-

senho figurativo, em tom de troça e divertimento, de traços rápidos, personagens “palitos”, com onomatopeias que detalhavam a cena. O artista assina: “antigamente eu desenhava assim. Hoje eu persisto, Paulo Bruscky, 1973, véspera de 1974”. Além de aludir ao espírito de troca, lazer e brincadeiras no qual os artistas estavam imersos, é interessante notar que até em véspera de ano novo, ocorreram reuniões criativas.

As primeiras edições tinham um perfil muito local. Circulavam nas mãos de quem estava produzindo, entre a gente e mais algumas pessoas. Nós deixávamos algumas edições com o pessoal da Livro 7 também, em retribuição a Tarcísio, para que ele distribuísse entre algumas pessoas que interessasse. Depois, as edições em ofsete circularam mais, havia mais números e enviávamos pela rede postal para todos os participantes. Mas essas edições voavam, porque já não havia muitas e lembro que sempre acabava logo em seguida. Mas dávamos uma para cada participante. Hoje, são raras. Esse levantamento de encontrar as peças é muito difícil de se fazer. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

As edições posteriores vão transformando um pouco algumas características. Ingressam artistas de outras localidades, expandindo o periódico de perfil local, oriundo do encontro e do bate-papo, para um estilo mais internacional, a partir do sistema de trocas postais. Como a revista n. 4 (o que significa a quinta edição) foi impressa em ofsete, possibilitou-se uma circulação mais ampla e, inclusive, uma criação coletiva com trabalhos recolhidos de artistas de longe. A partir dessa edição, utilizou-se o correio para se recolher trabalhos e para enviar a revista a outras localidades. Nessas últimas edições, as tiragens aumentaram. Imprimiu-se em média de 100 a 200 exemplares de cada número, o que representou uma circulação maior que os números iniciais.

Mas não foi apenas a circulação de *Punho* que sofreu alteração com a produção em ofsete. A estética da publicação transformou-se consideravelmente. Anteriormente, prevaleciam soluções gráficas manuais e, aos poucos, novas linguagens foram entrando em cena. A datilografia, a fotografia, a colagem, o xerox, tudo isso se soma aos traçados em esboço, grafismos e ilustrações manuais das outras edições. Com a impressão ofsete, a revista tornou-se mais plural, mais heterogênea. Recebia-se trabalhos de artistas de todas as partes e de todas as formas. Não havia restrição de linguagens. Enviava-se na técnica que desejava para, então, reproduzir a obra no número de cópias referente ao número de revistas que circulariam. “A revista número quatro foi internacional. Como eu tinha os contatos da Arte Correio, segui editando, mais à distância.

Continuei fazendo por gostar de publicações” (BRUSCKY, 2015, entrevista). Depois, no último número, já houve uma dispersão. A livraria de Tarcísio havia sido fechada, o que acarretou uma circulação mais tímida com relação à edição anterior.

A revista número 4 teve uma disseminação mais ampla e maior número de participantes. Com vinte e seis colaboradores, somou principalmente artistas brasileiros, entre um polonês e um norte-americano. Contou com a participação dos brasileiros Aristides Klafke, Pedro Osmar, Wilson Araújo, Silvio Spada, J. Medeiros, Luiz Guardia Neto, Sandra Albuquerque, Unhandeijara Lisboa, José Alselmo Alves,



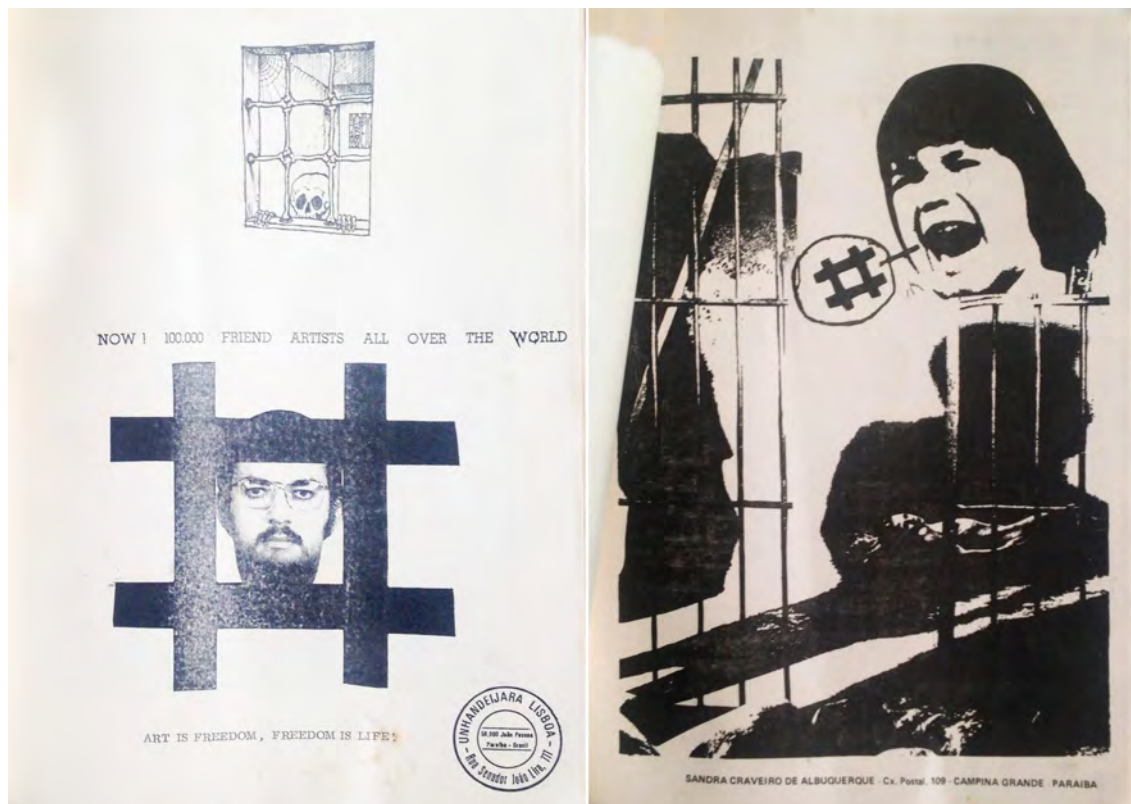
Capa e contra Capa, *Punho*, nº 4, Recife, Brasil, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

Marcos Pinto, Ypiranga Filho, Carlos Humberto Dantas, Ivan Mauricio, Leonardo Frank Duck, Falves Silva, Daniel Santiago, Abraão Chargorodsky, Montez Magno, Marcos Cordeiro, Rita Redaelli, do polonês Pawel Petasz, do norte-americano Bill Gaglione, e dos organizadores Paulo Bruscky, Arnaldo Tobias, Alberto Cunha Melo e Jaci Bezerra.

Essa edição teve uma forte compilação de trabalhos de contestação. A reunião de todos esses artistas brasileiros confinados no mesmo contexto de enclausuramento

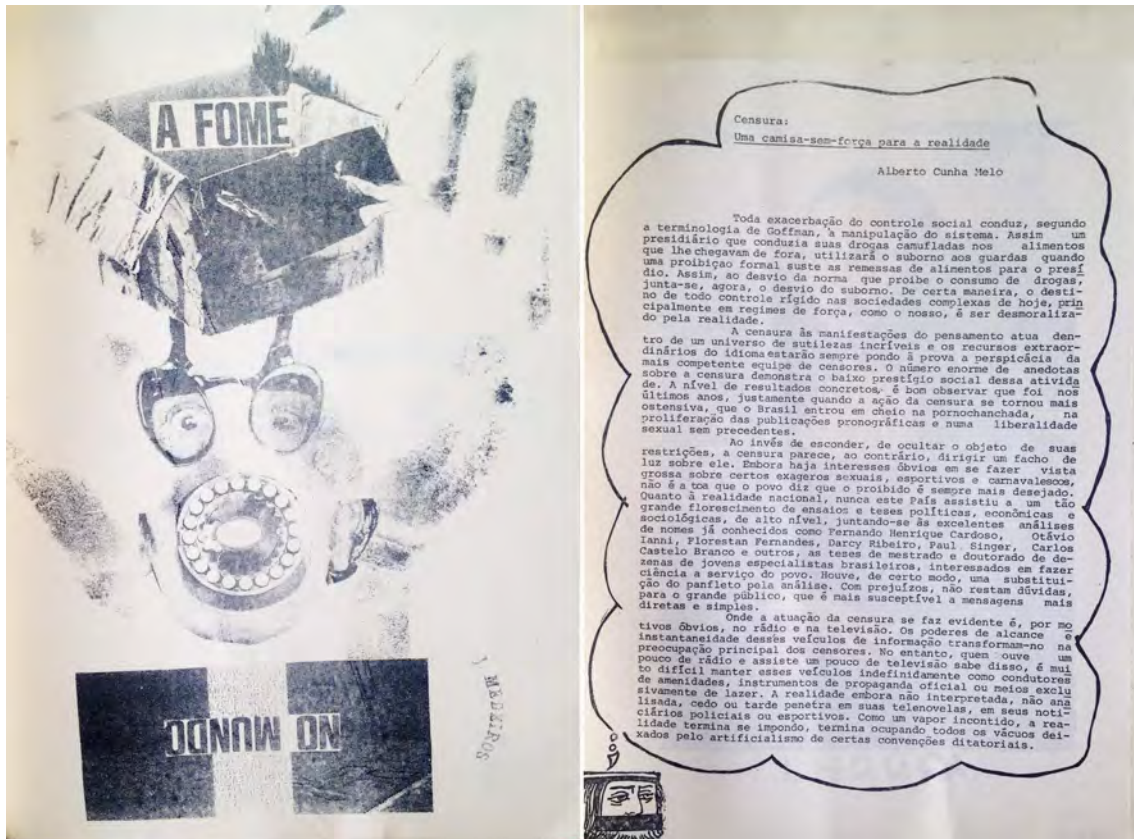
pressão. O trabalho de Unhandejara inclusive aponta a interatividade e aproximação que os artistas obtiveram com a Arte Postal, sendo essa uma estratégia de fuga contra o silêncio exigido pelo poder. Sabemos que o correio foi uma alternativa também para os presos e exilados políticos e, nesse sentido, o trabalho de Unhandejara louva a arte como possibilidade de liberdade, independente do confinamento da prisão. Na frase escrita: “*Now, 100.000 friends all over the world; art is freedom, freedom is life*” (“Agora, 100.000 amigos ao redor do mundo; arte é liberdade, liberdade é vida”), o artista coloca a ideia de arte como comunicação a favor da liberdade. Através dela, cria-se uma rede de amigos. A retórica política é igualmente percebida na imagem publicada por Leonhard Frank Duch e no texto crítico trazido por Alberto Cunha Melo, “Censura: Uma camisa-sem-força para a realidade”. Ainda, J. Medeiros ilustra uma encomenda da fome mundial a partir de uma linguagem da montagem e da sobreposição com impressões digitais marcadas na folha, chamando a atenção para a problemática que se expandia de forma global, sem deixar de fazer uma analogia às encomendas poéticas da Arte Postal, igualmente proliferadas.

Ironia e irreverência estão presentes principalmente no trabalho de Mon-



Trabalho de Unhandejara Lisboa e Sandra Albuquerque em *Punho*, nº 4, 1978, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

tez Magno – reapropriação da Mona Lisa de Leonardo da Vinci (já apropriada por Duchamp), assinada como L.O.U.C.A. – assim como de Aristides Klafke – que situa intelectuais e escritores como Mallarmé, Joyce, Maiakóvski e Breton como “procurados pelo polícia”, insinuando a realidade de um contexto onde o “pensar” tornou-se uma atitude criminosa e que deveria ser contida. Ainda, é pertinente destacar o trabalho do polo-



Trabalho de J. Medeiros, Alberto Cunha de Melo, Montez Magno, Aristides Klafke e Pawel Petasz, em *Punho*, nº 4, 1978, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

nês Pawel Petasz. Na página de Petasz, uma tira cômica atribui a noção de “conforto” e “felicidade” à atividade sexual. Mas, como a ironia também faz parte do repertório de Paulo Bruscky, essa não poderia ficar de fora de seus trabalhos. É o que podemos ver no trabalho de 1974 *I'm pickling myself*, posteriormente publicado na revista.

A literatura fez-se presente por meio dos poemas visuais do norte-americano Bill Gaglione (ou William “Picasso” Gaglione) e do brasileiro Wilson Araújo de Sousa, além de aparecer na obra de Ivan Maurício, que traz o imaginário dos personagens da literatura de cordel. *Poem limited to sixty lines*, de Paulo Bruscky, lembra o trabalho de John Cage em uma interpretação gráfico-visual. Bruscky era um grande apreciador da obra de Cage, como ele mesmo relata e como podemos perceber em

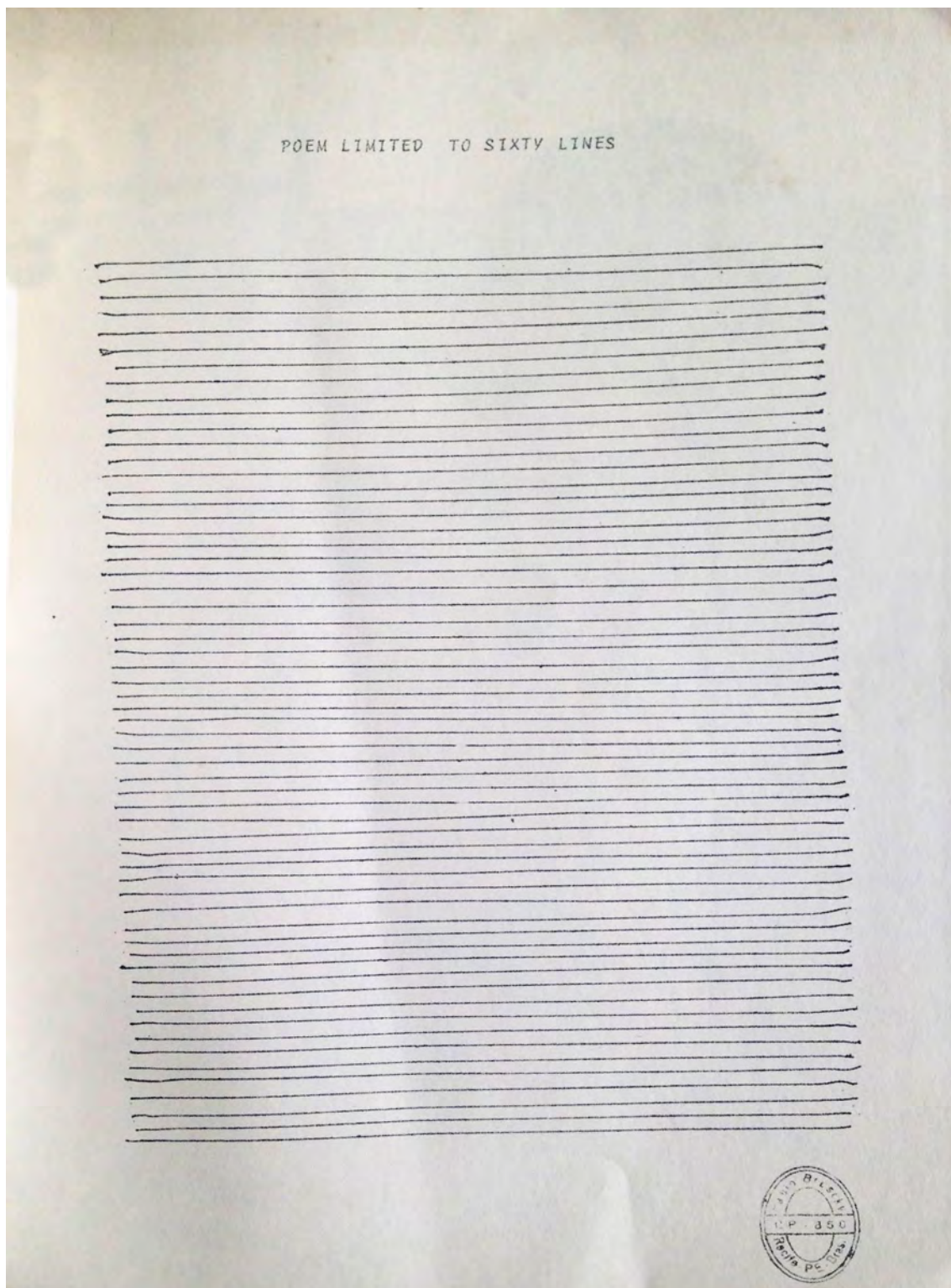


À esquerda, trabalho de Paulo Bruscky, em *Punho*, nº 4, 1978, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015). À direita, na parte de cima, *I'm pickling myself*, água, fotografia, e frasco de vidro, de 1974. Abaixo, a mesma obra foi refeita e exposta na retrospectiva do artista *Paulo Bruscky: art is our last hope*, realizada entre setembro de 2013 e abril de 2014, no Bronx Museum of Art.

seu trabalho *Homenagem à John Cage*. Nesse sentido, brinca com o “silêncio” da poesia: o espaço visual da página que, com linhas vazias, insinua um poema ausente. É válido marcar a importância da palavra (ou de sua ausência), não apenas nessa como nas demais edições da revista *Punho*. A linguagem como elemento criativo colabora com a criação de uma rede de significantes. O jogo de articulação entre palavra e imagem ou, ainda, entre discurso e representação ganha força nos impressos, já que atuam na formação do sistema de sentidos que parte do suporte gráfico. Essa é uma característica marcante dos impressos do período. Para Glória Ferreira, essas publicações em geral apontam, de forma radical, “o deslocamento da palavra, presente já em outras estratégias poéticas, para o interior da obra como parte constitutiva de sua materialidade e de seu mecanismo operatório” (FERREIRA, 2009, p. 313). Já sabemos que a poesia visual teve um papel importante na trajetória de Paulo Bruscky, lembrando que a produção brasileira no panorama da poesia contemporânea tornou-se emblemática, inclusive no cenário internacional, a partir das investigações da Poesia Visual. Seus trabalhos bebem dessas relações, elevando a poesia visual a um novo degrau, estabelecendo relações com discursos de caráter mais conceitual. Bruscky manteve, e segue mantendo até hoje, contato com poetas visuais no Brasil e no exterior. Essas influências oriundas de artistas e literatos o estimularam na produção de uma expressão criativa que se localiza na fronteira entre as letras e a visualidade, articulando signos, letras e imagens. Em suas operações criativas, nas quais a palavra ganha protagonismo, pode-se dizer que ocorrem elipses semânticas, desarticulações de sentidos, muitas vezes com o tom irônico. Nesses casos, o artista faz uso de mensagens implícitas e ocultas para acrescentar significados à totalidade. Em um texto onde não se tem frases escritas ou em um poema onde não se tem palavras, o entendimento também é implícito e provido de humor. Como escrever sem usar letras ou, ainda, o que há em linhas cujas frases são ocultas? Como marcar a presença de um poema sem palavras? Sabendo que conceitos de ideia, imagem e significado, implicados um ao outro, andam juntos em muitos trabalhos de Paulo Bruscky, da mesma forma o artista jogou com essas relações em sua obra, publicada na edição número 4 de *Punho*.

Dezoito anos depois, Bruscky editou a última edição da revista, no ano de 1996. Em tom de homenagem e saudosismo, a última edição lembra, já através da capa, a principal característica, marca da publicação: uma revista construída a pu-

nho, uma produção artesanal, produzida em várias mãos, tendo o desenho como base para a construção gráfica. A visualidade da capa anuncia isso de imediato, mostrando o “punho” como a principal ferramenta de trabalho. Além disso, a última edição mantém o perfil internacional e de assemblagem. Através da linguagem



Trabalho de Paulo Bruscky, em *Punho*, nº 4, 1978, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

gráfica gestual da caneta, apresenta-se os participantes da edição, com uma escrita caligráfica que divide espaço na folha com desenhos que voam pela página. No texto editorial, a sexta edição de *Punho* apresenta-se:

Este é o número 5 da revista PUNHO. A revista PUNHO é criação de escritores e artistas plásticos pernambucanos. Foi inicialmente escrita e desenhada em bares da cidade do Recife sobre folhas de stencil a álcool (1973). Participaram dos primeiros números da revista PUNHO: Alberto Cunha Melo, Jaci Bezerra, João Câmara, Paulo Bruscky, Abrãao Chargorodsky, Jomard Muniz de Brito, Fernando Monteiro, Arnaldo Tobias, Marcos Cordeiro, Adálio Alves, Delano, Ângelo Monteiro, Aloísio Braga, Carlos Alberto Azevedo e Ivan Maurício. (PUNHO, 1996, p. 2)

A *Punho* número 5 contou com dezoito participantes, entre eles Zhô Bertholini (Brasil), João A. da Silva Sampaio (Brasil), Jurema Barreto de Souza (Brasil), Alex Bracho (Venezuela), Constança Lucas (Brasil), Bill Gaglione (Estados Unidos), Pier Paolo Limongelli (Itália), Pete Spence (Austrália), Thiago Brayner de Barros (Brasil), Romano Peli (Itália), Stephen Perkins (Estados Unidos), Artur Gomes (Brasil), Cídia Peixoto (Brasil), Hugo Pontes (Brasil), Cândido Vetia (Espanha), Antonio Gomez (Espanha), Marcel Stussi (Suíça) e Paulo Bruscky (Brasil). *Punho* número 5 reúne artistas visuais, poetas, escritores. Estabelece conversas entre fotomontagens, escritos, narrativas, poesias visuais e considerações ainda existentes sobre o movimento da Arte Postal.

Alex Bracho expôs uma colagem que abraça signos da cultura de massa, a partir de uma composição que remete à estética dadaísta em entrosamento com a visualidade pop. Em seu trabalho, percebe-se o avanço histórico-temporal da sexta edição de *Punho*, já que se encontram presentes referências próprias da era da globalização, tais como a linguagem multimídia e a citação do sistema operacional *Windows*. Além disso, nota-se de maneira explícita o comentário sobre o corpo nu feminino, objetificado e símbolo de desejo. Também a partir do universo da colagem e da fotomontagem, Arthur Gomes e Cídia Peixoto construíram imagens onde recortes de jornal, fotografias antigas, manchetes e escritos somam-se, formando um aglomerado de mensagens e livres associações, como uma pluralidade de significados que coexistem em um único significante. O retrato de Oswald de Andrade convive em sintonia e estranhamento com imagens publicitárias comerciais e pinturas antigas. A aproximação de objetos simbólicos tão distantes agrega ao trabalho o espírito iconoclasta e até irônico, a partir da criação de um alto coeficiente de impureza assumida. Nesses



Capa de *Punho*, nº 5, Recife, Brasil, 1996 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Miolo de *Punho*, nº 5, Recife, Brasil, 1996 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

trabalhos, a articulação de elementos distintos, quase contraditórios, encontram-se em harmonia, em acordo com o princípio pós-moderno de formulação de imagem; uma maneira de refletir sobre a complexidade de signos e sentidos no contexto da vida no fim do século, já que a cultura contemporânea vinha se empenhando cada vez mais em ser formulada a partir de acúmulos e sobreposições de referências, mais do que a partir de processos de seleções e exclusões. Assim, nesses trabalhos, a fotografia aparece como operação técnica, semântica e simbólica. Evidencia-se relações existentes entre o universo *cult* e o popular, sem escrúpulos de contágio.

Comparando ao objeto de obra tradicional, esses tipos de trabalho impresso e escrito, de maneira geral, mesmo dentro do seu universo de variedades, acabam por reduzir, em termos gerais, o apelo visual, que se conecta às questões sensoriais e afetivas do espectador, aproximando esse tipo de linguagem a um sistema de participação mais frio – ligado às questões mentais/processuais e conceituais. A partir de recursos que partem apenas do entrosamento verbo-visual, a articulação imagética e textual se torna o combustível para a geração de sentidos, nesses casos. O artista, de forma geral, carrega consigo o interesse pela manipulação de códigos visuais, responsáveis por acionar mensagens que, de preferência, poderão ser lidas por qualquer cultura, em qualquer território. Essas questões podem ser percebidas ao estudar esses impressos.

O “mailartista” (como estratégia cultural) está mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo [...], onde desenvolve uma forte tendência à linguagem retórica para veicular sua ideologia artística. (ZANINI, 2010, p. 81)

Stephen Perkins apresenta um poema visual em cartolina colorida, rosa-claro, com impressões em tinta preta. Esse trabalho era um convite para o recebimento de trabalhos para uma exposição sobre publicações-assemblagens, que ocorreria em Iowa, Estados Unidos, no ano de 1996. Nesse caso, a publicação encabeçada por Bruscky, que já tinha o perfil coletivo de assemblagens, traz em seu conteúdo interior mais uma convocatória de trabalhos de artistas, reforçando a noção de rede que se amplia a partir desses impressos. Da mesma forma, Perkins, que é um reconhecido estudioso sobre publicações independentes e coletivas, está “carimbando” a revista

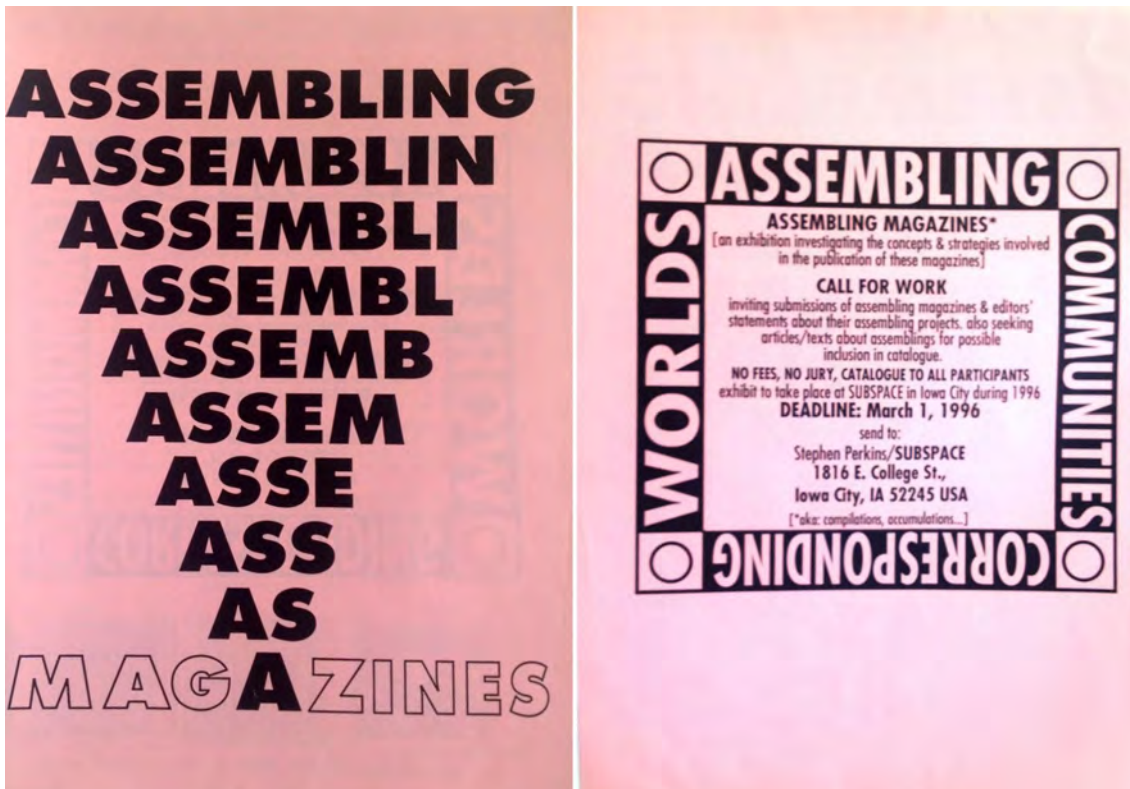


Trabalhos de Cídia Peixoto, Alex Bracho e Arthur Gomes, *Punho*, nº 5, 1996, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

Punho com o título de *assembling magazines*, expondo-a em ambiente institucional e situando-a lado a lado com demais produções internacionais. Pete Spence, australiano, e Hugo Pontes, do Brasil, também participam dessa edição. Enquanto Spence configura uma imagem abstrata de influência concreta, na qual grafismos literários e musicais participam do mesmo espaço, Pontes faz referência à *Mail Art*.

Não havia uma definição. Havia trabalhos gráficos, trabalhos conceituais, trabalhos mais convencionais, nós queríamos que tudo isso convivesse junto. A fotografia, do lado do trabalho com uma pegada abstrata, ao lado de um poema visual. Não existia uma linha de trabalho pré-estabelecida. Aceitava-se tudo e todo tipo. Nada ficava de fora. O que você recebia, você publicava. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

Zhô Bertholini, João da Silva Sampaio, Jurema Barreto de Souza e Cândido Vetia, participaram dessa mesma edição apostando na interação texto-imagem. Mostram construções literárias ao lado de imagens referenciais, lembrando da noção tradicional de livros e revistas comerciais nos quais a imagem apresenta função de ilustração do enunciado textual. O trabalho de Zhô Bertholini faz alusão ao poema de Carlos Drummond de Andrade, trazendo uma mancha textual, deslocada no espaço da folha em diálogo com um desenho de alto contraste. João da Silva Sampaio reflete sobre o passar do tempo, com sua poesia "*Time's Vaem*" ilustrada com um relógio em derretimento, ao estilo Dali, enquanto Jurema de Souza percorre o imaginário mitológico, casando seu texto com uma representação gráfica de colunas da arquitetura grega. Já Constança Lucas prefere uma composição mais plural onde



Trabalhos de Stephen Perkins, Pete Spence e Hugo Pontes, *Punho*, nº 5, 1996, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

um recorte fotográfico é interferido pelo desenho, a partir de uma visualidade fragmentada, associada às interrupções cubistas. No caso de Lucas, o texto surge como elemento participante da imagem.

Punho surgiu a partir de um projeto aberto e criativo e, ao longo de seu tempo de vida, seguiu em expansão cada vez mais, seja no sentido estético e visual, seja em seu plano de divulgação e circulação. Universos gráficos distintos conviveram juntos, dividindo páginas. Uma mesma encadernação cedeu espaço a poemas visuais, construções textuais literárias, trocadilhos políticos, imagens de contestação e imagens de ironia. Entre esboços e rabiscos despreziosos e elaborações visuais mais complexas e plurais, *Punho* nasceu de vários punhos. Mesmo com tiragens tímidas e uma produção precária, rodou endereços e aproximou artistas, escritores e poetas nunca antes reunidos. Como afirma Paulo Bruscky (2015) em entrevista para o presente trabalho, eles não estavam atrás de uma única estética. Eles queriam era misturar tudo mesmo. “Mixturação” com “x”, mesmo, não com “s”.



DESESPERO DE UM TITÃ

Geraram-me das profundezas escuras
da terra violentada pelo caos.
Breves são meus momentos de paz
e inválido é o meu amor pela vida.
Zeus, que culpa tenho eu
mitológico espectro
cuja rima é pobre e verso triste?
Cada toque de minha mão é machado
é granizo cada olhar de afeição.
Onde passo deixo queimados
chão fértil, colheitas inteiras.
Gaia, mãe terra, leve-me em tua concha
afoga-me em teu mar
Liberta-me desta horrenda figura
para que eu suba aos Olímpos
de claridades inacreditáveis.
Livra-me de passar a eternidade
chorando com um olho só.

Jurema Barreto de Souza



NO MEIO DAS PEDRAS TINHA UM CAMINHO

ZHÔ BERTHOLINI-1994

Time's Vaem

nó a nó
pó a pó
sol a sol
gota a gota.

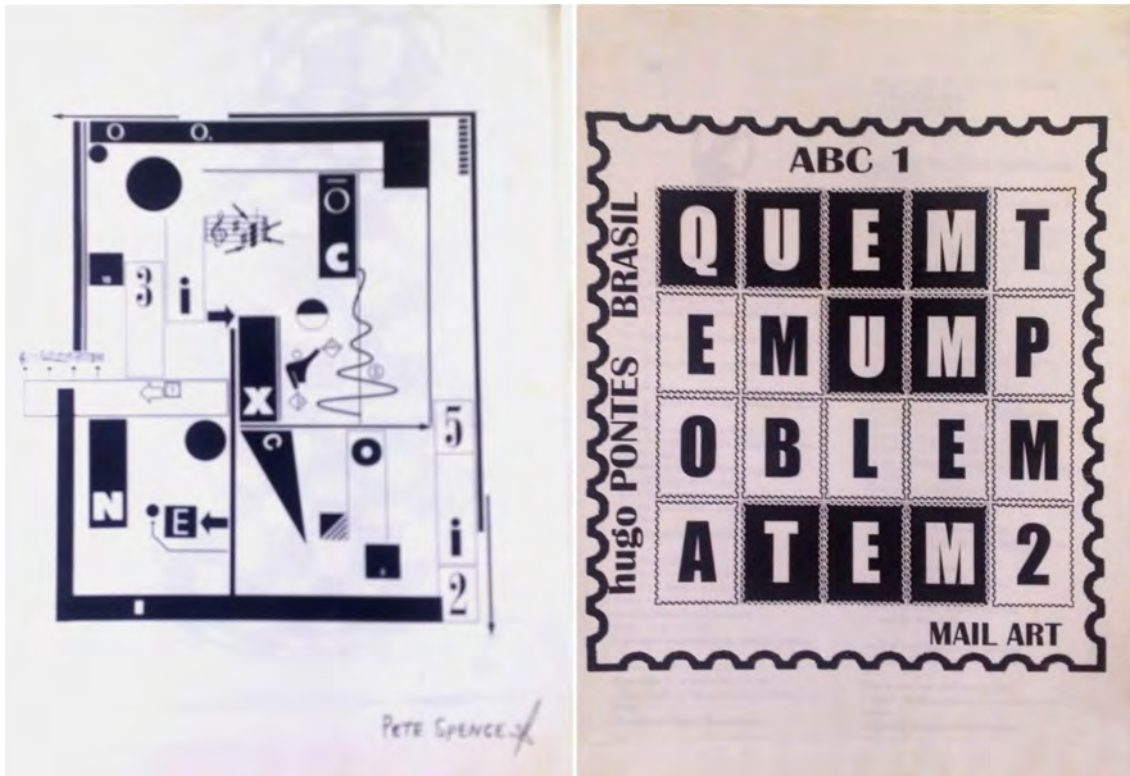
dente versus dente,
(tique-taque).
bit, bit, bit...
BOOOM!

horas, minutos e segundos,
escoam entre dedos
tocam o infinito.

criaste mais uma
máquina
inútil.



Trabalhos de Zhô Bertholini, Constança Lucas, João da Silva Sampaio, Jurema Barreto de Souza e Cândido Vetia, *Punho*, nº 5, 1996, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Trabalhos de Pete Spence e Hugo Pontes, *Punho*, nº 5, 1996, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

Circuitos Subterrâneos

O poema de “Noosfera”, sobre o conceito de Teilhard de Chardin, de Décio Pignatari, adiantou-se em alguns aspectos com relação à rede de interatividade que viria a seguir. O poema trata sobre a ideia de que a próxima fase evolucionária seria embasada em uma rede de conexão de cérebros. McLuhan também era interessado por essas sugestões. Essa noção de comunicação à distância, tanto por telégrafo, por rádio ou por correio, de maneira a criar uma conjuntura de cérebros interligados globalmente, antecipou um fenômeno que começou, aos poucos, a ocorrer. Entusiasmados com a concepção de conexão e diálogo, alguns artistas dos anos 1970 podem ser vistos como personagens de “Noosfera”, colocando em prática a ideia de uma

interconexão terrestre e artística (BRUSCKY, 2015)⁵.

É a partir dessa interconexão como princípio que surgem tantos trabalhos. Como vimos, a *Punho*, assim como outras manifestações editoriais de Paulo Bruscky e de outros artistas, apresenta nitidamente esse espírito de conectividade narrado por Pignatari, por McLuhan, Filliou e tantos outros, em períodos distintos. O que vale ressaltar é que a formação desses circuitos que esses trabalhos editoriais percorreram implica um valor artístico ainda mais significativo do que a produção em si. Além do mais, *Punho*, desde 1973, carregava consigo os sinais da coletividade, da cocriação, da interatividade entre profissionais de campos distintos, da pluralidade permissiva e inclusiva das distintas propostas estéticas, assim como os sinais da comunicação intercontinental, em um contexto em que o diálogo no próprio Brasil era bastante restrito.

A ditadura reprimia a expressão que, por sua vez, passou a ser repensada. A censura no país se dava através de órgãos como o DIP e a Censura Federal ou, ainda, de maneira mais implícita – por meio do controle do papel, para a imprensa, e do controle da publicidade estatal, para determinados veículos de comunicação que não se identificavam com as políticas do poder estabelecido. Também se dava de maneira indireta, através de estabelecimentos ou outras instituições que repassavam informações. Desse modo, abraçar o sistema dos correios como canal para se pensar e enviar arte era a saída mais viável, já que era o único meio de comunicação que não era absolutamente controlável pela censura, deixando brechas em aberto. O processo de controle destinado às correspondências era manual e, como esse regulamento era arcaico, restavam furos no sistema para burlar essa fiscalização. Além disso, tratava-se de um posicionamento contra a burocracia e a sistemática estatal. E, apesar de nem todas as edições de *Punho* terem utilizado o tráfego postal desde o início, esse foi o caminho para o qual a publicação foi se encaminhando com o tempo, para dividir com outros países o que vinha ocorrendo no Brasil.

A estratégia de comunicação artística via correio percorreu diversos países para além da realidade nacional, e essa tática passou a ser amplamente usada por muitos artistas nesse período. Esta efervescência dos alternativos correspondeu tam-

⁵ Entrevista com o artista Paulo Bruscky, A deseducação de Paulo Bruscky, presente na Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1213>>. Acesso em: abr. 2015.

bém a uma tendência internacional que expressava o repúdio ao totalitarismo e à limitação da participação social dos artistas. Os circuitos marginais passaram a alimentar uma nova conjuntura criativa, apontando novos valores e novas estratégias para se veicular uma expressão da marginalidade. Da América Latina ao Leste Europeu, atribuiu-se esse formato de envio. A edificação de canais informacionais foi a forma de muitos artistas trabalharem, de poderem dizer ou expressar o que deveria ser dito. Tinha de haver o correio, porque ele, nessa época, permitia quebrar a censura.

Regina Melim (2015), em entrevista realizada para o presente trabalho, lembra que o meio postal foi também uma das maneiras de possibilitar a comunicação para os artistas ou intelectuais que haviam sido silenciados pelo governo – presos ou exilados. Lembrando que a partir de 1968 muitos artistas sofreram com a repressão ainda mais acirrada e acabaram presos ou tiveram de sair dos seus países. Muitos puderam continuar trabalhando e produzindo, mantendo seus perfis ativistas, a partir do correio. E, assim, conectavam-se com os demais. Havia trabalhos, por exemplo, que Clemente Padín enviava da prisão. “Essa era a forma que eles tinham para fazer circular seus trabalhos. E isso já era uma tradição desde a *Samizdat*⁶, do Leste Europeu, onde alguns trabalhos vinham até embaixo da sola do sapato”.

Constituiu-se, então, um circuito aberto em contexto de enclausuramento. Como bem coloca Cristina Freire (2006, p. 137), a abertura de rede, por sua capacidade de furar bloqueios, foi inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico desses países e, nesse sentido, foi relevante o papel que a América Latina e os países do Leste Europeu exerceram nesse período de controle. O sistema postal foi o modelo perfeito de transição da concepção de arte de um objeto à um sistema de comunicação. Assim, essa nova concepção de arte passa a propor novas interações entre grupo e indivíduo, tornando-se ainda mais penetrada dentro da realidade social. Essa estratégia operativa, aberta, de livre-troca, gratuita e inclusiva, que contemplou artistas jovens, velhos, legitimados e iniciantes, foi abrindo espaço para a intercomunicação ainda mais ativa dos dias de hoje.

⁶ Com a repressão perante a livre expressão no bloco soviético, que se tornou ainda mais intensa ao logo da década de 1950, a circulação de algumas documentações proibidas veio a ser possível com a prática de *Samizdat*, destinada a evitar a censura imposta pelos governos dos partidos comunistas nos países do Bloco oriental. Mediante essa prática, possibilitou-se a cópia e a circulação clandestina de textos, documentos, publicações e outros bens culturais que haviam sido proibidos pelo governo, de forma a permitir a reprodução alternativa de informações censuradas e o repasse de leitor a leitor.

O circuito de envios a partir da rede possibilitou não apenas a troca poética, mas também a constituição e o enriquecimento de acervos e centros de documentação. Os próprios artistas passaram a criar arquivos para guardar todo esse material que circulava e que chegava até eles. Tendo em vista o perfil alternativo dessas peças, preferia-se enviá-las para acervos independentes do que para os grandes centros e instituições oficiais. Nesse sentido, muitos artistas começaram a constituir seus próprios arquivos, guardando produções de valias inestimáveis. Muitos deles criaram o hábito de guardar e manter esses trabalhos. “Nós nos correspondíamos com gente que nem conhecíamos. Devo ter nomes de peso aqui no acervo e que nem sabia quem eram na época” (SANTIAGO, 2015, entrevista).

Enviava-se para os artistas e para alguns centros, para os poucos que existiam. Havia alguns centros que se sabia que manteriam e valorizariam o material. Lá, eles permaneceriam. Centros principalmente organizados por artistas; assim como eu mantinha meu acervo, tinha também Romano Peli, de Parma, Itália [Centro Documentazione Organizzazione], tinha Klaus Groh, da Alemanha [International Artist Cooperation/Alemanha], havia centros na Nova Zelândia, havia centros no Japão. Em vários países se tinha alguns centros que mantinham esses materiais. A Itália teve muito apoio, porque o partido comunista acreditou muito no movimento e financiou várias publicações. Muito material foi produzido a partir desse suporte. Nesse sentido, a Itália teve mais facilidades. Não tantas facilidades, mas mais do que os demais países, de forma geral. Então, lá sempre foi o centro visual, para mim, mais importante do mundo, sobre esse tipo de publicação. Já nos anos 1980, eles começaram a guardar esses materiais. Porque hoje, por exemplo, os acervos de Arte Correio estão nas mãos dos artistas. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

Esses locais narrados por Bruscky guardam uma parcela da produção pernambucana, somando a ela produções paralelas de outras partes. Da mesma forma, percebemos a permanência desses trabalhos no arquivo de Paulo Bruscky, o que atesta o universo de cruzamento de vozes e poéticas que interagiram com a formação da rede postal. É interessante perceber que, no caso de Bruscky, ateliê e acervo convivem no mesmo espaço, apontando a retroalimentação da pesquisa e da criação. “Segundo levantamento feito pela Universidade Federal de Pernambuco, trata-se de um acervo que reúne mais de 70 mil documentos, entre obras, registros e correspondências” (BRUSCKY, 2013). De acordo com Adolfo Montejo Navas, essa familiaridade cotidiana do ateliê com um acervo coletivo que estabelece sintonias e afinidades com poéticas de outros se faz presente em seu arquivo, sugerindo no processo e no resultado sua conexão híbrida com o mundo. Ao mesmo tempo, “a troca com as

obras e ideias de outros supõe uma característica medular de um ateliê que é configurado como obra coletiva” (NAVAS, 2012, p. 197).

Sem dúvida, o mais pungente testemunho do espírito contemporâneo da obra de Paulo Bruscky é seu arquivo. Constituído como parte de sua obra, funde-se e confunde-se com ela. Trata-se de um arquivo vivo. Como o trabalho da memória, esse arquivo não é estático, mas dinâmico, está em constante movimento, é eruptivo, efabulador, mistura a história com uma forte carga afetiva da memória e reconstrói-se a cada dia. Desse arquivo partem os canais dos múltiplos diálogos sincrônicos estabelecidos com artistas de diversas partes do mundo. Em suas ramificações e injunções internacionais, reúne uma rede de artistas significativa para a arte contemporânea. Não resta dúvida de que, nesse momento, a história dos multimeios no Brasil preserva-se em arquivos como esse, que, labirinticamente, guardam a memória do nosso presente. (FREIRE, 2006, p. 24)

Constitui-se, então, com o tempo, um arquivo multifacetado que incluía trabalhos efêmeros de todas as partes. E como atestam muitos pesquisadores sobre esses trabalhos, a prática do arquivo permeia a produção criativa desses artistas. “O arquivo é uma estratégia contra o esquecimento e uma fonte de alimentação para sua prática” (TEJO, 2010, p. 07). Ao mesmo tempo, o trabalho criativo, ao lado do trabalho de manutenção e catalogação, faz do acervo de Bruscky um potente espaço de pesquisa, uma vez que cria condições para que essa história recente da arte seja acessada e lembrada.

Até hoje recebo muito material. Quando viajo, os artistas me dão muita coisa, porque sabem que eu arquivo e guardo tudo. Eu não acredito em outra vida, mas se existiu eu fui arquivista, sem dúvida alguma. Gosto muito de guardar tudo que eu recebo, também por isso que tenho muito material hoje que está perdido por aí. Muita coisa sumia, se perdia pelo caminho. [...] Não jogo nada fora. Porque a grande obra daquela época, na verdade, era a informação. Era o que esses materiais continham. Esses materiais, esses impressos, essas publicações, tudo isso são apenas provas de toda a informação que se circulava no período, esse era o ouro da época. E guardar tudo isso nos permite acessar àquilo tudo. (BRUSCKY, 2015, entrevista)

Apesar de circularem menos pelos estabelecimentos oficiais, esses trabalhos impressos, por vezes precários e efêmeros, fizeram também parte de mostras e exposições, ou acervos institucionais. O processo de enviar para uma instituição ou

para um acervo cultural esse tipo de trabalho estava calcado na vontade de colocar dentro da instituição uma obra que era ordinária, que qualquer um poderia ter, distante dos regramentos do mercado. Algo que não tem valor nenhum, mas passa a ser incorporado pelo corpo institucional. Para Regina Melim, esse tipo de trabalho não estava dentro daquele “programa de assinatura, de unicidade, de condição aurática das obras do mercado”. E, mesmo assim, “elas não conseguem se livrar disso, se livrar dessa valorização do sistema” (MELIM, entrevista, 2015). Mas sabe-se que a propagação da investigação poética de periódicos, fanzines, jornais e revistas é ainda tímida em comparação com as demais expressões postais, que já têm adquirido certa consagração perante o campo da história da arte. Contudo, elas também circularam no passado e registraram seu contexto.

Foram poucas exposições que incluíram essas publicações coletivas. Não só sobre os meus trabalhos mas os do mundo todo. Vigo e Zaballa fizeram trabalhos geniais na Argentina, por exemplo. Guillermo Desler, do Chile, que foi exilado na Alemanha Oriental e passou pela Bulgária, agora tá despertando interesse no país dele. O Chile agora quer saber quem foi Desler, o que ele fez, eles estão se dando conta e estão buscando isso. [...] Era um trabalho incrível. Porque naquela época não se valorizava nada disso e agora que isso está começando a ser percebido. Desler foi exilado e morreu na Alemanha Oriental, Padín foi preso, Vigo teve seu filho assassinado pelo estado. E agora estão começando a levantar toda essa produção. Resgatar tudo isso. (BRUSCKY, 2015, entrevista).

Apesar de terem sofrido desgaste, esquecimento, perda e até extermínio, em tantos casos, muitas adentraram os acervos institucionais ou, em grande parte, permaneceram nas mãos de colecionadores e artistas. Os periódicos independentes, assim como demais impressos, fazem parte de uma noção ampliada da prática artística e encontram-se afinados com a cultura visual de sua época (assim como com uma alta produção de estímulos de toda ordem). Muitos desses artistas, familiarizados com a poética conceitual que pregava a ideia e a informação como base, expandiram suas criações rumo a um conceitualismo mais poroso e contaminado, que aproximou estéticas variadas, linguagens plurais, em nome da arte como comunicação. O intercâmbio que nasceu dessas atividades em ressonância já ocorria lá atrás, mas é ainda melhor percebido aos olhos de hoje, já que atualmente é possível localizar as ações e atividades que provocaram o incentivo dessa “internacionalização poética” no andamento histórico. Navas concorda com essa ideia. Para ele, o “paradoxo

artístico-territorial”, presente na obra de Bruscky, seria bem melhor compreendido décadas depois, uma vez já implementada a sociedade da comunicação, baseada no grande trânsito e movimentação de pessoas, mercadorias e imagens, com a vida em rede e o multiculturalismo da globalização (NAVAS, 2012, p. 51).

Cada representação surge de uma determinada comunidade de artistas articulada numa questão a um contexto local. Muito embora o contexto local não explique essas publicações totalmente, apesar de estarem relacionadas a ele, elas foram realizadas pensando em circular em contextos maiores, bebendo de referências externas. Acho que a produção de impressos por artistas de diferentes cidades no país partiu do interesse em ingressar em uma rede de publicações, era uma questão de trazer internamente assuntos que estavam sendo discutidos fora. (FREIRE, 2014)⁷

Assim, pode-se dizer que foi quase paralela a inscrição de países no cenário internacional a partir do serviço de correio e o aumento da preocupação pela relevância local, o que despertou esse paradoxo arte-território. Isso resultou, por exemplo, em uma América do Sul mais internacional e, ao mesmo tempo, mais conectada e atenta a suas particularidades sociais e regionais. A base pernambucana, de origem afirmativamente local, é percebida no trabalho de Bruscky como um sinal de identidade, sem complexos de periferia, mas sem pender para o credo nacionalista. O artista conseguiu tratar da poética a partir da solidariedade local e a partir de uma visão de natureza pública, urbana, social e política, que acabou por tornar-se, também, intercontinental, como uma plataforma de comunicação internacional. “Se meios e técnicas não definem sua prática artística, a dicotomia centro-periferia tampouco esclarece a vasta e diversificada face de uma obra que, não por acaso, só muito recentemente vem sendo mais conhecida” (FREIRE, 2006, p. 23).

No trabalho do artista, fica evidente a abertura dos limites discursivos nos quais os registros, suportes e meios são campos deflagradores de uma postura de criação de linguagem, de uma cosmovisão, sempre dentro da “divisão do sensível”, que a arte constitui e reconfigura até como posição política – da experiência – ante o mundo. Estamos falando, então, de uma poética contaminada e porosa que não esconde a raiz dos seus conteúdos ou intenções, que transpira uma vinculação com as

⁷ Conversa realizada com a pesquisadora em maio de 2014, no Museu de Arte Contemporânea, MAC-USP, cidade de São Paulo.

várias instâncias da vida, sem querer permanecer presa nelas nem fazer sociologia. De fato, cabe apenas ao “conceito generoso de *poiesis*” compreender tamanha vastidão de estratégias operacionais e formais, de aproximações estéticas diferentes e, portanto, de “saltos de campos e de busca de novas semânticas” (NAVAS, 2012, p. 15).

É interessante observar a adesão ao circuito postal dos países emergentes culturalmente. O contexto de repressão política fomentou a busca por espaços alternativos de liberdade de expressão. Contudo, outros fatores estimularam o engajamento de artistas pelo uso do correio para trafegar seus trabalhos. Para Regina Melim, a fragilidade institucional de muitos países como o Brasil foi um importante motivo para se buscar novos trânsitos de expressão. Países que careciam de financiamentos culturais, de incentivo à produção, de abertura institucional, refletindo sistemas artísticos cerrados e pouco maduros abraçaram o ambiente postal, por almejar, ainda mais, espaços de criação. Assim, constituiu-se neles artistas cujas obras pularam fora do circuito, inventando outra distribuição e outro consumo artístico. A carência da estrutura cultural incentivou a constituição de sistemas novos (silenciosos e subterrâneos) e potencializou o desejo de reanimar a cultura através do estabelecimento de elos e conexões não facilitados pela conjuntura estatal.

O que não implica que apenas países com estruturas desabilitadas e sistemas imaturos apostaram no discurso poético a partir de “projetos alternativos”. Como vimos, essa era uma expressão que se manifestou em nível global. Muitas iniciativas independentes de artistas contemporâneos, atuantes nos Estados Unidos, por exemplo, receberam apoio financeiro governamental ou por parte de fundações. A proliferação de revistas de artistas de Nova Iorque nos anos 1960 e 1970, o surgimento de tantos espaços artísticos autônomos, o crescimento das atividades culturais no bairro nova-iorquino Soho (como ateliês e pequenas galerias não convencionais), toda essa conjuntura de novos projetos em arte era construída, via de regra, a partir de um programa de subvenção. Essas propostas recebiam financiamentos. Como trabalhos de arte, as publicações distanciavam-se do perfil convencional, não se encaixavam, muitas vezes, em padrões institucionais de comercialização ou exposição, mas participavam de um sistema paralelo que recebia auxílio de capital financeiro. Eram propostas que dificilmente entrariam em instituições como o MOMA ou o Museu Guggenheim, mas eram incorporadas ao circuito a partir do amparo do subsídio que permitia sua produção e circulação, diferentemente do

que se passava no Brasil ou em outros países da América Latina, por exemplo, onde regimes de ditadura militar não destinavam verba alguma para criações visuais que não se adequassem aos padrões normativos autorizados. Aliás, carecia-se de financiamentos culturais tanto para propostas alternativas como para as tradicionais. Nesse sentido, se o governo de um país dificultava o amadurecimento de seu campo cultural e resistia no apoio a suas atividades artísticas, restava aos artistas que ali residiam construir outras alternativas de participação. Essa foi uma das questões que contribuiu para caracterizar o estilo da retórica dos periódicos no Brasil pelos anos 1970. Mais do que a luta pela liberdade artística, latejava nesses trabalhos o esforço pela liberdade de expressão de maneira geral, assim como a luta pela existência de um circuito cultural mais independente e fortificado. Muitos artistas colocaram-se frente à frente com o sistema das artes, buscando converter formatos engessados e dogmáticos em estruturas mais livres e abertas, sem deixar preocupações políticas e socioculturais de lado.

A noção de rede contribuiu para a unificação de forças e vozes que almejavam sistemas mais fortalecidos. Bruscky influenciou artistas do resto do Brasil a partir da movimentação que fez com a produção de Arte Postal. Comunicou-se com muitos produtores, incorporou agentes culturais na rede, estabeleceu trocas com cidades por todo o país e inspirou a produção de documentações efêmeras e postais. Vera Chaves Barcellos foi uma das artistas que aderiu ao intercâmbio de trabalhos através do correio, ingressando na experimentação da Arte Postal, já que mostrou-se sempre atenta às novas práticas, buscando sincronia com correntes artísticas internacionais. A artista aproximou-se dos trabalhos de Bruscky a partir do circuito postal, o que estimulou ideias de criações periódicas que seriam levadas ao sul do Brasil, uma região que também buscou combater sistemas culturais desatualizados e repressões políticas que respingavam em restrições da arte.

3. Do Sul: o caso *Nervo Óptico*

O contexto da capital

Na primeira metade do século XX, as artes plásticas no Rio Grande do Sul, sendo Porto Alegre o centro de convergência, eram diretamente atreladas às virtuosidades técnicas e representativas, tendo a tela ou material escultórico como os principais meios para a exploração das habilidades manuais. Algumas produções mais vinculadas ao terreno contemporâneo apareciam paulatinamente. Artistas reconhecidos – ainda na prática moderna –, como Iberê Camargo (1914-1994) ou Danúbio Gonçalves (1925-), começaram a desconstruir algumas noções pré-estabelecidas das disciplinas habituais e geraram discussões sobre a revisão do exercício do desenho, da gravura e da pintura. A região Sul do Brasil se aproximou da arte contemporânea, inicialmente, ainda pelo ponto de vista dos suportes tradicionais. Ao longo da década de 1960 e 1970, mesmo com trabalhos pontuais que revisavam a predominância dos meios “legítimos”, o pensamento experimental contemporâneo era tímido em comparação com outros centros urbanos do país. O reino da pintura, da gravura e da escultura permanecia em hegemonia, deixando pouco espaço e liberdade para as novas investigações plásticas e conceituais.

Com os anos 1950 e 1960, quando nacionalmente a conjuntura da abstração recaiu sobre as criações visuais, a produção no Sul buscou qualificação por uma adaptação mais figurativa e até de vertente expressionista, distante das investigações concretas de outros centros. Um exemplo disso foi a formação do Clube de Gravura, montado por Carlos Scliar (1920-2001), Vasco Prado (1914-1998), junto de Glênio Bianchetti (1928-2014), Glauco Rodrigues (1929-2004) e Danúbio Gonçalves, cuja produção foi significativa nesse contexto. Além de abrir caminho para esses artistas, que ganharam reconhecimento no cenário nacional, o Clube representou uma renovação das artes gráficas do estado ao construir uma arte brasileira embasada nos princípios do Realismo Socialista – influência do mexicano *Taller de Gráfica Popular*, 1937, de Leopoldo Mendez (1902-1969). A produção do grupo teve grande repercussão, o que colaborou para o processo de consagração da gravura no sul do país. Forma e estética estavam totalmente presentes nessas produções, assim como na de outros artistas que ganharam destaque nesse período. Como comentário geral, pode-se destacar atuação de Francisco Stockinger (1919-2009), Avatar Moraes (1933-2011), Carlos Tenius (1939-), Ênio Lippmann (1934-), Henrique Fuhro (1938-2006), Joyce Schleiniger (1947-), Paulo Porcella (1936-), Regina Silveira (1939-), Waldeny Elias (1931-2010), Zorávia Bettioli (1935), Fernando Corona (1895-1979). Cabe mencionar também as produções de Leo Dexheimer (1935-), Luiz Fernando Voges Barth (1941-), Maria Tomaselli (1941-), nascida na Áustria, e o baiano Eduardo Cruz (1943-). Inicialmente, a geração de artistas gaúchos atuantes nos anos 1960 não concebia – ou concebia com restrições – a possibilidade de discursos artísticos dissociados da ideia de forma – figura, gesto ou referencialidade. Aos poucos, essa concepção foi sendo modificada.

Nesse contexto, fazia-se latente a fragilidade das instituições culturais. Era notável a precariedade da organização do sistema artístico, tanto no que diz respeito ao corpo de museus e galerias como quanto aos eventos, salões, investimentos da iniciativa privada e pública. Com o final dos anos 1960 e início da próxima década, a cidade adentrou em um processo de estruturação do campo e do mercado junto de uma ampliação gradativa de públicos, crescimento da circulação de veículos culturais e uma maior diversificação da criação em arte, levando em consideração que, até então, o circuito da capital ainda era cerrado e tinha restrições frente às novas proposições artísticas.

A Escola de Artes do Instituto de Belas Artes (criado em 1908), que era um importante espaço de formação artística incorporado em 1962 à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), passou por transformações nesse período, agregando ao seu ensino novas disciplinas que iam além do academicismo tradicional. Começou a promover mais cursos (como o de serigrafia e de proposições criativas com Julio Plaza, em 1969 e 1971, respectivamente), mobilizou seu centro acadêmico, passou a abrir novas disciplinas e estabeleceu parcerias com salões de exposição e premiações de artes visuais. Outro espaço de iniciação e consagração de jovens artistas era o Atelier Livre da Prefeitura, que nasceu em 1962. O Atelier foi bem mais do que um lugar de formação ou um espaço de trabalho: provocou trocas entre jovens autodidatas, propiciou a experiência do encontro, a liberdade de ação e a experimentação de maneira geral. O surgimento do Atelier Livre marca uma atitude de rompimento perante o academicismo da Escola de Arte de Porto Alegre, passando por fases de ruptura e conservadorismo desde sua formação.

Para além dos espaços de ensino, algumas instituições de exposição e promoção cultural começam a despertar atividades mais vinculadas ao experimentalismo incipiente. O Instituto dos Arquitetos do Brasil do Rio Grande do Sul, o IAB/RS, dirigido por Tina Presser e Renato Rosa, recebeu mostras representativas para o cenário de abertura da exploração em arte. Lá, Vera Chaves Barcellos (1938-), incentivou trabalhos poéticos pelos quais se evocava a participação do espectador. É o caso de sua obra *Tríptico para combinações*, de 1968. Em 1973, com a mostra Camiñito, exibiu-se trabalhos concebidos a partir da apropriação de imagens interferidas. Essa exposição foi organizada pelo jovem artista Carlos Pasquetti (1948-), junto com Mara Alvares (1948-), e Telmo Lanes (1955-). O espaço IAB contribuiu com a organização de exposições que atestavam o início de investigações experimentais na região, considerando aqui como experimental a aposta pelas novas linguagens e suportes.

Outro espaço importante na capital era o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), instituído pelo governo em 1954, sob a direção de Ado Malagoli (1906-1994), importante pintor e professor do estado. O MARGS, entre os primeiros anos da década de 1970, passou por mudanças administrativas que acarretaram, de certa maneira, o enfraquecimento de sua política cultural. A partir de 1975, sua situação começa a se estabilizar junto ao surgimento, em 1976, do seu *Boletim Informativo*,

material gratuito que discutiu questões históricas sobre o museu e levantou questionamentos sobre a identidade da arte no sul do país. É válido destacar também a participação da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa (fundada em 1938) como um importante espaço de cruzamento de artistas como Scliar, Prado, Stockinger e Bettiol, assim como Guido Mondin (1912-2000) e Carlos Alberto Petrucci (1919-2012), que tinha por finalidade promover as artes visuais.

Os anos 1970 passaram a apresentar maiores experimentações das noções de objeto, arte ambiental, serigrafia, proposições e fotografia, em um campo cultural anteriormente restrito à pintura e escultura. A estratégia de buscar ampliar a investigação dos “novos meios”, em Porto Alegre, estava associada ao interesse de muitos artistas em buscar suas inserções no campo artístico nacional. Existia a vontade de fazer a produção local repercutir fora dos limites do estado. Portanto, familiarizar-se com as poéticas contemporâneas de outras localidades seria uma maneira de legitimar o que se criava pelo Sul. O medo do isolacionismo era presente na realidade dos artistas, já que Porto Alegre se mantinha, ainda, distante das discussões artísticas em termos nacionais. Essa fobia da solidão cultural, intensificada ainda pela muralha da não comunicação resultante de um governo repressor, sensibilizava os produtores de arte que temiam se manter fora do eixo. A valoração desses novos meios, com relação à pintura e à escultura – até então dominantes – gerou, muitas vezes, polêmicas em torno de premiações e posicionamento dos juris em ambientes de premiações. Esses embates sobre a aceitação de distintas linguagens poéticas geraram situações de conflito, polarizando opiniões de produtores e agentes que discutiam sobre a noção de modernidade. Assim, as exposições universitárias passaram a ter maior importância nesses anos, percebidas, então, como atividades pertencentes ao mercado cultural e fomentadoras de um debate ampliado sobre arte. Essa introdução de novas práticas enfrentou a crítica conservadora e jornalística da época, que valorizava as produções locais, em geral referentes a investigações exclusivamente formais. Destaca-se, aqui, a crítica de Fernando Corona ao II Salão de Artes Visuais da UFRGS, em 1973:

Vi muito ensaio, muita pesquisa, pouca pintura. Nenhuma escultura digna de figurar num salão oficial. Posso estar errado e me parece absurdo misturar fotografia com artes plásticas. É triste ver que nossa grande pintora Regina Silveira envie, de onde ela se encontra, quatro colagens de fotos mais parecidas com vulgares panfletos de protesto ou cartazes de comício

que obras de arte. Como arte é o produto do meio em que se vive, pode ser que lá, onde Regina está, surta efeito ante qualquer insatisfação popular. Aqui, causa surpresa e a decadência não chegou desta forma. (CORONA, 1977, p. 216)

O Salão de Artes Visuais, promovido pela UFRGS nos anos 1970, 1973, 1975 e 1977, teve um papel importante para o debate da formação da arte contemporânea. Foi um dos primeiros espaços institucionais a abrir as portas para as novas linguagens nas artes visuais, recebendo proposições, objetos, ambientes, fotografias, estimulando os novos meios e apresentando-os para o circuito da época. A própria atividade do Salão se apresentou como parte do processo de ampliação do incentivo cultural que toma corpo no início da década. De acordo com Ana Albani de Carvalho (1994a, p. 107), o SAV foi apontado como substituto do antigo Salão de Belas Artes e viabilizou uma dinamização do sistema, constituindo uma das raras ocasiões de apoio governamental, através da universidade, à produção artística do Estado.

No I SAV, em 1970, o artista Carlos Pasquetti recebeu o prêmio aquisição na categoria Desenho, enquanto artistas como Romanita Martins¹ (1940-) e Vera Chaves Barcellos participaram da categoria de Objeto. No II SAV, em 1973, Martins recebeu o prêmio Francis Pelichek em serigrafia, com a obra *Não vi, mas me contaram sobre as abelhas...*; Vera Chaves Barcellos recebeu o Prêmio Especial CPD/UFRGS com a xilogravura em cores *Prisões* e Clóvis Dariano (1950-) participou com fotografia. No III SAV, em 1975, Carlos Asp recebeu o prêmio DAC/SEC com os desenhos *Ogum* e *Oxóssi*; a equipe Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares e Fernanda Cony (1949-) receberam o prêmio CPD/UFRGS pelos painéis fotográficos *Triacantho* e Barcellos participou com sua série *Testarte: Que há por detrás*, em ofsete. O artista Telmo Lanes também fez parte com a série fotográfica *Transmissão Mexida*. Em sua última edição, o SAV conferiu premiação principal a Carlos Pasquetti e seu conjunto de desenhos *Exercícios de Espaço I, Exercício de Espaço II e Exercício de Forma* (CARVALHO, 1994a, p. 129). Ressaltam-se essas premiações já que esse grupo de artistas será abordado no atual capítulo como responsável por contribuir com a investigação poética associada à arte contemporânea, além de ser criador da proposta coletiva de um veículo impresso que passou a circular por Porto Alegre no final dessa mesma

¹ Posteriormente reconhecida como Romanita Disconzi.

década. Como se pode perceber, as experimentações desses artistas com os novos meios já vinham ocorrendo desde o início dos anos 1970, o que colaborou no sentido de apresentar à cidade – junto com outros nomes do circuito – um novo entendimento sobre arte que começava a se instalar.

O cenário de investigação de novas proposições em arte foi, ao mesmo tempo, pautado pelas explorações da artista Diana Rodrigues, originalmente gravurista, mas também interessada pelas tecnologias eletrônicas – o que vem a colaborar com a inserção de outros suportes na cultura visual do sul do país. No caso de Rodrigues, a artista valorizou a construção poética a partir dos novos meios, utilizando recursos como vídeo, xerox, imagem digital e fotografia como linguagem. Conforme comentado anteriormente, a aliança que a manifestação multicultural fez com a cultura midiática se deu, internacionalmente, na década de 1960. Essa convergência, que já acontecia em decorrência de aproximar a arte dos subsídios da comunicação para instrumentalizá-la e torná-la mais acessível e democrática, estourou por diversos países e começou a ser percebida no Brasil no final dos anos 1960, com o amadurecimento do circuito experimental de artistas que trouxeram a exibição de postais, filmes super-8, audiovisual, videoarte, registros de *performances* e impressos, para capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte². Em Porto Alegre, a entrada dessas mídias no circuito artístico ocorreu alguns anos depois, e foi ao longo da década de 1970 que artistas começaram a abraçar esses novos suportes.

A partir da emergência recente desse sistema, vigora não apenas uma intensificação do fluxo de informações e reflexões sobre o fazer artístico, como também uma ampliação de matérias, discursos e posicionamentos a partir da mídia. A ausência de veículos para a divulgação de uma crítica especializada e a latente falta de verba para as instituições eram características. No entanto, o comentário em artes toma uma proporção um pouco mais evidente, participando dos jornais e dos meios de comunicação de forma mais constante a partir desses anos. Os próprios artistas passaram a participar mais ativamente dessas discussões e, da mesma maneira,

² Para Paula Terra e Glória Ferreira, a produção artística de caráter eminentemente transgressivo e marginal, associada aos novos meios e ao conceitualismo, teve início a partir dos eventos O Salão da Bússola, ocorrido no MAM/RJ, entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969, e Do Corpo à Terra, de Belo Horizonte, em 1970, que funcionaram como “divisores de águas, embora esse não tenha sido seus objetivos” ou como marco de um novo período na produção experimental brasileira (TERRA; FERREIRA, 2000, p. 6-7).

promoveu-se o discurso de valoração da produção local e de novos nomes. O Festival de Arte Contemporânea foi um evento que marcou o interesse por esse debate, ainda em 1969, no qual compareceram artistas locais e de outras regiões, abrindo caminho para o questionamento da situação cultural rio-grandense. Aos poucos, formou-se não apenas um sistema cultural mais solidificado, mas constituiu-se, principalmente, um espaço para concepção e produção contemporânea, entendendo por contemporâneo a noção de uma produção artística que dialogasse e discutisse os conflitos de seu tempo e seu contexto.

Em 1974, chamou atenção também o evento Arte Gaúcha/74, organizado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação em convênio com o Instituto dos Arquitetos do Brasil, cujo objetivo era promover as artes plásticas dos diferentes estados do país e evidenciar uma noção de arte local. A exposição, que teve o texto de catálogo escrito por Walmir Ayala, trouxe como tema a oposição entre a criação no Rio grande do Sul vinculada a temas regionais com a ambição por uma retórica poética mais universal. De certa maneira, esse era um impasse existente na produção cultural da cidade. Enquanto alguns buscavam o enaltecimento do regional e do local como conteúdo artístico, outros buscavam conectar-se com os discursos dos polos culturais do país e exterior, perseguindo uma atualização sobre o que se passava nos grandes centros. Esse desejo em comum foi se somando e se fortificando aos poucos.

Na literatura, a capital já se aproximava de forma mais consistente às produções externas. A presença da Editora Globo no sul do país, que ocupou um lugar importante na história editorial, fora do eixo Rio-SP, possibilitou esse contato, publicando autores nacionais e estrangeiros e apresentando o universo da literatura internacional para o território brasileiro. A Globo ampliou o ambiente cultural e editorial durante o século XX e foi responsável por publicar grandes nomes da escrita moderna, introduzindo no país o trabalho intelectual de autores como Thomas Mann, Virginia Woolf, Aldous Huxley, assim como escritores regionais, tais como Eri-co Verissimo e Mario Quintana.

Nesse sentido, a partir de iniciativas que potencializaram a produção e a circulação cultural no sul do país, a capital Porto Alegre passou a consolidar um mercado de arte e começou a emergir como polo regional cultural, estruturando um sistema mercadológico ainda incipiente. A partir de uma batalha calcada na ânsia

pela atualidade *versus* a fragilidade institucional de um circuito em formação – embora com dimensões relativamente reduzidas, durante o final da década de 1960 e início de 1970 –, Porto Alegre vê estruturar-se um mercado de artes local, até então praticamente inexistente, e isso será ainda mais acentuado ao longo da década de 1970. Para Ana Albani de Carvalho, esse processo decorreu do “crescimento acentuado da cidade e de suas atividades típicas, entre as quais se insere a arte, na sua forma erudita, historicamente associada ao desenvolvimento da cultura burguesa urbana” (1994b, p. 25). Mas é interessante perceber que a cidade de Porto Alegre, ao longo da década de 1970, principalmente, começou a colher o reconhecimento da agitação de suas atividades culturais, sendo citada em periódicos nacionais como um polo em destaque.

Por toda a cidade, faixas convidam a população a assistir [...] ao Leilão de Arte que a Galeria Oficina iria promover [...] na Associação Leopoldina Juvenil. Nos jornais havia “chamadas” de primeira página, semelhante àquelas dos lançamentos imobiliários. No jornal “Zero Hora”, o colunista de arte Luiz Carlos Lisboa, um dos diretores da Galeria Oficina, anunciava destacadamente o leilão, bem como a restante programação do mês de novembro: além da mostra, já aberta de Antonio Carlos Maciel, estão previstas individuais de Sonia Grasmann (dia 17), de Elizabeth Turkieniez (dia 28) e lançamento de um livro do pintor e gravador Marek Halker (dia 23). Enquanto isso, escondido em algumas salas de um edifício comercial, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul apresenta a mostra circulante de Guido Viaro (já vista aqui no Rio). Poderia citar muitos outros exemplos, mas estes bastam para caracterizar que, no Rio Grande do Sul, é o mercado que vem dando o tom, e ele que está comandando o espetáculo, impondo métodos de trabalho, orientando gostos, definindo opções, forçando revisões, orientando acervos particulares e públicos, forçando o debate. (MORAIS, 1977)³

A inexistência de veículos para divulgação de uma crítica de artes especializada e a crônica falta de verbas para as poucas instituições consideradas eminentemente culturais – inviabilizando iniciativas que exigissem maior fôlego financeiro, fossem eventos de cunho históricos ou investimentos na produção contemporânea – deslocava para o mercado uma função que, no entender de artistas e intelectuais, não lhe caberia exercer, transformando-o em instância dominante, capaz de manipular a própria produção (CARVALHO, 1994b, p. 25). Como vimos, a formação cultural

³ Frederico Moraes em matéria do caderno de Artes Plásticas no jornal O Globo, 10 de novembro de 1977

da cidade era bastante recente, e isso resultava em um sistema ainda em constituição. Enquanto Recife, por exemplo, carregava em suas costas mais de quatrocentos anos de produção artística, Porto Alegre, ainda jovem, estava recém comemorando duzentos anos de existência, sendo a última capital brasileira próximo à costa a ser fundada. Isso implica em um cenário cuja identidade ainda se encontrava em construção. Por outro lado, vale destacar que a cidade foi sede de alguns empreendimentos culturais significativos como a OSPA, na música, o mencionado Instituto de Artes, nas artes plásticas, e a Editora Globo e a Feira do Livro⁴, no campo editorial.

Em meio a esse cenário, jovens artistas, em sua maioria associados ao curso de artes plásticas da UFRGS, começaram a evidenciar a vontade de incorporar novas linguagens à prática artística da capital e a propor atividades para se rever o circuito vigente, buscando maior liberdade criativa e mercadológica em um contexto que permanecia cerrado ao reconhecimento da experimentação e das poéticas conceituais.

Existia esse grupo do Instituto de Artes [...] era Mara Álvares, Carlos Asp, [Clóvis] Dariano, Telmo [Lanes], Carlos Pasquetti e eu. O grupo era inclusive até mais expandido, com outras pessoas além deles. Havia também [Carlos] Athanázio, Elton Manganelli, Ana Alegria. Eles tinham grupos que se reuniam para discutir. Comecei a frequentar essas reuniões. [...] Começamos, então, a discutir sobre as políticas culturais da época. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

Esse grupo referido por Vera Chaves Barcellos, em sua grande parte, era formado por jovens iniciando suas pesquisas artísticas, inseridos no curso de graduação de belas-artes. Articularam conversas e debates informais, organizados em formato de reuniões que geravam trocas, levantamentos de problemáticas sobre o circuito e desenhos de ações. A artista já veterana, Vera Chaves Barcellos, juntou-se a esses encontros, somando-lhes sua experiência significativa no campo: familiarização com poéticas de artistas do estrangeiro, vivências no exterior, realização de exposições diversas, mostras internacionais e, inclusive, participação na Bienal de Veneza, no ano de 1976. A artista já vinha investigando novos processos e materiais em suas próprias obras, desde o final da década de 1960. Já havia trabalhado com o suporte impresso, livros de artistas, cadernos de anotações, xerox e trazia consigo toda a referência e a bagagem oriunda de

⁴ Idealizada em 1955 pelo jornalista Say Marques do jornal *Diário de Notícias*, vigora até os dias de hoje como a maior feira de livros a céu aberto da América Latina.

viagens ao exterior e do convívio que obtinha com artistas de distintas partes. Assim, ajudou a atualizar o grupo de jovens ainda iniciantes em suas carreiras sobre as pesquisas de vertente conceitual e sobre a produção que vinha ocorrendo pelo globo.

As primeiras duas reuniões entre esses artistas foram realizadas no MARGS, com a participação de Mara Alvares, Clóvis Dariano, Carlos Athanásio, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Telmo Lanes, Ana Luisa Alegria, Elton Manganelli, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos, tendo por intuito questionar as possibilidades de atuação profissional e cultural na cidade. Os artistas tinham suas produções individuais, mas se reuniam para discutir aspectos sobre o contexto e levantar alternativas conjuntas de atuação. O coletivo, que passou a se reunir desde o final de 1976, engajou-se na discussão sobre a conjuntura cultural da cidade à época e trouxe a sede pela investigação de poéticas contemporâneas, uma vez que muitos dos participantes já se encontravam no processo de experimentação de novas linguagens, como fotografia, vídeo e investigações no terreno da matriz ambiental-vivencial, havia mais anos. O entendimento ampliado sobre arte já se encontrava subjacente em demais ações e trabalhos realizados por esses artistas.

O coletivo buscou bater de frente com o conservadorismo do sistema, pregando poéticas fundamentadas para além dos princípios matérico-visuais, de forma a ressaltar a importância das ideias e conceitos na produção artística daquele momento. Incorporaram novos meios às suas linguagens, explorando o trabalho com fotocópias, imagens apropriadas, registros fotográficos, intervenções e *performances*, em sintonia com a poética da arte conceitual – trazendo, ainda, uma associação com o espírito dadaísta e influências Fluxus, o que pode ser percebido na natureza heterogênea e interdisciplinar dos trabalhos do grupo, na ironia, na coletividade e no espírito de rede e, principalmente, na fusão entre *poiesis* – o fazer artístico – e a *praxis* – a ação na esfera social.

O grupo começou a colocar em questão a produção e o consumo de objetos simbólicos, abrindo pauta de discussão sobre o cenário das instituições e da compra e venda de bens culturais no contexto porto-alegrense. “Nós fazíamos discussões sobre as políticas culturais da época. [...] Nós nos reuníamos então no ateliê do Clóvis, para fazer sessões criativas, de fotografia e discutir aspectos da arte” (BARCELLOS, 2014, entrevista). Como resultado dos encontros, surge a ideia de se redigir um manifesto (ver anexo p. 306), visando uma argumentação contra as logísticas conge-

ladas do processo de legitimação cultural – lembrando a prática tão presente dos coletivos das vanguardas europeias, de sentido utópico, que elevavam o desejo pela revisão, pela transformação e pela reconstrução da realidade.



Atividades Continuadas, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Da esquerda para a direita, Romantina Martins, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Jesus Escobar, Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Mara Alvares, dezembro de 1976. E a seguir, *O Sarampo das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*; também da esquerda para a direita, Carlos Pasquetti, Carlos Asp, Mara Alvares, Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos, Telmo Lanes, 1976 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

Na hora que redigimos o manifesto, houve uma redução do grupo inicial de discussão, restando oito pessoas, entre elas Mara Alvares, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti, eu, e também Romanita Disconzi, Jesus Escobar, de Salvador, Ana Alegria, Elton Manganelli e Carlos Athanázio, estudante no Instituto de Artes, nessa época. Nós nos reuníamos então no ateliê do Clóvis para fazer sessões criativas, de fotografia, e discutir aspectos da arte. Esse manifesto foi feito em dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e era contra o Estado. Mas o Luiz Inácio [Franco de Medeiros, então diretor do museu] era nosso amigo, e o MARGS ainda era uma sede provisória, na Salgado Filho. Para o lançamento do manifesto, foram três dias de Atividades Continuadas no MARGS e, como era época de ditadura, houve uma mobilização maciça de todos os setores culturais da cidade. Nessas atividades, organizaram-se também debates e a exposição de fotografias, livros de artistas, filmes (de Carlos Pasquetti e Clóvis Dariano), instalações (da Romanita e de Carlos Asp), de forma a levar ao público a exibição de mídias incomuns no cenário artístico de Porto Alegre. Foram apenas três dias, mas foi bastante intenso. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

O evento, que marcou o lançamento do Manifesto, foi realizado nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976 e uniu exibição artística com depoimentos e debates abertos ao público, cujo tema era os porquês da exposição, do Manifesto, contemplando uma discussão geral sobre o contexto da cultura local. Além disso, essa “exposição-manifesto”, como bem chama Ana Maria Albani de Carvalho (1994a, p. 72), intitulada Atividades Continuadas, importa o formato de expressões contemporâneas para a capital, uma vez que expõe cadernos, documentações, projeções de vídeos e dispositivos proposicionais afiliados à vertente conceitual que se distanciavam dos materiais característicos das categorias artísticas habituais. O público presente, em sua maioria, era de jovens estudantes e universitários já frequentadores do circuito artístico. Ainda assim, gerou-se uma repercussão sobre o caráter experimental que a exposição evocou. O Manifesto foi divulgado por parte da imprensa local e inclusive em jornais de fora do estado.

Romanita Martins apresentou sua obra *Ambientes*, ressaltando uma preocupação socioantropológica ao discutir elementos da cultura afro-brasileira a partir de materiais precários. Carlos Asp, exibiu novamente seu trabalho *Arte agora I*, já mostrado anteriormente no Rio de Janeiro, no qual realizou uma crítica ao papel da pintura com relação à representação da natureza. Carlos Pasquetti mesclou as linguagens da fotografia e do vídeo, levantando questionamentos sobre os dualismos entre intelecto e fantasia, consciência e intuição. Telmo Lanes optou pela instalação

e chamou atenção ao dispor peças de roupas em um varal, explorando o universo popular através de vestuários que sofriam intervenções cômicas – mas políticas – pelo artista. Vera Chaves Barcellos trouxe a linguagem dos cadernos de processo de artista, expondo suas obras *Testartes* e *Cadernos Brasileiros*. Além desses, Mara Álvares e Clóvis Dariano também apostaram na fotografia, enquanto Jesus Escobar preferiu o trabalho de xerox, técnica ainda pouco explorada naquele circuito.

A temática social participou de alguns trabalhos da mostra. Essa preocupação começou a se fazer cada vez mais frequente na produção nacional, tendo em vista o contexto político no qual o Brasil se encontrava. Não podemos evitar de relacionar o cenário de repressão ditatorial da época com a busca por maior liberdade, também no âmbito cultural. A prática conceitual levantou a problemática política no país e, explícita ou implicitamente, a realidade ditatorial foi abordada e combatida por muitas obras no período.

Esse grupo de artistas, auxiliado pela presença de Vera Chaves Barcellos, estava se tornando ciente das experimentações artísticas que vinham ocorrendo ao redor do Brasil e do mundo. Mesmo quem não havia, ainda, estabelecido contato com a quantidade e a diversidade das manifestações conceitualistas que proliferavam por países e continentes sabia, intuitivamente, que essas explorações poéticas nas quais se debruçaram tinham a potência da novidade. O estudo visual encontrava-se em expansão. Novas visões vinham afetando toda a sorte de manifestações culturais. Questionaram, então, a natureza da arte e, a partir desse evento, agiram no intuito de quebrar com os vícios da demanda de mercado, introduzindo as raízes do pensamento contemporâneo – já existente em território latino-americano – ao circuito do sul do país, aproximando a arte do cenário gaúcho às construções poéticas internacionais.

Após a mostra, os artistas continuaram se reunindo, trocando referências e debatendo sobre a estrutura de mercado, assim como sobre as ditaduras institucionais e o sistema dos bens simbólicos. Para o grupo, o contexto histórico-político demandava revisões sobre as práticas vigentes em ação. Segundo Carvalho (1995), suas motivações estavam calcadas sobre a “falta de uma estrutura que intermediasse o diálogo entre a produção realizada e o meio cultural e social”. E, sob este intuito, passaram a solicitar espaços institucionais voltados à pesquisa de arte contemporânea e crítica especializada que discutissem os novos paradigmas culturais, apostando em estruturas de mídia e de comunicação para fazerem alcançar suas reivindicações à maior distância possível.

Propuseram, assim, uma criação heterogênea que tangenciava a obra de arte. Apoiaram-se nos avanços tecnológicos e na recente facilidade das técnicas de impressão da época, acessíveis pelo baixo custo de produção, como ferramentas para atingir um público expandido, apropriando-se de suportes gráficos e publicações editoriais, cujo objetivo era a expansão de suas ideias.



Produção dos cartazes *Nervo Óptico: uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais*, treze edições, Porto Alegre, 1977 – 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

A gente continuou se reunindo, na Garibaldi e lá se fazia diversas histórias. Se inventavam trabalhos e se discutia sobre todo o contexto. Nesse processo é que as coisas foram se organizando e, ao mesmo tempo, já com a propagação da Arte Postal, da Neoarte, etc., começou a se pensar em ter um produto de consenso geral que seria a questão [da publicação do boletim] do *Nervo Óptico*. (DARIANO, 2014, entrevista)

O impulso conceitual levou os artistas a investigarem veículos externos às práticas ortodoxas como táticas de apresentação e, precisamente, esse foi um dos estímulos do coletivo. Muitos do grupo haviam realizado o curso organizado por Julio Plaza, no

espaço do Instituto de Artes, que colaborou para que entrassem em contato com grande parte da experimentação nacional que vinha acontecendo, associando seus próprios trabalhos a práticas de outros artistas que defendiam e lutavam pelas mesmas questões.

Em 1971, Plaza, que já havia exposto seu *Livro-Objeto* no IAB em 1969, retornou a Porto Alegre, ministrando o curso teórico-prático *Proposições Criativas* entre junho e julho, através do Instituto de Artes da UFRGS. O espanhol, então radicado em Porto Rico, fortaleceu nas aulas o debate sobre a importância do processo, sobrepondo a experiência e o conceito sobre o produto final. Jovens artistas, alunos da Escola de Artes e da Faculdade de Arquitetura eram os principais participantes. Plaza incentivou a ocupação de locais da cidade, a criação de ações pelo espaço urbano, o emprego de materiais inusitados e efêmeros, principalmente, desconectados do universo de criação em arte. Além disso, foi pauta do curso a discussão sobre a participação da fotografia como possibilidade de registro e documento. O curso fomentou a investigação acerca de ações propositivas com intuito artístico, assim como *performances* e registros fotográficos. De seu curso, participaram Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares. “Ele deu o curso e se surpreendeu que já existia trabalho em cima de arte conceitual, em um contexto com pouca informação. [...] também se surpreendeu pelo fato de já existir esse tipo de trabalho em um contexto com pouca informação” (DARIANO, 2014, entrevista).

Sendo um artista emblemático na difusão da Arte Postal, a presença de Julio Plaza resultou como um catalizador da atividade experimental e reforçou a ideia de arte como informação, como comunicação, de forma a estimular meios e alternativas para que se criassem diálogos a partir do envio e recebimento de trabalhos poéticos. Lembrando algumas colocações já evocadas por Umberto Eco em *Obra Aberta*, Plaza repropôs os conceitos de comunicação, informação, abertura e interpretação, revendo as formas de relação de fruição existentes entre obras e receptores. Para ele, a comunicação era a “organização” e a arte passava a ser “comunicação dentro da sociedade” (PLAZA, 1970). Nesse sentido, o artista promoveu a discussão sobre a reprodução, valorizando trabalhos múltiplos em substituição ao objeto único e original. Vale destacar também a presença no curso dos estudantes da Faculdade de Arquitetura Antonio Aiello – ligado a Regina Silveira e Julio Plaza – e Claudio Ferlauto, fundadores do escritório de comunicação visual e desenho industrial Signovo, do qual também fez parte Pedro Mohr. Nesse sentido, o curso foi responsável por

agrupar conhecimentos distintos do universo cultural e ainda reiterar a noção de comunicação e circulação a partir de diferentes áreas do conhecimento, já que os jovens arquitetos da Signovo⁵ traziam também suas influências que bebiam direto das artes, da literatura – a partir das visitas e palestras de Décio Pignatari e Umberto Eco a Porto Alegre –, assim como do universo do desenho industrial – a partir da referente Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), do Rio de Janeiro. Além de prezar pelo alcance da comunicação artística, Julio Plaza defendia que a reprodutibilidade de uma obra quebrava com sua situação aurática, o que dificultava a adequação de uma obra ao sistema mercantil. Por esse lado, trabalhos em formato de múltiplos ou *ephemera* vinham a servir às intenções de artistas que se posicionavam criticamente frente ao sistema, e essa ideia estimulou seus alunos do curso, entre eles Alvares, Pasquetti e Dariano. A reprodutibilidade e disseminação da obra de arte perfuraria alguns dogmas do sistema.

O material impresso, de forma geral, implicava a facilidade do acesso, do manuseio e do envio. Portanto, a troca que existiu entre artistas que articulavam suas ideias através do papel como suporte foi bastante ampla e enriquecedora no sentido das influências que uns estabeleceram sobre outros. Essa questão foi, certamente, significativa para o alcance que os trabalhos experimentais obtiveram pela rede artística, uma vez que a produção de *ephemera* associada à expressão conceitual facilitou para fazer reverberar discursos de regiões específicas a longas distâncias. Muitos artistas atuaram na constituição desse campo paralelo ao das obras de arte propriamente ditas, apoiados sobre escritos, manifestos, cartazes, revistas, entre tantos outros materiais gráficos que auxiliaram na circulação e na apresentação de seus pensamentos. A arte conceitual e sua potência circulatória facilitou significativamente a participação de artistas ainda pouco reconhecidos pelo circuito oficial – trazendo o

⁵ O escritório Signovo foi particular no cenário cultural de Porto Alegre. Trabalhava com criação visual, experimentando em diversas mídias, como música, shows e dança. Além disso, seus fundadores Antonio Aiello, Claudio Ferlauto e Pedro Mohr foram também responsáveis pela circulação do jornal alternativo *Pato Macho*, de 1971. “O *Pato Macho* surgiu de um convite de Marcos Faermann e Julio Plaza para que participássemos da edição dominical da Zero Hora (1971). Lá, conhecemos os jornalistas que depois estariam envolvidos na criação do jornal. Juntamente com Coi Lopes de Almeida, convencemos Luiz Fernando Veríssimo a participar de um jornalzinho alternativo, que depois passou a se chamar *Pato Macho*. Nós três fomos os responsáveis pela edição de pelo menos dez das quinze edições do semanário que foi atacado pela censura prévia da ditadura. Durou pouco, mas ainda está vivo” (FERLAUTO, 2015, em conversas por e-mail). Claudio Ferlauto foi também participante da publicação *On/Off*, editada por Julio Plaza.

exemplo dos latino-americanos que, em geral, eram excluídos do sistema hegemônico, centralizado na Europa e nos Estados Unidos, mas que hoje se inserem dentro da historiografia da prática conceitual, tendo em vista a reverberação que muitos de seus trabalhos obtiveram. Dessa maneira, a opção pelo uso do material impresso e efêmero – mas de forte potencial de propagação – foi comum a muitos artistas do período, e foi essa a tática adotada pelo coletivo reunido pelo Instituto de Artes. Mantiveram suas produções individuais, mas agruparam-se para ativar discussões sobre a noção de arte a partir da organização de uma publicação periódica que circulava pela cidade, pelo país e pelo exterior, levando o debate para além das fronteiras nacionais.

Era o que precisávamos para mostrar ao mundo nossas ideias. [...] Foi o meio que encontramos para explorar novos conceitos e dizer que uma nova onda estava vindo, uma maneira diferente de se fazer arte. Mostrávamos para o mundo que em Porto Alegre viviam artistas que também pensavam de um modo novo. Queríamos ir além das fronteiras. E isso sem a Internet ou a mídia de hoje. (LANES *apud* CARVALHO, 2004, p. 20)

Os cartazes

A publicação organizada pelo grupo, em formato de cartazes, intitulada *Nervo Óptico: uma publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais* (1977-1978), pode ser analisada como um exemplo de *ephemera*, trazendo todas as ambivalências que seu termo sugere. Eram pequenos cartazes, que variavam entre o formato ofício e o A4 (entre 21 x 29,7 cm e 21 x 33 cm), eram impressos em uma única cor, com tiragens de cerca de 2 mil exemplares, distribuídos gratuitamente em faculdades, livrarias, galerias e, inclusive, remetidos pelo correio a artistas, críticos de arte ou demais agentes culturais de distintos centros do país e do exterior. O formato ofício A4 serve como cartaz, como quadro de parede, é adequado para o manuseio, para leitura e, ainda, apropriado para o envio pelo correio (LANES, 2015, entrevista). Segundo Barcellos, a escolha pelo formato do cartaz também teve relação com a falta de recurso do grupo na época: “todos contribuía um pouco, assim não ficava muito pesado” (BARCELLOS, 2014, entrevista). Como outras publicações nacionais e internacionais, a produção dos cartazes buscava diminuir o “isolacionismo da obra”, causada, em parte, pelos “hábitos do próprio artista e pela estrutura permanente dos meios e circuitos

de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral” (CORREIO DO POVO, 1978).

Os impressos traziam, sobretudo, o registro de trabalhos dos artistas do coletivo. Mas alteraram a experiência com relação às obras, já que o trabalho de um artista passava a ser visto fora do espaço do museu com maior facilidade e de forma mais espontânea. “O cartazete quebrou a barreira que se precisava quebrar. Não dependíamos de um veículo, de uma revista ou de um jornal já existente, assim como não dependíamos de uma galeria” (LANES, 2015, entrevista). O intuito do impresso era disseminar as obras do coletivo a partir de um objeto banal, transitório, de fácil acesso. Todavia, por apresentarem uma preocupação estética, por serem concebidos visual e conceitualmente por artistas e por estarem em sintonia com as novas poéticas contemporâneas, esses cartazetes aproximam-se do limiar entre obra e documento. A discussão sobre a função e classificação dos cartazetes, que se situam em um intermédio entre registro e objeto artístico, é aberta, subjetiva e particular em relação a quem os analisa e ao espaço que ocupam. De qualquer forma, é significativo perceber seu caráter emblemático como produção coletiva desse grupo de artistas. O próprio apelido do grupo foi dado segundo o nome da publicação.

Como distribuíamos a publicação por todo o país, Frederico Morais, que escrevia para o jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, referiu-se ao coletivo no periódico chamando-nos de “O Grupo do *Nervo Óptico*”. Foi engraçado, depois que lemos aquilo todos começaram a nos chamar do mesmo jeito. Dessa maneira, foi Frederico Morais o responsável por atribuir o nome do cartazete ao nome do grupo, associando uma coisa com a outra, uma vez que, depois disso, todas as pessoas automaticamente começaram a nos chamar de Grupo do Nervo Óptico. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

Mas pode ser delicado denominar o grupo⁶ como um coletivo, propriamente dito. Se bem analisarmos, o que ocorreu entre os anos 1977 e 1978 foi mais uma reunião de ideias e uma convivência criativa, na qual se manteve a existência de produções individuais entre cada um dos participantes. Os integrantes trocavam experiências, dividiam espaços, argumentavam suas crenças. Mas, ainda assim, seguiam

⁶ Apesar dos artistas mencionados não representarem um grupo artístico propriamente dito, o termo “grupo” será usado pela facilidade semântica para caracterizar os membros envolvidos, assim como para reforçar seus aspectos artísticos em comum.

em produções distintas e não dependentes do grande grupo. Aliás, pensando a partir dessa linha de raciocínio, a publicação vem a ser a única produção efetiva do coletivo, uma vez que foi o único trabalho acompanhado, palpitado e assinado por todos. Os cartazes foram o espaço no qual se refletiu o interesse geral em confrontar o sistema em nome de uma defesa pela liberdade de expressão. Levando em conta esse posicionamento, independente da autoria coletiva ou não presente em seus outros trabalhos, os impressos assumem um papel importante de representação de um grupo de artistas e de porta voz de um interesse ou de uma luta em comum. Além disso, como vimos nos demais exemplos de produções de periódicos de artistas, o espírito de criação coletiva apresenta-se como característica desses impressos. Em geral, para garantir a concepção e sobrevivência desses materiais, reúnem-se artistas que abraçam um projeto em comum.

A primeira edição de *Nervo Óptico* publicada foi lançada em abril de 1977. Esse cartazete seminal não divulgou uma obra de um único artista. A opção foi por apresentar o trabalho dos participantes a partir de imagens dos projetos coletivos, relatando, visual e verbalmente, as primeiras atividades assinadas pelo grupo: o evento Atividades Continuadas, a ação desenvolvida no Centro Cultural de Alegrete, em janeiro de 1977, Exposição e Experiência Criativa com a Sociedade e os encontros no ateliê de Dariano, na Rua Garibaldi, Porto Alegre. Foi uma forma de divulgar suas atividades, conversas e discussões que tinham como interesse o rompimento com o pensamento ortodoxo da época e a flexibilização da expressão a partir de uma maior liberdade artística, defendendo, também, um novo comportamento perante o lado conservador do campo da arte. A partir dessas experimentações, a primeira edição do cartazete editado pelo grupo traz as imagens desses eventos, além de um pequeno texto explicativo sobre o manifesto escrito. Para Vera Chaves Barcellos, esse número publicado ainda estava muito próximo do documento, do caráter informativo de um material gráfico. Além das edições número 1 e 8, “todos os outros são trabalhos específicos apresentados no formato impresso. [...] Acho que todos esses outros têm um perfil de obra mais evidente. Eles não estão apenas veiculando

NERVO ÓPTICO

Nº 1
ABR
77

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Em manifestação realizada em dezembro último, no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul), o grupo de artistas formado por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, se propôs a uma posição crítica em relação ao binômio criação-mercado. Por meio de um manifesto e debates realizados, os artistas colocaram sua posição que pretende a criação de um contexto e clima próprios a formas de uma linguagem visual contemporânea, ao mesmo tempo que produtos de uma consciência crítica e uma atuação construtiva dentro de nosso contexto social.

DEZ/1976: MARGS - Porto Alegre - ATIVIDADES CONTINUADAS



JAN/1977: CENTRO CULTURAL - Alegrete - EXPOSIÇÃO E EXPERIÊNCIA CRIATIVA COM A COMUNIDADE



Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

Cartazete *Nervo Óptico* n. 1, assinatura coletiva, abril de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

a obra” (BARCELLOS, 2014, entrevista).

Nessa primeira publicação, percebe-se a evidência de blocos de imagens re-

ferentes aos eventos retratados, a partir de uma diagramação de quatro imagens agrupadas em quatro colunas na página. As dezesseis imagens sintetizam as atividades como um todo. As fotografias trazem ao seu redor uma margem de contorno, o que provoca uma aproximação com a ideia de fotogramas sequenciados. O cartazete é impresso com uma só tinta, mas de cor azul, trazendo, desde então, certa inovação gráfica em comparação às soluções frequentes dos demais materiais da época, que mantinham apenas o preto como única tinta impressa. A composição gráfica dessa primeira edição anuncia um padrão que sofrerá pouca alteração nas demais edições. O fato insinua uma coesão e uma dedicação dos artistas com a identidade gráfica desde o início. Todos os cartazes contiveram, no mesmo canto esquerdo superior, a assinatura visual do grupo, desenhada pelo jovem designer Telmo Lanes.

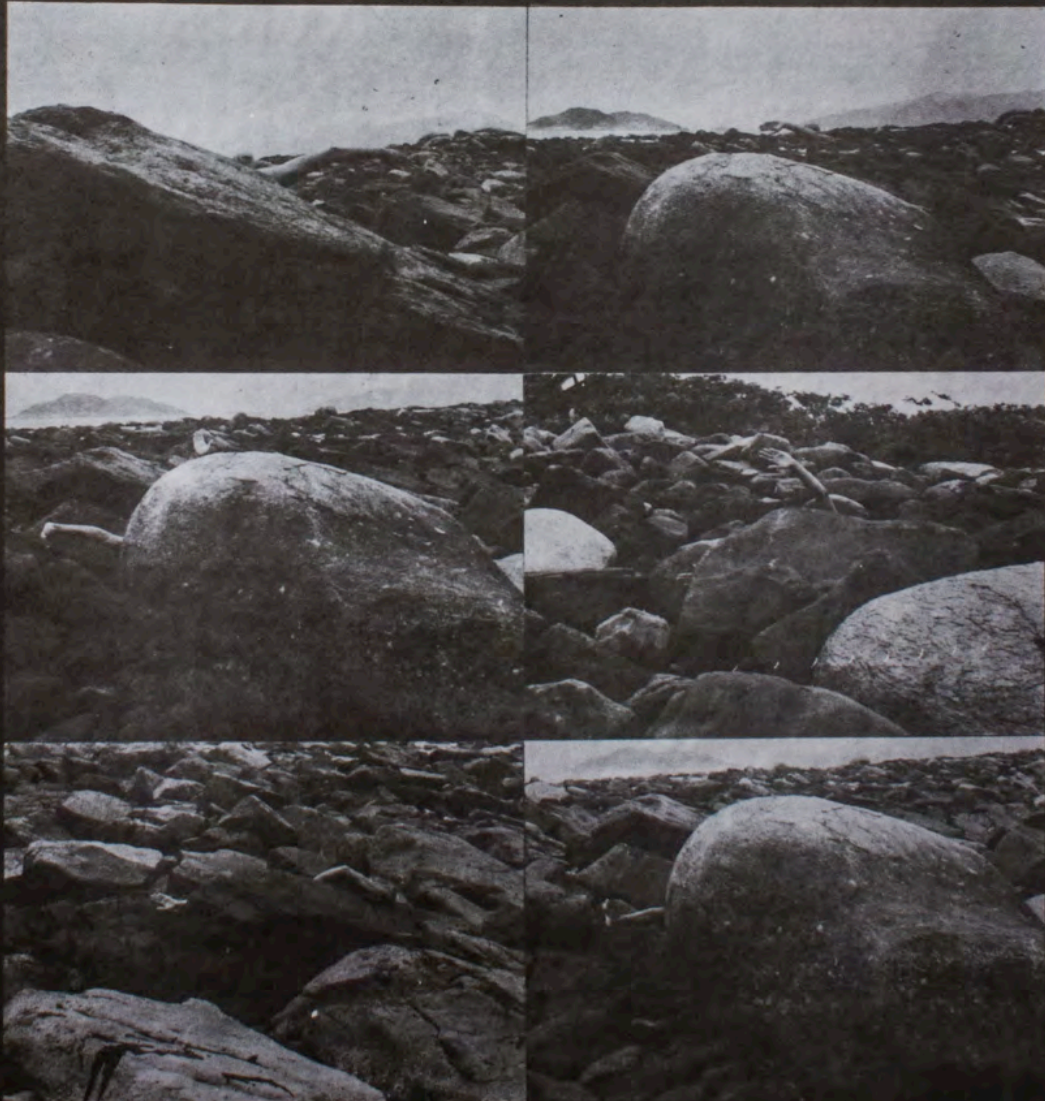
Era como uma capa de revista, com uma grande área para a imagem, para o artista. Eu desenhei a marca seguindo as tendências da época. Montei esse esquema para deixar o espaço da folha livre, com pouca interferência gráfica, destacando o trabalho artístico publicado. A estética dos impressos artísticos são peculiares, eram mais básicos, mais simples. Uma grande imagem e pouco texto, grandes áreas de cor, minimalista. Os anúncios de galerias, catálogos e livros de arte tinham esses códigos gráficos. E essa estética influencia a comunicação visual. Esse era o intuito. Era um cartaz. Era um cabeçalho que não interferia muito, com respiro visual, para deixar a obra limpa. (LANES, 2015, entrevista)

É interessante perceber que era presente a preocupação na apresentação da imagem. A ideia de “obra limpa”, comentada por Telmo Lanes, sugere a atenção dada ao trabalho poético que seria apresentado pela publicação, assim como a preocupação estética e gráfica percebida na valorização visual da peça como um todo. Na assinatura, o nome da publicação é representado por uma tipografia serifada, em caixa alta, constituindo uma aparência de bloco da mancha textual, quase como um carimbo permanente. Assim, o título *Nervo Óptico*, em seu formato retangular, adequa-se facilmente ao espaço da página, garantindo sua visualidade, encontrando-se no canto superior esquerdo. Todas as demais edições também trouxeram as informações sobre a publicação em questão (número, mês e ano da edição), além da divulgação de uma obra (ou obras) de um artista(s) do grupo, ou parceiros externos.

NERVO
ÓPTICO

Nº 2
MAIO
77

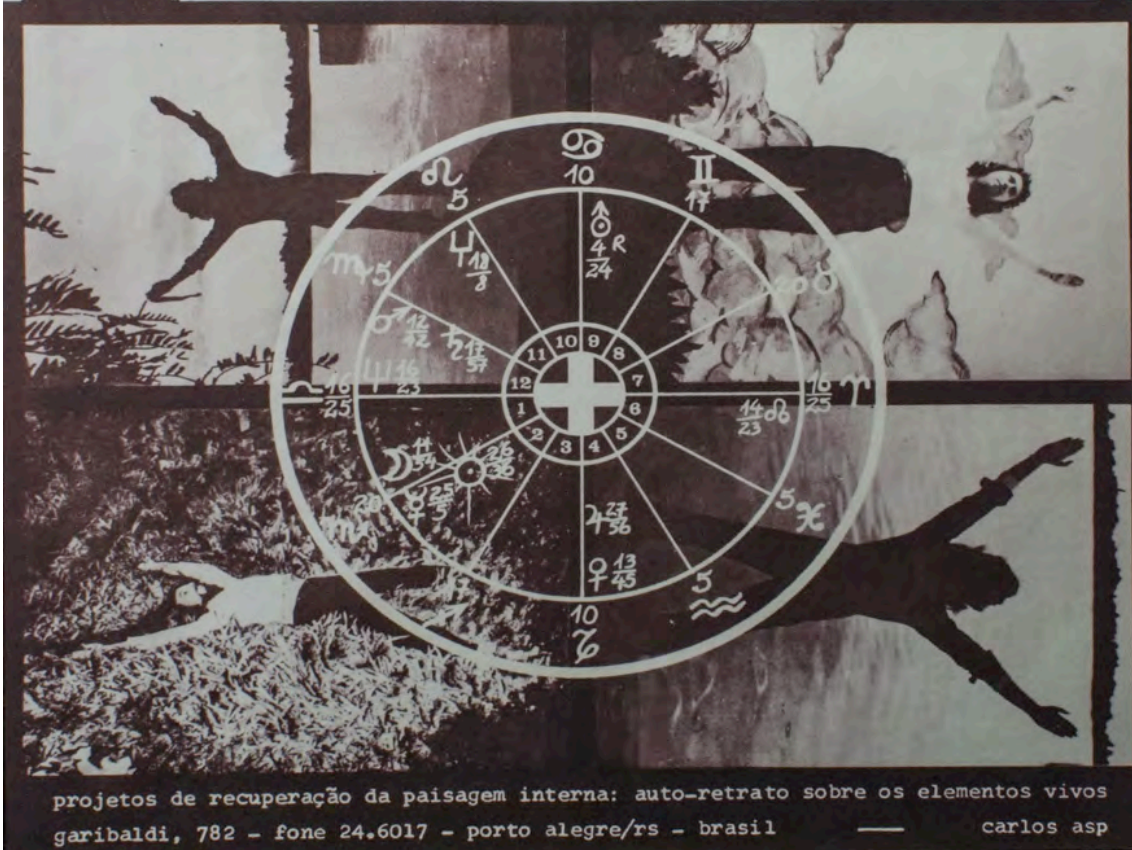
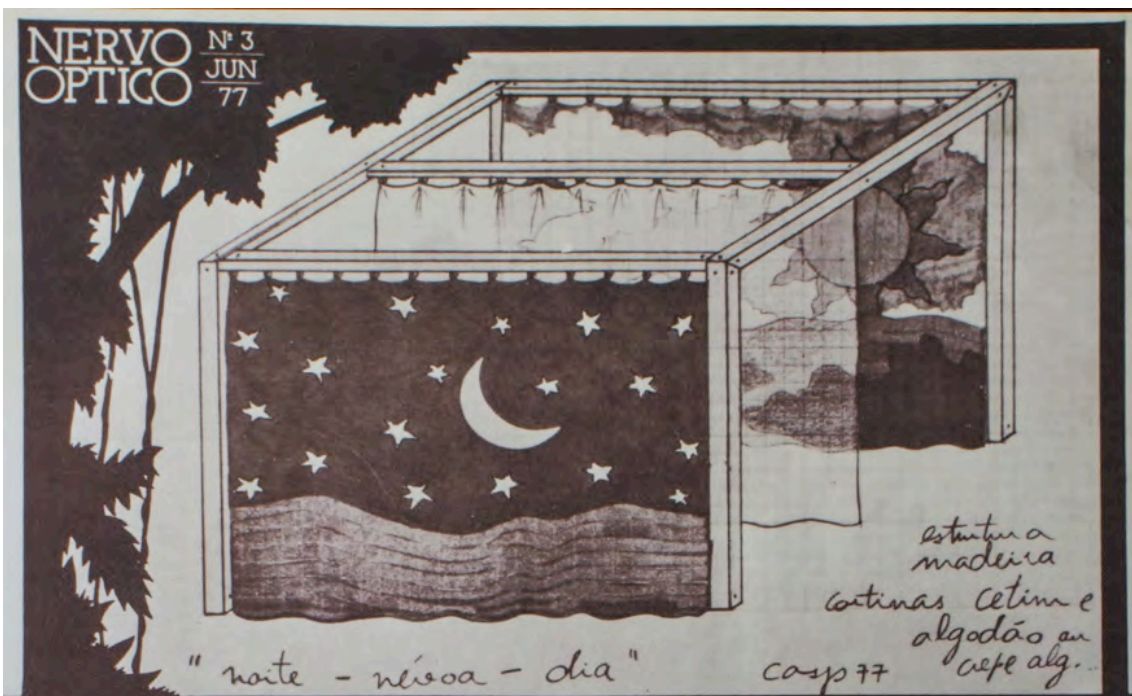
mara alvares



Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL.

ADANSÔNIA jan. 77

Cartazete *Nervo Óptico* n. 2, trabalho de Mara Alvares, de abril de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).



Cartazete *Nervo Óptico* n. 3, trabalho de Carlos Asp, de junho de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

A artista Mara Alvares, natural da cidade de Porto Alegre, que tinha a disciplina da pintura como sua principal linguagem, também se interessou pela atividade da dança ao longo de sua trajetória, o que colaborou em deslocar sua atenção à questão do corpo como objeto de discurso em seus trabalhos pessoais. No cartazete número 2, ela trouxe o projeto *Adansônia*, de janeiro de 1977: apresentou uma série fotográfica em uma composição de duas colunas de imagens posicionadas lado a lado, sem respiro visual entre uma e outra. Traduz-se visualmente o caráter processual da obra em questão: trata-se de uma ação artística que é documentada pelo clique fotográfico. A artista brinca com movimentos corporais e representa o corpo escondido, perdido, aglutinado pelo ambiente natural. Joga com posições anatômicas que se articulam pelo terreno rochoso, trazendo como tema a coexistência entre o humano e a natureza.

O trabalho de Alvares lembra artistas da *Land Art*, que igualmente optavam pelos cenários inóspitos, afastados do ambiente urbano e iam ao encontro da potência da matéria natural, distanciando o objeto artístico dos espaços institucionais. É possível relacionar sua poética às pedras de Richard Long ou às ações de Smithson, uma vez que Mara Alvares segue seus passos na busca por outros locais, outros terrenos, e sugere um questionamento artístico potencializado a partir de sua relação com o solo ambiental, distante dos centros.



Richard Long, *Stones in Iceland*, 1974 e Keith Arnatt, *Self-Burial*, 1969 (WOOD, 2012).

A publicação que circulou em junho de 1977 (número 3) trouxe o trabalho de Carlos Asp sobre a folha ofício, constituído a partir da reunião de imagens fotográficas, escritos e desenhos, impressos em uma única tinta de tonalidade vermelho-ocre.

A obra de Asp remete ao interesse e à curiosidade do artista sobre a busca humana por uma identidade espiritual, a partir de um trabalho que reflete a visualidade esotérica associada ao campo da astrologia. Na parte inferior do material, percebe-se a frase: “Projetos de recuperação da paisagem interna: auto-retrato [sic] sobre os elementos vivos”. De forma a retratar tais elementos, percebe-se desenhos que evocam a noção de um projeto de instalação. Os desenhos mostram a representação dos “elementos vivos”, como a noite, a névoa e o dia. Abaixo, a escrita caligráfica do artista nos explica os materiais como essa instalação seria concebida, a partir de uma estrutura de madeira, com cortinas de cetim e algodão.

A composição da página foi estruturada em duas espacialidades visuais: a metade superior, que apresenta esses desenhos e anotações do artista, e a parte inferior, que diagrama quatro imagens fotográficas com o próprio autorretrato de Asp (em pé, com os braços erguidos), sobrepostos pelo grafismo de um mapa astral.

É possível recordar o trabalho de Keith Arnatt, *Auto-Enterro*, realizado em 1969. Tanto o trabalho de Carlos Asp como a imagem recém comentada de Mara Alvares se aproximam dessa estética. Ambos lidam com sua autoimagem imersa no ambiente natural. Afastam-se dos circuitos e das instituições, defendem o rústico e o bucólico em oposição ao urbano e relacionam-se com essa paisagem, conectando-se com ela cada um à sua maneira. A vontade de representação dessa paisagem, situando-se, eles mesmos, dentro dela, ativa a noção de introjeção da arte no espaço natural ou, ainda, uma arte que surge desse mesmo espaço.

Como cerne, trata-se do indício de um sujeito criado e ativado por esse cenário. É importante lembrar que, ao longo dos anos 1960 e 1970, muitos artistas propositalmente buscaram essas conexões. Afastar a arte do terreno sistêmico e dos vícios do circuito cultural fazia parte de um processo de purificação do conteúdo artístico, de afastá-lo da sua situação mercadológica e buscar reascender sua essência própria. Lúcidos e conscientes, tantos artistas optaram por levar a experiência estética e criadora para fora dos centros, retomando os elos perdidos da matéria com o seu contexto. Os trabalhos de Mara Alvares, Carlos Asp e outros precursores servem como exemplo de artistas que buscaram tratar do objeto artístico e seu autor em estado de retiro, em reavaliação e redescobrimento, trazendo o estudo artístico para o lado de questões mais humanas e universais.

Além disso, esses cartazes lembram a importância do impresso em apoio

a ações efêmeras e performáticas. Muitos periódicos foram criados com esse intuito. O registro e a documentação eram uma das principais maneiras de se mostrar o que vinha sendo executado. Trabalhos que apresentavam uma maior dificuldade de se aproximar do público, seja por existirem apenas por um tempo restrito, seja por ocuparem locais de difícil acesso, eram registrados através da fotografia, e essa linguagem, posteriormente, se debruçava sobre todos os tipos de criações gráficas editoriais. A revista *Avalanche* foi um desses casos. Surgiu principalmente para veicular trabalhos como os de Vito Acconci ou Robert Smithson e, assim, “devolvia” ao circuito o que era produzido fora dele. Ações corporais, *performances* e “derivadas” eram formatos poéticos que estabeleceram fortes parcerias com a documentação impressa, fazendo uso da fotografia como intermediária. Nesse caso, Mara Alvares e Carlos Asp também atuaram da mesma forma.

Mas a fotografia, ao ser impressa, por vezes apresentava algumas dificuldades para quem cuidava da produção. O material de Mara, por exemplo, teve de ser reimpresso mais de uma vez até que os artistas conseguissem obter a tonalidade e legibilidade que buscavam. O fundo preto da peça gráfica dificultou o contraste com as imagens impressas. A impressão dos cartazes, realizada pela gráfica Impresul de Porto Alegre, trazia alguns empecilhos, já que havia a necessidade de se combinar a criação com o baixo custo. Posteriormente, imprimiu-se também na gráfica Corag (Companhia Rio-grandense de Artes Gráficas, gráfica ligada ao Estado) que apoiou o grupo.

A gente nunca conseguia imprimir todos do mesmo tamanho. A gente fazia nessas gráficas rápidas, da maneira mais econômica possível. Alguns saíam muito bem impressos, enquanto outros tinham de ser reimpressos porque saíam muito ruins. O da Mara saiu muito escuro, a gente imprimiu de novo, foi uma pena. O do Carlos Asp também, eu acho que foram esses dois que foram reimpressos. [...] Se não me engano, o cartazete de n. 3, do Carlos Asp, teve o mesmo problema. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

Em julho de 1977, foi lançado o cartazete número 4, no qual ocorreu a divulgação da obra do artista Carlos Pasquetti, natural de Bento Gonçalves, cidade no interior do Estado do Rio Grande do Sul. O impresso foi constituído pelos informativos textuais, por uma imagem fotográfica que ocupa o grande espaço da folha. Essa mesma imagem possui uma borda ao seu redor, uma moldura preta que envolve a figura, além da margem branca da própria folha. O trabalho trazido por Pasquetti se trata

de seu autorretrato. O artista encontra-se sentado em uma cadeira, em um ambiente rural de mata e, substituindo sua cabeça, percebe-se um aglomerado de galhos que esconde sua identidade. Na parte superior à direita, um pequeno parágrafo anuncia a *Aparição* desse personagem, presenciada pela comunidade, no beco das Cunhas,



Cartazete *Nervo Óptico* n. 4, trabalho de Carlos Pasquetti, julho de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

em Viamão, em um certo dia.

Mais um vez, evidencia-se a presença da documentação da ação performática no impresso. Pasquetti provoca a reflexão sobre o registro fotográfico como material de testemunho. Além disso, incita questões associadas a lendas folclóricas, crenças populares e a possibilidade da verossimilhança de uma narrativa ficcional. Pasquetti costuma tratar da autoimagem e da autoexposição de forma implícita, acobertada. O trabalho revela também sua atuação no campo das artes cênicas (Pasquetti trabalhou durante sete anos no Departamento de Arte Dramática de Porto Alegre, DAD), uma vez que a preocupação cenográfica e teatral se faz presente a partir da ideia da encenação. A imagem põe em jogo o caráter “real” da técnica fotográfica. Converte as noções de falso e verdadeiro a partir da criação de uma cena que batiza crenças populares e inverte a qualidade documental, jornalística de uma fotografia, dando margem ao surgimento de novos universos visuais e à possibilidade de construções imagéticas fantásticas a partir da fotografia⁷.

Como percebemos, os trabalhos apresentados pelo periódico exploraram potencialidades distintas da linguagem fotográfica. É importante salientar o uso da fotografia nos trabalhos do Nervo Óptico, uma vez que esses artistas, em sua maioria, não se pretendiam “fotógrafos” propriamente ditos, com a exceção de alguns participantes, como Clóvis Dariano. A sobreposição de meios e linguagens era uma característica latente na expressão do grupo, mas vale ressaltar o quanto o uso da fotografia foi significativa na construção das poéticas de forma geral. Os artistas circularam entre a fotografia como documentação, como artifício de desconstrução da realidade, como fotomontagem e como dispositivo de criação poética. A fotografia veio ao auxílio dos artistas conceitualistas por permitir que se aproximassem do caráter da ilustração de ideias, aliando-se a outras mídias como a *performance*, o impresso e a fotomontagem. O papel desempenhado pela câmera (bem como pela fotocopiadora) tem sua razão de ser no interior de uma poética particularmente interessada no aspecto documental da operação artística. Enquanto por um lado a técnica fotográfica se prestava a desempenhar um mero papel documental, por outro,

⁷ Sobre a obra de Carlos Pasquetti, vale acessar a pesquisa intitulada Desdobramentos da imagem fotográfica na obra de Carlos Pasquetti : contaminações entre imagem mecânica, imagem autográfica e encenação, de Cláudio Barcellos Jansen Ferreira, realizada no curso de Bacharelado em História da Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

permitiu “problematizar a imagem técnica, suas possibilidades visuais e seus significados sociais” (FABRIS, 2008, p. 20).

As propriedades da fotografia entram em ressonância com o procedimento estético dos artistas conceituais. A própria potencialidade tautológica do material fotográfico e suas capacidades de transmissão cativaram muitos artistas da época. Os integrantes do *Nervo Óptico* se apropriaram da possibilidade de fusão e difusão inerente ao meio fotográfico, unindo-o à impressão e ao ofsete. Para André Rouillé, a escolha pelo “múltiplo” em lugar do “uno”, a partir da fotografia, assim como o rompimento com o “fetichismo da arte” e o estatuto da coleção em “prol da disseminação”, são aspirações compartilhadas pelos artistas que buscam o uso da fotografia na arte, materializando a distância do viés formal proposto pelos critérios modernistas.

O atual, o corporal, o material, o sensível são, assim, atacados, com a convicção de que uma grande atenção dada ao “físico” leva a obra para o lado do expressivo e prejudica, proporcionalmente, a compreensão da ideia. Mas, por ser difícil abolir totalmente a materialidade da obra, por ter a ideia necessidade de encarnar-se para se afirmar, o artista conceitual, em vez de se desviar da materialidade da obra, converte-a em uma ideia. Assim, o artista não fica completamente liberado da materialidade da obra, mas confronta-se com o desafio de ter de achar como empregá-la de maneira paradoxal, de ter de inventar uma arte fundamentada na maior economia de meios possível. É para cumprir esse aporisma [sic] que alguns artistas conceituais utilizam a fotografia. (ROUILLÉ, 2009, p. 313)

De vetor neutro, impessoal e mecânico, a fotografia não recebe qualquer atenção técnica e formal dos artistas conceituais de maneira geral, mas recebe uma preocupação estética pelos artistas envolvidos com o *Nervo Óptico*, servindo de contraponto visual ao conteúdo textual trazido na publicação. “Graças a um conjunto de fatores, dentre os quais a leveza e a frágil consistência material, o menor investimento manual requerido, o déficit de legitimidade artística, a fotografia satisfaz um fenômeno fundamental do fim dos anos 1960: o declínio do objeto em favor das atitudes e dos processos” (FABRIS, 2008, p. 21).

Telmo Lanes, utilizando-se também da fotografia em alguns de seus trabalhos, foi o artista responsável pela obra apresentada no cartazete número 5, de agosto de 1977.

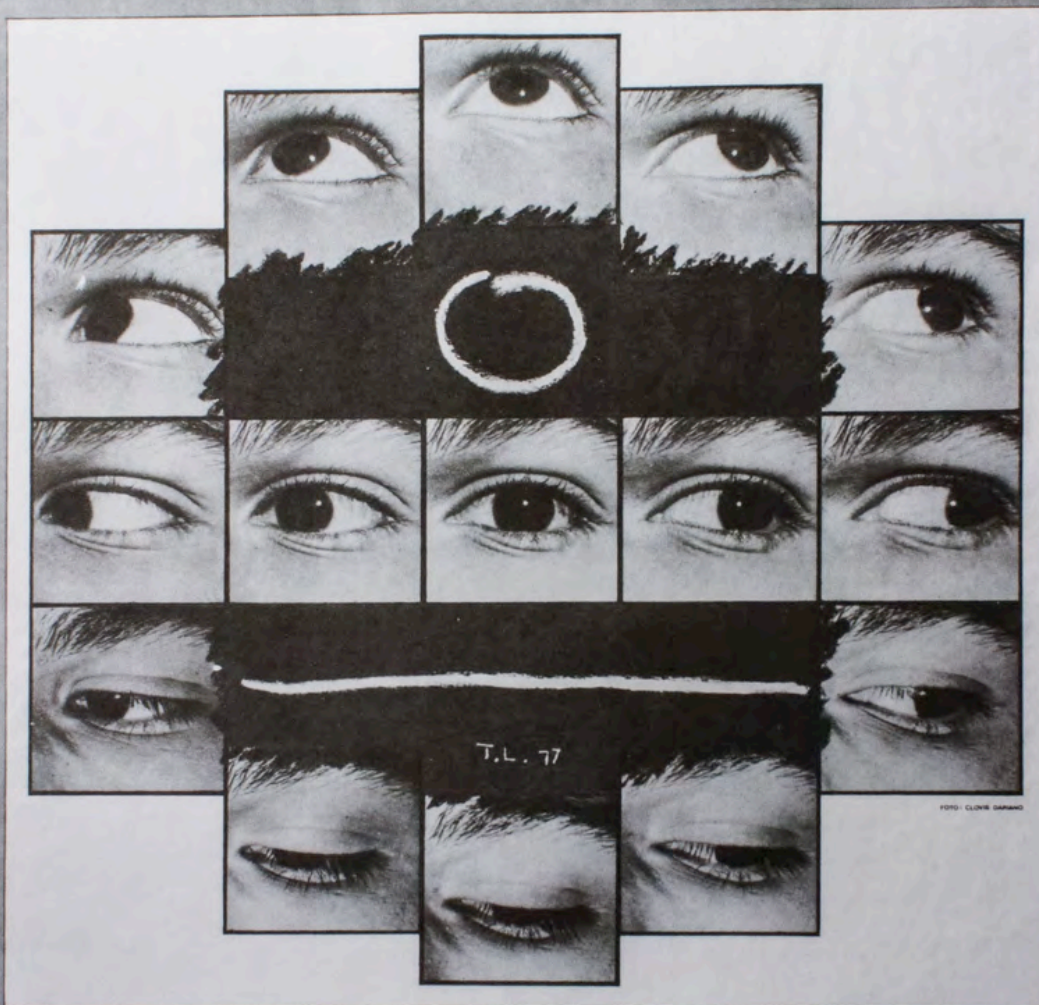
Lanes compõe uma montagem fotográfica na qual várias imagens de olhos de uma mesma pessoa (olhando para direções distintas) formam um círculo no es-

NERVO
ÓPTICO

Nº 5
AGO
77

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Telmo Lanes



Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

Cartazete *Nervo Óptico*, edição n. 5, obra de Telmo Lanes, agosto de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

paço. Segundo o artista, a ideia era retratar o próprio ato de olhar, o movimento ocular, quase como uma sequência fotográfica da ação do corpo ou um *stopmotion* sobre o dinamismo da visão. “Explorar o corpo humano, explorar os sentidos”, explicou o artista. Trata-se de uma “sequência fotográfica de uma ação do corpo, o que vem a ser uma discussão pertinente e em comum a todos os seres humanos”. E, como o próprio nome do campo “artes visuais” implica, “a potência da visualidade” torna-se muito forte para criar a metáfora desse trabalho (LANES, 2015, entrevista).

O nome da edição em série *Nervo Óptico* já traz conotações sobre a atenção que o grupo dava ao que se passava ao seu redor. Aproximações com a ideia do funcionamento do olho e sua anatomia; um olho aberto e atento, que se propõe a captar o que há de inovador para trabalhar a partir disso. Para o grupo como um todo, o mercado era cerrado e restrito, impondo condições e formatos aos artistas em atuação. Aceitavam e respeitavam a consequência de venda de uma obra de arte, mas se posicionavam contra a ideia de adaptação do artista frente às tendências ditadas pelo sistema de valorização da obra. Dessa maneira, o trabalho pensado por Telmo Lanes reforça essas questões e aponta uma associação direta com a nomenclatura da publicação com a ideologia do coletivo.

A visualidade proposta por Lanes também recorda tratamentos da montagem fotográfica surrealista. Lembra o trabalho de artistas que percebiam o artefato fotográfico como dispositivo para o fantástico, muitas vezes relacionado à confusão e ao estranhamento. A imagem surrealista, em geral de forte planaridade e recortes evidentes, dava margem a soluções satíricas e improváveis, elevando o sentido semântico da criação visual a partir de disjunções do real que uniam o fictício e o imaginário. Tais questões são presentes nessa quinta edição do periódico e mostram a versatilidade do uso da fotografia pelos participantes do grupo.

O artista foi uma figura importante também na concepção visual dos demais cartazes, atuando frequentemente ao lado de Clóvis Dariano na diagramação, composição e produção visual da publicação, já que tinha conhecimento do campo das artes gráficas industriais. Mesmo assim, é importante ressaltar que a concepção visual da publicação era uma decisão revisada e acordada pelo coletivo.

Assinado por Clóvis Dariano, criou-se a publicação número 6, *Paisagem sobre Paisagem: cenas da cidade*, em setembro de 1977. Ressaltando o interesse do artista em relação à expressão fotográfica, o cartazete apresentou a paisagem de uma cena urbana, inteiramente em tons de cinza, registrada pelo aparato fotográfico. A

NERVO N° 6
ÓPTICO SET
77

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Paisagem Sobre Paisagem
"Cena de Cidade"



Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

Clovis Dariano

Cartazete *Nervo Óptico*, edição n. 6, obra de Clóvis Dariano, setembro de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

imagem é sangrada sobre a folha (aqui temos o único cartazete que não apresenta margens de respiro ao redor do conteúdo gráfico), ou seja, não possui nenhum tipo de moldura visual externa. Neste impresso, Dariano joga com o material gráfico e sobrepõe a mesma imagem, impressa em nova folha, uma colada sobre a outra. O descolamento sutil entre um papel e outro evidencia a existência dessa sobreposição de materiais. “Inicialmente, as imagens têm meramente um sentido descritivo, mas imediatamente ao confronto e às aproximações com as imagens sobrepostas, passam a um plano exclusivamente interpretativo” (DARIANO, 1977, p. 41)⁸.

Nesse trabalho, percebe-se a existência de uma linguagem analítica. Título e imagem repetem a mesma ideia, em uma tautologia conceitual. A repetição da mensagem, que se observa na construção visual e verbal, cria um pleonasma característico dos trabalhos ortodoxos da Arte Conceitual histórica. A metalinguagem faz-se presente. Nesse caso, podemos trazer como comparativo os trabalhos de Joseph Kosuth, que foram emblemáticos no que diz respeito à autorreferência construída e reafirmada por distintas linguagens. Em seu trabalho, Dariano representa visual e plasticamente a ideia de uma paisagem sobre outra paisagem.

Nessa edição, o trabalho de Dariano não foi concebido exclusivamente para a publicação do *Nervo Óptico*. Os estudos sobre essa obra iniciaram, anteriormente, junto com outras explorações de sua produção individual.

O cartazete número 7, lançado em outubro de 1977, protagonizou o trabalho de Vera Chaves Barcellos intitulado *A Respeito do Sorriso*. O impresso apresenta uma linguagem tipológica de retratos. Traz uma diagramação rígida de linhas e colunas de imagens de pessoas sorrindo. Os retratados correspondem aos próprios participantes do *Nervo Óptico*, entre outras pessoas próximas da artista, como familiares, moradores de seu prédio, amigos e funcionários. A presença de membros do grupo na obra pensada por Barcellos atesta a colaboração mútua existente entre os participantes, também nas produções de viés individual. Na composição da página, percebe-se os mesmos elementos informativos recorrentes de cada edição, como o nome da publicação, os dados da impressão, o endereço, nome da artista e a obra divulgada. Os elementos foram distribuídos entre os quatro cantos da folha, constituindo uma ordenação simétrica, de pesos quase similares, ressaltando o formato

⁸ Citação de Clóvis Dariano na reportagem de Orlando Carlos Brasil, publicada no *Jornal CRT – Companhia Riograndense de Telecomunicações*, 29 de novembro de 1977, p. 41.

NERVO ÓPTICO

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Nº 7
OUT
77

Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL



Vera C. Barcellos

a respeito do sorriso

Cartazete *Nervo Óptico*, n. 7, trabalho de Vera Chaves Barcellos, outubro de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

retangular da página assim como as fotografias em módulo arranjadas ao centro. O trabalho foi realizado no ateliê de Clóvis Dariano.

A utilização de fotografias também retangulares, que evidenciam o rosto desses indivíduos em primeiro plano, resulta em uma aproximação à estética dos documentos oficiais de registros de identidade. Assim, o trabalho levanta a questão da especulação e da formação de uma identidade, questionando a autenticidade da mesma. O trabalho nos aponta algumas dúvidas, deixando em aberto a natureza desses sorrisos. Quem olha se pergunta se a ação fotográfica foi espontânea ou dirigida. Até que ponto esses sorrisos são verdadeiros, naturais ou encenados? Será isso tudo uma imposição social?

A imagem nos faz lembrar do período político pelo qual esses impressos circulavam. Mesmo já afastados do período mais crítico de repressão da ditadura, marcado pelo governo de Emílio Médici, o início da abertura política de Ernesto Geisel no final da década de 1970 ainda representava o regime de censura característico do governo militar. Nesse sentido, os impressos, que transitavam por essas redes artísticas paralelas, traziam expressões sutis que comunicavam e criticavam o contexto cultural no qual se localizavam. A apresentação de uma parcela da sociedade, sorrindo, pode ser lida como demanda do Estado. Não se deve argumentar, não se deve protestar. Deve-se apenas sorrir.

Além do mais, o trabalho também se voltava a prática performática, uma vez que acionou colegas do grupo a atuarem e interpretarem para a realização dos registros fotográficos.

A estética tipológica proposta por Barcellos faz referência a tratamentos similares de outros artistas. A repetição documental de Bernd e Hilla Becher dos prédios industriais e estruturas em construção é um exemplo de apresentações fotográficas que fazem com que suas obras se aproximem da noção de classificação e catalogação, trazendo também a linguagem da diagramação em grade, que gera um aspecto comparativo e similar entre os diferentes elementos. Da mesma forma, deixando de lado a análise conceitual e artística particular a cada trabalho, o formalismo e a visualidade presente nos retratos de Hans-Peter Feldmann, Rosangela Rennó, Christian Boltanski, assim como os retratos do *Atlas* de Gerhard Richter, assinalam a existência de uma tendência de se sistematizar um determinado grupo de imagens, de forma a gerar novas significações para um conjunto fotográfico. No caso de Hans-Peter Feldmann, muitos de seus trabalhos acabavam sendo apresentados no suporte editorial, por meio de

livros de artistas e obras catalogadas. Essa classificação por tipos está presente no trabalho *A respeito do sorriso*, de Vera Chaves Barcellos. Futuramente, a artista deu continuidade a esse trabalho, a partir da reconstrução de outras três séries fotográficas, originárias desse estudo. Esse seu trabalho, posteriormente chamado de *Keep Smiling*, abraçou novos personagens, clicados em viagem pela Europa, e assumiu, além da instalação fotográfica, o formato de livro de artista.

O cartazete número 8, de forma similar à primeira edição, traz novamente a apresentação de uma exposição coletiva realizada pelo grupo. A mostra exibida na galeria Eucatexpo, em Porto Alegre, ocorreu entre o dia 16 de novembro e o dia 2 de dezembro de 1977 e reuniu novamente os artistas, que apresentaram seus trabalhos individuais, pensados coletivamente. O cartazete traz um pequeno texto explicativo sobre a publicação, além de uma citação de Mario Pedrosa, que alega a necessidade de integrar atividades culturais ao contexto social. Temos, nesse caso, o impresso com maior carga textual: uma justificativa sobre a produção dos boletins como materiais auxiliares ao processo de informar o público sobre as “transformações do pensamento artístico”, apresentando-se, também, como “agente de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo”, que



Hans-Peter Feldmann, *152 Bilder von Feldmann*, 1971 e Rosangela Rennó, *Duas Lições de Realismo Fantástico*, 1991.

NERVO ÓPTICO

Nº 8
NOV-DEZ
77

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

"É DENTRO DO CONTEXTO AMBIENTAL QUE TODAS AS ARTES E ATIVIDADES CORRELATAS PODEM ENCONTRAR O MOMENTO CRUCIAL DE SUA INTEGRAÇÃO, QUER DIZER, DE SUA AUTÊNTICA REALIZAÇÃO NO COMPLEXO SOCIAL".
Mário Pedrosa

PRESSUPONDO A NECESSIDADE DO PÚBLICO EM SE MANTER CONSTANTEMENTE INFORMADO DAS MODIFICAÇÕES DO PENSAMENTO ARTÍSTICO E, CONSCIENTES DE QUE O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO TRAZ CONSIGO AS TRANSFORMAÇÕES NOS MEIOS DE EXPRESSÃO (COM O SURTI-MENTO DE NOVAS POSSIBILIDADES), CRIAMOS A PUBLICAÇÃO MENSAL, EM FOLHAS COLECIONÁVEIS, DENOMINADA NERVO ÓPTICO. CONSIDERAMOS QUE ESTE TRABALHO POSSA SER UM DOS AGENTES DE ESTÍMULO À REFLEXÃO E AO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO, FAZENDO PARTE DE UM PROCESSO TRANSFORMATIVO DA CULTURA QUE OPERA NO TEMPO E NO ESPAÇO.

ESTE CARTAZETE É UMA OPÇÃO QUE TENTA DIMINUIR O ISOLACIONISMO DA OBRA, CAUSADA EM PARTE PELOS HÁBITOS DO PRÓPRIO ARTISTA E PELA ESTRUTURA PERMANENTE DOS MEIOS E CIRCUITOS DE DIVULGAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO, DISTANCIADOS DO CONTEXTO GERAL.

Galeria EUCATEXPO, 16 de novembro/2 de dezembro de 1977



Diálogos silenciosos - Pasquetti



Paisagem sobre paisagem - Dariano



Adansônia II - Mara Alvares



Ciclo - Vera C. Barcellos



Moldado - Telmo Lanes



Passagens através - Asp

Garibaldi, 782 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - BRASIL

Cartazete *Nervo Óptico*, n. 8, exposição coletiva de trabalhos, novembro/dezembro de 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).

opera no sentido de “diminuir o isolacionismo da obra” (NERVO ÓPTICO, 1977). Nesse caso específico, as imagens fotográficas servem como apoio. No cartazete número 8, é o texto que ganha destaque. Artistas, nesse impresso, tornam-se críticos em primeiro plano, e as imagens atuam como ilustração e execução dessas ideias.

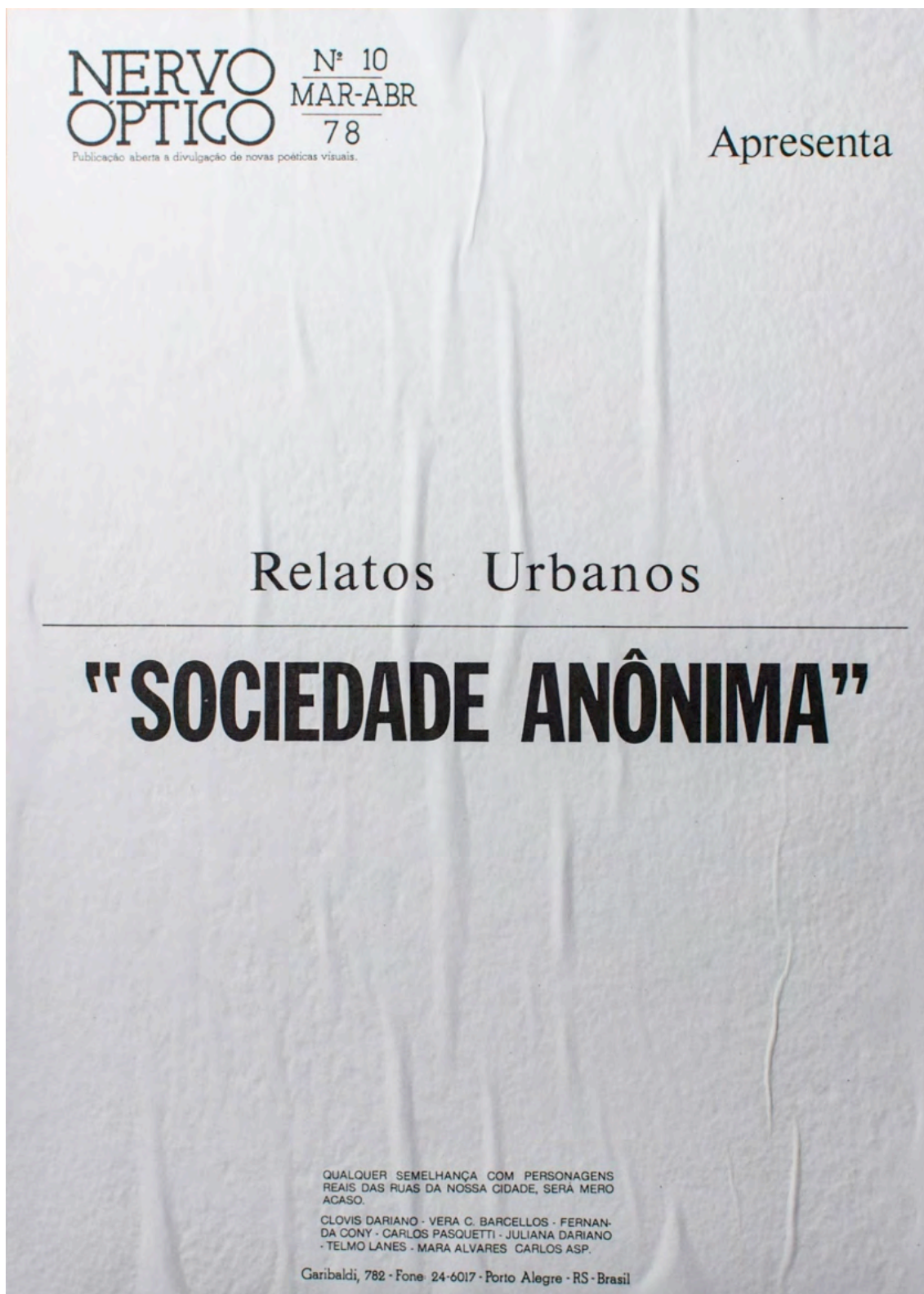
A mancha textual se encontra em posição central na folha, sendo a protagonista da página. O destaque ao texto se dá, também, através da tipografia em caixa alta, o que atribui à leitura um caráter de manifesto, de proclamação, mais do que propriamente um mero informativo. O grupo defendia operações artísticas que fossem verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores. A partir dessa perspectiva, propunham-se a “atualizar, vitalizar e/ou transformar esse sistema, mais do que recusá-lo em sua essência ou totalidade”. Tratava-se de uma busca pela ampliação e pela revisão dos critérios enraizados no campo das artes, uma vez que esses artistas acreditavam em um campo pensado a partir de instâncias propriamente culturais, não dependentes da lógica do mercado ou do “gosto” de parcelas específicas do público (CARVALHO, 1994a, p. 273).

As coletivas realizadas no MARGS, assim como na galeria Eucatexpo, afirmaram a participação do grupo em atividades expositivas vinculadas a espaços institucionais. A atuação do *Nervo Óptico*, assim, pode ser percebida como uma articulação entre práticas alternativas e inserção de circuito. Agiam de maneira alternativa ao *mainstream*, porém não de forma inteiramente autônoma, já que não negavam participar da agenda institucional. Isso mostra um perfil de interdependência do sistema, em convivência com o circuito oficial. “Nós fizemos uma exposição maravilhosa ali [...], eles tinham uma proposta nova, uma visão, talvez o marketing da galeria tivesse esse olhar mais aberto. [...] Foi uma conjunção de interesses” (LANES, 2015, entrevista).

A publicação *Relatos Urbanos: Sociedade Anônima*, número 10, lançada em março de 1978, foi a única edição que quebrou com o formato tradicional de cartazete ofício, apresentando-se em tamanho A3, com dobra central. Formou-se, então, um pequeno caderno de uma única dobra, que trazia apenas conteúdo textual na folha de capa – nome da revista, edição, data e título do cartazete. Não apresentou, de imediato, um trabalho poético visual na capa. Devia-se abrir o caderno para perceber a obra apresentada pelo coletivo.

O grupo realizou uma *performance* em que se transvestiram de moradores

de rua e catadores de lixo, construindo um olhar e uma vivência sobre essa realidade. A imagem remete a um universo longe do pessimismo, apesar de levantar uma problemática social bastante grave, resultado das discrepâncias econômicas que gera-



Cartazete *Nervo Óptico*, n. 10, trabalho coletivo, março/abril de 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).



Cartazete *Nervo Óptico*, n. 10, trabalho coletivo, março/abril de 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).

vam barreiras no processo de inserção social. Mas a imagem é construída pelo grupo de forma cômica e até caricata, trazendo à tona o divertimento dos que realizavam a ação. Ao mesmo tempo, o trabalho reflete um espírito de ironia perante a figura do gaúcho e da noção de tradicionalismo. A fotografia é emoldurada por uma margem fina preta. Além disso, a página dupla apresenta o nome da publicação escrito no canto superior esquerdo – ponto de início da leitura visual –, porém grafado a partir de uma nova solução gráfica, distinta da utilizada nos números anteriores. Essa nova assinatura “Nervo Óptico” é constituída de uma linguagem mais solta, manuscrita, distante da solução tipográfica usual. De certa maneira, aproxima-se do caráter mais informal e espontâneo que a imagem também apresenta.

A publicação holandesa *Ephemer* número 9, de Ulises Carrión (responsável pela livraria e arquivo Other Books and So), circulou em 1978 trazendo o cartazete *Relatos Urbanos* inserido em seu interior. A primeira edição lançada da revista já apontava a parceria existente entre o editor mexicano e artistas brasileiros, uma vez que trouxe a produção artística no Brasil como temática de discussão. Nela, circularam trabalhos da própria Vera Chaves Barcellos e Claudio Goulart, assim como Regina Silveira e Paulo Bruscky. Além disso, vale destacar a importância da editora de Carrión, assim como de sua livraria dedicada às publicações de artistas. Pela sua localização geográfica, Other Books and So permitiu o deslocamento fácil de impressos alternativos para outros centros produtores, como Polônia, França e Itália. Um exemplo de diálogos estabelecidos entre artistas e produções de distintas partes.

A gente nunca conseguia imprimir todos do mesmo tamanho. A gente fazia nessas gráficas rápidas, da maneira mais econômica possível. Alguns saíam muito bem impressos, enquanto outros tinham de ser reimpressos porque saíram muito ruins. O da Mara saiu muito escuro, a gente imprimiu de novo, foi uma pena. O do Carlos Asp também, eu acho que foram esses dois que foram reimpressos. [...] Se não me engano, o cartazete de n. 3, do Carlos Asp, teve o mesmo problema. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

A edição número 11, lançada em maio de 1978, traz registros performáticos organizados por Vera Chaves Barcellos, Claudio Goulart e Flávio Pons. De imediato, visualizamos quatorze imagens diagramadas na folha com um respiro de margem central onde se posiciona o título da obra, denominada *On Ice* (Amsterdã, 1978).

Eu estava em Amsterdã com Claudio Goulart e Flavio Pons, e foi uma coisa excepcional, porque encontramos esse material no lixo. Nós levamos isso tudo para a casa do Flavio, limpamos o material e fomos para a beira do lago congelado. Era um inverno muito frio. Era um desses invernos mais rigorosos dos últimos anos e fazia graus abaixo de zero havia muitos dias, por isso



Revista holandesa *Ephemera* de Ulises Carrión, Amsterdã, Holanda, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo de Jorge Bucksdricker, 2015).

NERVO Nº 11
ÓPTICO MAIO
78
Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

Flavio Pons
Claudio Goulart
Vera Chaves Barcellos



"On ice"
Amsterdam · Fev. 78



Colaboração: Instituto Cultural Brasserie Nationale

Garibaldi, 782 · Fone 24-6017 · Porto Alegre · RS · Brasil

Cartazete *Nervo Óptico* n. 11, trabalho de Vera Chaves Barcellos junto com Flavio Pons e Claudio Goulart, maio de 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).

o lago estava totalmente congelado. Dava para patinar. Tinha uma porção de patinadores naquele dia, eu tive, inclusive, que limpar a paisagem das fotos porque sempre passava alguém patinando. Nem sei como consegui fazer essas fotos limpas. Às vezes aparece um patinzinho no canto, sabe? Foi um filme inteiro e não perdi uma foto. Foi uma maravilha. As condições de luz eram fantásticas. Tinha essa luz que vinha de baixo, que vinha do gelo. Foi uma coisa muito extraordinária. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

As fotografias exibidas nos relatam a experiência de Goulart, vestindo grandes folhas metalizadas que haviam sido encontradas no lixo, enquanto Barcellos era a responsável pelo clique da câmera. Flávio Pons coordenava a versatilidade do figurino de Goulart, elaborando posições, ângulos e volumes que contribuíam com o dinamismo de cada enquadramento. O trabalho performático surgiu de forma instantânea e foi registrado para a publicação no periódico.

Bom, eu fotografei. O Claudio, que já morreu há alguns anos, vestia. Ele era o manequim. E Flávio ia vestindo Claudio, encaixando essas lâminas. Eram umas lâminas de plástico com uma forma de pipa com quatro pontas e um furo no meio. Havia ainda esses pequenos furinhos com ilhoses. Provavelmente eram peças de alguma decoração de cobertura ou algo assim. Então esse grande furo poderia ser enfiado pelos braços, pelas pernas ou pela cabeça, criando essa ideia de figurino. Foi um achado. E ainda, com a cabeça criativa de Flávio, as posições foram inúmeras. E fui documentando tudo. Tem também uma parte da documentação que não aparece aqui no *Nervo Óptico* que é o processo deles. Primeiro espalharam tudo no chão, pelo gelo, e então começaram a brincar e a se vestir. E era uma pilha enorme, desse plástico grosso. Deu para brincar bastante com aquilo. As fotos eram negativo preto-branco, 135mm. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

É interessante perceber a concepção de apresentação desse trabalho performático no suporte impresso. Nesse caso, mostra-se a ação artística em vários quadros a partir da organização visual do espaço da página através do sistema de grades⁹. A escolha por trazer em uma única página uma ampla quantidade de imagens auxilia na demonstração de um processo de trabalho artístico (que pode ser fragmentado em várias fotografias).

⁹ Termo que marca uma estrutura formal. A grade é uma malha visual que auxilia na disposição de elementos que se situam de forma harmônica. O sistema de grade ou grade estrutural, para o design gráfico, divide um plano de duas dimensões em campos menores, a partir de linhas ortogonais que estipulam compartimentos internos. A grade pode tomar muitas formas, definindo margens e colunas e estabelecendo uma estrutura complexa para uma vasta disponibilidade de oportunidades visuais.

A solução de diagramação e disposição imagética modular usada nesse cartazete foi utilizada em outras edições. Como, em geral, as obras pensadas pelo grupo Nervo Óptico eram construídas a partir de etapas e procedimentos, a apresentação fotográfica quebrada colaborava com a ilustração dessas ações, ao invés de sintetizar toda experiência em um único resultado. Essa constituição sugere uma narrativa visual para o observador que vê/lê o impresso. A leitura em série sobre imagens que trazem o mesmo repertório indica uma continuidade formal do mesmo tema e pode convidar o leitor a ultrapassar a camada figurativa dos trabalhos e imergir em uma construção de enredo sobre as imagens.

De acordo com Ana Carvalho, o conceito de montagem emerge dos trabalhos dos artistas do grupo, agenciando uma conexão entre seus diversos planos de realização: desde o trabalho específico realizado por cada artista, passando pelo componente coletivo do cartazete até sua produção, enquanto peça gráfica. Para a autora, essa concepção de montagem exprime uma dimensão temporal refletida na sequência de imagens, porém uma sequência que não remete a uma ideia de “linearidade narrativa”. Pelo contrário, trata-se mais de uma “disposição espacial” que, ao mesmo tempo, “por sua lógica interna, remete à ideia de tempo”. Assim, Carvalho defende que essas imagens são articuladas como “fragmentos de séries abertas”, passíveis de novas ordenações, aspecto que transforma essas imagens em um “vocabulário” ou “banco de dados” passível de apropriação para trabalhos em potencial (CARVALHO, 2004, p. 5).

Os cartazes apresentam imagens que podem ser lidas de forma independente. Não há a necessidade de se perceber o todo para que uma das edições seja observada e interpretada. Ao mesmo tempo, tampouco são absolutamente auto-suficientes [sic], já que a leitura do todo pode acrescentar dados e mensagens que agreguem significância entre as partes. Mas o todo afirma-se livre, sem a uma ordem necessária. Trata-se de uma sequência aberta, onde as imagens estão em constante articulação, evocando uma descontinuidade espaço-temporal” (CARVALHO, 1994a, p. 233)

Na edição número 12, o periódico apresenta o trabalho fotográfico da dupla Telmo Lanes e Clóvis Dariano, ambos artistas vinculados ao terreno da comunicação visual e, respectivamente, ao campo do design gráfico e da fotografia comercial. No impresso, percebemos o registro de uma instalação na qual se encontra uma cadeira, isolada junto a uma parede. Sobre o chão, apoia-se uma fotografia, junto aos pés da cadeira. A fotografia revela os pés de um alguém, clicados em um ângulo sugestivo



Cartazete *Nervo Óptico* n. 12, trabalho de Clóvis Dariano e Telmo Lanes, agosto de 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).

que indica a possibilidade desse indivíduo, um dia, ter-se sentado sobre essa mesma cadeira. Abaixo, visualiza-se a frase “um dia eu volto”, agregando sentido ao cenário, que propõe reflexões sobre os conceitos de presença, ausência e vazio, bem como sobre as relações entre a experiência visual e a memória. A pessoa ausente materializa-se naquele local, e sua distância torna-se latente. A frase escrita, assim como as assinaturas de Lanes e Dariano, presentes na parte superior direita da folha, não foram acrescentadas posteriormente na composição gráfica, mas, sim, escritas na própria cena, no chão e na parede fotografada, respeitando inclinações de perspectiva. Essa obra foi pensada e criada especificamente para a publicação *Nervo Óptico*, sendo exemplo de divulgação de um trabalho concebido diretamente para o papel, respeitando as virtuosidades do espaço impresso. Com grande repercussão, esse trabalho também teve seguimento posteriormente, sendo apresentado como instalação em museus, como no Espaço N.O.¹⁰, no ano de 1979.

Questionado sobre seu incentivo a criar esse trabalho, Lanes responde que a ideia surgiu a partir das discussões e trocas entre os dois artistas, mas que tinha a pretensão de se afirmar como uma poética universal, aberta a novas leituras e interpretações. “Os elementos são uma cadeira e pés. É simples. Não tem nem sapatos direcionando estilos ou um perfil específico. É universal, também, porque todos vão entender a discussão sobre a presença, a ausência, a lembrança” (LANES, 2015, entrevista).

Vejo uma busca por trabalhar com objetos do dia a dia [...]dentro dessa noção de uma nova visão do cotidiano. Até a questão do próprio azar vejo presente nesse trabalho. Nós estamos trabalhando com uma visão muito poética. Um trabalho com muita poesia, com muita abertura para isso. Não é um trabalho fechado. Um trabalho aberto para interpretações e significações. Existe um espaço em branco para o outro preencher. (LANES, 2015, entrevista).

Por último, podemos destacar as publicações número 9 e 13, impressos que divulgaram artistas não participantes do grupo do *Nervo Óptico*, como é o caso da apresentação do trabalho de Maria Tomaselli, em fevereiro e março de 1978. To-

¹⁰ Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O. foi um espaço para a veiculação e expressão de manifestações artísticas, engajado na prática experimental e na produção de postais, xerox, *performances* e instalações. Foi fundado por alguns artistas remanescentes da experiência com o *Nervo Óptico*, como Vera Chaves Barcellos e Telmo Lanes, e englobou outros participantes, entre eles, Ana Torrano, Heloisa Schneiders da Silva, Karin Lambrecht, Regina Coeli, Simone Basso, Cris Vigiano, Rogério Nazári, Milton Kurtis, Mário Röhnelt, Carlos Wladimirsky, Ricardo Argemi, Sergio Sakakibara. Foi inaugurado em outubro de 1979, em Porto Alegre.

Maria Tomaselli Cirne Lima



XINGÚ - ESTRUTURAS VII - 1977 Desenho - lápis sobre papel - 150 x 100cm

“E aqui está, perante mim, o círculo vicioso: quando menos capazes eram as culturas humanas de comunicarem entre si e portanto de se corromperem pelo seu contato mútuo, tanto menos eram capazes os seus emissários respectivos de perceber a riqueza e o significado dessa diversidade.

Ao fim e ao cabo estou prisioneiro duma alternativa: ora viajante antigo, confrontado com um espetáculo prodigioso ao qual tudo ou quase tudo passava despercebido, ou pior, inspirava troça e desprezo, ora viajante moderno, correndo atrás dos vestígios duma realidade desaparecida.”

Lévi-Strauss em “Tristes Trópicos”

NERVO
OPTICO

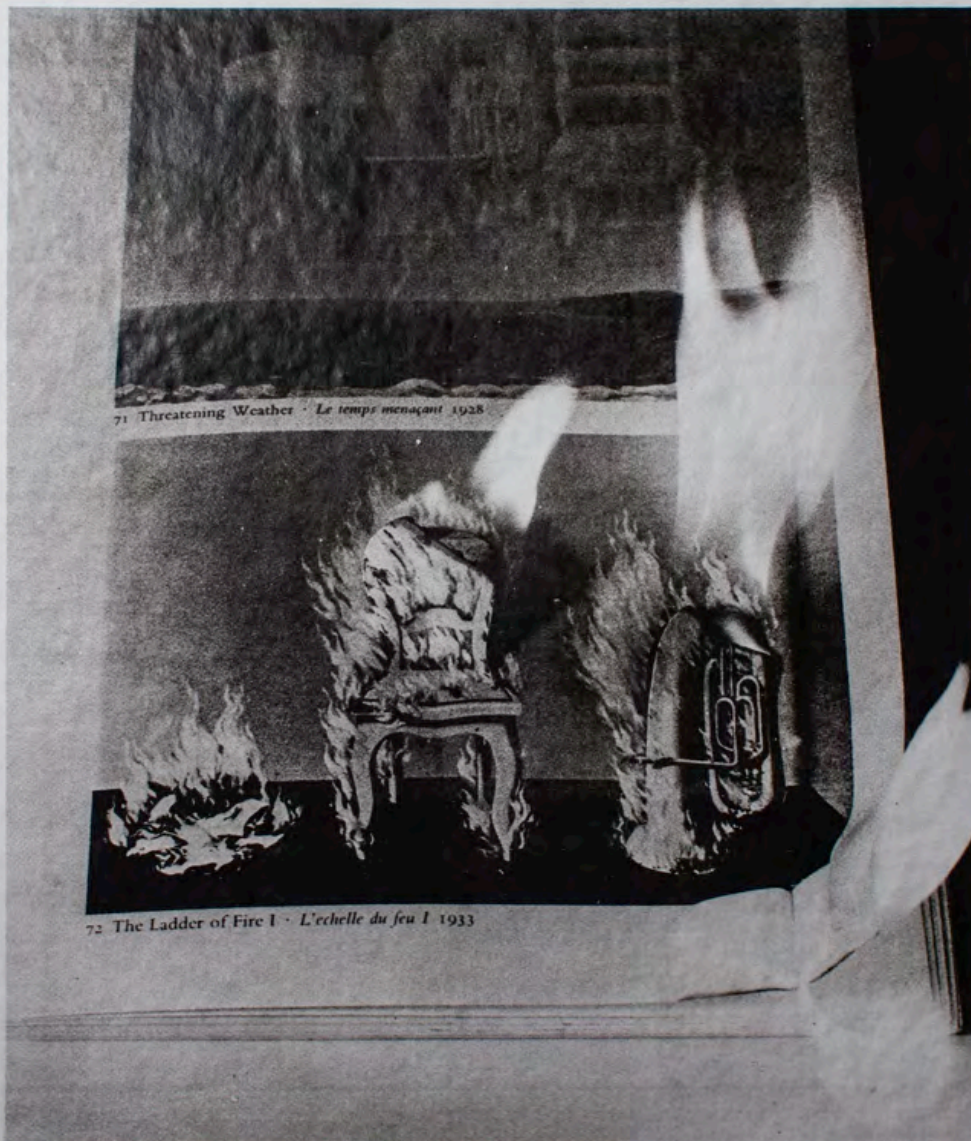
Nº 13
SET
78

Publicação aberta a divulgação de novas poéticas visuais.

LILIANA PORTER

Buenos Aires, Argentina, 1941
Reside em New York desde 1965

3, Sheridan, Sq., 10014, New York, USA



71 Threatening Weather · Le temps menaçant 1928

72 The Ladder of Fire I · L'échelle du feu I 1933

"the Ladder of fire" 1977

Galeria Chaves, 31 - Fone: 24-6017 - Porto Alegre - RS - Brasil

Colaboração FEEVALE

Cartazete *Nervo Óptico* n. 13, trabalho de Liliana Porter, setembro de 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos, 2015).

maselli havia sido próxima do coletivo e havia convivido com os artistas enquanto residia em Porto Alegre. Mesmo tendo participado da formação do grupo e suas reuniões iniciais, sua mudança para São Paulo acabou a afastando dos participantes. No boletim assinado com seu nome, traz o desenho de uma oca e uma citação do pensador Claude Lévi-Strauss. Optando por uma diagramação de página que lembrava as convenções da visualidade literária, Tomaselli concebeu um trabalho vinculado ao campo antropológico. Seu trabalho desenterra a existência de culturas esquecidas, marginalizadas pelo homem moderno. Como levanta a legenda de Strauss, a diversidade cultural que chega, por vezes, a despertar “troça” e “desprezo” aos olhos da sociedade contemporânea acaba sofrendo o esquecimento de sua significância.

A representação da cultura indígena, que fora inspirada na exposição *Hiléia Amazônica*, pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP), ocorrida no ano de 1973, buscava resgatar algumas conexões apagadas entre o Brasil e suas raízes culturais. A riqueza de povos nativos tem sido sucumbida pelos costumes dos dias atuais. Tomaselli nos mostra esse esquecimento e critica um país que estava – e continua ainda hoje – ignorando essas convivências. “O Brasil estava em plena ditadura militar, e me parecia que estava precisando de uma cultura mais própria, mais íntegra que, porém, também estava ameaçada” (TOMASELLI, 2015)¹¹. O trabalho de Tomaselli atribuiu ao periódico uma postura solidária frente aos povos colonizados e dominados e ainda sintonizou os conteúdos publicados dos cartazes com pesquisas e exposições dos grandes centros do país.

Além do cartazete pensado por Tomaselli, a artista argentina Liliana Porter, radicada em Nova Iorque, também foi convidada para participar da publicação, e foi responsável pela concepção da última edição do *Nervo Óptico*. Nessa edição número 13, a artista optou por apresentar apenas uma grande imagem na folha. Essa imagem, centralizada no espaço, não é sangrada na página, ou seja, não tem a impressão para além do recorte. Ao contrário, ela é contida, emoldurada por uma margem de respiro branco que nos faz lembrar de que se trata de uma imagem impressa no papel. Mas a imagem que se apresenta é, de certa forma, confusa. Percebe-se que é um registro de uma página de livro e, nesse livro, consta uma figura na qual alguns objetos pegam fogo. Mas o fogo ultrapassa o espaço da figura, avança pelas folhas e

¹¹ Citação da artista Maria Tomaselli em conversa estabelecida por e-mail, no dia 4 de abril de 2015.

parece invadir todo o espaço.

A imagem recebe a legenda: *The Ladder of Fire*. Vale mencionar que esse título nomeou uma pintura do artista René Magritte, *L'Échelle du Feu* de 1933, o que nos indica estarmos vendo um livro com a reprodução da pintura de Magritte. O artista francês é conhecido por explorar a matéria de imagens simbólicas em seus quadros, de forma a criar metáforas e camadas de leituras que surgem entre os elementos e as situações estabelecidas em suas obras. No caso de *L'Échelle du Feu*, o artista representou um pedaço de papel, uma cadeira e uma tuba em chamas. A própria configuração visual da pintura lembra de sua outra obra *Le Temps Menaçant*,



René Magritte *L'Échelle du Feu*, 1933 e *Le Temps Menaçant*, 1929 (National Gallery, 2015).

de 1929, já que ambos retratam o conjunto de três elementos aleatórios no espaço, coincidindo, inclusive, a reiteração da presença da cadeira e da tuba.

Deixando de lado as inúmeras possíveis leituras que o trabalho de René Magritte pode despertar, desde a interpretação do fogo como ideia de prazer e sexualidade (já que foi inicialmente concebido através do atrito entre dois corpos, que emanam chamas), o que parece interessar aqui para a compreensão da edição de Liliana Porter é que ela buscou a referência de um artista que lida com as fronteiras entre o que é real, o que é imagem, o que é ficção. Magritte transitou entre esses territórios a todo instante em seus trabalhos, indagando sobre as relações entre a ilusão e a realidade, a matéria, a ideia e sua representação. Nesse sentido, Liliana Porter estimulou ainda mais esses questionamentos, uma vez que se apropriou de um livro contendo a imagem da pintura de Magritte e nele ateou fogo. O trabalho que vemos na décima terceira edição do periódico trata-se de uma fotografia da artista de um livro em

chamas. Fogo real e fogo pintado se confundem entre si, dando margem às reflexões sobre os limites de representação do real.

Seu trabalho *The Ladder of Fire* faz parte de uma série de 15 gravuras (entre gravuras e fotogravuras) feitas nos anos 1970 e parte de um livro de reproduções da obra de Magritte. Para o boletim *Nervo Óptico*, a artista enviou a fotografia original, que posteriormente deu margem a outros trabalhos. “Literalmente coloquei fogo no livro com os trabalhos de Magritte, para sobrepor sua imagem de fogo com o fogo real e, em seguida, transformá-los ambos em representação”¹². Trata-se de um dos temas fundamentais do trabalho de Liliana Porter: o limite borrado e difuso entre o que chamamos de realidade e o que chamamos de imagem ou representação.

É interessante perceber, a partir desses cartazes, que o coletivo buscou a valorização das poéticas de artistas externos. Além de publicar e fazer circular seus próprios trabalhos, os participantes do grupo pretenderam a propagação de obras de outros artistas, que de alguma forma se aproximavam da linguagem do impresso. Barcellos teve um papel significativo em alimentar esses intercâmbios, já que apostava na troca com outros artistas, estimulando essas participações de fora. O diálogo com outros produtores, criadores e agentes, assim como com espaços expositivos, foi uma das táticas para se construir elos por outros territórios: “Eu achava pertinente essa prática para que o grupo criasse laços. Sempre fui uma pessoa que procurasse ‘abrir’, mais do que ‘fechar’” (BARCELLOS, 2014, entrevista). Estimulado pela prática defendida por Vera Chaves Barcellos, o grupo enviava cartas (de assinatura coletiva) a espaços culturais internacionais cujas propostas artísticas se assemelhavam às do grupo. Foi possível encontrar cartas de confirmação do recebimento dos cartazes enviadas da organização do *Museo de Arte Moderno de Chapultepec* – responsável pela revista trimestral do Instituto de Belas Artes do México chamada *Artes Visuales*¹³ –, trocas de correspondências com Jean Sellem – artista francês que imigrou para a Suécia nos anos 1970 e fundou a *Galeria St. Petri: Archive*

¹² Citação da artista Liliana Porter em conversa estabelecida por e-mail, no dia 20 de junho de 2015.

¹³ Revista produzida e distribuída entre 1973 e 1981, por Fernando Gamboa e Carla Stellweg. Era uma publicação do museu dirigido por Gamboa e pode ser considerada uma das mais importantes e progressivas revistas de arte do país na década de 1970. Foi editada por Stellweg e desenhada por Vicente Rojo, contando com a participação de outros editores convidados, como Salvador Elizondo, Juan Acha e Alfredo Joskowicz, além de trazer a colaboração externa de Marisa Pecanins, Eli Bartra, Emma Cecilia García, Beatris Moyano.

of *Experimental and Marginal Art*¹⁴ –, convite para envio de materiais remetidos pelo *Institute for Advanced Studies in Contemporary Art*, de San Diego – dirigido por Ken Friedman na época –, entre outras trocas postais. Esse interesse de Vera Chaves Barcellos em ampliar e estabelecer novas parcerias é percebido em seus escritos, nas cartas enviadas ao grupo enquanto realizava suas viagens ao exterior. Neste trecho, a artista se comunica da Europa, em meio a um itinerário que contemplou cidades da Espanha, Itália e França:

Prezados amigos! Já na Europa há dois meses, sinto a necessidade de escrever uma carta mais fundamentada, comentando coisas a respeito do mundo da arte no velho mundo [...] Temos a chance de expor num espaço alternativo (como chamam um espaço fora do circuito comercial de galerias). Será uma exposição de documentação, tudo o que se possa enviar pelo correio, o que vem ao encontro, acho eu, a muitas coisas que estamos fazendo. O espaço chama-se Laboratório e é dirigido pelo artista Fernando de Fillipi, que é casado com uma artista, Nicole Gavia. Nicole faz um trabalho com os meios de comunicação (com os chavões das fotonovelas italianas) e está convidada e aceitou fazer um material para o *Nervo*. Também Yole de Freitas [sic], mulher de Antonio Dias, adorou a ideia de ter um trabalho publicado no *Nervo Óptico*, e vai mandar material em março. Antonio Dias está convidado também. (BARCELLOS, 1978, carta enviada pela artista ao coletivo, dia 8 de fevereiro de 1978)

Apesar de Iole de Freitas ou Antonio Dias não terem chegado a participar dos impressos, a abertura de portas à colaboração externa, incentivada por Barcellos, deu-se através dos trabalhos de Maria Tomaselli e Liliana Porter.

O cartazete número 13, de Liliana, indica o término da publicação. Mas essa era a realidade que tantos outros periódicos enfrentavam. O grupo, inclusive, conseguiu auxílio para a produção das peças gráficas. Até a edição número 8, a produção dos cartazes era paga pelos próprios artistas e seus financiamentos pessoais, mas, depois disso, foi possível o apoio financeiro da Assembleia Legislativa e do Centro Cultural Americano (Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano, de 1938, fundado por Erico Verissimo). Todavia, seus investimentos em produções individuais e os eventuais gastos empregados para a sobrevivência do material impresso coletivo

¹⁴ Importante espaço internacional de *performance* e arte conceitual que colaborou com artistas do grupo Fluxus, como Eric Andersen, Ken Friedman e Tomas Schmit, assim como Christian Boltanski, Arne Groh, Jarosław Kozłowski, Yoko Ono, Nam June Paik, Krzysztof Wodiczko, entre outros.

acabaram encerrando esse ciclo. No entanto, é importante ressaltar que o tempo de vida do *Nervo Óptico* pode ser percebido como relativamente longo e ativo. Como suas cartas indicam, Vera Barcellos realizou um trabalho de assessoria e divulgação, apresentando a produção a conhecidos por todas as partes. Ela e os demais participantes do grupo percorriam centros culturais, atravessavam cidades e países estabelecendo novos contatos e introduziam, sempre, edições do periódico de Porto Alegre nos circuitos culturais de outras regiões.

Em circulação

Conforme levantado, os cartazes *Nervo Óptico* atuaram como expressão paralela à produção dos artistas. Transmitiram o exercício criativo e reflexivo do coletivo a partir do suporte editorial e dos recursos de distribuição e trânsito característicos da mídia impressa, que passava a interessar, cada vez mais, os artistas vinculados à desmaterialização. Conforme vimos anteriormente, os cartazes refletem parte da poética conceitual atuante em território brasileiro, poética essa que se afasta dos moldes ortodoxos, trazendo esse novo repertório para o sul do país.

Segundo Carvalho (2004), o grupo trouxe à tona um entendimento ampliado do fazer artístico, trabalhando com a produção, reprodução e difusão de imagens e ideias, criticando, principalmente, as decisões institucionais do mercado de bens simbólicos, ainda calcado no formato modernista. Propunham uma criação heterogênea que ultrapassava o objeto de arte, atingindo, inclusive, suportes gráficos e publicações editoriais. A imagem fotográfica, a instalação, o investimento na participação do espectador, a arte postal e os livros de artista, ao lado da adoção de “estratégias críticas em relação à autoria individual”, tudo com boa dose de humor e ironia, completam o “quadro de referências para uma descrição sucinta do fenômeno *Nervo Óptico*, ocorrido em – mas não restrito a – Porto Alegre, nos anos 1970” (CARVALHO, 2007, p. 95).

Os artistas em sua produção apresentavam uma linha comum que seria a utilização ou apropriação da linguagem imagética, através do vínculo com o dispositivo fotográfico, seja a partir do emprego da máquina fotográfica, das técnicas de revelação, seja a partir de recursos de fotocópias, composição ou montagens. O grupo, mesmo apoiando-se sobre premissas da vertente conceitual, em que a ideia se

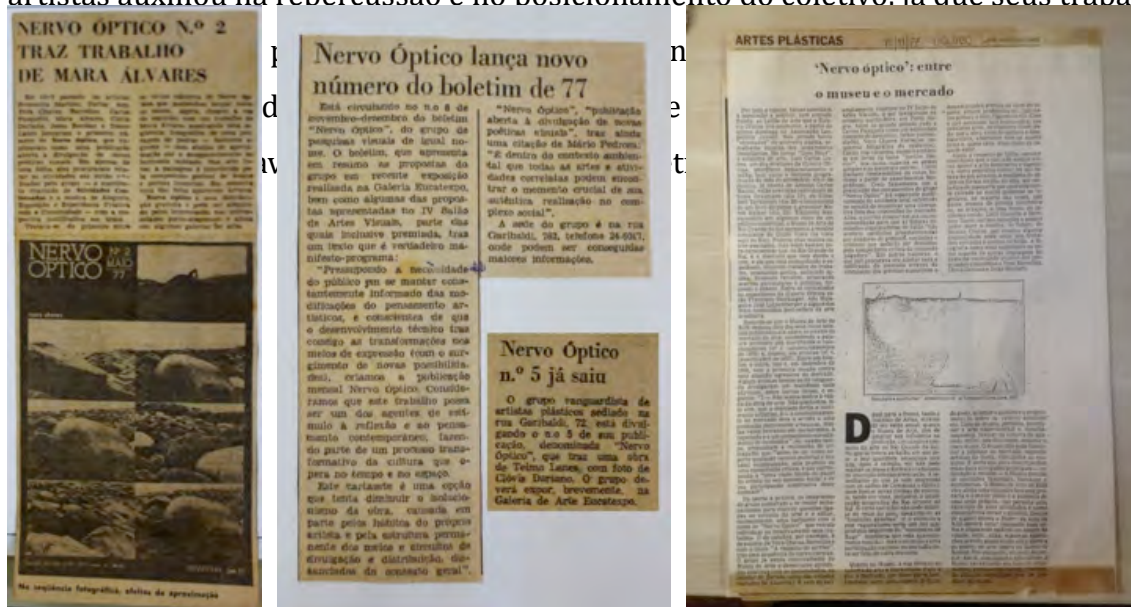
sobrepõe à concepção formal, nunca se afastou do apego e da valorização da materialidade e da visualidade, tampouco deixou de lado a preocupação estética com suas obras. Ainda, a interdisciplinaridade do material é evidente ao observar aproximações existentes com o campo da comunicação, com a fotografia documental, com a concepção artística conceitual e até se acerca de discussões sobre aspectos sociais, o que redirecionou a ideia da cultura visual ali implicada para um estudo em articulação a outros campos do conhecimento.

Os avanços e as inovações sobre o campo gráfico e comunicacional serviram como estímulo para buscar novas linguagens e apostar em táticas ainda não comumente utilizadas no mundo artístico de Porto Alegre. Carvalho ressalta esse período como um “momento de fascínio para com as possibilidades geradas pela exploração de novos materiais, recursos técnicos, integração entre público e obra” (CARVALHO, 1995, p. 142) e, certamente, são questões que foram exploradas pelo grupo. Além deles, novos grupos de Porto Alegre começaram a despertar o interesse pelo periódico, como estratégia de apresentação e circulação de obras. *KVHR*, por exemplo, cujo nome partiu da associação dos artistas Milton Kurtis, Julio Veiga, Paulo Haeser e Mario Röhnelt, foi uma publicação que deu visibilidade a seus trabalhos individuais e coletivos, que reuniu desenhos reproduzidos em ofsete e diagramados em forma de folheto, em tiragens de 1000 exemplares, distribuídos pelo correio para interessados, amigos, artistas, museus e instituições dedicadas às artes. A publicação circulou entre dezembro de 1979 até março de 1980. Além deles, Claudio Goulart, artista multimídia próximo do Grupo do Nervo Óptico e de Vera Chaves Barcellos também lançou, posteriormente, um periódico em formato de cartazes, porém digitais. O projeto, feito em Amsterdã chamou-se *Printout*¹⁵, e circulou em sítios virtuais chegando a ser exposto, na cidade de Porto Alegre, no século XXI. A evolução da tipografia para o ofsete facilitou o acesso e a impressão de imagens fotográficas e a reprodução em cores. Para Telmo Lanes, esse salto tecnológico veio a favor das artes, como uma possível potência de disseminação. Segundo ele, a prática de impressão de imagens pelo ofsete é como “uma gravura em grande tiragem, servindo a seu aspecto mais básico de difusão” (LANES, 2014, entrevista).

O Manifesto intitulado *A Media Art*, escrito por Eduardo Costa, Raúl Escari e

¹⁵ O projeto ainda pode ser visitado na página da publicação: www.artzone.nl

Roberto Jacoby, defende que, em uma sociedade de massa, o público não se encontra em contato direto com as atividades culturais, mas, pelo contrário, informa-se sobre ela a partir da mídia (COSTA, ESCARI & JACOBY, 1999, p. 2). De certa forma, a estratégia de veiculação de um periódico que apresentasse os trabalhos produzidos pelos artistas auxiliou na repercussão e no posicionamento do coletivo, já que seus traba-



Matéria no *Jornal CRT Companhia Rio Grandense de Telecomunicação* em 15 de julho de 1977, matéria no *Jornal Correio do Povo* em agosto e setembro de 1977, e matéria no jornal *O Globo*, novembro de 1977, respectivamente (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro Documental Vera Chaves Barcellos e Centro de Documentação Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2015).

De acordo com Seth Siegelau e Charles Harrison (1999) um trabalho de arte amplifica a sua visibilidade quando associado ao suporte da mídia impressa e, ainda, quando se gera um debate sobre ele, externo aos espaços legitimados do museu. No caso do impresso *Nervo Óptico*, a estratégia de apresentar a poética do grupo ultrapassa espaços institucionais, abarcando canais alternativos da arte por meio da divulgação de um impresso distribuído pelo correio para além do circuito de Porto Alegre. O próprio formato do cartaz implicava o intuito da propagação. Para Abraham Moles, o que caracteriza o cartaz é, com efeito, o fato de nunca estar só, de jamais proclamar sua unicidade, mas ser por essência "múltiplo, tributário do meca-

nismo de cópia," ligado a uma interação dos "estímulos para dar lugar a uma cultura global, enquanto tal e, ao mesmo tempo, em relação aos seus valores (argumentos, imagens de marca, etc.) que vão ser retomados em inúmeras variantes e roupagens estéticas (MOLES, 2005, p. 231). Assim, essa mídia especializa-se de forma a replicar arte a outras divisões sociais e econômicas, atingindo novos núcleos e agentes culturais. Como Vera Chaves Barcellos começou a ser atuante dentro do contexto de trocas da Arte Postal e agiu como uma multiplicadora de propostas conceituais, sua presença na rede postal foi significativa para inserir o *Nervo Óptico* dentro desses circuitos, enviando-o para endereços de dentro e fora do país.

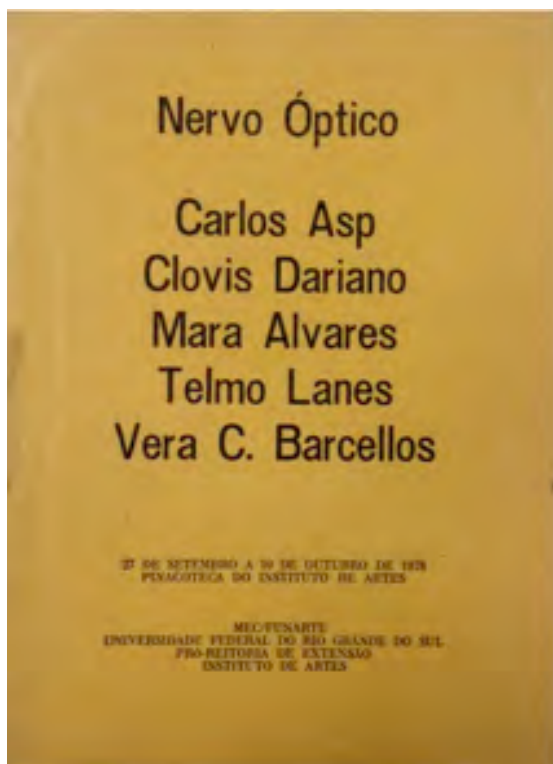
O cartazete era distribuído e enviado para outras cidades do Brasil, assim como cidades do exterior, já que, nessa época, tínhamos muitos endereços de pessoas engajadas com a produção de uma arte mais marginal. De 1977 a 1978 eu viajei, fui à Europa por quatro meses, depois voltei aos Estados Unidos e tudo isso colaborou para o estabelecimento de contatos para os quais eram enviadas as publicações. [...] Alguns colecionadores desse tipo de trabalho receberam esses periódicos e ainda devem guardar eles no exterior. Eu encontrei, na Europa, em uma exposição no *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA) o cartazete de Carlos Pasquetti. Aquilo me chamou bastante atenção. (BARCELLOS, 2014, entrevista)

Entre canais alternativos e circuitos oficiais, a publicação *Nervo Óptico* transitou pelos dois universos, atuando por vezes como registros documentais enviados entre trabalhos postais ou, também, como obras visuais em exposição dentro de museus. Os impressos entraram no MARGS, no evento "Atividades Continuadas", participaram da posição Eucatexpo, já comentada anteriormente, foram expostos em Amsterdã, a partir da conexão estabelecida com Carrión, além dos centros documentais para os quais foram destinados. Os cartazetes ainda participaram de outras exposições, como em mostras que ocorreram na Fundação Vera Chaves Barcellos (instituição formada posteriormente pela própria artista) e inclusive de Bienais.

As documentações impressas do grupo ganharam destaque também na exposição "Mistos e Manias", de outubro de 1978, que ocorreu na Pinacoteca do Instituto de Artes, uma vez que se exibiu uma parede de fotografias, registros e documentos poéticos dos artistas do *Nervo Óptico*. Carlos Scarini traz um texto a respeito da exposição e discute sobre a participação desses materiais gráficos como elementos constituintes na criação desses artistas. Segundo ele, os trabalhos do grupo não bus-

cavam enaltecer a “mera estética”, mas “questionar incessantemente a expressão”, já que se mostravam “preocupados com sua eficácia informacional” (SCARINCI, 1978). Para essa exposição, o próprio convite pensado pelos artistas espelhou o interesse que os mesmos tinham pela produção de impressos. Ao invés do formato convencional (convite = imagem + texto informativo), o grupo criou o que pode ser considerado uma edição especial da publicação do *Nervo Óptico*. Cada artista encabeçou um trabalho que foi apresentado no formato impresso, tamanho A5 (21 x 14,8 cm). Cada um fez um cartão e todos juntos foram distribuídos dentro de um envelope. O convite como um todo assumiu a ideia de assemblagem: reunião de trabalhos individuais compilados de maneira coletiva, introduzindo, através desses impressos, a proposta da exposição. Os participantes da assemblagem foram Mara Alvares, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

O trabalho trazido por Mara Alvares para a composição do convite chamou-se *Pictografias* e é mais um trabalho seu onde a questão do corpo e do movimento se traduz em ações performáticas registradas pela fotografia. Mara explora o corpo como matéria, o sujeito como forma e convergência entre gestualidade e expressão



Convite da exposição “Mistos e Manias”, de setembro a outubro de 1978, realizada na Pinacoteca do Instituto de Artes (fotografia P. Fabres, arquivo do Centro de Documentação Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, 2015).

visual. Mas, nesse trabalho, diferentemente de seu cartazete número 2, a artista traz a representação do corpo humano em contexto urbano, longe dos ambientes inóspitos naturais. O figurino e o cenário da imagem sugerem o universo de uma dançarina-intérprete, situada em uma sala vazia, coberta apenas de espelhos por suas laterais, destinada ao exercício físico da dança. Com cabelos puxados e presos em coque e vestindo uma malha justa, a personagem manipula um objeto flexível, semelhante a uma corda espessa e macia que parece ser ferramenta para as atividades corporais. Com esse objeto, oculta seu rosto, esconde sua identidade, indicando que o restante de sua anatomia assume maior protagonismo.

O trabalho realizado por Carlos Asp, nessa “edição especial”, aproxima-se da linguagem utilizada em seu cartazete número 3. Apresenta duas imagens em dois cartões distintos, sendo ele o único a trabalhar com mais de uma prancha. Na primeira, traz um autorretrato de seu corpo situado em meio a folhagens e vegetação, junto com uma legenda textual abaixo. Na legenda, lê-se: “O quinto elemento: madeira, liga o homem aos elementos minerais”. Na segunda prancha, percebe-se a construção de um esquema visual que apresenta ligações existentes entre os elementos representados. Nesse caso, o artista se preocupa em refletir sobre as conexões existentes entre homem e natureza, entre ser humano e espiritualidade, de forma a estudar sobre possíveis elos ativadores como os ensinamentos filosóficos, a potência das energias, os rituais religiosos ou a investigação sobre os elementos naturais. A partir desse princípio, Asp defende que é dever do artista provocar essas aproximações.

Sendo a função maior da arte hoje religar o homem à fonte dos conhecimentos da vida, e sua filosofia, a integração harmônica e perfeita com a Unidade do Todo, decidi investigar as possibilidades plásticas das experiências que venho tendo nos últimos anos. Desde o conhecimento das energias existentes na natureza, que são formadoras e mantenedoras da Vida no ser humano (religião africana, candomblé, etc.), até os ensinamentos da filosofia chinesa e o estudo dos 5 elementos básicos e sua relação com a formação do ser e da vida em geral (acupuntura), valho-me de tudo isto para tentar entender e explicar o porquê da vida. (ASP, 1978)

Em sua obra, Clóvis Dariano traz a imagem do corpo feminino a partir de recortes agrupados e situados sobre a folha branca de papel e legenda o trabalho: “A parte pelo todo, planos, fragmentos, inserções e pontos de ruptura”. Dariano esta-

belece uma relação entre a figura do corpo nu retratado ali e a ideia de composição espacial. A partir dessas aproximações, o artista incentiva o espectador a olhar para a imagem de forma a buscar as possíveis conexões entre essas categorias visuais compositivas e a matéria do corpo.

Em *Íntimo Exterior*, Telmo Lanes define seu trabalho como “investigação sobre a anatomia social”. A partir do crescimento da unha de seu dedo “mingo” esquerdo como representação de uma característica da sociedade popular, colocada sobre uma nota de cem Cruzeiros, o artista coloca em pauta a discussão sobre algumas relações socioculturais, sem deixar a crítica sobre o poder econômico de lado. Uma vez misturando a imagem do Congresso Nacional com a unha que rompe a nota de papel, Lanes aproxima os opostos: minoria de poder/maioria social. Nesse sentido, percebe-se a reincidência de certas temáticas na experimentação poética do artista, já que seu interesse pela questão do corpo e da representação do indivíduo ao lado de discussões sociais e populares foi percebido também em outros trabalhos.

Com a finalidade de registrar a tensão na Espanha logo após a morte de Franco, Barcellos destina seu olhar sobre o ambiente urbano da cidade de Barcelona e registra discursos de cunho político carimbados em pichações que se espalham pelas ruas da cidade. Esses símbolos da reconquista da liberdade de expressão mostram discursos ideológicos resultantes de uma sociedade que enfrentou períodos de repressão e, de alguma forma, apresenta semelhanças com os países latino-americanos que também enfrentaram sistemas ditatoriais. O trabalho impresso representa uma das obras da série *Memórias de Barcelona* e constitui um registro da percepção da artista sobre o modo como a população catalã procurou expurgar seus traumas da censura, comunicando posicionamentos políticos.

Local/Global

Para Blake Stimson, a arte conceitual ocupa um local único de importância na história da arte recente, uma vez que articulou as distinções entre a estética modernista e a contemporânea, instaurando a preocupação de cunho social no objeto cultural e o discurso político de argumentação em confronto ao sistema (STIMSON, 1999). Segundo Stimson e sua defesa pela convivência entre arte e preocupação social, o de-

ver do artista é compartilhar com outros de sua geração um “sentimento inigualável de oportunidade”, tendo, ainda, a obrigação de “questionar a autoridade das instituições que supervisionavam seus papéis sociais, não deixando de lado a ambição de desenvolver meios alternativos de negociar seus interesses com a ordem social mais ampla”¹⁶ (STIMSON, 1999, p. xxxviii).

Na sua mais ampla definição possível, então, o conceitual na arte significa uma crítica ampliada da coesão e da materialidade do objeto de arte, uma desconfiança crescente em relação à definição da prática artística como puramente visual, uma fusão do trabalho com o seu local e com seu contexto de exibição e uma ênfase maior sobre as possibilidades de caráter público e de distribuição.¹⁷ (ALBERRO & STIMSON, 1999, p. xvii)

Para a pesquisadora Gwen Allen, publicações viveram nas margens e não no centro do sistema estável e estabelecido. “Elas prosperaram na mudança e, na impermanência, favoreceram o processo em lugar do produto, sofrendo o risco de serem descartadas” (ALLEN, 2011, p. 2). Serviram como armas dentro do circuito artístico, tendo em vista sua força e potencial discursivo. É possível perceber que a opção do grupo pelo impresso não se reduz a questões formais ou de redução de custos. Além disso, mostram seu valor ao questionar modelos de autorias, de exibição, de circulação e da própria estrutura e definição institucional.

A utilização do impresso como suporte poético se aproximou da crítica institucional, já que previa um outro tipo de espaço expositivo e circulativo de arte, para além das instituições culturais. Sabe-se que a crítica institucional foi reconhecida por práticas artísticas, principalmente europeias e norte-americanas, que batiam de frente com a organização do sistema cultural, seus órgãos e estabelecimentos. Pode-se apontar artistas como Marcel Broodthaers, Michael Asher, Daniel Buren ou Hans Haacke como autores reconhecidos pela construção de obras que evidenciaram um ataque aos padrões normativos do campo artístico. Todavia, é necessário lembrar que o Brasil não dispunha de um sistema cultural tão formado, atuante e es-

¹⁶ TA: “[...] unequaled sense of opportunity and obligation to question the authority of the institutions that superintended their social roles, and the ambition to develop alternative means of negotiating their interests with the larger social order”.

¹⁷ TA: “In its broadest possible definition, then, the conceptual in art means an expanded critique of the cohesiveness and materiality of the art object, a growing wariness toward definitions of artistic practice as purely visual, a fusion of the work with its site and context of display, and an increased emphasis on the possibilities of publicness and distribution”.

tabelecido. Seus museus eram recentes, suas instituições ainda se encontravam em reformulação. Bater de frente com padrões enrigecidos era uma tarefa mais próxima aos artistas de centros hegemônicos atuantes do que propriamente aos artistas de regiões cujas estruturas culturais encontravam-se em formação.

O grupo do *Nervo Óptico* apostou na potência das correntes marginais e discutiu sobre a necessidade de se rever estruturas do mercado e do sistema artístico, o que pode ser percebido como uma atitude de crítica institucional. Mas, da mesma forma, ele não se eximiu da participação da lógica do circuito. Os artistas precisavam fazer parte. Adentraram o sistema e buscaram seu reconhecimento. Participaram de eventos, exibiram seus trabalhos em museus, como no caso das mostras no MARGS, na Galeria Eucatexpo ou na própria Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, e, além do mais, enviaram seus boletins para setores culturais do estado, órgãos artísticos e espaços acadêmicos de ensino¹⁸. Dessa maneira, tratou-se muito mais de criticar certos comportamentos mercadológicos, apropriando-se de estratégias que possibilitassem outros canais de disseminação, do que de negar a coexistência entre a sua atuação artística e o sistema local. E, assim, recorreram a estratégias de divulgação para potencializar a profusão de seus discursos, visando a criação de novos “circuitos informacionais”.

A gente ficava ilhado aqui. Ilhado e sem um reconhecimento maior, porque é natural que um país, grande como o Brasil, não tenha acesso a todos os cantos, a todas as regiões em que se produz. Isso possibilitou dar um respeito à nossa produção e mostrar o nível do trabalho que existia por aqui, que era desconhecido em São Paulo e Rio de Janeiro. (LANES, 2015, entrevista)

É nesse sentido que a comunicação entra com força. Para Aberro, uma das grandes consequências do exercício conceitual está associada à forma como a arte negocia com esses outros campos, relevando sua interdependência com outras atividades do contexto cultural e sua interseção expandida com a vida social (ALBERRO, 1999). A rejeição de artistas conceituais sobre o princípio formalista os levou a ex-

¹⁸ Na pesquisa levantada, foi possível acessar documentações que atestavam o envio dos cartazes à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, à Assembleia Legislativa do Estado, à Fundação Cultural de Curitiba, ao centro editorial de redação e administração do Museu de Arte Moderno do México, responsável pela publicação da revista *Artes Visuales*, dentre outros centros documentais e arquivos de artistas.

perimentar áreas anteriormente proibidas na exploração modernista, o que auxiliou na busca por novas formas de apresentação e difusão da cultura visual.

O pensamento conceitual dá margem a uma produção poética de interface na qual discursos, práticas e iniciativas institucionais se encontram, apresentando paralelos entre os caminhos do mercado, da sociedade, da mídia e de formas de comunicação.

A circulação da publicação *Nervo Óptico* situou-se nos anos 1970. Nessa década, passou a se tornar evidente no contexto nacional uma prática conceitual ampla, multiplicada e caracterizada não apenas por proposições linguísticas tautológicas, mas, principalmente, por configurações de práticas sociais, agregando ao objeto artístico uma carga ética e ideológica ainda pouco explorada. As teses tradicionais sobre arte conceitual que apontavam os países anglo-saxônicos como matrizes vêm sendo revistas, dando espaço para uma historiografia que defende que a referida poética surgiu a partir de uma crise geral da arte, concomitantemente em diversos lugares. O que ocorreu foi um movimento internacional com pontos de origem multicêntricos, em que as produções artísticas se conectavam a eventos locais. O vetor anglo-americano perde a exclusividade como “núcleo germinal da arte conceitual” e como “único parâmetro de avaliação teórica”. No entanto, se as histórias regionais ganharam relevância para a compreensão da poética conceitualista, “as conexões globais não desapareceram” (JAREMTCHUK, 2007, p. 20).

Assim como para outros autores, para Mari Carmen Ramírez, o conceitualismo na América Latina é próprio, específico e singular. Traz em si um significado de grande importância para a história da arte, uma vez que esse novo pensamento redesenhou o entendimento e a produção tradicional da arte. Segundo ela, trata-se de uma estratégia de “antidiscursos”, mas que, antes de tudo, reflete-se como uma arte comprometida com a sociedade (RAMÍREZ, 1993). O artista e teórico Luis Camnitzer, mesmo apresentando algumas discordâncias em relação ao pensamento de Ramírez, concorda que o movimento latino apresentou aspirações diferentes dos demais, apostando na proposição de fundir arte e vida, diminuindo barreiras de separação. No entanto, ao invés de enxergar a expressão conceitualista como um sintoma amplo, conectado a causas econômicas e sociais internacionais, acredita que o estabelecimento da arte conceitual nos países latino-americanos estava vinculado, cada um, a sua cultura, tradição e geografia específica de origem.

É interessante perceber que o periódico *Nervo Óptico*, por vezes, assumia

um desejo em constituir poéticas universais. Essa convergência entre o local e o global é percebida tanto em aspectos temáticos de abordagens e construções estéticas dos materiais, como, inclusive, na participação de artistas internacionais na publicação. Os artistas do grupo aproximaram-se da linguagem conceitualista não negando a materialidade, a visualidade e o sentido semântico das obras. Muitas das questões tratadas pelos trabalhos ali publicados investigaram temas que dizem respeito à sociedade como um todo, retóricas universais, distantes da especificação de fronteiras geopolíticas ou particularidades culturais.

Esse é o caso do cartazete de Clóvis Dariano, *Paisagem sobre paisagem*, que se conecta a questões próprias do discurso conceitual histórico e levanta a reflexão sobre a construção de identidades urbanas; uma proposição poética de caráter cosmopolita. O boletim *On ice*, de Barcellos, realizado na Holanda, revela ações performativas de compreensão universal, além de atestar as trocas estabelecidas entre agentes que se encontram em localidades distintas. Em *Relatos urbanos: sociedade anônima*, número 10, com certo grau de brincadeira e tom humorístico, os artistas apontam para um nicho social quase anônimo, despercebido, não relatado. O trabalho, assinado pelo grupo, chama a atenção sobre a existência de um público que é desconsiderado pelos sistemas urbanos, deixando-os à parte do modelo social. Tal questão é percebida pelos vários tipos de comunidade, tendo nas cidades e nos grandes centros o cenário onde mais ocorre o desenvolvimento dessas discrepâncias de realidade social. Também o trabalho publicado por Liliana Porter, no cartazete número 13, buscou explorar um questionamento bastante próprio ao universo das artes visuais, desde a formação desse campo: as definições cambaleantes entre o que é real e o que é representação. Realidade *versus* ficção é tema antigo e, no caso de Porter, ela abraça o assunto trazendo como referência e apropriação o trabalho do artista francês René Magritte, que igualmente trafegava sobre a análise desses conceitos. Dessa maneira, muitas expressões pensadas pelo grupo beberam de problemáticas globais, pertencentes às variadas culturas e organizações de convívio. Lanes defende a potência de trabalhos cuja leitura e sentido apresentam-se de forma universal. “Busco trabalhar com obras que sejam independentes da cultura, da língua. Se tu és um ser humano, tu vais entender [...] uma experiência humana, uma coisa que tu vês e te identificas. Independente de nichos, sexos” (LANES, 2015, entrevista). Para o grupo, tratava-se de potencializar a noção de abertura em que

a obra pode lograr o máximo de ambiguidades e depender da intervenção ativa e significativa do espectador, permitindo o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. “Os trabalhos são visualizados como exercícios nos quais o espectador é solicitado a interferir e analisar numa proposta de leitura aberta e possibilidades” (PASQUETTI, 1977)¹⁹.

Por outro lado, tampouco se pode desconsiderar edições do *Nervo Óptico* que trazem obras preocupadas em discutir questões locais. Cartazes como os números 1 e 8, além de servirem como suporte para a apresentação coletiva de trabalhos realizados, ressaltam as novas linguagens que adentram as instituições da região, a partir de eventos locais. Na leitura desses dois impressos, o contexto artístico de Porto Alegre torna-se significativo, uma vez que, mesmo de forma implícita, os cartazes estão dialogando sobre a realidade cultural e mercadológica de uma determinada geografia que passa a abrir suas portas para novas alternativas visuais e conceituais. Da mesma maneira, *A respeito do Sorriso* (número 7), mesmo sugerindo investigações estéticas e diagramáticas que se aproximam de proposições de tendências internacionais, implica, diretamente, o retrato de uma sociedade específica, refém de uma administração estatal repressora e militarista. Trata-se de sorrisos nacionais, em um período do país no qual a opressão decantou sobre as expressões dessa sociedade. No *Nervo Óptico* número 4, de Carlos Pasquetti, o artista igualmente levantou questionamentos pertinentes a uma determinada parcela sociocultural, já que mergulhou nos folclores e ditados populares referentes a crenças específicas. O trabalho publicado pela artista Maria Tomaselli se debruçou, também, em uma problemática bastante regional: a retomada do valor das culturas nativas que batalham para conviver na sociedade moderna. No entanto, Maria Tomaselli traz uma representação dos povos indígenas do Xingu, mas disserta sobre o tema a partir do pensamento de Lévi-Strauss. Tratar sobre essa questão tão própria ao Brasil a partir dos escritos do pensador francês ajuda a lembrar que a dificuldade da participação dessas minorias no mundo de hoje não é um problema localizado.

Ao percebermos a expressão conceitual como sintoma global, independente exclusivamente da matriz ortodoxa, mas associada às particularidades de cada contexto, região e sociedade, é pertinente conscientizarmo-nos de que o país não

¹⁹ Citação do artista Carlos Pasquetti em matéria de Orlando Carlos Brasil, no *Jornal CRT – Companhia Riograndense de Telecomunicação*, em 29 de novembro de 1977, p. 41.

se manteve isolado dos centros artísticos, mas adentrava um processo de informatização através da circulação de revistas, do acesso a exposições e da realização de viagens organizadas para o exterior,²⁰ articulando-se com linguagens internacionais.

Perceber essas construções gráficas, como é o caso dos impressos *Nervo Óptico*, como materiais significativos dentro da poética conceitual brasileira leva-nos a considerá-los bens simbólicos integrantes da historiografia, auxiliando na consequente valorização de documentações que são, em geral, secundarizadas. Se o conceitualismo na América Latina reflete a relação entre arte e sociedade, acentuando o caráter crítico dos produtores em arte, a produção e o posicionamento de publicações de artistas paralelas ao sistema tradicional espelham o reflexo de um período em que a cultura visual confrontou o sistema, evidenciou uma determinação de debates frente ao mercado e constituiu um campo artístico mais argumentativo e interdisciplinar a partir do suporte impresso, abrindo outros caminhos para a exploração com veículos comunicacionais. A conformação de diferentes trabalhos conceituais em regiões distintas do país apontou à origem da arte contemporânea. Observar essa produção, seja a partir de obras objetuais intrínsecas, seja a partir da circulação de múltiplos e *ephemera*, permite perceber o contexto de formação de um novo raciocínio em arte e como isso se deu nas distintas geografias continentais, estando estas, mesmo que de forma ainda incipiente, em constantes trocas de referências.

²⁰ Naquela época, os artistas começaram a optar também pelos Estados Unidos, além da já tradicional Europa, como destino em suas viagens ao estrangeiro. Além disso, museus como o MAM/RJ ou MAC/USP, realizaram importantes mostras com a participação de artistas conceituais internacionais, promovendo intercâmbios, além de apresentarem bibliotecas que possuíam importantes e atualizados acervos sobre a produção da época. A exposição *Information*, curada por Kynaston McShine e realizada em Nova Iorque no ano de 1970, é um exemplo da convivência entre práticas conceituais de diferentes países, com participação de latino-americanos. A mostra, que foi realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA) marca a reunião de brasileiros, como Artur Bário (português radicado no Brasil) e Hélio Oiticica, com artistas como Hans Haacke, Dennis Oppenheim, Edward Ruscha e Robert Smithson. Como comunicação e informação, a própria exposição responde e confirma essa proximidade não só pelo título, como pela museografia, como se ela própria fosse um impresso tridimensional, um ambiente em que o visitante adentra em paredes recobertas por textos e fotografias de reduzido apelo estético e sugerindo, antes disso, outra leitura da relação imagem/texto.

Entre Obra *e Documento*

Dias de ontem, dias de hoje

Apesar desse estudo levantar questões importantes sobre a atuação do circuito postal como movimento em si, a partir de ações que fazem convergir artistas e países, é significativo trazer à tona os pensamentos de Vittore Baroni (1997) e Ulises Carrión (1997), que perceberam a prática postal não como um estilo ou movimento, mas como uma nova perspectiva artística que se abre até os dias de hoje como um amplo conceito de cultura. O fenômeno alargado entre profissionais e não profissionais que recusam a noção tradicional de gênio artístico em nome do escambo coletivo como novo modelo estratégico para a arte se expande atualmente ainda mais com as novas mídias e com a própria Internet. Assim, a combinação entre a produção criativa a partir do periódico e a comunicação em rede persiste, mesmo que em outros moldes, substituindo o sistema postal por outros veículos propagadores. Muitos projetos, hoje, ainda optam pelo editorial como alternativa de suporte e seguem explorando possibilidades intrínsecas à página impressa (ou também digital). Além disso, adaptada à contemporaneidade veloz, a noção de arte como informação tem se alastrado ainda mais, estabelecendo relações cada vez mais múltiplas e interdisciplinares.

O que um dia foi considerado produções alternativas, pensadas e executadas a partir de iniciativas próprias e sem o apoio do corpo institucional ou governamental, hoje vem sendo incorporado ao sistema artístico a partir de iniciativas de financiamentos públicos e/ou privados a projetos culturais. O que antes já era de praxe em territórios como os Estados Unidos, por exemplo, agora tem sido uma realidade também no Brasil. Atualmente, produções independentes têm recebido subsídios do governo, o que facilita a repercussão e a contemplação de projetos “alternativos”, mas “oficializados” dentro do circuito das artes, ainda que muitos princípios de distribuição de auxílio-capital cultural, junto com seus critérios de seleção e destino, mereçam reavaliações na busca por um compartilhamento mais democrático de verba. De qualquer forma, essa possibilidade de assimilação permitiu a sobrevivência de práticas poéticas sobre o suporte impresso ou digital.

De alguma maneira, os impressos de artistas de ontem e de hoje apresentam semelhanças. Eles têm uma natureza de descarte, tornam-se efêmeros pelo uso, pelo material, desde as décadas passadas até hoje. Publicações desse tipo, por serem contaminadas e precárias por si só, fazem com que tanto as revistas históricas como as de hoje em dia enfrentem esses mesmos problemas. Nesses últimos cinco anos, pode-se dizer que houve novamente uma aposta com relação à prática de impressos, assim como se pode perceber, também, um engajamento recente com relação à formação de espaços alternativos. “Eu acredito que tudo isso faz parte de um programa de experimentação. São ondas de impressos, de produção. [...] São circuitos que vão ampliando o campo da arte” (MELIM, 2015, entrevista).

E torna-se interessante perceber como os artistas têm encarado a criação editorial nos dias de hoje, esticando questionamentos ainda latentes sobre quesitos de reprodução, de autoria ou de fusão do papel do artista como crítico e como editor. Um dos projetos que se adequa a essas considerações é a publicação *Recibo*, editada por Tra Plev, artista natural de Santa Catarina, atualmente residente na cidade de Recife. Financiada por editais de fomento à cultura, a revista é um projeto impresso experimental que busca estimular reflexões sobre a crítica e a circulação de arte, unindo ideias a práticas artísticas. Rodando desde 2002, *Recibo* vigora há mais de dez anos e coloca Tra Plev na fronteira entre arte, edição e curadoria. O artista concebe eixos temáticos para as edições, pensa coletivamente na produção das obras, junto com os outros artistas, e configura visual e conceitualmente as relações que

esses trabalhos estabelecem sobre o papel. Segundo ele, seu trabalho não se trata apenas de um passo adiante na abertura sobre o que entendemos como revista ou como obra. *Recibo* “se abriu a múltiplas possibilidades de leitura”, assumindo seu leitor como compositor e “criador de novas imagens”. Para o artista, seu projeto define-se como uma revista-suporte ou, talvez, uma revista-processo” (MOREIRA JR. [TRA PLEV], 2013, p. 145).

Outro projeto periódico recente, que evidencia seu perfil de investigação poética, é o Caderno Sesc_Videobrasil, publicação anual, organizada pelo SESC-SP (Serviço Social do Comércio, de São Paulo), que não possui um formato editorial estático e trabalha, sempre, com editores e artistas convidados. O Caderno Sesc_Videobrasil número 7, de 2011, especificamente, fez alusão às revistas artísticas e literárias nacionais publicadas entre 1920 e 1990 cujos títulos encontram-se fora de circulação. Assim, criou-se uma assemblagem de páginas de periódicos como *Klaxon*, *Malasartes*, *Arte em São Paulo*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Galeria de Arte Moderna*, entre os tantos que circularam por esse recorte de tempo que, como vimos, não foram poucos. Segundo o editor Rodrigo Moura (2011, p. VII), pagou-se, assim, “um tributo ao caráter efêmero dessas publicações” a partir da apresentação dessas produções periódicas históricas “sem compromisso científico de representatividade ou coerência”. Tratou-se de um “desarquivamento parcial, feito de contradições”, algo pertinente ao próprio caráter múltiplo e livre dos impressos de forma geral. Além dos projetos de artistas republicados na edição, alguns colaboradores foram também convidados a pensarem projetos específicos para o veículo. A motivação do periódico ao lançar esses convites era estabelecer relações entre os trabalhos desses artistas e escritores e a mídia revista, além da conexão evidente entre passado e presente. Rodrigo Moura, a partir de produções históricas e contemporâneas, buscou estabelecer um diálogo entre fontes primárias e secundárias, estimulando a sobreposição de tempos e a percepção das influências provocadas pelos impressos decorrentes sobre produções atuais.

Além disso, periódicos acadêmicos também têm cedido espaço para a publicação de ensaios artísticos. É o caso da revista *Ars* (desde 2003), da Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, que reúne textos críticos e históricos junto com portfólios e ensaios gráficos de artistas. De Porto Alegre, sem o enfoque acadêmico, pode-se destacar a revista digital *Arte ConTexto* (desde 2013), que traz em seu con-

teúdo uma seção de textos-obras (textos poéticos), além de apresentar uma galeria virtual online, onde se exibem projetos de arte vinculados à temática em debate da edição em que se encontra. Entre o espaço físico e o digital, ressalta-se também o projeto *Piseagrama*, um dos selecionados pelo Edital Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura em 2010. Com tiragem de 10.000 exemplares, os 6 primeiros números foram distribuídos gratuitamente em mais de 30 cidades de todo o Brasil. *Piseagrama* é uma revista sobre espaços públicos: existentes, urgentes e imaginários. Abraça o debate urbanístico, ambiental, relativo à cidade, feita por artistas que provêm do campo da arquitetura e da sociologia. A revista articula e promove relações entre arte, política e vida cotidiana, sempre com foco no quesito social e urbano. Além da publicação, os editores realizam e promovem uma série de ações em torno de questões de interesse público, como debates, microexperimentos urbanísticos, oficinas, campanhas com propostas para as cidades, loja itinerante e publicação de livros, ultrapassando o formato periódico e avançando pelo terreno cotidiano, de maneira a pensar e propor reflexões acerca da arte e de todos os seus cruzamentos espaciais e sociais. “Os artistas criam essas táticas, essas possibilidades. Talvez estejam tentando ainda mais, hoje em dia, manter sua sobrevivência” (MELIM, 2015, entrevista).

A substituição das publicações impressas pelos formatos virtuais, ou seja, esse ‘giro digital’, associado às transformações das comunicações desde os anos 1990 em diante, teve profundas implicações nos modos de entender e produzir conhecimento, acelerando e diversificando uma circulação infinita de imagens e escritos, que hoje parece incontrolável. No momento presente, essas operações artísticas encontram mais opções para se manterem ativas. E é por isso que, levando em consideração as novas conjunturas políticas, sociais e culturais, a prática a partir do múltiplo e da reprodução permanece viva. Trafegam por outros canais, encontram novos trânsitos, provocam novos debates, readequando-se às realidades de seu contexto, mas seguem mantendo algumas das mesmas questões suscitadas no passado.

A cada dia, a noção de rede se amplia e vai abarcando outras linguagens, principalmente no contexto global – ou pós-global. Essa nova ideia de rede contemporânea estruturou-se a partir do universo de ramificações possibilitadas pela Internet e outros meios ainda mais imediatos que o correio. O campo das artes tem se dirigido à vida cotidiana e tem englobado disciplinas, suportes, linguagens e alterna-

tivas distintas de expressão. O universo da cultura visual existe muito além do objeto intrínseco de arte, o que significa ser de grande valia estarmos atentos aos nossos arredores. Influenciada pelo discurso conceitual, a arte passou a aceitar como parte de si manifestações que, à primeira vista, podem estar mais conectadas ao terreno da comunicação, da ilustração ou do jornalismo. Todavia, quando nos aprofundamos mais, percebemos que esses conteúdos editoriais discutem exatamente os questionamentos pelos quais a arte de seu período se mostrava interessada. A partir desse raciocínio é importante perceber as manifestações impressas de artistas como prolongamentos poéticos, históricos e temporais.

Conclusão

O presente estudo buscou investigar com maior atenção a produção de periódicos de duas localidades do Brasil que, a partir de aproximações processuais e intuitos similares, participaram da formação de um campo autônomo, assinalado pelo interesse sobre o setor editorial, pelo mercado consumidor de informação sobre arte e pela familiarização com questões da vertente conceitual. Buscou-se analisar questões contextuais e particulares tanto do nordeste como do sul do Brasil, mergulhando de forma mais específica nos cenários de Recife e Porto Alegre, respectivamente. Ambas as capitais são de grande porte, possuem movimentação cultural relativamente ativa, mas se encontram distantes da realidade dos polos artísticos centralizadores da produção nacional. Ao mesmo tempo, à época dos eventos aqui estudados, ambas as capitais traziam consigo fragilidades em sua estrutura institucional cultural e apresentavam circuitos ainda em vias de formação. Por um lado, Recife gozava de tradições mais consolidadas. O fato de ser uma cidade mais antiga possibilitou a configuração de uma identidade cultural bastante sólida, apoiada no vetor regional e na conjuntura das expressões populares. Por outro lado, em Porto Alegre, a produção em arte contemplava nomes emblemáticos que receberam reconhecimento internacional, mas seu circuito artístico era marcado por traços conservadores e se mostrava cerrado perante revisões poéticas e transgressões em nível conceitual. Por isso, abarcou debates entre artistas e agentes que refletiram sobre a definição de arte e sobre o conceito de identidade visual no sul do país. Entre freios e avanços,

enquanto artistas do Nordeste e do Sul andavam à procura da experimentação com novos meios, defendiam novas linguagens e contestavam em nome de mais liberdades poéticas para dentro do corpo institucional, suas falas e criações eram podadas pela censura dos anos de chumbo.

A partir das entrevistas realizadas para o presente trabalho, é interessante notar que os artistas de Recife com quem se obteve contato (Paulo Bruscky e Daniel Santiago) narraram que grande parte das referências que obtinham na época partia de produções locais. Santiago comenta da presença de Emanuel Araújo, no escopo de suas influências, dos escultores Mário Cravo Junior e Hansen Bahia, além da forte convivência com o teatro e o cinema (trabalhos de Ariano Suassuna ou Hermilo Borba Filho). “Eu pegava muita referência da literatura também, de livros e escritores. Referências internacionais das artes plásticas chegavam muito pouco aqui. Nem lembro o que eu conhecia de artista que não fosse do Brasil” (SANTIAGO, 2015, entrevista).

Porto Alegre, onde havia uma valorização forte de artistas que trabalhavam com a temática regional, assistiu a um desejo maior de internacionalização por parte de seus artistas, uma vez que muitos deles buscaram a exploração por novos meios com o intuito de se aproximarem das linguagens artísticas produzidas ao redor do globo. A presença de Barcellos no grupo do *Nervo Óptico* facilitou esse contato para os demais artistas. “Era uma questão de estar sintonizada com uma prática que ocorria no mundo inteiro. Vera era cosmopolita. Ela estava indo e vindo, em contato com todos” (MELIM, entrevista, 2015). Por outro lado, para Paulo Bruscky e outros artistas de Pernambuco, a ligação com produtores de fora foi consequência da atividade postal. A conexão com o mundo e a quebra do isolamento foi resultado da prática artística, e não um objetivo inicial. Bruscky estabeleceu contatos, cruzou fronteiras, rodou o globo com seus trabalhos. Mas é importante lembrar que ele começou distante do circuito, enquanto Barcellos, mesmo antes do exercício poético postal, sempre esteve em contato com a cena exterior.

Como foi possível observar anteriormente, a globalização que Paulo Bruscky atingiu a partir de sua retórica criativa não anulou seu interesse e respeito destinados ao discurso local. De fato, como disse recentemente o artista mexicano Felipe Ehrenberg, “A obra de Bruscky virou embaixadora do Brasil no estrangeiro, mais próxima e viva que a consolidada historiograficamente como patrimônio oficial” (EHRENBERG, 2011). Isso significa que, em sua obra, as identidades local e univer-

sal familiarizaram-se sem tensões, como partes de uma dialética de trabalho. Assim, estaríamos próximos do termo *glocal*, híbrido das duas palavras que caracteriza o trabalho com raízes territoriais, porém com um horizonte intercontinental e que não se deixa pautar a partir de nenhuma coordenada fixa ou concreta. Talvez o mesmo possa ser dito da produção dos impressos *Nervo Óptico*. Os artistas mencionados como responsáveis pela publicação de Porto Alegre foram alguns dos principais autores que trouxeram para a capital manifestações visuais do terreno conceitual associadas ao pensamento contemporâneo. Ao lado de outros artistas que igualmente investigaram novas proposições visuais, o Grupo do Nervo Óptico pensou e executou uma arte conectada com seu tempo e espaço, unindo referências internacionais e discussões locais.

Vale realçar, também, a atenção que esses trabalhos têm recebido nos últimos tempos. A partir da intensa pesquisa promovida pela pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho, novas investigações sobre o grupo e outras tangentes têm sido mais exploradas. A cidade de Porto Alegre, assim como a produção cultural nela situada na década de 1970, vem, aos poucos, recebendo maior atenção. Realizou-se o documentário, em 2013, sobre a ação do grupo, chamado *Nervo Óptico: Procura-se um Novo Olho*, por Karine Emerich, Hopi Chapman e Nonô Joris, que atesta o surgimento de um maior interesse pela cultura gaúcha e pela formação do campo contemporâneo na cidade.

É interessante destacar ainda o contato que essas práticas impressas tiveram uma com as outras. A correspondência postal circulava entre norte e sul. Passou pelas mãos de Paulo Bruscky e Vera Chaves Barcellos, entre tantos outros artistas. Uma vez desmanchado o grupo dos cartazes do *Nervo Óptico*, Barcellos, junto de outros artistas locais, organizou um espaço para a veiculação e expressão de manifestações artísticas, engajado na prática experimental e na produção de postais, xerox, *performances* e instalações. Foi o que chamaram de Espaço N.O., fundado em outubro de 1979, em Porto Alegre. A inauguração do espaço foi marcada pela mostra de trabalhos de Arte Postal concebidos por Paulo Bruscky, o que nos mostra que o contato com a produção do artista já vinha de mais tempo e nos afirma o desejo dos artistas do Sul em sintonizar a capital com as experimentações conceituais de outras localidades, valorizando a noção de arte em rede.

Buscando apontar essas permutas e intercâmbios muitas vezes desapercibidos, a presente dissertação teve como intuito possibilitar uma investigação que contemplasse aspectos significativos sobre o fenômeno da produção de impressos que se instalou principalmente a partir dos anos 1970 no Brasil e no exterior, sendo essa uma estratégia global de construção de canais alternativos que fez uso do sistema de correios oficial e permitiu uma expressão crítica e poética mais livre a partir de trâfegos marginais às instituições. Traçando redes e alcançando distâncias, o circuito de produções sobre o suporte editorial permitiu a ebulição de “diálogos impressos”, diálogos esses entre artistas e o Estado, entre artistas e o sistema cultural, entre artistas e artistas e, principalmente, um diálogo entre países e suas realidades sociais.

Através do impresso, o papel do artista transformou-se como transformaram-se, nesse processo, os modelos de execução, de distribuição, de reflexão e, até mesmo, de autoria. Esse tipo de produção, caracterizado pela tiragem impressa, de valor relativamente baixo e que transitava por espaços distintos, permitiu romper com algumas certezas e concepções e abriu portas que arejaram conceitos definidos e introduziram questionamentos mais atualizados sobre a prática artística e seus formatos de apresentação e circulação. O comprometimento com a noção de arte como rede e como informação, através da utilização de estratégias propagadoras e multimeios, levou os artistas à consciência de que era necessário ampliar o espaço de pesquisa e desenvolver “novos instrumentos de indução sensorial, novos canais de comunicação e expressão em um nível mais primário e elementar do que os possibilitados pela arte convencional e bem-comportada” (BRUSCKY, 2010, p. 142). Os artistas desse período enfrentavam a necessidade de desenvolver novas formas de consciência – coletiva – na fronteira com a sensibilidade, e o mecanismo da expressão artística pelo meio impresso permitiu unir criação verbo-visual com a sede pela comunicação em um contexto de repressão.

A facilidade para a circulação de informações, a possibilidade – pelo menos em tese – de acesso a todos, a fuga do mercado e, especialmente para os latino-americanos, a chance para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo, tudo isso assegurou até aos correios o papel de difusor de operações artísticas. (FREIRE, 2006, p. 65)

Nesse sentido, acredita-se ser significativo destinar atenção à constituição da rede de trocas poéticas e informacionais dos anos 1970, em território nacional,

já que essa produção foi responsável por contribuir com a edificação de uma noção mais ampliada sobre arte e seus vários cruzamentos. Além do mais, possibilitou a sintonia entre a prática local com proposições estrangeiras. Como já dizia o crítico e escritor Clive Phillpot, “assim como diferentes estilos e movimentos de arte se alastraram e se fundiram uns com os outros, o mesmo ocorreu com os periódicos de artistas” (PHILLPOT, 1980, p. 52), e esses objetos, assim como as obras tradicionais, também compõem a conjuntura histórica, entrando num determinado sistema de legitimação e valorização simbólica e econômica, e participando da ruptura do moderno rumo ao contemporâneo.

A função dessas publicações oscila entre a ideia de registro de um trabalho de arte, entre a concepção convencional de um periódico, entre um documento ou uma obra em si. Podemos encontrar esses impressos hoje dentro de bibliotecas, de acervos documentais, em ateliês de artistas ou, inclusive, é possível nos depararmos com esses materiais em exposições de múltiplos organizadas por galerias ou instituições. O fato marca a multiplicidade intrínseca desses objetos como aspecto de sua própria natureza, o que nos remete à dificuldade de alocar e catalogar produções alternativas, tendo em vista a indefinição de seu lugar simbólico, já que esses materiais entram em choque com a logística estabelecida pelos museus. A questão desperta a importância de reconhecer essas produções em suas múltiplas formas e de se pensar estratégias de documentação para agregá-las como parte integral e indissolúvel da atividade em arte.

A incorporação dessas criações poéticas pelos museus indica algumas contradições, já que foram concebidas justamente contra o caráter mandatário e cerado dos órgãos culturais. Fazer circular um trabalho em série por todos os lugares era uma atitude para dismantelar essas regras. Contudo, uma vez dentro dos museus, desmaterializados e transitórios, esses trabalhos provocaram os moldes da organização institucional, negaram a perenidade exigida nos espaços exibitivos e excitaram a reflexão sobre os critérios de exposição e de documentação. Ainda, esse *corpus* artístico alternativo aumentou a possibilidade de desfrute da arte de maneira geral por gerar esses questionamentos e por apresentar uma rede paralela elucidativa do pensamento criativo de muitos produtores de arte. No entanto, se podem ser considerados levantamentos poéticos de um artista ou de um período, qual é a sua verdadeira distinção em relação a uma obra propriamente dita?

Esses materiais evidenciam um vínculo bastante estreito que os artistas estabeleceram com as mídias, tendo na página um meio imediato e efetivo para recriar processos mentais a partir da linguagem verbal, visual e icônica. Não apenas usaram a publicação como meio para documentação de seus trabalhos, como a exploraram como veículo em si. Esses projetos investigaram os aspectos inerentes do suporte e buscaram potencializar as propriedades da edição como forma de expressão a favor do trabalho artístico. O conteúdo trazido nos impressos era selecionado e construído pelos próprios participantes. Eles atuavam como editores-curadores, definindo o que seria transmitido e como seria organizado visualmente. Eram responsáveis pela diagramação, escolhas tipográficas, desenhos de assinatura visual e ordenação de elementos no espaço, assim como pelo levantamento de conteúdo e decisões estéticas. Definiam também para onde enviariam e para quem destinariam suas produções. Os artistas, em sua produção, apresentavam uma linha em comum, que seria a utilização ou apropriação da linguagem imagética e, assim, levantavam problemáticas sobre a natureza da arte ou, de forma mais específica, sobre a natureza da imagem e suas possibilidades de significação.

A questão de categorização de um material que apresenta uma definição oscilante e instável instiga distintas avaliações. Para a pesquisadora Cristina Freire, em meio a um contexto onde as definições são frágeis e as classificações oscilantes, a legitimação de um trabalho desse tipo é dada a partir da situação de exibição institucional. De acordo com Freire (1999, p. 35-36), o valor de exibição é que “batiza” uma produção como “obra”, sendo fator decisivo na consagração de *ephemera* como arte em si. No limite, o valor da exposição quando agregado às coisas é que as torna “obras de arte”. Para Leszek Brogowski, se o próprio artista se dispõe a organizar, planejar e produzir materiais gráficos que agreguem informações à sua conjuntura poética, estamos nos deparando, imediatamente, com um tipo de obra desse artista (BROGOWSKI, 2013). A partir de então, a força poética do impresso é ressaltada e torna-se difícil reduzi-lo à sua exclusividade documental.

É a partir dessas contradições que se percebe as provocações instigadas por esses documentos e, mais do que chegar a conclusões reducionistas, torna-se interessante respeitar sua imprecisão como aspecto próprio e mergulhar em suas multiplicidades como artifícios para melhor compreender a pluralidade, também, de seu tempo. Esse conjunto de material produzido de maneira paralela às obras

convencionais pontua a existência de uma rede ampliada de documentos que discutem e registram o campo cultural no qual se inserem a partir de novos paradigmas e, portanto, não podem mais estar dissociados do sistema em que se encontram. Alternando por entre funções simbólicas, artísticas e informacionais, afirmam-se como fontes primárias e devem manter suas reverberações a longo alcance.

É importante ressaltar que esse estudo ainda se encontra em aberto, longe de um esgotamento. Levando em consideração a amplitude desse universo de produções, faltam ainda aspectos a se debruçar, artistas a se pesquisar e trabalhos a se descobrir e comentar. A possibilidade de mapeamento das conexões e dos diálogos estabelecidos através dos periódicos postais persiste como um vasto campo a ser investigado, assim como recortes específicos e pesquisas pontuais sobre essas práticas. Além disso, restam muitas zonas de sombra que carecem de exame em território nacional, regiões geográficas das quais pouco se sabe sobre. Assim, essa dissertação coloca-se como um dos passos de uma investigação que aponta para tantas outras particularidades desse vasto cenário, que é a produção de impressos de artistas em nosso país.

Referências

Livros consultados

AARONS, Philip; ROTH, Andrew. *In Numbers: Serial Publication by artists since 1955*. Zúriche: PPP Editions, 2009.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960's. In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael (Org.). *Rewriting conceptual art*. Londres: Reaction Books, 1999, p. 11-26.

ALLEN, Gwen. *Artists' magazines: an alternative space for art*. Cambridge: MIT Press, 2011.

BARONI, Vittore. *Arte Postale: Guida al network della corrispondenza creativa*. Rivignano: AAA Edizioni, 1996.

BOIVENT, Marie. *La revue d'artiste: enjeux et spécificités d'une pratique artistique*. Rennes: Les Éditions Incertain Sens, 2015.

BRUSCKY, Paulo. *Arte e multimeios*. Recife: Zoludesign, 2010.

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.

CARRIÓN, Ulises. *From Bookworks to Mailworks*. Alkmaar: Stedelijk Museum, 1978.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo óptico (1977-1978): a questão da montagem como uma problemática contemporânea*. Belo Horizonte: XXIV Colóquio CBHA, 2004.

_____. *O grão da imagem: uma viagem pela poética de Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007.

CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Espaço N.O., Nervo Óptico*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CAVALCANTE, Sebastião Antunes; CAMPELLO, Silvo Barreto. *Ilustração e Artes Gráficas: Periódicos da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco {1875-1939}*. Pernambuco: Blucher, 2014.

CELANT, Germano. *Book as artwork: 1960/1972*. Nova Iorque: 6 Decades Books, 2010.

CORONA, Fernando. *Caminhada nas artes (1940-1976)*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Instituto Estadual do Livro, 1977.

ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

----- . *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana, (Org). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. São Paulo: Annablume/USP-MAC, 2009.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GALVÃO, Dácio Tavares de Freitas. *Da Poesia ao Poema: leitura do poema-processo*. Natal: Zit Gráfica e Editora, 2004.

GRAHAM, Dan. Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 92-97.

JAREMTCHUCK, Dária. *Anna Bella Geiger: Passagens Conceituais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Belo Horizonte: C / Arte, 2007, 180 p, p. 17

LIEBER, Steven (Org.). *Extra Art: a survey of artists' ephemera*. San Francisco: CCAC/Smart, Art Press, 2001.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: Anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 205-207, 2006.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross reference book on information on some esthetic boundaries...* Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2001.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. The Dematerialization of Art. In: ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 46-51.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1964.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

MENEZES, Eugênia. A Geração 65 e as Edições Pirata. In: BEZERRA, Jaci (Org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: Fundarpe, 1997. p. 97-106.

MOLES, Abraham A. *O cartaz*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOREIRA JR, Roberto. Recibo – 10 anos. In: SANTOS, Ana Paula (Coord.); JUNQUEIRA, Flávia; SCHMIDT, Isabella (Colab.). *Conexão Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Funarte, v.3, 2013, p. 140-146.

NAVAS, Adolfo Montejo; BRUSCKY, Paulo: *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify, APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2002.

PADÍN, Clemente. Entrevista com Clemente Padín. In: FREIRE, Cristina (Org.); LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. São Paulo: Annablume/USP-MAC, 2009, p. 51-55.

PERNECZKY, Géza. *The Network (A Haló)*. Budapeste: Ed. Konyvklado, 1993.

PLAZA, Julio. Mail-art: arte em sincronia. In: ALVARADO, Daísy Valle Machado Peccinini de. *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2. ed., 2010, p. 81-82.

----- . *Proposiciones Creativas*. Curso de criatividade realizado em Brasil. Mayagüez: University of Puerto Rico, 1971.

RAMIREZ, Marí Carmen. *Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina*. Rio de Janeiro: Arte & Ensaios, n. 8, 2001, p. 156.

RAMIREZ, Marí Carmen; PAPANIKOLAS, Theresa; RANGEL, Gabriela Rangel (Ed.). *Collecting Latin American Art for the 21st Century*. Houston: Museum of Fine Arts, 2002.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Estratégias expansivas: publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011.

RORIMER, Anne. *Siting the page: Exhibiting works in publications – some examples of Conceptual Art in the USA*. In: BIRD, Jon; NEWMAN, Michael (Org.). *Rewriting conceptual art*. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 11-26.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SIEGELAUB, Seth; HARRISON, Charles. On exhibitions and the world at large. In: ALBERRO, Alexander & STIMSON, Blake. *Conceptual Art: a critical anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.

TERRA, Paula; FERREIRA, Glória (Org.). *Situações: arte brasileira – anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000.

TSCHUMI, Bernard. Architectural Manifest. In: *The Artist Publisher: A Survey* by Coracle Press. Londres: Paperback / Crafts Council Gallery, 1986, p. 11.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual: Movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZANINI, Walter. A arte postal da busca de uma nova comunicação internacional. In: ALVARADO, Daísy Valle Machado Peccinini de. *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2. ed., 2010, p. 81-82.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 2 vol, 1983.

Teses, Dissertações, Comunicações e Artigos

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *“Nervo Óptico” e “Espaço NO” a Diversidade no Campo Artístico Porto-Alegrense Durante os Anos 70*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 1994a.

FABRIS, Annateresa. *Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico historiográfico*. Uberlândia: ArtCultura, v.10, nº 16, 2008, p. 17-29.

GARCIA, María Amalia. *La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña*. Belo Horizonte: UFMG, v. 2, n. 4, nov. 2012, p. 36 – 59.

PAIM, Claudia. *Espaço N.O., Nervo Óptico de Ana Maria Albani de Carvalho*. Porto Alegre: Porto Arte, V.13, n. 23, 2005.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *O olhar pericial na arte: publicações, efêmera e memorabilia*. Rio de Janeiro: ANPAP – Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2012.

SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da. *Aos 31 anos, o fim de Umbrella, um periódico discreto*. Salvador: ANPAP – Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / EDUFBA, 2009.

VERAS, Eduardo. *Entre Ver e Enunciar*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2006.

Revistas, Catálogos e periódicos

ALVARES, Mara et. al. *Manifesto*. MARGS, Porto Alegre, jan/abr. 1977.

ASP, Carlos. In: SCARINCI, Carlos. *Mistos e Manias*. Porto Alegre: Pinacoteca do Barão de Santo Ângelo, 1978.

BARCELLOS, Vera Chaves. Por um espaço para uma arte alternativa. *Jornal do IAB*, Porto Alegre, outubro, 1982.

_____. Nervo Óptico: um cartazete que procura diminuir o isolacionismo das obras de arte. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 jan. 1978.

BRASIL, Orlando Carlos. Seis Contemporâneos em Harmonia. *Companhia Rio Grandense de Telecomunicações*, Porto Alegre, 29 nov, 1977, p. 41.

BRUSCKY, Paulo. *Punho: a revista da pleura molhada*. Recife, 1973.

CAMNITZER, Luis. Una genealogia del arte conceptual latino-americano. In: TIBURSKI, João Carlos (ed.). *Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, nº 6, 1997.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano-piloto para poesia concreta. In: TIBURSKI, João Carlos (ed.). *Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, nº 6, 1997.

CARRIÓN, Ulises. *Ephemera*. Amsterdã: Other Books and So, v. 1, n. 1, 1977.

CARRIÓN, Ulises. *Ephemera*. Amsterdã: Other Books and So, v. 1, n. 9, 1978.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Arte Anos 70. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, 1994b, p. 25-29.

EXPOSIÇÃO RELEMBRA GRUPO DOS ANOS 70: O Nervo Óptico pretendia contestar imposições do mercado e caminhos da arte tradicional. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 set. 1994.

MELIM, Regina (Org.). *¿Hay en português?* Florianópolis: Par(ent)esis, n. 3, 2014.

MORAIS, Frederico. "Nervo Óptico": entre o museu e o mercado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1997.

MOURA, Rodrigo (Org.). *Caderno SESC Videobrasil / Realização do Serviço Social do Comércio e Associação Cultural Videobrasil*. São Paulo: Edições SESC SP, n. 7, 2011.

NERVO ÓPTICO N. 2: traz trabalho de Mara Alvares. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, 15 jun. 1977.

PERKINS, Stephen. *Assembling Magazines*. Londres: Plagiarist Press, 1997.

PLAZA, Julio. Procura-se um novo olho. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 abr. 1970.

GRUPO REX, *Rex Time*. São Paulo, v.1, n.1, 1966.

SCOMAZZON, Marli Cristina. Propostado Nervo Óptico: manter o público informado. Entrevista com Carlos Asp, Clóvis Dariano, Telmo Lanes e Vera Chaves. *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 out. 1978.

TEJO, Cristina. *Paulo Bruscky*. Recife: Arte Correio, 2011.

THE ARTIST PUBLISHER: *A Survey by Coracle Press*. Crafts Council Gallery. Londres: Paperback, 1986.

Periódicos estudados

Punho N.0. Trabalho Coletivo. Recife, 1973.

Punho N.1. Trabalho Coletivo. Recife, 1973.

Punho N.2. Trabalho Coletivo. Recife, 1973.

Punho N.4. Trabalho Coletivo. Recife, 1978.

Punho N.5. Trabalho Coletivo. Recife, 1996.

Nervo Óptico N.1. Trabalho Coletivo. Porto Alegre, Abr. 1977.

Nervo Óptico N.2. Adansônia, Trabalho de Mara Alvares. Porto Alegre, Mai. 1977.

Nervo Óptico N.3. Projeto de Recuperação da Paisagem interna. Trabalho de Carlos Asp. Porto Alegre, Jun. 1977.

Nervo Óptico N.4. Aparição. Trabalho de Carlos Pasquetti. Porto Alegre, Jul. 1977.

Nervo Óptico N.5. Trabalho de Telmo Lanes. Porto Alegre, Ago. 1977.

Nervo Óptico N.6. Paisagem sobre Paisagem: cena de cidade. Trabalho de Clóvis Dariano. Porto Alegre, Set. 1977.

Nervo Óptico N.7. A Respeito do Sorriso. Trabalho de Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre, Out. 1977.

Nervo Óptico N.8. Trabalho Coletivo. Porto Alegre, Nov/Dez. 1977.

Nervo Óptico N.9. Xingu. Trabalho de Maria Tomaselli. Porto Alegre Jan/Fev. 1978.

Nervo Óptico N.10. Relatos Urbanos: sociedade anônima. Trabalho Coletivo. Porto Alegre, Dez. 1977.

Nervo Óptico N.11. On Ice. Trabalho de Vera Chaves Barcellos, Flavio Pons e Claudio Goulart. Porto Alegre, Mai. 1978.

Nervo Óptico N.12. Um dia eu volto. Trabalho de Clóvis Dariano e Telmo Lanes. Porto Alegre, Ago. 1978.

Nervo Óptico N.13. The Ladder of Fire. Trabalho de Liliana Porter. Porto Alegre, Set. 1978.

Palestras

BROGOWSKI, Leszek. Palestra proferida pelo DAV, Comgrad História da Arte. *Editar a arte*. Porto Alegre, 2013.

OSBORNE, Peter. Palestra pública proferida na Fondazione Antonio Ratti. *Contemporary artist post-conceptual art*. Como, 2010.

EHRENBERG, Felipe. Mesa-redonda sobre catálogo da exposição de Paulo Bruscky. *Entre-imagens, Escola de Artes Visuais Parque Lage*. Rio de Janeiro, 2011.

Referências Eletrônicas

ART NET. *Hans Peter Feldmann*, 2015. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/hans-peter-feldmann/past-auction-results>>. Acesso em: jan. 2015.

BRONSON, AA. *Entrevista com General Ideia em Journal of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://www.jca-online.com/genidea.html>>. Acesso em: dez 2014.

BRUSCKY, Paulo. *A deseducação de Paulo Bruscky*. Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/03/?p=1213>>. Acesso em: abr. 2015.

BRUSCKY, Paulo. *Entrevista com Paulo Bruscky*. Revista DasArtes, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://dasartes.com.br/pt_BR/materias/ed-28-jun-2013-paulo-bruscky>. Acesso em: dez. 2013.

BUCKSDRICKER, Jorge. *A revista como prática artística no Brasil na década de 1970*. Disponível em: <http://www.artcontexto.com.br/artigo-jorge_bucksdricker>. Acesso em: dez. 2014.

CONTEMPORARY OBSESSIONS. *Magazine Cover Francis Picabia*. Disponível em: <<http://contemporaryobsessions.tumblr.com/post/94168674923/391-magazine-cover-francis-picabia-1924>>. Acesso em: maio de 2015.

COUTO, André Luiz Faria. *Ateliê Coletivo*. Disponível em: <http://www.brasilartesenciclopedias.com.br/temas/atelie_coletivo.html>. Acesso em: mai. 2015.

D' MORAIS, Marcos. *O Livro & e a Geração 65*. Disponível em: <http://interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=703&catid=0>. Acesso em: jun. 2015.

EAST OF BORNEO. *Experiments in Print: A Survey of Los Angeles Artists' Magazines from 1955 to 1986*, 2015. Disponível em: <<http://www.eastofborneo.org/articles/experiments-in-print-a-survey-of-los-angeles-artists-magazines-from-1955-to-1986>>. Acesso em: abr. 2015.

FOLHA DE POESIA. *Poesia Visual*. Disponível em: <<http://folhadepoesia.blogspot.com.br/2010/12/poesia-visual.html>>. Acesso em: mar. 2014.

FUNDAÇÃO BONOTTO. *Periódicos e coletivo Fluxus*. Disponível em: <<http://www.fundazionebonotto.org/fluxus/maciunasgeorge/periodical/collective/fxc1092112.html>>. Acesso em: jul. 2014.

HAREN, Natilee. *La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche (deregulation version)*. Disponível em: <<http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/>>. Acesso em set. 2015.

ISSUU AMIR BRITO. *Rex Times*. Disponível em: <http://issuu.com/amir_brito/docs/rex_time/1>. Acesso em: ago. 2015.

JOURNAL OF ARTISTS, *Journal of artists books organization*. Disponível em: <<http://www.journalofartistsbooks.org/jab32/issue.html>>. Acesso em: set. 2014.

NATIONAL GALLERY. *René Magritte*. Disponível em: <<https://www.nationalgalleries.org/collection/artists-a-z/m/artist/rene-magritte/object/le-temps-menacant-threatening-weather-gma-3887>>. Acesso em: jun. 2015.

PADÍN, Clemente. *El network y el rol del artista*. Publicado pela Revista Virtual Escaner Cultural, de Santiago, Chile, nº 27, vº 3, Março, 2000. Disponível em: <<http://www.escaner.cl/escaner27/acorreo.html>>. Acesso em: abr. 2015.

PROJECT SPACE. *Review: Aspen Magazine*, 2015. Disponível em: <<http://projectspace.ca/review-aspen-magazine-1965-1971-by-shazia-hafiz-ramji/>>. Acesso em: mar. 2015.

UNIVERSITY OF VIRGINIALYBRARY. *Curating Yoko Ono: Semina 8, 2013*. Disponível em: <http://smallnotes.library.virginia.edu/2013/09/09/curating_yoko_ono/>. Acesso em: abr. 2015.

Entrevistas:

BARCELLOS, Vera Chaves. Porto Alegre, 11 abr. 2014. Entrevista concedida à pesquisadora.

BRUSCKY, Paulo. Recife, 1 abr. 2015. Entrevista concedida à pesquisadora.

DARIANO, Clóvis. Porto Alegre, 6 mai. 2014; 22 dez. 2014. Entrevista concedida à pesquisadora.

LANES, Telmo. Porto Alegre, 26 fev. 2015. Entrevista concedida à pesquisadora.

MELIM, Regina. Florianópolis, 22 jan. 2015. Entrevista concedida à pesquisadora.

SANTIAGO, Daniel. Recife, 29 mar. 2015. Conversa realizada com a pesquisadora.

TRA PLEV. Recife, 2 abr. 2015. Conversa realizada com a pesquisadora.

BOIVENT, Marie. E-mails trocados com a pesquisadora em nov. 2013

EHRENBERG, Felipe. E-mails trocados com o artista em jan. 2014

PORTER, Liliana. E-mails trocados com a artista em jun. 2015

TOMASELLI, Maria. E-mails trocados com a artista em mai. 2015

Arquivos Consultados

Centro de Documentação Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre.

Instituto de Artes – UFRGS, Porto Alegre.

Museu de Arte do Rio Grande do Sul/MARGS, Porto Alegre.

Acervo Paulo Bruscky, Recife.

Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Biblioteca ECA/USP, São Paulo.

MINIBIOGRAFIAS¹ DOS ARTISTAS COMENTADOS

CARTAZETES NERVO ÓPTICO

Mara Alvares

Porto Alegre, Rio Grande do Sul (1948-)

Formada em Artes Plásticas, na cidade de Porto Alegre, pelo Instituto de Artes da UFRGS em 1973. Participa da produção dos cartazes do Nervo Óptico, durante os últimos anos da década de 1970, trabalhando próximo de artistas como Ana Alegria, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Elton Manganelli, Carlos Asp, Carlos Athanázio, Telmo Lanes, Romanita Disconzi, Jesus Escobar e Vera Chaves Barcellos. Em 1980 estudou performance e fotografia na School of Art Institute of Chicago III, EUA, onde também concluiu mestrado em Pintura, 1993. Obteve prêmio aquisição no VII Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte-RJ no ano de 1984. Foi professora de pintura no Instituto de Artes da UFRGS e participou do projeto Singular no Plural II – exposição coletiva de professores do IA, em 1997. (Acervo Artes UFRGS, 2015)

Carlos Asp

Porto Alegre, Rio Grande do Sul (1949-)

Desenhista e pintor. Foi aluno, em cursos livres, de artistas como Paulo Porcella, Danúbio Gonçalves, Carlos Vergara, Paulo Roberto Leal, Tomoshigue Kusuno, entre outros. Começou sua trajetória nos anos 70, quando participou do JAC – Jovem Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e do Arte Agora I: Brasil 70-75, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como artista convidado. Em Porto Alegre, fez parte do Nervo-Óptico. Nos anos 80 participou do X Salão de Artes Plásticas da FUNARTE-Minc. Foi professor do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, e participou recentemente da exposição Um Território da Fotografia, em Porto Alegre. (Acervo Artes UFRGS, 2015)

¹ Biografias obtidas do sítio virtual da Enciclopédia Itaú Cultural, do Acervo Artes da Ufrgs, da Enciclopédia Nordeste e a partir de dados fornecidos pelos próprios artistas.

Carlos Pasquetti

Bento Gonçalves, Rio Grande do Sul (1948-)

Graduado em pintura pelo Instituto de Artes da UFRGS, onde lecionou entre 1972 e 1978 (Departamento de Artes Dramáticas) e de 1981 a 1991 (Departamento de Artes Visuais). Mestre pela School of the Art Institute of Chicago em 1981. Atuou como cenógrafo, criando cenários para inúmeras peças teatrais produzidas no estado. Foi um dos criadores do grupo Nervo Óptico, em 1976. Tem participado de inúmeras exposições individuais e coletivas como o primeiro, terceiro e quarto Salão de Artes Visuais do RS, na década de 70. Participou da coletiva "BR/80 - Pintura Brasil década de 80", na Casa de Cultura Mário Quintana, em 1991. Entre as individuais: em 1983, no Centro Cultural São Paulo e no MAM-RJ, e mais recentemente "Só Desenhos", na Bolsa de Arte Galeria, em 2006. Em 2007 foi contemplado com o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas pela melhor exposição individual. Participou da V Edição da Bienal do Mercosul. Foi diretor do IA/UFRGS de 1992 a 1996. (Acervo Artes UFRGS, 2015)

Clóvis Dariano

Porto Alegre, Rio Grande do Sul (1950-)

Fotógrafo. Recebeu vários prêmios em salões, como o prêmio Aquisição no III Salão de Artes da UFRGS, além de salões específicos de propaganda com as premiações: medalha de ouro no Salão da Associação Riograndense de Propaganda, 1984, e Prêmio Colunista Bronze em 1988 e 1989. Exposição no exterior: 4º Salão Latino-Americano de Fotografia Publicitária no Chile, 1992; Clin d'Oeil sur la Photographie Brésilienne, no Museu Francês da Fotografia, Paris, 1992; e Mês Internacional da Fotografia-Abrafoto Internacional, São Paulo, 1993. Participou da Bienal de Curitiba em 1996 e, em 1997, de "Os gaúchos na Bienal de Curitiba", Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre. Participou da exposição coletiva "70s" na Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre, 2001.

Telmo Lanes

Porto Alegre, Rio Grande do Sul (1955-)

Telmo Lanes, 1955, é artista plástico, fundador do Grupo Nervo Óptico, que investigava novas poéticas visuais (1976/1988), promoveu atividades no Espaço NO no início da década de 80. Realizou exposições individuais em Porto Alegre, na Galeria 542, Galeria Arte&Fato e Bolsa de Arte. Entre as

mostras coletivas estão a 19^o Bienal Internacional de São Paulo (1987), VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ (1985), III Salão Paulista de Arte Contemporânea (1985) Depois de explorar vários meios como a fotografia, performance, objeto e a instalação se dedica atualmente a pintura.

Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, Rio Grande do Sul (1938-)

Dedicou-se à gravura, depois de realizar estudos na Inglaterra e Holanda. Em 1975, foi bolsista do British Council, no Croydon College em Londres, estudando fotografia e sua aplicação em técnicas gráficas. Participou da Bienal de Veneza 1976, e foi uma das fundadoras da publicação dos cartazes do Nervo Óptico bem como do Espaço N.O. e da galeria Obra Aberta. Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior, participou de quatro Bienais de São Paulo e de exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Desde a década de 1980 realiza instalações multimídia, empregando além da fotografia, outros meios. Instituiu em 2004 uma fundação que leva seu nome, dedicada à divulgação da arte contemporânea, onde tem participado da organização de várias exposições e publicações. Vive e trabalha em Viamão, RS, Brasil, mantendo também seu estúdio em Barcelona, Espanha, desde 1986.

REVISTA PUNHO

Alberto Cunha Melo

Jaboatão, Pernambuco (1942-2007)

Neto e filho de poetas, Alberto Cunha Melo foi jornalista e sociólogo. Trabalhou durante onze anos na Fundação Joaquim Nabuco, foi editor do Comercio Cultural do Jornal do Commercio e da revista Pasárgada. Colaborou com a coluna Arte pela Arte, do Jornal da Tarde, e manteve a coluna Marco Zero, na revista Continente Multicultural, além de participar da Geração 65 de poetas pernambucanos. Seu primeiro livro – Circulo cósmico – foi publicado em 1966, ano em que o historiador Tadeu Rocha rotulava de Geração de 65 o grupo de poetas surgidos das páginas do Diário de Pernambuco. Completou, no ano de 2006, 40 anos de trabalho poético ininterruptos. Foi Vice-Presidente da União Brasileira de Escritores em Pernambuco, na sua primeira gestão. Na década de 1990 seus poemas saem das fronteiras de Pernambuco e ganham o Brasil e o exterior com o livro Yacala, lançado na Universidade de Évora, em Portugal, com prefácio do crítico literário e professor da Universidade de São Paulo Alfredo Bosi. Em 2003, em entrevista ao Jornal da

USP, Bosi ratifica seu entusiasmo pela poesia de Cunha Melo e o considera o principal nome que vem despontando no cenário poético nacional.

Arnaldo Tobias

Bonito, Pernambuco (1939-2002)

Poeta, ficcionista, escritor para adultos e crianças, artista gráfico e editor, foi participante ativo da Geração 65, movimento literário de escritores de Pernambuco. Seu livro Pomar (1979) foi a fonte de criação das Edições Pirata, editora alternativa que publicou mais de 300 títulos de autores locais e nacionais. A iniciativa foi liderada por intelectuais que, como ele, trabalhavam na Fundação Joaquim Nabuco. Editou, de 1981 a 1995, o jornal alternativo Pró-Texto. Pertenceu à União Brasileira de Escritores (UBE-PE). Arnaldo Tobias organizou junto com Jaci Bezerra, Paulo Bruscky e Alberto Cunha Melo, a revista Punho, impresso produzido durante reuniões de artistas em bares da resistência de Recife. Exerceu grande influência literária sobre a geração de Escritores Independentes.

Jaci Bezerra

Murici, Alagoas (1944-)

José Jaci de Lima Bezerra, iniciou-se na poesia a partir da convivência com os poetas Alberto de Cunha Melo, Marcus Prado, João Câmera, Tarcísio Meira César, entre outros, já na cidade de Recife, local onde permanece até hoje. Graduou-se em Ciências Sociais pela Universidade de Federal de Pernambuco e foi lançado por César Leal, no suplemento literário do Diário de Pernambuco em 1966. Desempenhou atividades profissionais na Fundação Joaquim Nabuco, instituição de pesquisa e cultura internacionalmente conhecida. Reconhecido, hoje, como um dos maiores nomes da chamada Geração 65 em Pernambuco, Jaci Bezerra se aliou também à de editor, a partir de 1979, estendendo suas atividades literárias. Junto com outros companheiros, criou o Edições Pirata, coletivo de edição e publicação alternativa e underground de escritores e poetas de várias gerações e tendências. No mesmo período, editou o jornal alternativo Cultura & Tempo e revista Pirata Edições, dedicados à publicação e divulgação da literatura regional

Paulo Bruscky

Recife, Pernambuco (1949-)

Artista multimídia, poeta. Na década de 1960, inicia pesquisa no campo da arte conceitual, e a partir de 1970 desenvolve pesquisas em arte-xerox. Em 1973, atua no Movimento Internacional de Arte Postal, sendo um dos pioneiros no Brasil nessa arte, e no ano seguinte lança o Manifesto Nada-

ísta. Organiza duas exposições internacionais de arte postal no Recife nos anos de 1975 e 1976, sendo esta última fechada pelos militares brasileiros. Realiza 30 filmes de artistas e videoarte entre 1979 e 1982, e começa a produzir videoinstalações em 1983. Cria, em 1980, o xerox-filme com base em sequências xerográficas. Com a Bolsa Guggenheim de artes visuais recebida em 1981, reside por um ano em Nova York. Nesse ano, expõe na sala especial sobre arte postal montada na 16ª Bienal Internacional de São Paulo. É editor e produtor de livros de artistas e periódicos e mantém em seu ateliê no Recife importante coleção de livros e documentos sobre arte contemporânea, entre eles correspondência com integrantes dos grupos Fluxus e Gutai. Em 2004, seu ateliê é integralmente transferido do Recife para São Paulo, sendo remontado em uma das oito salas especiais da 26ª Bienal Internacional de São Paulo.

APÊNDICES²

Entrevistas à pesquisadora

BARCELLOS, Vera Chaves. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 11 abr. 2014.

BRUSCKY, Paulo. Entrevista concedida à pesquisadora. Recife, 1 abr. 2015.

DARIANO, Clóvis. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 6 mai. 2014; 22 dez. 2014.

LANES, Telmo. Entrevista concedida à pesquisadora. Porto Alegre, 26 fev. 2015.

MELIM, Regina. Entrevista concedida à pesquisadora. Florianópolis, 22 jan. 2015.

Conversas com a pesquisadora

FREIRE, Cristina. Conversa realizada com a pesquisadora. São Paulo, 15 mai. 2014.

SANTIAGO, Daniel. Conversa realizada com a pesquisadora. Recife, 29 mar. 2015.

TRAPLEV. Conversa realizada com a pesquisadora. Recife, 2 abr. 2015.

² As *entrevistas* aqui apresentadas revelam algumas das trocas estabelecidas com artistas e pesquisadores sobre a temática discutida pela dissertação bem como sobre o contexto da época, suas produções e comentários. Em um segundo momento, traz-se, também, o relato do que foi chamado de *conversas*. Nessa instância, apresentou-se alguns dos bate-papos realizados com alguns artistas que estão relacionados ao tema de pesquisa, mas cujos relatos, tangentes ao debate, traziam outros dados interessantes para se pensar a prática de produção conceitual e/ou impressa. As *entrevistas* se enquadraram em um formato mais extenso de discussão e reflexão, seguindo modelos metodológicos, enquanto as *conversas* assumiram um caráter mais espontâneo, em geral, de curta duração.

Entrevistas *com artistas*

BARCELLOS, Vera Chaves ¹

PF: Tu lembras o que te despertou o gosto por arte? Sei que começaste com música. O interesse pelas artes visuais vem de algum contato específico?

VCB: Sim, eu sempre desenhei. Mas, depois de um tempo, achei que para o meu tipo de temperamento as artes plásticas eram mais adequadas do que a música. Elas provocam um olhar mais disperso, interdisciplinar, mais múltiplo, e o músico tem de ser mais concentrado, focado. Essa concentração, para mim, era bastante difícil. Então acabei indo para o campo das artes plásticas.

PF: Quais eram tuas referências nesse período? O que tu lias? O que te chamava a atenção e que trabalhos te interessavam?

VCB: Existia todo um contexto mundial que levava a esse tipo de experiência mais conceitual e menos objetual. Existiam fortes movimentos de espaços alternativos como esses de Amsterdã, como Other Books and So, assim como alguns de Nova Iorque que eu visitei na época. Como sempre viajei bastante, eu buscava esses locais, essas produções. Isso tudo eram atividades em voga. Isso tudo estava muito presente, apesar de nós, em Porto Alegre, termos pouco contato direto com tudo isso. Em território brasileiro, Paulo Bruscky era uma referência muito forte para nós. Ele fazia muitos tipos de publicações em folhinhas, pre-

¹ Entrevistas pessoal realizada no dia 11 de abril de 2014, na Fundação Vera Chaves Barcellos, localizado em Viamão/RS. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

cárias e interessantíssimas. Tanto é que Paulo Bruscky foi o primeiro artista a expor com a gente no Espaço N.O., essas influências eram bastante presentes. Ele era o “papa” da Arte Postal no país e nós nos correspondíamos com ele. Essa questão de tu criares um material em papel, colocar a folha dentro de um envelope e enviar para onde se desejasse, isso era tendência. E isso nós fizemos muito. Sobre referências literárias, havia a presença dos estudos de Umberto Eco e Marshal McLuhan de uma forma bem ampla pelo circuito. Houve também a vinda de Décio Pignatari a Porto Alegre para fazer palestras, e eu acompanhava a vinda desse pessoal. E como eu dava aula na Feevale, acabava acompanhando os autores mais citados no período. A gente lia tudo isso que estava na moda, mas não colocávamos em prática na hora da criação. Meu lado de artista deixava isso tudo mais de lado no momento da produção.

PF: Como se deu a formação desse grupo de artistas, que posteriormente seria apelidado como o Grupo do Nervo Óptico?

VCB: Havia um grupo do Instituto de Artes e eu, nessa época, era uma artista mais velha. Existia esse “auê” de que “os guris estão fazendo isso”, “os guris estão fazendo aquilo”. E era todo esse grupo do Instituto; inclusive, era um grupo até mais expandido. Eles participavam de um grupo que se reunia para discussões de arte e eu comecei a participar também. Primeiro eles me estranharam um pouco, por eu ser mais velha e por estar em outro patamar de maturidade artística, visto que já havia exposto na Bienal de Veneza, por exemplo. Mas depois eles me absorveram, rapidamente. Começamos, então, a discutir sobre as políticas culturais da época, tomando como pauta, principalmente, a existência da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo, que tratava das duas questões de forma concomitante. Eu chamava isso de *culturismo*. Era a cultura e o turismo analisados a partir da mesma vertente, o que eu considerava bastante negativo. Então nós fizemos discussões sobre as políticas culturais do período e, assim, resolvemos fazer um manifesto. Na hora que redigimos o manifesto, houve uma redução do grupo inicial de discussão, restando oito pessoas, entre elas Mara Alvares, Carlos Asp, Clóvis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti, eu, e também Romanita Disconzi, Jesus Escobar, de Salvador, Ana Alegria, Elton Manganelli e Carlos Athanázio, estudante no Instituto de Artes, nessa época. Nós nos reuníamos então no ateliê do Clóvis para fazer sessões criativas, de fotografia, e discutir aspectos da arte. Esse manifesto foi feito em dezembro de 1976, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e era contra o Estado. Mas o Luiz Inácio [Franco de Medeiros, então diretor do museu] era nosso amigo, e o MARGS ainda era uma sede provisória, na Salgado Filho. Para o lançamento do manifesto, foram três

dias de Atividades Continuadas no MARGS e, como era época de ditadura, houve uma mobilização maciça de todos os setores culturais da cidade. Nessas atividades, organizaram-se também debates e a exposição de fotografias, livros de artistas, filmes (de Carlos Pasquetti e Clóvis Dariano), instalações (da Romanita e de Carlos Asp), de forma a levar ao público a exibição de mídias incomuns no cenário artístico de Porto Alegre. Foram apenas três dias, mas foi bastante intenso. É interessante porque antes dos cartazes e depois do manifesto a gente foi convidado para fazer um evento em Alegrete, inauguramos o Centro Cultural de Alegrete, não sei que prefeito teve interesse por essas coisas, ou quem teve essa ideia. Então a gente foi, e foi um sucesso, fizemos um evento com algumas crianças, e foi bem legal. Depois, continuamos um tempo juntos e decidimos criar esse cartazete. Não me lembro de quem foi a ideia, mas definiu-se dentro dos grupos de discussão, que eram realizados com frequência. Uma vez produzido o primeiro cartazete, nós o chamamos de *Nervo Óptico*. Não existia nome do grupo até então, e a publicação foi o que deu nome ao coletivo. O cartazete era distribuído e enviado para outras cidades do Brasil, assim como cidades do exterior, já que, nessa época, tínhamos muitos endereços de pessoas engajadas com a produção de uma arte mais marginal. De 1977 a 1978 eu viajei, fui à Europa por quatro meses, depois voltei aos Estados Unidos e tudo isso colaborou para o estabelecimento de contatos para os quais eram enviadas as publicações. Trouxe inclusive uma imagem da Liliana Porter que, posteriormente, foi utilizada como imagem do último cartazete. Acredito, também, que esse tenha sido um dos motivos que, provavelmente, descontentou parte do grupo. A incorporação de outras pessoas e outras referências ao grupo, inclusive internacionais, acho que possa ter desagradado. Eu achava pertinente essa prática para que o grupo criasse laços. Sempre fui uma pessoa que procurasse “abrir”, mais do que “fechar”. Finalmente, Carlos Pasquetti se afasta, e ocorre a dissolução. Retornando à questão do nome do grupo: como distribuíamos a publicação por todo o país, Frederico Moraes, que escrevia para o jornal *O Globo* do Rio de Janeiro, referiu-se ao coletivo no periódico chamando-nos de “O Grupo do *Nervo Óptico*”. Foi engraçado, depois que lemos aquilo todos começaram a nos chamar do mesmo jeito. Dessa maneira, foi Frederico Moraes o responsável por atribuir o nome do cartazete ao nome do grupo, associando uma coisa com a outra, uma vez que, depois disso, todas as pessoas automaticamente começaram a nos chamar de Grupo do Nervo Óptico.

PF: Comente sobre o formato cartazete. Como ocorreu essa decisão?

VCB: Acho que foi das poucas opções viáveis. Nós não tínhamos recursos, então era um formato fácil e econômico para se produzir. Nós não havíamos dinheiro

para publicar uma revista, tampouco tempo suficiente para se elaborar uma peça gráfica mais complexa, já que sabíamos que isso exige muita dedicação e energia de trabalho. Publicamos em formato de cartaz pequeno por pobreza e por facilidade. Todo mundo contribuía um pouco e, assim, os gastos não ficavam pesados. E era tudo feito de forma improvisada, na hora mesmo.

PF: Quem encabeçava o desenho dos cartazes? Havia uma divisão de tarefas entre o grupo?

VCB: Tinha um designer com a gente, que era o Telmo Lanes. Acho que ele se encarregava de fazer essas coisas. Mas, em geral, o artista repassava a imagem, dizia como havia pensado a composição. Alguns eram feitos coletivamente, a gente discutia, corrigia. Não existia um redator-chefe, fazíamos tudo em conjunto. Era um espírito de grupo muito forte. Mas quem fazia a parte da impressão, principalmente, eram os meninos, Telmo e Clóvis. A gente nunca conseguia imprimir todos do mesmo tamanho. A gente fazia nessas gráficas rápidas, da maneira mais econômica possível. Alguns saíram muito bem impressos, enquanto outros tinham de ser reimpressos porque saíram muito ruins. O da Mara saiu muito escuro, a gente imprimiu de novo, foi uma pena. O do Carlos Asp também, eu acho que foram esses dois que foram reimpressos.

PF: Comenta um pouco sobre como sucedeu a seleção dos teus trabalhos a serem impressos pela publicação, *A respeito do sorriso* e *On ice*.

VCB: Eram trabalhos recentes na época. O projeto *A respeito do sorriso* foi realmente pensado e feito para a impressão. Eu fiz esse trabalho, fiz essas fotos, e ele foi divulgado apenas através dos cartazes. Só depois, em 2007, quando fiz a exposição no Santander, ampliei essas fotografias, mas nunca tinha mostrado elas de outra forma, na exposição, a não ser assim. Depois, fui acrescentando mais retratos na composição, mais pessoas ao trabalho. Inicialmente, fiz com pessoas conhecidas, próximos meus. Acrescentei posteriormente mais três europeus. Nesse caso aqui [aponta-se para o cartazete], eram todos brasileiros. Os meninos mais jovens que aparecem nesse trabalho moravam no meu edifício, e encontra-se aqui, também, uma moça que trabalhava lá em casa. Além disso tem o pessoal do grupo: Pasquetti, Telmo, Mara, eles todos participaram. Mesmo sendo um trabalho teoricamente individual, meu, o pessoal colaborava e entrava junto. Está registrado aqui, também o retrato de Clovis Peretti, um músico experimental muito bacana, amigo meu. Minha cunhada também estava presente. Mais tarde, essas fotos foram ampliadas para algumas exposições e esse projeto acabou se tornando um livro de artista no futuro. Eu reutilizo muitos dos meus

trabalhos. Nesse caso, por exemplo, eu me dei a liberdade de usar as imagens como uma série fotográfica e inclusive acrescentei outras imagens que tirei na Europa, *slides* coloridos que foram convertidos em preto-e-branco, que transformaram o nome do trabalho em *Keep Smiling*.

PF: Em *On ice* tu estavas em Amsterdã, certo?

VCB: Foi. Eu estava em Amsterdã com Claudio Goulart e Flavio Pons, e foi uma coisa excepcional, porque encontramos esse material no lixo. Nós levamos isso tudo para a casa do Flavio, limpamos o material e fomos para a beira do lago congelado. Era um inverno muito frio. Era um desses invernos mais rigorosos dos últimos anos e fazia graus abaixo de zero havia muitos dias, por isso o lago estava totalmente congelado. Dava para patinar. Tinha uma porção de patinadores naquele dia, eu tive, inclusive, que limpar a paisagem das fotos porque sempre passava alguém patinando. Nem sei como consegui fazer essas fotos limpas. Às vezes aparece um patinzinho no canto, sabe? Foi um filme inteiro e não perdi uma foto. Foi uma maravilha. As condições de luz eram fantásticas. Tinha essa luz que vinha de baixo, que vinha do gelo. Foi uma coisa muito extraordinária. Foi um momento extremamente feliz. Bom, eu fotografei. Claudio, que já morreu há alguns anos, vestia. Ele era o manequim. E Flávio ia vestindo Claudio, encaixando essas lâminas. Eram umas lâminas de plástico com uma forma de pipa com quatro pontas e um furo no meio. Havia ainda esses pequenos furinhos com ilhoses. Provavelmente eram peças de alguma decoração de cobertura ou algo assim. Então esse grande furo poderia ser enfiado pelos braços, pelas pernas ou pela cabeça, criando essa ideia de figurino. Foi um achado. E ainda, com a cabeça criativa de Flavio, as posições foram inúmeras. E fui documentando tudo. Tem também uma parte da documentação que não aparece aqui no *Nervo Óptico* que é o processo deles. Primeiro espalharam tudo no chão, pelo gelo, e então começaram a brincar e a se vestir. E era uma pilha enorme, desse plástico grosso. Deu para brincar bastante com aquilo. As fotos eram negativo preto-branco, 135mm.

PF: Comenta tua relação com o Ulises Carrión – já que havia um intercâmbio evidente entre ele e artistas brasileiros – e a possibilidade da publicação do cartazete na edição de *Ephemera*.

VCB: Conheci o Ulises em Amsterdã, quando viajei para lá nos anos 1970. Sempre que eu viajava, procurava esses locais mais alternativos para conhecer e ele tinha a Other Books and So. Tenho inclusive muitas fotos tiradas de lá, da editora. Quem nos colocou em contato foi Flavio Pons e Claudio Goulart que moravam na Holanda. Ulises era um poeta mexicano que tinha parado de escrever poesias

no sentido mais tradicional e começou a fazer poesias mais experimentais. Ele também fez, posteriormente, uma exposição no Espaço N.O. com a gente. A exposição dele ficou incrível, porque havia trabalhos muito inusitados no sentido de uma poesia mais experimental. E como tu disseste, a partir desse contato, foi possível participarmos da revista *Ephemera*, com a publicação do cartazete.

PF: Como vocês organizavam a distribuição? Havia uma lista com pessoas e centros para os quais vocês gostariam de enviar pelo correio?

VCB: Isso. Nós enviávamos pelo correio. Além disso, eu viajava bastante e levava os materiais para todos os lugares onde ia. Ia estabelecendo contatos e apresentando os trabalhos do grupo. Fiz uma viagem longa pela Europa naquele período e isso ajudou bastante a entregar os impressos em espaços culturais, espaços independentes, galerias e artistas. Sei que alguns colecionadores de impressos alternativos têm essas publicações do *Nervo Óptico* nos seus acervos. Eu encontrei, na Europa, em uma exposição no *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona* (MACBA) o cartazete de Carlos Pasquetti. Aquilo me chamou bastante atenção.

PF: Tu te recordas de qual exposição era essa, ou o ano?

VCB: Isso deve ter sido uns vinte e cinco anos depois da publicação dos cartazes. Por isso me chamou tanta atenção. Mas não lembro qual era a exposição.

PF: Por vezes os cartazes estão nos acervos documentais, às vezes no próprio museu, como tu comentas. Como tu enxergas essa produção? Quais limites tu percebes entre a função de obra, registro ou documento desses trabalhos impressos?

VCB: É, esses são limites difíceis de estabelecer. Nós temos uma grande coleção de Arte Postal aqui na Fundação Vera Chaves Barcellos, então o pessoal que trabalha direto com isso, fazendo a catalogação do acervo, esbarra nessas dúvidas e nesses questionamentos. Tem materiais que claramente têm de ser desviados para o Centro Documental, mas tem alguns que ficam naquele intermediário. Nesses casos, gosto de caracterizar como obra, porque têm algumas características criativas que estão ali no objeto.

PF: O que tu poderias mencionar como característica de obra?

VCB: Não sei, acho que tem de estudar caso por caso. Porque muitas vezes é bem difícil mesmo distinguir essas diferenças e tomar essas decisões sobre como classificar ou onde alocar. Por exemplo, agora estou me dedicando a analisar

alguns trabalhos impressos de Paulo Bruscky. E ele é um artista que utilizou tudo nas suas obras. Então, praticamente tudo dele poderia ser considerado obra, mas também é registro e documento. E, existe uma outra questão, que é temporal. Muitos trabalhos vão ficando *cults* com o tempo e passam a ser mais valorizados. Aos olhos de uma Jaqueline Martins², por exemplo, tudo isso será considerado obra, pois ela vai procurar o aspecto artístico em tudo isso, mesmo que seja uma coisa pobre, impressa em ofsete, mas existem ideias ali dentro.

PF: Pergunto sobre isso porque sabemos que os cartazes oscilam nessa definição. Eles tanto representam uma época, registram o período e as ações do coletivo, como manifestam as inquietações poéticas de vocês, trabalhos de artistas mesmo. No entanto, os cartazes, hoje, estão guardados no acervo documental...

VCB: Sim, mas acredito que eles também podem estar aqui no acervo de obras ao invés de no Centro de Documentação e Pesquisa. Acredito que eles poderiam, sim, estar aqui. E acho que existem alguns critérios que poderiam nos ajudar. Por exemplo, existem dois cartazes com um perfil mais informativo, que são os periódicos número 1 e número 8. É mais difícil percebê-los como obra, pois parecem ser muito comunicativos. Agora, os outros, não. O caráter poético é mais explícito. O trabalho *Sociedade Anônima*, por exemplo, é uma obra coletiva. Eu vejo eles como obra. A grande maioria deles. Eles não estão só veiculando a obra.

PF: Como tu enxergas a inserção do *Nervo Óptico* no circuito? Tu achas que ocorreu um processo de legitimação dessa produção?

VCB: Bom, eu acho que existia um contexto cultural em Porto Alegre nos anos 1970. Existiam galerias de arte, já existia um mercado mais forte, inclusive em termos nacionais. Mas acho que nós estávamos muito à parte do que estava ocorrendo no resto do mundo. Mesmo já existindo um mercado mais consistente no eixo Rio-SP, acho que estávamos muito isolados ainda, principalmente aqui no Sul. Por isso, não seria possível valorizar ou legitimar. Mas sobre a inserção da publicação do *Nervo Óptico* no sistema, propriamente dito, não sei te dizer. Eu acho que os cartazes ainda não se inseriram. Veja bem: no Brasil, há apenas três anos atrás, surgiu uma galeria interessada na produção dos anos 70 do país. Não existe interesse em focalizar numa época. Então nós temos que cultivar ini-

² Fundadora da Galeria Jaqueline Martins, que leva seu nome, atuante desde 2011, localizada no bairro Pinheiros em São Paulo, é um espaço de pesquisa, documentação, fomento e exibição da produção artística contemporânea. Mantém como diretriz principal o estímulo às práticas artísticas caracterizadas pelo conceitualismo, pela ênfase nos processos e pela postura crítica e, muitas vezes, subversiva.

ciativas como as de Jaqueline Martins. Hoje em dia, vem ocorrendo um interesse maior em valorizar essas questões, mas me parece tudo ainda muito recente.

PF: Mesmo em trabalhos teus onde existe um comentário político mais explícito (ou implícito), a preocupação formal se faz presente. Comenta um pouco sobre essas relações entre conceito e visualidade na tua criação.

VCB: Acho que todo trabalho é um processo de autoconhecimento. Eu me vejo como uma pessoa bastante diversificada, com interesses múltiplos, e também em diversos níveis. Há momentos em que meu trabalho é mais profundo, digamos em termos humanísticos, que se preocupa mesmo com questões sociais como, por exemplo, naquele vídeo sobre a Guerra do Iraque, *No a la guerra*, em que se cria tapas imaginários no rosto, e se vê *flashes* rápidos de cenas de guerra. Eu acho esse vídeo pertinente para comentar tua pergunta. Aquela situação me incomodou tanto e de tal maneira que eu tive de fazer um trabalho sobre isso. Em Barcelona, a gente ia bater panela no terraço, e se ouvia as panelas batendo em toda a cidade como protesto à guerra. Havia um engajamento muito forte. As notícias chegavam muito rápido, porque lá era mais perto, era logo ali. Esse é um trabalho político. Ou o período de ditadura aqui no Brasil, que nos deixou muito atentos para os trabalhos que estávamos desenvolvendo, estimulando a ironia, a metáfora. Mas existem muitos outros trabalhos em que há uma preocupação formal em primeiro plano. A forma sempre está presente, ela é inevitável. Você tem de formar uma coisa para que ela signifique também. É importante. É uma coisa que a minha geração não abre mão, uma excelência formal. A forma está muito ligada ao conteúdo, ou seja, um bom conteúdo com uma má forma não se transforma em arte, ele continua sendo um panfleto, uma mensagem, mas não atinge aquela excelência necessária.

PF: É interessante perceber esse elogio à forma, presente desde sua produção nos anos 1970, em um período no qual muitos dos artistas inclinados à vertente conceitual preferiram se afastar da visualidade em nome da exaltação da ideia e do conceito.

VCB: Mas muitos artistas conceituais também eram formais, na maneira de apresentar as fotografias documentais e todos os seus registros. Mesmo na maneira em que Richard Long colocava as pedras, tinha uma ordem, tinha uma sequência, uma força do material, colocado ali de uma determinada forma muito clara.

PF: Concordo, ainda que poucos assumam essas decisões como preocupações formais. Durante os anos 1970, vocês estavam produzindo em uma época na

qual Porto Alegre possuía um circuito muito insipiente como sistema de arte, mas muita informação da cultura visual já começava a aparecer e inspirar muitos artistas. Tu buscavas referências na indústria cultural?

VCB: Sim. Acredito que eu não trabalhe de uma maneira metódica. Mas eu me estimulava – e sigo me estimulando – para o trabalho por diversas fontes. Muitas vezes através das apropriações do que tem ao redor. Claro que tudo depende, no momento, de se ter uma ideia e associar à outra. Mas acredito que, desde sempre, eu estive atenta ao que se passava ao meu redor, o contexto no qual eu me localizava. Qualquer coisa poderia chamar minha atenção, tanto artistas e trabalhos que me interessassem, quanto os meios de comunicação em massa, o cinema, a televisão, o jornal.

BRUSCKY, Paulo ³

PF: Como se deu tua entrada na atividade postal, como participante da rede?

PB: Foi a partir da corrente que estava se estruturando na época. Como eu participava já do Poema Processo, que era uma atividade interligada à América Latina, cheguei a publicar em 1969 e 1970 nos jornais daqui; eu já tinha contato com [Clemente] Padín, com [Edgardo Antonio] Vigo. O Poema Processo ainda não era Arte Correio, mas ele criou muito contato entre os artistas latino-americanos, publicando trabalhos do Dadaísmo, do Surrealismo. Entrei em contato, também com Julien Blaine, da França, que inclusive esteve aqui em 1970 e acabei entrando com a corrente que vinha do Fluxus alemão. A partir de 1973, quando eu entro, estoura essa rede subterrânea pelo mundo todo, todo mundo começa a se comunicar de uma forma mais intensa.

PF: Tu auxiliaste também no processo de incorporação de novas pessoas nessa rede?

PB: Sim, mas de uma forma simultânea. Foi tudo meio junto. Vigo e Padín logo entram também. E, quando se vê, tem um grupo grande fazendo por todo o mundo. Era tudo muito espontâneo. Foi um movimento que não teve nacionalidade, porque antes disso era tudo muito segmentado. Se formos pensar nos movimentos anteriores, na *Pop Art*, por exemplo, o grupo Cobra, o Surrealismo, todos eram localizados, em regiões específicas onde aconteciam as coisas. O próprio

³ Entrevistas pessoal realizada no dia primeiro de abril de 2015, no ateliê-acervo do artista, localizado no bairro de Boa Vista, na cidade de Recife/PE. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

Fluxus começa em locais específicos na Europa e nos Estados Unidos. Mas é com a Arte Correio que isso estoura no mundo todo. Essa questão de nacionalidade perde a importância. Uma proliferação total, sem conceito de seleção ou premiação, sem análise de qualidade. Não tinha nada disso. Era uma prática inclusiva e coletiva.

PF: De uma forma imediata, então, passa-se a ter acesso a muitas produções, a muitas pessoas. O que te chamou a atenção na época, o que despertou como referência?

PB: Por exemplo, Antonio Ferró, um dos precursores do *happening*; eu havia lido o livro dele no final dos anos 1960. Nós começamos a manter contato e ele inclusive participou de trabalhos que fiz por aqui. Nunca imaginei que teria um contato próximo com um dos caras que era precursor do *happening*. Ele era bem mais velho do que eu, mas participou de projetos que organizei aqui no Brasil, como a publicação *Individual Coletivo*, a exposição de Arte Correio, entre vários outros. O pessoal do Gutai, do Fluxus e John Cage também me chamaram muito a atenção. Falves Silva tinha feito uma exposição internacional, chamada *Olho Mágico*, em que ele mandou um postal para as pessoas interferirem. Eu o convidei para vir a Recife – ele era de Natal – e trouxe a exposição. Achei aquele um trabalho muito bacana. Teve uma coletiva, também, do Instituto de Artes de Porto Alegre que gostei bastante e trouxe aqui para o nordeste, com Karin Lambrecht, Maria Lucia Cattani, Mário Röhnelt e Milton Kurtz. Isso já nos anos 1980, mas desde os 1970 esses intercâmbios entre os artistas começaram a acontecer de forma mais evidente.

PF: Sobre publicações, especificamente, o que tu lembra que começaste a receber com essa abertura da corrente e tua entrada na rede nos anos 1970?

PB: Tinha coisas de São Paulo que eu recebia, de Porto Alegre, as publicações de Milton Kurtz e Vera Chaves Barcellos. Também se publicou muita coisa aqui no Nordeste, como de Natal eu recebi a *Karimbada* e a *Povis*. Inclusive, fiz a capa da *Karimbada*, nós nos reuníamos e fazíamos a capa de rosto. Como João Pessoa era muito perto, nós nos reuníamos todos lá e um ajudava o outro. A gente ia na sexta-feira, passávamos todo o fim de semana lá trabalhando, bebendo e trabalhando o dia inteiro. Tinha impressos de Belo Horizonte, eu me lembro de muita coisa editada por Márcio Sampaio, e Minas sempre teve muita produção, como as revistas *Tabu* e *Tótem*. Cataguases também foi um ponto importante, desde o período do Poema Processo. Joaquim Branco, embora tenha estudado no Rio de Janeiro, era de lá.

PF: Como surge a ideia da *Punho*?

PB: A *Punho* aconteceu no início dos anos 1970, com mimeógrafo a álcool. Nós saíamos pelos bares e entregávamos o estêncil para todo o pessoal que estivesse junto, depois íamos para a livraria de um amigo da gente, chamada Livro 7, re-produzíamos tudo e, no mesmo dia, finalizávamos a revista. Essa livraria tinha um segundo andar pequenininho, tínhamos de caminhar totalmente abaixadinhos. A gente saía com uma dor na coluna, sabe? Porque nós não cabíamos em pé. A gente ficava apertado e escondido. E tínhamos de tomar cuidado mesmo, porque tinha muita coisa contra o governo ali. Tinham um mimeógrafo que reproduzia todos os materiais da livraria e eles nos deixavam rodar a *Punho* lá. Era baixinho porque era um depósito de livro, e foi nessa salinha pequena que Tarcísio guardava o mimeógrafo dele. A Livro 7 era no Centro. Nós íamos de bar em bar, levando estêncil e papel, e íamos criando tudo, montando tudo. Rodávamos e grampeávamos a revista no mesmo dia. As pessoas iam fazendo qualquer coisa que quisessem na hora. Então, a gente ficava bebendo, depois juntava tudo e ia para a livraria rodar a cópia no mimeógrafo. E o nome *Punho* é por isso mesmo, era tudo feito à mão, na hora. Como o mimeógrafo era a álcool, era muito barato, assim como a caixa de estêncil que também era baratíssima. Isso possibilitou a produção. Depois surgiu a técnica a óleo, como o ofsete, que chegamos a usar posteriormente, mas no início só podíamos pagar a álcool mesmo. Era a nossa forma de driblar a censura, de driblar tudo. E a tiragem era pequena mesmo, a técnica não aguentava tiragens muito grandes. O estêncil era delicado, com frequência se rompia; depois, com a tecnologia a óleo, tornou-se mais resistente. Mas o mimeógrafo foi muito utilizado na Escola de Belas Artes pelo baixo custo.

PF: Apenas o uso do mimeógrafo já era uma atitude de contracultura, certo?

PB: Claro. O exército na ditadura começou a obrigar que todos registrassem o mimeógrafo. Era mais perigoso, na época, ter um mimeógrafo do que uma arma de fogo em casa. Então eles começaram a confiscar, porque eles queriam controlar todos os meios de reprodução. E era um meio alternativo. Na Escola de Belas Artes tinha um. Não cheguei a estudar lá, mas eu frequentava. E a gente começou a rodar muitos materiais no mimeógrafo do diretório. Mas eu também tinha o meu em casa. Fiz muitos trabalhos com ele.

PF: Tu tiveste que entregar o teu?

PB: Não. Consegui segurar firme o meu. Eles não viram na época. Chegaram a prender alguns trabalhos meus, meu irmão até tocou fogo em algumas coisas

quando entraram na casa de minha mãe, levaram algumas coisas minhas. Enquanto eles revistavam a casa na parte da frente, meu irmão saía pela porta dos fundos enchendo o carro com os meus trabalhos, com os que ele achava mais perigosos ou que poderiam me comprometer mais. Então deu para salvar muita coisa. E o mimeógrafo faz parte de muita história de resistência no Brasil, desde a Geração Mimeógrafo ou Geração Alternativa de Resistência, que ultimamente tem-se resgatado.

PF: Quais bares vocês frequentavam fazendo a *Punho*?

PB: Bar Calabouço, Bar Mustangue, que era um bar de resistência, tinha o Mangueirão, que era mais escondido, então íamos muito lá, era na beira de um açude, não tinha nada, era bem precário e bem isolado, no meio de um pé de mangueira, mas a gente ia sempre lá. Lá, ninguém incomodava. O pessoal todo que organizou a *Punho*, Tobias, Cunha Melo, a maioria trabalhava perto da Joaquim Nabuco, então ficava perto de onde todos trabalhavam. A maioria desses bares existem ainda hoje, mas foram reformados, viraram lanchonetes ou estão com outros nomes. Havia outros bares que a gente frequentava, mas não era em todos que se podia fazer esse tipo de trabalho. Por isso íamos nos que nos apoiavam. Os donos eram coniventes com a gente. Como esses estabelecimentos também eram de esquerda e de resistência, eles apoiavam os artistas, os políticos, os poetas, intelectuais da época. Tarcísio Pereira, da Livro 7, também sempre apoiou. Ele se arriscava por nós. Nós nos reuníamos lá e ele acobertava a gente. A *Punho* sempre foi reproduzida lá.

PF: Quem acabou sendo colaborador da *Punho*?

PB: Os principais organizadores eram eu, Jaci Bezerra, Alberto Cunha Melo e Arnaldo Tobias. Abraão Chargorodsky também participou bastante, mas depois acabou sendo internado, por loucura. E muitos outros. Era o pessoal que andava pelo bar mesmo. Nós não convidávamos previamente. Então tinha gente da poesia, da música, da literatura. Tinha gente que nem queria participar. Nós chegávamos e dizíamos que estávamos fazendo uma edição de uma revista de artes visuais, e quem topava entrava na história. E nós começamos na edição zero. Chamávamos da “Revista da pleura molhada”, a gente inventou isso na época. Como um *slogan* da revista. É algo tipo uma tuberculose, porque a pleura é a membrana que envolve o pulmão. Já que era uma revista feita a álcool – e o álcool corre internamente pelos vasos sanguíneos quando a gente bebe –, a gente fez a mesma conotação de que o mimeógrafo a álcool possibilitava essa revista interna, subterrânea, como o álcool que corria pelo sangue. Isso foi uma brinca-

deira. Essas coisas se inventava na hora, não se pensava muito antes a respeito. A gente sentava, começava a conversar e ia acontecendo. Era geralmente nas sextas à noite ou aos sábados de manhã, mas às vezes variava também.

PF: Na número quatro, que já é feita em ofsete, o exercício livre da criação manual, que era predominante nas edições anteriores, abre espaço para a datilografia, a colagem, a composição. Nesse caso, as revistas já não eram mais montadas em coletivos nos bares, certo? Mas enviava-se esse material à distância.

PB: Isso. Como a número quatro foi impressa em ofsete, isso possibilitou que eu fizesse uma edição internacional, recolhendo alguns trabalhos de artistas de longe. Então muitos desses trabalhos eram enviados. Aí cada um enviava na técnica que desejava. As primeiras eram mais manuais já que era toda feita à mão em mesa coletiva mesmo. As números zero, um, dois e três. A número quatro foi essa internacional. Como eu tinha os contatos da Arte Correio, segui editando, mais à distância. Continuei fazendo por gostar de publicações mesmo. Depois, no último número [número 6], já houve uma dispersão. A livraria de Tarcísio tinha sido fechada, então essa circulou menos.

PF: Qual era a tiragem?

PB: A de álcool era irregular. Às vezes era bem pouco pela fragilidade da técnica. Ao redor de 30 e 50 unidades. Dependia de quem reproduzia também. Eu tinha experiência, tinha de fazer bem devagar para dar certo, o papel era muito delicado. Às vezes se gastava mais ou menos o estêncil. Como eu já havia trabalhado de datilógrafo, sempre conheci bem essas máquinas, sabia mexer com elas. As outras eram em média de 100 e 200 exemplares. O estêncil permitia que trabalhássemos com cor também. Trabalhamos com verde, roxo, vermelho...

PF: Vocês enviavam o impresso pelo correio? Os materiais circulavam por onde?

PB: As primeiras edições tinham um perfil muito local. Circulavam nas mãos de quem estava produzindo, entre a gente e mais algumas pessoas. Nós deixávamos algumas edições com o pessoal da Livro 7 também, em retribuição a Tarcísio, para que ele distribuísse entre algumas pessoas que interessasse. Depois, as edições em ofsete circularam mais, havia mais números e enviávamos pela rede postal para todos os participantes. Mas essas edições voavam, porque já não havia muitas e lembro que sempre acabava logo em seguida. Mas dávamos uma para cada participante. Hoje, são raras. Esse levantamento de encontrar as peças é muito difícil de se fazer. Por isso que guardo com muito carinho esse acervo de impressos. Como as Edições Pirata, muita coisa rodava de forma escondida den-

tro da Fundação Joaquim Nabuco. Depois de décadas é que se montou o próprio espaço, que acabou publicando mais de duzentos livros alternativos dentro da literatura marginal, embora publicasse também alguns consagrados como Rubem Braga, como Gilberto Freyre. Mas era uma editora alternativa, hoje histórica dentro do movimento alternativo. Não tinha verba oficial, mas era pirataria que vinha de dentro da Fundação, fora do horário de expediente, usando papel e maquinário institucional. Ninguém sabia, lógico. Mas era muito comum isso no Brasil inteiro. Por exemplo, descobrimos que Wladimir Dias Pino rodava na Universidade de Mato Grosso; muita coisa ele fazia nas instituições fora do horário do expediente. Imprimia nos finais de semana. Muita gente fazia isso, porque era a solução, não se tinha dinheiro, era tudo controlado e tudo muito caro. Se você fosse fazer com uma gráfica, havia perigo que te dedurassem, então havia essa necessidade de ser tudo muito camuflado. Da mesma forma, as tiragens tampouco poderiam ser muito longas porque, caso contrário, haveria gente desconfiando de papel sumindo. Por isso as edições eram pequenas e por isso as edições se tornaram raras também. Mas o gostoso é exatamente isso. Era como se podia driblar na época, com o recurso e com a estratégia que se tinha.

PF: Tu chegaste a publicar esses materiais, divulgá-los através de algum veículo?

PB: Sim. Inclusive como curiosidade. Como fiz jornalismo e trabalhei no jornal daqui, no Jornal da Semana, eu intervinha, com alguns trabalhos meus, na própria página do jornal. Fiz uma página inteira manuscrita, com conteúdo de Arte Correio, convites e o material da *Arte Classificada*. De propósito, deixei para entregar minha página para o jornal em cima da hora, exatamente para não dar tempo de mudar. Aí saiu o jornal datilografado convencionalmente com a minha página toda manuscrita, causando aquele estranhamento. Foi feito em fotolito à época. Publiquei também trabalhos de Padín e de outros artistas do exterior. Mas muitas vezes eu publicava no jornal um convite de participação para as pessoas colaborarem com as revistas. Ou, em uma publicação alternativa minha, eu anunciava as outras publicações, como em *Arte Classificada*, por exemplo, que comento sobre a *Punho*, sobre a *Multipostais*. Fui presidente também da associação do Jornal do Comércio, então publiquei nele bastante coisa fazendo essas divulgações dos impressos na minha coluna, assim como divulgando os trabalhos de outros artistas.

PF: Comenta um pouco sobre a publicação *Multipostais*. Foi uma publicação que circulou por mais tempo, já que começou no final dos anos 1970 e prosseguiu até a década de 1990. Como se deu a organização desse impresso?

PB: Era uma revista que não tinha periodicidade. A maioria dos meus impressos não tinham uma periodicidade rígida. Quando sobrava algum dinheiro ou quando eu tinha condições de enviar material pela Arte Correio, eu enviava convites para as publicações. Mandava o boletim de convite, explicando sobre a participação e pedindo que enviasse um trabalho, com cinquenta cópias desse mesmo trabalho, para entrar na revista. Eu enviava o convite com os envelopes de Arte Correio mesmo, e aí o pessoal começava a responder enviando seus trabalhos. Eu colocava uma data normalmente, “enviar até o dia tal”, para dar uma margem, mesmo. Normalmente, dava espaços longos de tempo, para facilitar a participação do pessoal. E também para não acontecer de receber os materiais, montar toda a edição e depois receber mais material que acabaria ficando de fora. Mesmo assim, às vezes chegavam trabalhos atrasados depois do prazo e eu dava um jeito de incluir eles junto. Porque a ideia era essa mesmo, era a coletividade. Era incluir todos e não deixar nada de fora. Muita gente da Alemanha Oriental e do Leste Europeu mandava apenas os originais e eu os reproduzia por aqui mesmo, porque eles não tinham como xerocar. Muitos mandavam várias cópias em gravura ou em fotografia, mas, dependendo da linguagem, ficava difícil de eles conseguirem reproduzir, então eu pedia os originais e fazia xerox das peças aqui no Brasil.

PF: Os remetentes que te enviavam trabalhos se mantiveram mais ou menos os mesmos ao longo das várias edições, já que se mantinha a comunicação dentro do circuito da rede postal?

PB: A maioria, sim, mas variava um pouco. Eu recebia materiais de pessoas que nem conhecia, muitas vezes. Porque alguns artistas repassavam os convites a outros, e assim a coisa ia se expandindo. A revista *Umbrella*, editada por Judith Hoffberg, e a revista *Parachute* também repassaram os convites, foram revistas importantes e que apoiaram o movimento. Algumas pessoas nem participavam. Às vezes era difícil manter contato com todo mundo, mas se tentava sempre responder alguma coisa para que não se quebrasse a corrente. Ao meu ver, a grande obra era essa informação. Era essa troca de referência, que mesmo que não se mantivesse contato com toda a rede, ao menos se mantinha com vários deles. Mas muita gente entrou por modismo, sabe? Para dizer que participou. Isso aconteceu bastante.

PF: Uma característica de *Multipostais* é que, esteticamente, ela era completamente heterogênea, trazendo uma combinação múltipla de estilos e linguagens diferentes. Essa pluralidade era pré-concebida e proposital?

PB: Exato. Não havia uma definição. Havia trabalhos gráficos, trabalhos conceituais, trabalhos mais convencionais, nós queríamos que tudo isso convivesse junto. A fotografia, do lado do trabalho com uma pegada abstrata, ao lado de um poema visual. Não existia uma linha de trabalho pré-estabelecida. Aceitava-se tudo e todo tipo. Nada ficava de fora. O que você recebia, você publicava. Então nós não estávamos atrás de uma estética, a gente queria era misturar tudo mesmo. “Mixturação” com “x”, mesmo, não com “s”.

PF: Diferente de *Punho* ou outras publicações, a *Multipostais* teve um perfil mais internacional, menos local e mais coletivo (no sentido de possuir um número maior de artistas que participavam dessa assemblagem). Depois de pronta a compilação de postais, retornava-se aos artistas e que outros endereços?

PB: Enviava-se para os artistas e para alguns centros, para os poucos que existiam. Havia alguns centros que se sabia que manteriam e valorizariam o material. Lá, eles permaneceriam. Centros principalmente organizados por artistas; assim como eu mantinha meu acervo, tinha também Romano Peli, de Parma, Itália [Centro Documentazione Organizzazione], tinha Klaus Groh, da Alemanha [International Artist Cooperation/Alemanha], havia centros na Nova Zelândia, havia centros no Japão. Em vários países se tinha alguns centros que mantinham esses materiais. A Itália teve muito apoio, porque o partido comunista acreditou muito no movimento e financiou várias publicações. Muito material foi produzido a partir desse suporte. Nesse sentido, a Itália teve mais facilidades. Não tantas facilidades, mas mais do que os demais países, de forma geral. Então, lá sempre foi o centro visual, para mim, mais importante do mundo, sobre esse tipo de publicação. Já nos anos 1980, eles começaram a guardar esses materiais. Porque hoje, por exemplo, os acervos de Arte Correio estão nas mãos dos artistas. Até porque na época nós queríamos permanecer nas margens. Por isso que não mandávamos tanto para galerias e museus, mas para esse perfil de centros de documentação de artistas, arquivos e acervos. Normalmente locais nos quais os impressos possam ser manuseados, lidos, sentidos. Nada de se colocar luva, de se ver à distância. Porque hoje isso é uma grande discussão, se mantém em acervos, se vai para galerias de arte, se vai para a biblioteca. Aí ninguém tem acesso a não ser que se coloque luvas e toda essa frescura. Então isso ficou mais pelas mãos dos artistas, mesmo. Pouquíssima coisa foi escrita a respeito. Poucos textos, poucos artigos. Cristina Freire fez alguma coisa, sobre Arte Correio, Walter Zanini, principalmente. Morais cita uma coisa ou outra, mas nada tão aprofundado como o material de Zanini. É ele que tem a iniciativa de se voltar para esses materiais, deixando um legado muito importante.

PF: Tu mandavas as publicações para o MAC-USP também?

PB: Sim, mais posteriormente, porque Zanini organizou várias exposições de arte, então eu enviava diretamente para ele. Tinha coisas que nem era para as exposições que eu enviava. Mandava para ele mesmo, cartazes, bilhetes, trabalhos. Criamos uma amizade muito bacana. Ele me chamava para exposições e projetos junto com outros nomes internacionais. Criei uma relação com ele um pouco depois disso, mas desde então sempre enviava materiais para o seu endereço.

PF: Tuas publicações eventualmente aparecem em mostras de arte postal ou arte conceitual, tanto de perfil nacional como internacional. Mas o olhar específico para teus trabalhos impressos e periódicos nunca foi tema de exposição?

PB: Não. Exclusivamente assim, não. Nunca consegui mostrar, por exemplo, todas as edições de uma mesma publicação. Até porque era difícil enviar tudo. Já mostrei muitas obras de Arte Correio, claro, e algumas das revistas, em exposições como as do Centro Cultural Correio, de curadoria de Cristiana Tejo, que era de arte postal. Teve, também, muitos trabalhos meus na exposição que Glória [Ferreira] organizou em parceria com o Instituto Tomie Ohtake. Nessa exposição, acho que emprestei mais de oitenta trabalhos. Não só meus, claro, mas de outros artistas que tenho aqui. Emprestei, inclusive, revistas como o *Almanaque Biotônico*, que ela procurou por toda a parte no Rio de Janeiro e não encontrou, ou quando encontrava era de pessoas que não emprestavam. Emprestei materiais do Poema Processo daqui do Nordeste também. Mas, nas exposições que eu organizava, sempre tentava incluir algumas peças dessas publicações coletivas, nos projetos que desenvolvi aqui no Nordeste e no Rio, principalmente. Mas quase ninguém incluía. O pessoal se interessava mais por postais, envelopes ou algum trabalho específico de acervo de artistas. Foram poucas exposições que incluíram essas publicações coletivas. Não só sobre os meus trabalhos, mas os do mundo todo. Vigo e Zaballa fizeram trabalhos geniais na Argentina, por exemplo. Guillermo Deisler, do Chile, que foi exilado na Alemanha Oriental e passou pela Bulgária, agora está despertando interesse no país dele. O Chile agora quer saber quem foi Deisler, o que ele fez, eles estão se dando conta e estão buscando isso. Já vieram me procurar dizendo que estão fazendo o levantamento do trabalho dele, e eu tenho tudo aqui. Era um trabalho incrível, porque, naquela época, não se valorizava nada disso e agora que está começando a ser percebido. Deisler foi exilado e morreu na Alemanha Oriental, Padín foi preso, Vigo teve seu filho assassinado pelo Estado. E agora estão começando a levantar toda essa produção. Resgatar tudo isso.

PF: Tu foste uma figura representante no combate contra a censura, contra o abuso do poder estatal. Toda essa política está bastante presente no teu trabalho e esse perfil crítico se reverberou também em relação aos espaços institucionais culturais. Qual era o limite entre a oposição a esses centros e a conduta de boa vizinhança?

PB: Eu era contra esses espaços porque, naquela época, era tudo controlado por pessoas caretas. O tempo foi mudando e hoje se tem gente mais jovem, gente com outra cabeça. Mas, naquela época, eram pessoas da própria ditadura, de cargos políticos – porque, em um governo de direita, os cargos são dados às pessoas de direita. Até hoje, é uma lástima que os cargos culturais sejam mais políticos do que verdadeiramente culturais. E, claro, coloquei-me contra isso e sempre fui muito claro nisso. Custou-me três prisões, mas acho que contribuí um pouco para mudar. Acho que teve um pouco dessa colaboração, porque muitos artistas receavam nesse sentido. Eu preferia arriscar. Expor minha opinião e bater de frente. Mas hoje, claro, hoje tenho outra relação com muitas instituições, os tempos mudaram, não estamos mais em uma ditadura. Mas ainda assim existe o perfil político no meu trabalho.

PF: Tu trabalhaste muito, em tuas publicações, com a noção de assemblagem e autoria coletiva. Qual é a grande diferença desse modelo para os formatos convencionais de publicações?

PB: É, a maioria dos impressos que eu fazia, esses pelo menos, era tudo uma grande assemblagem. Entra essa prática coletiva mesmo, esse envio, essa rede, essas questões todas são somadas. E são praticamente uma reunião de originais, embora seja cópia e reprodução, mas foram pensados como trabalhos originais. Você tem uma fusão de coisas. Não é impresso. Você tem carimbos, gravuras, desenhos, xerox. Mas tanto revistas de formatos mais convencionais como essas publicações mais coletivas, todas têm sua contribuição grande. Tanto as publicações em ofsete como a *Almanaque Biotônico*, ou a *Scracho*, de Eduardo Kac, um dos pioneiros da poesia pornô, poesia digital e arte cinética, foram de extrema importância também.

PF: Como se deu a seleção de conteúdo que entrava na publicação *Individual Coletivo*? Esses trabalhos eram criações fictícias ou vieram de alguma seleção?

PB: Esse trabalho partiu de uma ficha que eu organizei para um festival da Universidade Católica, e eles tiveram o recebimento de trabalhos de artistas que estavam mexendo com Arte Correio, livro de artista, vídeos, entre outros. Isso foi

em 1978 e 1979. E fui fazendo uma ficha com todos os trabalhos que os artistas enviavam e a gente recebia, até que começamos a achar interessante trabalhar com essas fichas. Tinha muita coisa bacana ali. Eu não tinha a ideia de fazer a revista, mas a ideia surgiu a partir do fluxo de material que chegava. Então, consegui montar a publicação em uma das salas da universidade. O espaço tinha uma gráfica simples, mas que facilitou muito. O reitor era um sujeito muito aberto e me deu liberdade para usar a gráfica. Então, fiz o catálogo do festival, fiz a *Individual Coletivo*, mas não estava previsto. Saiu apenas uma edição com as fichas que foram reunidas ali no período, no ano de 1979. Nessa época, eu era o coordenador geral de artes visuais.

PF: O espírito de coletividade se percebe nas tuas ações e nos teus trabalhos. Desde essas compilações, a troca em rede, a organização de impressos de perfil coletivo, assim como em muitos projetos expositivos, reverberando artistas e trabalhos de outras localidades em outros espaços. São prolongamentos de redes em todos os aspectos, certo?

PB: Com certeza. Isso foi acontecendo. Eu fiz muitas parcerias, não apenas com Daniel Santiago, mas com Unhandeijara Lisboa, com Clemente Padín no Uruguai, com Vigo na Argentina. Com Daniel, essa troca permaneceu por um tempo maior por ele ser daqui. Sempre trabalhei em equipe, mesmo que isso fosse mudando e se adequando. Engraçado que eu sempre gostei de trabalhar de forma coletiva, mas nunca gostei de dividir ateliê. Na hora do trabalho e da produção, sou mais individual. Organizei também muitas exposições internacionais. Principalmente nos anos 1970. Sempre gostei de organizar, principalmente mostras coletivas, juntando a participação de vários artistas. E as revistas eram a mesma coisa. A maioria implicava em um número de pessoas envolvidas, criando junto. Mas acho que a rede possibilitou esse olhar mais amplo de trocas e diálogos. Então sempre agi dessa forma.

PF: As primeiras edições da publicação *Multipostais* eram assinadas como Bruscky & Santiago, mas as demais seguiram apenas com o teu nome. Santiago saiu da participação?

PB: Sim. Começamos juntos. E no fim eu continuei sozinho. Dei seguimento em vários anos posteriores, e ele não participou das últimas.

PF: E, atualmente, segues recebendo materiais?

PB: Sim. Doações. Até hoje recebo muito material. Quando viajo, os artistas me dão muita coisa, porque sabem que eu arquivo e guardo tudo. Não acredito em

outra vida, mas se existiu eu fui arquivista, sem dúvida alguma. Gosto muito de guardar tudo que eu recebo; também por isso que tenho muito material hoje que está perdido por aí. Muita coisa sumia, perdia-se pelo caminho. Até hoje, minha correspondência postal é a mesma. Na verdade, já me mudei muito desde então, mas deixo sempre a correspondência da casa da minha mãe, para evitar ter que atualizar um novo endereço a cada mudança de local. Assim, sempre recebo tudo pelo mesmo endereço. Hoje recebo menos do que antes, naquele período chegava muito material de toda a parte. E tenho tudo até hoje. Não jogo nada fora. Porque a grande obra daquela época, na verdade, era a informação. Era o que esses materiais continham. Esses materiais, esses impressos, essas publicações, tudo isso é apenas prova de toda a informação que circulava no período, esse era o ouro da época. E guardar tudo isso nos permite acessar aquilo tudo. A minha ideia é deixar isso tudo reservado para pesquisa, para se ter acesso daqui para frente, até porque muitos documentos se perderam com o tempo, são poucos os que guardam.

DARIANO, Clóvis ⁴

PF: Gostaria de te perguntar sobre o início da tua trajetória. Como tu estabeleste essa articulação entre a fotografia e a arte, o que veio primeiro? Como foi essa tua caminhada inicial?

CD: Primeiro veio o desenho, a pintura e começou por aí. Bem no início, fazia curso de desenho, mas isso quando eu ainda era garotão, guri, criança. Entrei para o Instituto [de Artes] em 1969 e, ao mesmo tempo, a história da fotografia começou a acontecer paralelamente de uma maneira completamente absurda. Ao mesmo instante, conheci um cara que trabalhava num 3x4. A gente era parceiro de conversa na calçada e essa aproximação começou a gerar esse interesse maior pela fotografia em mim. Embora eu já tivesse alguma ideia sobre esse universo, foi ali que tudo foi se estabelecendo e se concretizando. À medida que fui desenvolvendo isso, a fotografia começou a entrar também no aspecto da utilização do trabalho nas artes plásticas. Na verdade, começou a existir um processo, aos poucos, do incentivo à fotografia por parte de algumas pessoas e alguns professores. O professor Mancuso, que lecionava História da Arte, na época, começou a nos incentivar e deu um suporte comprando filmes. A gente começou a fazer super-8 no Instituto e o Mancuso alimentou essa situação. Mas, no geral, a Escola não tinha a menor ideia de fotografia.

⁴ Entrevistas pessoal realizada nos dias 6 de maio de 2014 e 22 de dezembro de 2014, no estúdio do artista Clóvis Dariano, localizado no bairro Cidade Baixa de Porto Alegre, na Rua Cel. Genuíno. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

PF: Em quais anos tu frequentaste o IA?

CD: Eu não terminei. Entrei em 1969, fiz todas as cadeiras, exceto uma: a do Tenius. Como teria de terminar a cadeira para a graduação, acabei não fazendo. Fiz toda a pintura, fiz toda a história, mas não me formei, não estava muito interessado nisso.

PF: Foi então que tu conheceste parte do grupo?

CD: Meu relacionamento começou com Pasquetti, Elton⁵, Telmo. Telmo estava na escolinha. Vera chegou depois que a gente já estava começando a se reunir. Ela não fazia parte da história, mas ficou sabendo que tinha uma turma e então se aproximou. Nesse sentido, o Instituto obviamente serviu seu papel, funcionou na medida que ajudou a aglutinar essas pessoas.

PF: Que pessoas te influenciaram na época, dentro do Instituto de Artes, seja através da troca, da conversa ou do contato com seus trabalhos?

CD: Então, teve muitas pessoas que nos influenciaram, porque além do grupo (do grupo que até hoje a gente nega que é grupo), houve muitas pessoas que participaram junto de nós, que tiveram essa mesma atividade, mas que não assinaram o manifesto. A própria Ana Alegria frequentou junto conosco, acho que ela foi bastante presente, participando das nossas reuniões e atividades. Acho que ela aparece em algumas das fotos que se tem até hoje. E havia outras pessoas que estiveram nessas reuniões iniciais. O próprio Elton. Eu que inclusive sugeri de convidá-lo para participar do documentário feito recentemente sobre o Nervo Óptico. Ele não participou efetivamente do grupo, mas teve um trabalho paralelo ao de todos nós. Ele diz no documentário que não se achava maduro o suficiente na época e por isso acabou ficando de fora do manifesto coletivo. Elton tinha um trabalho bem relacionado ao nosso e ainda era um grande parceiro, nós fizemos muitos filmes juntos, fazíamos um monte de coisas.

PF: Que artistas ou exposições te influenciaram na época? O que servia como fonte?

CD: Pois é. Não sei te dizer diretamente. Muita coisa vinha do próprio cinema. Sempre vi muito Fellini, obviamente o *Blow up*, que é por onde começa toda a função fotográfica. Antonioni e também Bergman, que sempre adorei. Também

⁵ Elton Manganelli, artista graduado em desenho pelo Instituto de Artes, atualmente arte-educador e professor de artes visuais.

tinha bastante mistura, Franco Rubartelli. Eu tinha alguns fotógrafos que me interessavam, assim como Sam Haskins⁶, mas esse é apenas um nome que eu lembro. Antes mesmo das referências fotográficas, vinha meu interesse pelo Jackson Pollock. Esse cara sempre me deixava muito empolgado. Mas era uma mistura de caras que me interessavam, Man Ray, Duchamp, era realmente uma mistura muito grande. Caras como Christo, Joseph Beuys também. Na fotografia, todos os surrealistas sempre me interessaram. E era assim que íamos buscando referências. Um pouco aqui e um pouco ali. Alguns contatos externos e coisas que vinham até nós. E, também, teve a famosa jogada que foi a chegada do Julio Plaza, o curso que ele deu na Escola, no Instituto de Artes, em meados de 70. Deu o curso e se surpreendeu que já existia trabalho em cima de arte conceitual, em um contexto com pouca informação. Isso era uma ideia meio universal, principalmente por causa da utilização da fotografia. Ele serviu como a luva que precisávamos

PF: O que vocês liam nessa época, Clóvis?

CD: [Marshall] McLuhan era a bíblia, sem dúvida. Era um pouco limitada, mas essa fonte era para todos, porque foi um momento de entrada no campo da comunicação global mesmo. Exatamente pelo fato de estar no período de salto da fotografia e outras linguagens. Não lembro outros com exatidão.

PF: Vocês tinham alguma aproximação ou algum conhecimento sobre as produções que ocorriam nos países vizinhos, como Argentina, Uruguai ou Chile?

CD: Esse contato foi posterior. A nossa história aqui aconteceu sem informação. Essa relação começou a existir, para nós, posteriormente.

PF: O curso com o Julio Plaza apresentou algumas proposições novas a vocês? Como foram esses encontros?

CD: Foi um curso de uma semana, ou algo assim. Mas surpreendeu pelo que estava acontecendo. A gente se surpreendeu também pelo fato de vermos trabalhos e produções muito próximos às nossas experimentações e que já estavam funcionando universalmente. Aqui, já estava acontecendo também. A partir disso que começou a empolgação com a troca, de onde partiu a ideia da publicação do *Nervo Óptico*. Começamos a nos relacionar com a história da *mailart*, para mandar o panfleto para tudo que era lugar e ter esse retorno. Plaza nos acrescentou

⁶ Samuel Joseph Haskins, conhecido como Sam Haskins (1926-2009), era um fotógrafo sul-africano, conhecido por seus trabalhos de nu. Viveu grande parte de sua vida em Londres, depois de deixar Johannesburgo.

uma noção muito forte de arte como informação, circulação.

PF: Vocês já possuíam contato com a rede postal nesse momento? Tinham algum contato com publicações de artistas ou revistas desse tipo?

CD: Começamos a entender sobre a Arte Postal nesse período. Não sabíamos nada até então. Tínhamos algum contato com revistas, mas coisa pouca. Principalmente com algumas revistas dadaístas, ou *Ephemer*. Inclusive tem uma publicação em que está incluído o cartazete *Nervo Óptico*. [Dariano refere-se à edição número 9 de *Ephemer*, de 1978, de Ulises Carrión, editada em Amsterdã, Holanda, que traz em seu interior o cartazete número 10 “Relatos Urbanos: Sociedade Anônima”]. Mas não me recordo de muitas outras.

PF: Como é que foi a ideia de se produzir um cartazete ou o porquê do formato?

CD: Na verdade, a gente vinha fazendo esses encontros com muito mais pessoas, inclusive. Chegamos a formatar o famoso manifesto e foi aí que se deu essa divisão do grupo. Muitas pessoas não participaram, não quiseram assinar, porque significava ir de encontro ao mercado, desafiá-lo. Foi então, nesse momento, que se configurou as pessoas que assinaram, que resolveram encarar. Embora, por exemplo, Jesus Escobar e Romanita assinaram e depois não continuaram. Não participaram da história. O que aconteceu? A gente continuou se reunindo, no endereço na Rua Garibaldi, e lá se fazia diversas histórias. Se inventava muita coisa. Nesse processo é que as coisas foram se organizando e, ao mesmo tempo, estava começando esse contato com a Arte Postal, Neoarte, etc. Acho que a primeira pessoa que formou o nosso grupo foi Frederico de Moraes. Ele que criou a ideia de “Grupo Nervo Óptico”. A gente nunca se considerou um grupo. Os trabalhos sempre foram individuais. Muitas coisas que se fazia em conjunto eram participações que, obviamente, geravam uma integração e uma subvenção dos trabalhos pessoais. Aí começou-se a pensar sobre ter um produto de consenso geral que seria a questão do cartazete *Nervo Óptico*.

PF: Como funcionava o processo criativo das reuniões?

CD: Na verdade não era nada programado. A troca acontecia livremente. Quando alguém tinha alguma proposta para apresentar, apresentava. Um participava do trabalho do outro, servia como modelo. Era uma coisa completamente não programada. Claro que, lá pelas tantas, com a aproximação que passamos a ter, as reuniões começaram a ficar mais dirigidas. A gente sabia que alguma coisa iria acontecer quando a gente se encontrava. Algumas vezes, alguém já vinha com uma ideia mais pronta, mas era algo sem nenhum compromisso, era um exercício bastante livre.

PF: Sobre a circulação e envio dos cartazes, havia algum tipo de pensamento estratégico sobre para quem se enviariam as peças?

CD: Na verdade, nós enviávamos para todas as escolas, universidades, museus. Vera tinha muita ligação com o exterior, principalmente. Ela repassava muitos nomes e contatos. Mas, de qualquer maneira, o nosso interesse era enviar para pessoas e centros culturais. Enviamos para todo mundo e o retorno foi imediato, proliferando de uma maneira incrível. Depois que começamos a enviar os cartazes, começamos a ter retorno sobre essas publicações mais alternativas de outros lugares. Anteriormente era mais difícil. Claro que Vera, que viajava mais, trazia-nos algumas coisas, mas quando ela recém começou a frequentar o grupo, não tínhamos quase nenhuma informação. Obviamente chegavam algumas coisas até nós, mas não dessa maneira que se tem hoje. Então, do momento que a gente começou a enviar, veio muita coisa em retorno.

PF: Quando Vera viajava, ela trazia as referências do que estava acontecendo pelas galerias e exposições, assim como as tendências das grandes bienais e coletivas...

CD: Claro, claro. Sem dúvida. E essas bienais é que alimentavam toda a história. E ainda tinha o contato com o CAYC, que era o centro de Arte e Comunicação na Argentina, essas eram algumas referências constantes trazidas por ela.

PF: Quando conversei com Vera, ela comentou que foi para a Espanha e encontrou os cartazes no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona [MACBA]. A reverberação acabou, de fato, sendo maior do que se imaginou. Agora, quanto à produção, eu te pergunto, como eram organizadas essas tarefas? Sabemos que tu e Telmo, por já terem uma aproximação maior com o campo da comunicação visual, acabavam atuando bastante na questão da diagramação e organização de conteúdo. Existiam tarefas pré-estabelecidas para cada um ou a produção se dava de formas distintas em cada edição?

CD: Não, não havia uma organização rígida. Na verdade, o que era o *Nervo Óptico*? Apenas um papel com um título. A gente foi fazendo cada um individualmente. Cada um por vez e com a diagramação de cada um. Não existia nenhuma organização em termos de editoração. Eu criei o nome, na verdade. Em meio a pesquisas, trocas e conversas, eu vim com a ideia do “Nervo Óptico” e todo mundo aceitou. Acho que a parte de logotipia me parece que foi Telmo, não tenho certeza, ou pelo menos foi uma discussão, mas acho que foi o próprio Telmo que desenhou, não posso garantir.

PF: Sobre os trabalhos apresentados, muitos foram pensados e já concebidos pensando na página impressa, certo? Às vezes se remontava o trabalho posteriormente, às vezes ele apenas existia no formato do cartazete...

CD: Alguns nem chegaram a ser apresentados posteriormente...

PF: Por exemplo, este [aponta-se para o cartazete número 12, que se encontra sobre a mesa do artista].

CD: Este trabalho foi pensado especificamente para o cartazete. A cadeira era cortada ao meio, com um lado maior que o outro, e o pé também era cortado, por uma questão de percepção visual, e havia uns quatro ou seis painéis fotográficos para construir o cenário. Nós criamos todo esse ambiente em espaço real, e isso facilitava para acomodar a perspectiva. A cadeira era um personagem, um corpo. A característica mais interessante desse projeto foi que tudo que estava ali presente fez parte do espaço propriamente dito. Tudo está, de fato, escrito. Na parede, a frase, inclusive a assinatura do *Nervo Óptico*, foi desenhada na parede. Depois, nós fizemos uma instalação no espaço N.O., com essa mesma cadeira, em um assoalho semelhante. Mas, na verdade, esse trabalho que foi impresso não foi apresentado em lugar nenhum. A partir do momento em que ele se tornou instalação, alguns anos depois, tudo mudou, ele se tornou uma outra coisa, uma outra história. Era uma outra versão. Nesse sentido, eu considero que a versão do cartazete foi inédita.

PF: Tu lembra qual era a tiragem?

CD: Havia variações. Era em torno de 500 a 1.000 unidades. Esse, no caso, teve uma impressão errada e nós ficamos com 2.000. Portanto, é o que mais tem em quantidade. Eu tenho pouca coisa de cada um. Mas esse tem bastante. Os outros têm menos. Alguns tiveram problemas na impressão e tiveram de ser reimpressos. O cartazete de Mara Alvares ficou muito escuro, por exemplo. Não sei se ficou com muita tinta ou pouca tinta na primeira impressão. Mas alguns passaram por isso. O nosso também foi reimpresso [refere-se novamente ao cartazete número 12, assinado pelo próprio Dariano juntamente com Telmo Lanes]. Por isso, também ficamos com muita quantidade dele.

PF: Tu percebes o cartazete como uma tática de apresentação da poética do grupo, ou qual tu dirias ser o intuito do impresso?

CD: Na verdade, ele foi o fruto do que a gente estava propondo. Queríamos dar continuidade ao manifesto, já que nosso problema era em relação ao mercado

e o fato de ele não ter abertura suficiente para novas linguagens. Estava todo ele mantido dentro dos padrões clássicos. Então, acredito que o cartazete, em primeiro lugar, foi uma resposta sobre o que a gente estava propondo. Ele é o resultado dessa proposta. Diretamente no trabalho de cada um de nós, não influenciou em nada, acredito eu. O que influenciou sempre foi a ação coletiva, mesmo que os trabalhos fossem individualizados. A participação, a discussão, a troca de ideias, era tudo uma curadoria constante. Nesse sentido, para o grupo, o cartazete é o resultado disso. Isso seria o nosso trabalho coletivo. Esse foi o nosso trabalho coletivo.

PF: Ele surge, então, como resultado dessa união entre vocês e seus interesses em comum.

CD: Exato. Tanto é que o trabalho de cada um permaneceu com a sua característica.

PF: Acho interessante lembrar, por exemplo, a produção de Seth Siegelaub. Trabalhava com livros de artistas, com produções editoriais, entre tantos outros. Ele comenta que, de maneira geral, a mídia impressa chega muito mais nas pessoas, nos agentes culturais, no próprio povo, do que os trabalhos situados em galeria ou em espaços institucionais. O múltiplo, o impresso em série acabou sendo um meio muito efetivo de se fazer ouvir e se fazer ver, principalmente nesse período das experimentações e das práticas conceituais.

CD: Claro, sem dúvida.

PF: Nessa época, mesmo publicações de pequenas tiragens e com poucos números acabavam provocando um pouco dessa reverberação. Tu percebes o cartazete como uma obra em série?

CD: Na verdade, eu vejo como um complemento da nossa ação. Considero os cartazes como os únicos trabalhos coletivos do grupo, assim como a criação e a manutenção disso. É uma coisa meio difícil de localizar. Embora seja a divulgação de alguns trabalhos individuais, todos têm o mesmo consenso, o mesmo direcionamento, a mesma maneira de pensar. Então, para mim é o resultado da proposta. Sem dúvida. Tanto que o *Nervo Óptico* não aconteceu à toa. Isso já vinha acontecendo separadamente através de uma vontade de buscar uma outra forma de manifestação. O *Nervo Óptico* não fez ninguém, ele é fruto dessa ação toda.

PF: Comenta, brevemente, sobre teu outro cartazete: *Paisagem sobre a paisagem*.

CD: O pessoal me pergunta sobre ele. Como me surgiu essa ideia eu não tenho a menor ideia. Faz parte de estar sempre experimentando coisas.

PF: Tu tens outros trabalhos dessa série, certo?

CD: Sim, tenho. Havia feito estudos e criações com as imagens antes. E o cartazete foi posterior. Eu colava essas imagens uma sobre a outra. Isso tudo estava muito relacionado ao meu interesse pela fotografia. A minha participação na exposição coletiva do grupo se deu através de trabalhos que questionavam a ideia de paisagem. Depois que eu utilizei uma dessas imagens é que surgiu a da publicação.

PF: Podes comentar sobre a ideia da *performance* [aponta-se para o cartazete número 10]?

CD: A *performance* foi uma proposta que eu trouxe para o pessoal. As coisas surgiam das conversas, dos encontros. As ideias começavam a se aglutinar. Alguém lançava uma proposta e o outro complementava. Então, muita coisa não possui pai nem mãe. Começa normalmente como uma situação que se trazia e se complementava. Era uma atividade que, eu acho, foi pensada inicialmente como uma série mais extensa, com o título “Sociedade Anônima”. Mas a série não teve continuidade. Logo em seguida, começaram uma série de outros fatores que acabaram provocando a separação do grupo e o término do impresso.

PF: Essa *performance* foi produzida especificamente para a publicação dos cartazes?

CD: Essa, sim. Acabou sendo utilizada apenas na publicação. Depois, até se fez uma exposição dos 30 anos do Nervo onde se expôs todas as fotos que foram batidas naquele dia, que eram várias. Foi tudo no automático, porque o único fotógrafo sou eu. Todos trabalham com fotografia, mas nenhum profissionalmente.

PF: Tu já trabalhavas com fotografia profissionalmente nessa época?

CD: Sim, comecei por volta de 1970, 1971. Com esse mesmo amigo que comecei a fazer fotografia junto. Depois de um tempo, ele montou um outro estúdio. Mas não deu certo com um dos sócios, então eles começaram a mudar de rumo. Eles estavam na Tristeza, na zona sul da cidade, e conseguiram um espaço no centro, ao redor da Rua Voluntários da Pátria. Ele me chamou e entrei na parceria. Entrei de sócio nessa função. Depois, segui nesse sentido e comprei a parte deles. As reuniões mais adiante do grupo passaram a ser no meu estúdio, que foi esse

espaço que eu tinha comprado deles.

PF: Como é que tu viste o fim dos cartazes?

CD: Na verdade, o que aconteceu foi um desgaste geral, em termos de convivência e de verba também. Foi uma época de interrupção. Eu, por exemplo, estava com uma atividade publicitária muito forte, não que isso tenha qualquer conexão. Foi tudo muito rápido. Mas algumas coisas nunca desapareceram. O meu relacionamento com Pasquetti nunca diminuiu, mas teve um afastamento durante muito tempo. Chegou-se a pensar em trabalhar e voltar a trocar ideias, voltar a realizar os encontros casuais. Eu senti falta disso, porque era uma jogada muito divertida. Em primeiro lugar, a grande imposição era: “estamos aqui para nos divertir, não me venha com essa de negócio sério”. Era uma coisa séria com humor. Era uma questão completamente visceral. Não era intelectual. Eu senti falta disso e felizmente a gente tem retornos, teve outras aproximações. Pasquetti e eu sempre tivemos muita proximidade. Era uma situação muito interessante e principalmente agradável.

PF: Como tu percebes a circulação e localização de publicações alternativas artísticas nos dias de hoje?

CD: É uma questão muito mais complexa, porque, na verdade, até se perde um pouco a referência levando em conta a importância da Internet de hoje em dia. Quer dizer, o mesmo modelo de circulação daquela época fica superado atualmente, embora ainda continue sendo um produto palpável. Eu acho que esse tipo de prática nunca vai terminar. Mas, com a Internet, tudo fica ainda mais complexo. Tudo isso se transforma numa questão obsoleta no sentido de remessa. Não faria mais sentido fazer uma reimpressão dos cartazes, no caso, embora sempre se diga que o *Nervo Óptico* não morreu, ele está aqui. Qualquer um pode usar, tendo esse logotipo, o formato, qualquer um pode usar. Sempre foi assim. Mas me parece que não teria a mesma função, nos dias de hoje, que teve lá no passado. Na época da ditadura, sendo uma maneira de burlar muitas coisas. Muitas das informações que se colocava nos trabalhos eram muito sutis. Havia coisas que jamais seriam percebidas por censores. A ironia foi a grande ferramenta dessa época, o discurso implícito. Mas hoje vejo a publicação como um registro desse tempo, muito mais como um arquivo do que obra. Hoje, isso está mais para arquivo do que outra coisa.

PF: É também válido lembrar que os cartazes não estão no espaço expositivo da Fundação Vera Chaves Barcellos, mas no Centro Documental, o que, automa-

ticamente, agrega esse caráter documental.

CD: É verdade. Fica no registro, na documentação. É um objeto de estudo. Essa é a vantagem do impresso. Vai para todos os lados, vai para a gaveta, vai para a parede. De vez em quando, é fruto de premiação de quermesse.

PF: Como eu venho da comunicação visual, tenho me aprofundado em alguns teóricos que analisam arte conceitual e sua força de reverberação para geografias distintas. Eles percebem a existência de uma força comunicacional nos trabalhos conceituais, levando em consideração, por exemplo, os suportes utilizados, como o impresso, a carta, o livro, o cartaz. O artista está produzindo, mas também está escrevendo e argumentando. Batendo de frente com o sistema. Então, existem alguns autores que falam sobre como a comunicação trabalhou nesse sentido, de se gerar uma crítica institucional, uma crítica de mercado associada ao trabalho. Pergunto como tu enxerga essas relações.

CD: Eu acho perfeita essa junção. No meu entender, todo o trabalho é a consequência. Não existe possibilidade de se compartimentar a coisa. Todas as coisas estão interligadas de uma maneira ou de outra. É impossível separar essas coisas durante esse período, que teve uma aplicação direta no seu contexto. Toda a divulgação e circulação do trabalho na época, isso tudo teve um significado muito forte, assim como um retorno. Hoje, tudo está muito disperso, a linguagem toda é a da Internet e isso, por vezes, apresenta uma fragilidade. É uma mistura muito grande e, muitas vezes, isso implica na dificuldade de se perceber e compreender o que circula por ali, levando em consideração tamanha pluralidade e multiplicidade. Ao mesmo tempo que a gente tem informação demais, a gente não sabe qual é a fonte, se existe fonte ou se é uma invenção. Inclusive, existem trabalhos que são informações inventadas, como no caso de Pasquetti, que relatou uma notícia inventada e trabalhou com a possibilidade de acreditar nisso. Subentende-se que, se a mídia confirmou, então é fato. E isso é um risco muito grande, ao mesmo tempo que se torna uma exploração que pode ser interessante, artisticamente. Então, esse caminho pode ser perigoso. Hoje, não se tem assinatura, ninguém é responsável por nada, o que me parece uma questão fundamental: a responsabilidade sobre o que se emite. Muitas vezes, a assinatura pode ser mais poderosa que a própria coisa. Nesse sentido, eu acho a coisa muito complexa e tende a se desgastar. Não sei se eu estou dizendo uma grande bobagem.

PF: Gosto de uma associação que o Lorenzo Mammì faz. Ele escreveu sobre a diferença entre a arte e a mídia. A mídia rápida, jornalística, Internet, contem-

plando isso tudo. Ele diz que a mídia vai te dar informações claras, objetivas, nada complexas, tudo mastigado e de fácil acesso. Tu não sabes se é verdade ou não e, daqui a pouquíssimo tempo, isso não será mais válido como uma verdade. É efêmero. Por outro lado, a arte vai se apresentar, em geral, em uma linguagem muito mais complexa, muito mais articulada, muito mais difícil de assimilar, mas, ao mesmo tempo, aborda questões que permanecem, verdades que não se desmontam facilmente.

CD: A questão da mídia é exatamente isso. Ela é uma informatização rápida, técnica que te conta um fato, mas não se envolve nos motivos e pode ser muito bem manipulada. Essa é a questão. Arte é uma coisa difícil de manipular, embora, obviamente, há subterfúgios.

LANES, Telmo ⁷

PF: Gostaria de te ouvir sobre teu primeiro contato com o pessoal do Nervo Óptico.

TL: O grupo começou no Instituto de Artes. Já havia uma amizade entre Pasquetti, Dariano, Mara, Elton. Era um grupo de amigos que já estava bem entrosado. Já faziam alguns trabalhos entre eles. Eu, nesse meio tempo, fui para a Escolinha de Artes, que era um movimento de educação infantil associado ao Instituto, e foi onde conheci Pasquetti e Mara, que eram professores de lá. Me relacionei com eles, começamos a ter afinidades. E, assim, comecei a participar do grupo.

PF: Tu já trabalhavas no âmbito artístico antes de ir para o Instituto de Artes?

TL: Sim, sempre me envolvi, através do desenho e da pintura, desde pequeno. Na adolescência, desenvolvi um pouco mais, comecei a fazer uns trabalhos individuais, um desenho aqui, uma pintura ali, inicialmente com uma produção apenas como exercício. Eu já tinha esse conhecimento da prática e um pouco de história da arte. Gostava de Surrealismo, o movimento me atraía bastante. Ia muito atrás desse tipo de literatura, revistas, materiais. Buscava conhecimento desse pessoal todo, artistas surrealistas, da *Pop Art*. Eu já tinha um lastro de conhecimento sobre esse universo.

⁷ Entrevistas pessoal realizada no dia 26 de fevereiro de 2015, no estabelecimento comercial Café Cantante de Porto Alegre. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

PF: Além do Dadaísmo, do Surrealismo, da *Pop Art*, tinha outros artistas que te interessavam e influenciavam mais diretamente?

TL: Claro, sempre tem uns artistas que nos influenciam mais. Os hippies, os surrealistas e dadaístas me deslumbraram em fins de 60. Comecei me interessando pelo Pop, logo me interessei por um Pop mais conceitual e a partir disso começaram a vir outras coisas. O Dadá do gênero europeu e americano também me despertaram na época.

PF: Quais eram as questões que te interessavam discutir na tua poética?

TL: Sempre me interessei em construir uma visão (ou uma relação, um paralelo) entre arte popular e erudita. Aquela questão que vem sendo discutida desde a *Pop Art* e o Dadá, elementos sobre o dia a dia. Sempre gostei da contradição entre uma visão mais erudita das coisas, uma analogia com o complexo, e a superfície como algo popular. Então o Pop, como o enaltecimento do objeto comum, do dia a dia simples, começou a aparecer no meu trabalho. Sempre busquei essas questões e isso me persegue há muito tempo, até hoje. Gosto de explorar as coisas através desse viés. Um viés popular, mas de caráter brasileiro. Sempre trabalhei muito com o “popular brasileiro”. Porque era o que eu experimentava aqui, eu vivia essa realidade aqui. Então, peguei uma visão mais universal, externa, internacional, e adaptei para a realidade daqui. Assim como o Tropicalismo fez. Tu percebes uma estética, uma tendência mundial e aplica um outro olho, tu puxas a coisa para o teu universo.

PF: Algo antropofágico.

TL: Exatamente. Essa apropriação, essa aglutinação de coisas convertendo-as à tua linguagem.

PF: E, por aqui, o que te chamava a atenção na época? Como tu alimentavas teu trabalho a partir do olhar brasileiro?

TL: Como as exposições na época eram de mais difícil acesso, já que muitas implicavam na distância, as revistas me serviram muito como fonte. Digo revistas e jornais porque o livro, mesmo, era mais difícil de se obter. Como não se tinha internet, as revistas eram o meio mais rápido e por elas se acessavam os grandes artistas da época: Cildo Meireles, Tunga, Barrio, coisas do Brasil todo. Nelas, via-se alguma coisa de *performance*, alguma coisa de fotografia, movimento, corpo. Ainda estávamos imersos na ditadura, então a revista era uma forma de comunicação nessa época, de se ver o Brasil por um outro lado. Mas claro que eu bus-

cava esses materiais, jornais, revistas. Tinha de se garimpar, tinha de se ir atrás.

PF: Tu lembras quais eram as que tu tinhas mais acesso?

TL: Uma revista que me marcou muito foi a *Malasartes*, com Carlos Vergara e Ronaldo Brito. Brito era bárbaro, era um cara que eu gostava muito de ler. Mas eu entrei em contato com ela principalmente quando ia a São Paulo, se não me engano. Eu, naquela época, era rato de biblioteca. Aqui, ia no Instituto Cultural Americano, lá tinha um livro maravilhoso sobre os estudos dos artistas da *Pop Art*. Um livro maravilhoso. Acho que peguei aquele livro umas 20 vezes na biblioteca. Tinham coisas que apenas sendo rato mesmo para se acessar. Eu ia na biblioteca do MAM, do MASP em São Paulo, entre tantas outras, e procurava esses materiais. Outra revista que me influenciou bastante, na época, foi a italiana *Flash Art*. Tive um contato com ela também provavelmente em Rio ou São Paulo. Depois a assinei. Acompanhava muito ela. Para mim, ela mostrava muito sobre o que vinha se fazendo no mundo. Adoro estar bem informado com o que está acontecendo até hoje. Gosto de ficar sabendo.

PF: Como é que surgiu a ideia do cartazete?

TL: Naquela época, os principais formatos de trabalhos que se apresentava em galerias e museus era o formato de pinturas, esculturas e gravuras. Então, propor um trabalho imaterial ou temporário em uma galeria não é a mesma coisa. Precisava-se ter um espaço próprio para se explorar linguagens diferentes. E era o que queríamos fazer. Naquele período, nós tivemos uma boa relação com o MARGS. O diretor nos apoiou muito, ele tinha uma visão cosmopolita. O MARGS ainda não tinha sede, ainda se localizava na Salgado Filho. E o diretor nos deu aquele apoio físico e institucional. Da mesma forma, na Assembleia Legislativa, tinha uma pessoa no ponto cultural que era muito importante e se tornou próxima do grupo. Isso também nos serviu como um apoio. E o que era o cartazete, então? O cartazete quebrou a barreira que se precisava quebrar. Não dependíamos de um veículo, de uma revista ou de um jornal já existente, assim como não dependíamos de uma galeria para colocarmos nossos trabalhos. Mesmo porque uma galeria apresentava o problema de sempre das artes visuais: propõe um trabalho em uma peça única, em um único espaço, em que poucas pessoas vão ver.

PF: Já o trabalho pensado para o impresso se torna mais democrático, acessível.

TL: Exatamente. Quanto a trabalhos mais efêmeros, mesmo tratando-se de uma *performance* corporal, de uma ideia, de um processo, isso acabava tornando-se

fotografia, acabava tornando-se registro, um ideal visual que era fácil imprimir. E é claro que a atitude do cartazete foi oriunda da Arte Postal. Estava muito em voga essa prática do impresso pelo correio, enviar trabalhos para os amigos e cruzar essas ideias entre um grande grupo. Era uma forma de difundir ainda mais essa prática postal. A ideia do cartazete partiu disso. Teve uma estrutura cooperativa, era bancado por nós mesmos e distribuído por nós mesmos. Era um espírito bem coletivo.

PF: A própria ideologia da Arte Postal já apresentava esse espírito da rede, do correio, do envio, da troca...

TL: E, ao mesmo tempo, não era uma atitude teórica. Era diferente por causa disso. Não era para teorizar a arte. Era um suporte. Um retângulo impresso onde a gente colocava as nossas ideias. Quando um desenvolvia um trabalho específico. Então se imprimia e se distribuía nas galerias mundo afora.

PF: Dentro dessa rede de destinatários, vocês todos tinham contatos. A própria Vera também tinha vários contatos internacionais. O que permaneceu disso, o que serviu como abertura de portas?

TL: Teve muita abertura de portas. Tínhamos um *mailing* de amigos, artistas, museus e galerias, críticos e jornalistas, enfim, quem demonstrava alguma afinidade com o que fazíamos. Críticos de Rio e São Paulo começaram a olhar o trabalho, e isso possibilitou uma continuidade. Isso abriu portas. As pessoas começaram a conhecer nossos trabalhos, começaram a conhecer nossos nomes, assim como o tipo de trabalho que se desenvolvia aqui no Sul. Tratava-se de uma outra produção. Não era a produção dos centros, Rio-SP. A distância naquela época era ainda maior. A gente ficava ilhado aqui. Ilhado e sem um reconhecimento maior, porque é natural que um país, grande como o Brasil, não tenha acesso a todos os cantos, a todas as regiões em que se produz. Isso possibilitou dar um respeito à nossa produção e mostrar o nível do trabalho que existia por aqui, que era desconhecido em São Paulo e Rio de Janeiro. Claro, abriu muitas portas. Até hoje é um cartão de visitas.

PF: Me fale um pouco sobre o teu cartazete, o número cinco.

TL: Como eu comentei, tenho esse fascínio pela exploração da cultura popular. Mas tenho também um aspecto que se desenvolveu muito forte em mim, que é o interesse pelo trabalho com o corpo. O corpo como base do trabalho, das ideias. Explorar o corpo humano, explorar os sentidos. O corpo surge como base nas minhas pinturas até hoje. Uma grande base de trabalho. Todos habitamos o

corpo. É uma coisa em comum a todos os seres humanos. Busco trabalhar com obras que sejam independentes da cultura, da língua. Se tu és um ser humano, tu vais entender. Trata-se de algo não textual, mas um comportamento, uma experiência humana, uma coisa que tu vês e te identificas. Independente de nichos, sexos. Esse cartazete é um bom exemplo disso. Ele explora a relação entre o desenho-arte com a nossa própria percepção. Eu trabalho duas formas simples: a linha reta e o círculo. Porque isso já nasce do nosso olhar, da nossa percepção. Essa geometria que o nosso cérebro monta, são as formas básicas que qualquer homem percebe.

PF: E, claro, há toda a questão do “nervo óptico” propriamente dito.

TL: O visual sempre foi muito forte. Não é à toa que o campo se chama “artes visuais”. É isso, trata-se desse trabalho de reflexo, essa relação corpo-arte.

PF: Sobre o cartazete número doze, teu e de Clóvis Dariano, vocês pensaram e criaram um ambiente de instalação – uma cena doméstica: uma cadeira com uma fotografia aos pés, localizada contra a parede – registraram essa instalação e interviram no cenário com textos escritos. Existe, claro, uma relação ali presente com as questões da memória, do corpo ausente, dessa presença/ausência registrada. No entanto, o elemento cadeira, sendo este ressignificado a partir da linguagem escrita, assim como a convivência entre objeto, texto e fotografia, pode ter tido algum tipo de influência nos trabalhos de Joseph Kosuth?

TL: Eu não vejo uma relação especificamente com as cadeiras de Kosuth. Vejo uma busca por trabalhar com objetos do dia a dia oriunda da *Pop Art*, na qual se propõe lidar com trabalhos dentro dessa noção de uma nova visão do cotidiano. Até a questão do próprio azar vejo presente nesse trabalho. Nós estamos trabalhando com uma visão muito poética. Um trabalho com muita poesia, com muita abertura para isso. Não é um trabalho fechado. Um trabalho aberto para interpretações e significações. Existe um espaço em branco para o outro preencher. Até porque a proposta de se construir uma imagem de forma coletiva, em uma dupla, dificulta o afunilamento de significados, cada um atribui mais sentidos ao que está fazendo, e uma coisa se soma à outra. Mas é uma obra que trabalha com a presença e a ausência, também no sentido fotográfico. Registra uma coisa que aconteceu e que não necessariamente permanece ali. E claro, ao longo de um processo criativo, as coisas não são racionalmente compostas, não é uma engenharia. Mas tudo vai acontecendo aos poucos, são ensaios. Trabalhava-se muito assim, brincando, trabalhando. Isso é muito bacana, porque existe muita coisa que não se faria sozinho, mas dentro do ateliê, do estúdio, na

hora da colagem de ideias, os trabalhos vão surgindo e aparecendo. O trabalho em grupo é muito assim. Um propõe algo, o outro propõe outra situação, vão se analisando tudo aquilo e a coisa acontece. E como eu também me interesso por imagens mais universais, menos específicas, esse trabalho também propõe isso. É uma poética mais universal. Trata-se de uma cadeira simples e pés, sem nenhum tipo de sapato. Todos perceberão a ideia de uma presença que já se encontra ausente, essa noção de lembrança, a partir da fotografia colocada, acredito que é percebida por todos.

PF: Tu falaste sobre o interesse pelo objeto comum, cotidiano e trivial, associado à cultura popular, principalmente brasileira. Tua instalação com roupas no varal traz essa discussão. Comente um pouco sobre esse trabalho.

TL: A escolha por trabalhar com as roupas está ligada, sim, ao meu interesse pela cultura popular numa óptica de arte-de-rua. Como eu já me interessava por trabalhar com a questão do corpo humano, a roupa foi uma consequência disso, eu atravesso pelo corpo e chego à superfície, que é a questão da vestimenta. E tratam-se de roupas bastante populares. Eu ia para brechós e comprava roupas bastante usadas, bem populares, de rua mesmo e as transformava. Tem calças que me inspiraram a fazer uma gravata, camisas que inspiraram outra coisa. Eu tinha uma ideia desenhada e ia atrás da roupa para executar aquilo. Mas o trabalho se trata de um levantamento sobre o popular brasileiro, trazendo a noção de corpo, de interferência de objetos, do dia a dia e da crítica social. A visão do bolso triste, do bolso virado, é um detalhe que puxa para um questionamento mais social.

PF: O levantamento crítico, social e econômico também está muito ligado ao contexto de imposição da ditadura militar. Esse período de repressão alavancou a retórica política de muitos artistas. Tu percebes essa preocupação com a poética do *Nervo Óptico*?

TL: De certa forma, sim. No ano de 1964 eu estava com nove anos. A gente só começa a entender melhor o que está acontecendo politicamente um pouco mais velho, talvez com uns 15 anos. Nos anos 70, eu vou começar a entender as coisas, e assim, também, muitos do grupo. Começamos a ver de fato o que estava acontecendo. Claro que isso era um grande assunto, apesar de seu não gostar muito de arte de guerrilha, arte política. Eu nunca gostei muito dessa arte latino-americana, revanchista, de crítica evidente. Para mim, isso é quase um cartum político. Acho que a arte tem de estar mais para a filosofia do que para a panfletagem, para a denúncia. Claro, tudo tem o seu lugar ao sol. Mas eu, particularmente, não

gosto muito. Também tenho alguns trabalhos que mexem com isso, e o pessoal do grupo também criou alguns trabalhos mais voltados a essa questão, que tem uma engrenagem mais política, mais social. Mas sempre tenho um certo cuidado para que isso não deixe o trabalho muito datado, muito temporário, muito específico. Sendo datado e específico, o trabalho deixa de ser universal. Essa é um pouco minha visão, não precisamos fazer arte de denúncia explícita.

PF: Mas tu percebes uma fala política em alguns trabalhos, mesmo que de forma implícita?

TL: Claro, claro. Havia isso embutido. Era inevitável. Acredito que apenas trabalhar com a cultura popular já é um pouco isso. A falta de dinheiro, por exemplo, fazer essa crítica social sobre o acúmulo de dinheiro para uns, e a falta para outros, o favorecimento de uma minoria, isso tudo já implica política implícita. A não comunicação da verdade, o discurso através de metáforas, simbolismos. Acho que no grupo havia alguns discursos nesse sentido, mas não de forma muito forte. Todo mundo estava mais preocupado com a linguagem, com a estética. Isso era uma coisa sutil. Mas um exemplo dessa preocupação e desse posicionamento no trabalho dos cartazes foi o *Nervo Óptico Sociedade Anônima* com os Mendigos. Foi uma *performance* que falava da sociedade, trazia o social como tema. Além disso, tratou também da questão de capital, dinheiro, pobreza, riqueza. Abordou-se esses assuntos, mas de forma implícita, sim. Não era uma bandeira.

PF: Como tu achas que foi a repercussão do impresso no circuito? Acreditas que houve uma incorporação ou se manteve o caráter alternativo extra-sistêmico?

TL: No começo, a aceitação é ainda muito tímida. Inicialmente, propôs-se um grupo mais fechado exatamente para se manter uma ideia forte. Era fechado neste sentido, do foco e do interesse em comum, mas se aproximava de algumas pessoas. Chamávamos alguns convidados, havia pessoas que se apresentavam, que queriam fazer alguma coisa junto e tudo isso era conversado, era de aproximação pessoal. Mas acho que durou tão pouco que nem chegou a ser assimilado, talvez tenha aumentado sua tiragem de mil para cinco mil exemplares, mas nada que fizesse um efeito muito catastrófico, sempre teve um efeito meio subterrâneo. Era a própria proposta. Mas chegamos a ter apoio através de todo o esforço. A gente fez algumas exposições com o apoio do MARGS, da Assembleia Legislativa e do Estado. Então não ficamos inteiramente fora da estrutura institucional. Tinha uma galeria chamada Eucatexpo, que tinha uma proposta nova, uma visão, nem lembro exatamente quem comprou a ideia de nos receber no

espaço na época, mas foi muito bom. Talvez o marketing da galeria tivesse esse olhar mais aberto. Foi perfeito. Foi uma conjunção de interesses. O lugar dela era maravilhoso, ficava na Independência. Então, o impresso permitiu que a nossa produção fosse sendo mais vista, foi abrindo alguns caminhos, tanto é que hoje já é história. É natural que com o tempo e com a continuidade a produção fosse ficando mais forte. O trabalho ficasse mais forte, mais respeitável. Uma coisa natural, mas não acho que tenha tido uma incorporação uma assimilação propriamente dita.

PF: Os trabalhos dos cartazes serviram também como um combate contra um circuito que ainda se mostrava cerrado em linguagens tradicionais, calcadas em poéticas modernistas. Vocês tiveram também este intuito de discutir a questão da compra e venda do objeto de arte, assim como refletir sobre o aprisionamento do artista às regras sistêmicas e institucionais. Eu te pergunto: qual é a questão que te incomodava em termos de circuito?

TL: O que mais me incomodava é mais uma questão sobre a produção artística, sendo o circuito uma decorrência. O que me incomoda é que até hoje eu vejo muito artesanato em vez de arte. Muito maneirismo. Muita mesmice, muita forma e pouco conceito, pouca intenção e muito artesanato. Eu acho que a arte no Rio Grande do Sul tem um pouco dessa característica, muita coisa é artesanato. A maioria dos nossos artistas são artesãos. E, à época, havia trabalhos nesse perfil sendo reconhecidos e incorporados, enquanto linguagens e proposições novas muitas vezes sofriam a dificuldade de incorporação. Então, nós lutávamos contra isso. Ampliar a liberdade da produção e desatar as amarras que vinham do modernismo.

PF: A semiótica na época estava em voga para muitos artistas que começaram a estudar a respeito e até aplicar esses conhecimentos em seus trabalhos. Isso era uma discussão entre vocês?

TL: Não. Claro que lemos os grandes caras. Todo mundo teve acesso a eles. Mas a gente não chegava a acessar as discussões teóricas para entrar na produção. Acho que uma coisa que nos unia era uma certa leveza com esse assunto, um descompromisso teórico. Todo mundo sabia das mesmas coisas. Não precisávamos estar nos defendendo, não havia essas justificativas teóricas. Eram exercícios de ateliê, um trabalho em grupo, no tom de brincadeira mesmo, uma coisa mais leve. Ali era um momento de trabalhar, de botar para fora e não de discutir, mas de curtir. Eu faço uma analogia com grupo de músicos quando se reúnem. Começam improvisando, até que entra alguém com uma linha melódica e vai

somando, acrescenta-se uma voz, uma letra, e assim vai. As coisas eram muito nesse espírito do improvisado. Um esperava o outro, alguém trazia uma ideia e a coisa ia se criando.

PF: A poética do grupo teve uma afiliação com o pensamento conceitual, onde a ideia se sobrepõe à forma. Mas tu tiveste também uma formação oriunda da comunicação visual. Essa tua atuação no campo gráfico exacerbou a preocupação formal?

TL: Acho que, de forma geral, a ideia ou o fato de fazer era mais importante que a obra. Nesse sentido, sim, a intenção, a ideia geravam a forma. A forma surgia como consequência, como resultado. Tanto para mim como para o resto do grupo. Mas a forma sempre esteve muito presente em mim, sim. Não dá para negar que as atuações de cada um tenham influenciado na nossa maneira de trabalhar. Claro que cada um tem seus atributos. Mara fazia dança, tinha seu interesse com o corpo, com o movimento. Clóvis tinha seu interesse com a fotografia. Cada um tinha suas particularidades, assim como Asp tinha um olhar mais de artesão. E eu sempre me liguei nas artes gráficas, no design gráfico, trabalhava com cartazes, marcas, cenários, livros, etc. Então isso era um repertório visual para mim e com certeza mexeu na forma com que eu criava meus trabalhos. Porque essa preocupação com a forma sempre foi presente em mim.

PF: E essa tua atuação paralela fez com que tu participasses diretamente da produção dos impressos?

TL: Claro, isso se deu pela nossa experiência. Como eu e Clóvis tínhamos esse contato com o mundo publicitário, vivíamos disso, a gente sabia a mecânica da produção gráfica. Sabíamos como fazer, em que papel fazer, como finalizar a arte, como imprimir ofsete, nós dominávamos todo esse tipo de ofício. Nós nos responsabilizávamos por essa parte enquanto os outros faziam outras coisas.

PF: Tu que fizeste a assinatura visual e o desenho gráfico do impresso?

TL: Sim. Como sempre fui um artista gráfico, desde a minha adolescência, trabalhando para grupos de teatro, de música, fazendo o logotipo de uma banda, ou o cenário ou folheto de um teatro, eu acabei montando o logo do *Nervo* e toda a ideia gráfica do cartazete. Eu sempre gostei de trabalhar com fontes, letras e tipografias. Era como uma capa de revista, com uma grande área para a imagem, para o artista. Eu desenhei a marca seguindo as tendências da época. Montei esse esquema para deixar o espaço da folha livre, com pouca interferência gráfica, destacando o trabalho artístico publicado. A estética dos impressos

artísticos são peculiares, eram mais básicos, mais simples. Uma grande imagem e pouco texto, grandes áreas de cor, minimalista. Os anúncios de galerias, catálogos e livros de arte tinham esses códigos gráficos. E essa estética influencia a comunicação visual. Esse era o intuito. Era um cartaz. Era um cabeçalho que não interferia muito, com respiro visual, para deixar a obra limpa. A evolução da tipografia para o ofsete facilitou o acesso à impressão de imagens fotográficas e fotocópia em cores. Uma gravura em grande tiragem servindo a seu aspecto mais básico de difusão. Mas essa foi a concepção do impresso. Um bom e velho A4, um tamanho bastante padrão. Tinha-se um cartaz, um pequeno quadro na parede. E, principalmente, era bom para o envio pelo correio.

MELIM, Regina ⁸

PF: Essa dissertação está analisando algumas práticas de circulação de periódicos de artistas como um estabelecimento de circuitos alternativos de diálogos entre produções conceituais no país. Como tu percebes a relação entre a configuração dessa rede de comunicação aqui no Sul do Brasil, a partir dos trabalhos de Vera Chaves Barcellos, por exemplo, em comparação com a ação de Paulo Bruscky, no Nordeste?

RM: A circulação de trabalhos a partir da rede postal foi uma tática utilizada por muitos artistas nesse período. Desde ações do Leste Europeu, da América Latina, assim como desde Uruguai até México, muitos atribuíram esse formato de envio. E essa era a forma de muitos deles trabalharem. Então tinha de haver o correio. Porque o correio, nessa época, não tinha censura. Havia trabalhos, por exemplo, que Clemente Padín enviava da prisão, essa era a forma que eles tinham para fazer circular seus trabalhos. E isso já era uma tradição desde a *Samizdat*,⁹ do Leste Europeu, onde alguns trabalhos vinham até embaixo da sola

⁸ Entrevistas pessoal realizada no dia 22 de janeiro de 2015, na residência da pesquisadora, em Florianópolis. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

⁹ Com a repressão perante a livre expressão no bloco soviético, que se torna ainda mais intensa ao logo da década de 1950, a circulação de algumas documentações proibidas veio a ser possível com a prática de *Samizdat*, destinada a evitar a censura imposta pelos governos dos partidos comunistas nos países do Bloco oriental. Mediante essa prática, possibilitou-se a cópia e a circulação clandestina de textos, documentos, publicações e outros bens culturais que haviam sido proibidos pelo governo, de forma a permitir a reprodução alternativa de informações censuradas e o repasse de leitor a leitor.

do sapato. Então todas essas situações são presentes na atividade de rede de Paulo Bruscky. O correio como escape da censura. Já a atividade postal que Vera exerceu, vejo de forma um pouco diferente. Não é exatamente esse o intuito de Vera. No caso dela, é uma questão de estar sintonizada com uma prática que ocorria no mundo inteiro. Ela era cosmopolita. Ela estava indo e vindo, em contato com todos. Enquanto que, para Bruscky, essa era a forma dele de se conectar com o mundo estando isolado em um lugar. Mas ele, assim como Recife, tem uma tradição de impresso, de texto e de gráfica muito forte, desde o século XIX, até o Gráfico Amador, tudo isso como influência. A força da gravura por Recife, João Pessoa, toda a prática da xilogravura, que são processos gráficos que foram muito representativos naquela região. E isso se encontra na base desses movimentos que ocorreram no período, como toda a prática postal. Mas ele [Bruscky] acabou se conectando, posteriormente, com o circuito global. Ele conseguiu as duas bolsas, como a do próprio Guggenheim – que foi para fazer xerox – e a bolsa com que ele foi para Amsterdã, onde conheceu Ulises Carrión. Então ele rodou o mundo, mas começou muito isolado, comunicando-se a partir do trabalho pelo correio. A arte postal o colocou em contato. Já Vera sempre esteve em contato, de certa forma. E esse período no Brasil concentra muitas produções distintas convivendo em um mesmo tempo, do Norte ao Sul, mas estão todos dentro de um mesmo contexto. Um contexto de ditadura, um contexto temporal, um contexto de ausência (quase geral) de um espaço expositivo livre. Porque ali era onde eles exerciam o mínimo de liberdade possível para aquela época. Muitas exposições eram censuradas, havia uma série de restrições. No espaço impresso ainda se podia burlar, ainda dava para exercer uma liberdade. Eu acredito que esses são, principalmente, os pontos em comum entre os diferentes trabalhos. Essa dedicação ao suporte que era como a “febre” da época: criar um múltiplo que circule.

PF: Muitas das publicações nacionais que giraram nesse período dos anos 1970, assim como produções norte-americanas, afastavam-se do museu e dos circuitos oficiais, e várias se colocavam contra o *mainstream*. Tu encaras isso como uma forma de crítica institucional na nossa produção?

RM: Acho que a crítica institucional norte-americana é bastante diferente do que se teve aqui. É só vermos o que tinha de instituições nos Estados Unidos e o que tínhamos de instituições aqui. Não tem essa crítica institucional do Brasil. Não existiam museus como lá, não existiam programas políticos culturais e institucionais aqui. Se formos analisar, por exemplo, o MAMAM de Recife, MAMAM da Bahia, MAMAM do Rio ou de São Paulo, ou até mesmo MAC/USP, ou MASP, mesmo olhando para esses espaços, as instituições daqui são muito frágeis, são

poucas e são precárias na sua constituição. A elite brasileira não constrói nada, não doa nada. Ou constrói, mas logo se desmancha. Então, se compararmos com os Estados Unidos, não se pode usar esse mesmo termo para ações tão distintas entre o que ocorreu lá e o que se teve aqui. Tanto que essa questão da rede postal se dá muito mais nesses países que possuem essa fragilidade institucional. Claro que se tem também essa questão política da ditadura, que é principalmente o estudo de Cristina Freira, o olhar apenas sobre essa questão política, mas essa atividade ocorreu em muitos outros países que tinham em comum essa fragilidade dos órgãos culturais. Então, precisou-se criar esses novos espaços para se fazer e discutir arte. Esses países precisavam estabelecer esses espaços. Inclusive, hoje mesmo estava estudando a respeito desses espaços independentes, em um material de um congresso. Uma das primeiras discussões é: o que é alternativo? O que é independente? Nos Estados Unidos, naquela época, esse conceito era completamente diferente do que se tinha aqui no Brasil. Não era a mesma coisa. Hoje e sempre.

PF: E como se definia o que era independente lá fora?

RM: A diferença entre esses conceitos é que nos Estados Unidos, todo e qualquer espaço alternativo que se construía, via de regra, construía-se a partir de um programa de subvenção. Fazendo um paralelo, seria hoje o que são os editais como Funarte, Fumproarte, entre outros. Por exemplo, muitas revistas hoje são criadas via edital Funarte. E lá, isso já existia muito antes. Desde sempre, praticamente. Essas produções nos Estados Unidos até estavam fora do grande circuito. Mas já que estavam fora, como, então, incorporá-las? Não se incorporou, na época, para dentro das grandes instituições como o MOMA ou outros grandes museus, por exemplo, mas as encaixavam em algum lugar, fornecia-se subsídio.

PF: Claro, é outra forma de alternativo. Quando, mesmo ocupando um “espaço” que é alternativo, ainda assim se tem um suporte, um auxílio para sobrevivência.

RM: Exato. Eles tinham todo esse suporte. Os materiais independentes e alternativos eram subsidiados lá fora, enquanto que aqui a estrutura dessa produção era muito diferente. Nós fizemos uma entrevista com a Martha Wilson, na última *Hay en Portugués*, e ela disse exatamente isso, sobre todo o suporte que a *Franklin Furnace* tinha. Eles alugavam espaços degradados por valores bem menores. E o que acontece com espaços degradados em países latino-americanos? Ou eles ficam degradados ou eles são construídos para expulsar o degradante que degrada, como o crack, a pobreza, a miséria. São feitos para expulsar, não para entender como processo social e buscar a incorporação. E, nesse sentido, os Estados

Unidos facilitavam a ocupação desses espaços. Possibilitavam que os artistas se apropriassem dessas áreas degradadas como apoio a suas atividades. Mas eles não facilitavam essas ocupações porque eram pessoas “bacanas”, mas porque era uma forma baratíssima de curar esses locais de degradação, uma maneira de “gentrificar¹⁰”, de se valorizar com o baixo investimento. E, fazendo isso, eles também davam suporte.

PF: E isso acontecia com a maioria desses projetos alternativos? Grande parte das revistas independentes seguiram esse formato?

RM: Sem dúvida, a maioria. Isso possibilitou a existência delas. E esse processo de reurbanização de lugares afetados, de espaços em abandono, como valorização de uma região acaba possibilitando a criação de regiões altamente elitizadas a partir dessas alternativas. Eram essas alternativas que possibilitavam as práticas independentes. E eram independentes porque estavam fazendo “outra coisa”. O mais legal é isso. Aquilo que já existia eles não estavam interessados e é isso que deixa tudo tão interessante. A própria *Avalanche*, por exemplo, começou com um perfil mais chique, requintado, depois acabou virando um jornal, e logo já se desintegra. Willoughby Sharp volta a se interessar por outras atividades, imagem em movimento, vídeo. As vidas delas são curtas, logo surgem outros interesses por outras linguagens. Elas eram muito efêmeras. Muitas vezes, os artistas projetavam várias edições e nem se chegava a ter todos os números. Chegava uma hora que acabava. Claro, haviam algumas que não tinham o suporte, e as que não tinham suporte davam um jeitinho de conseguir alguma ajuda.

PF: Alguns limites se borram, aqui no Brasil, quando se fala em circuitos alternativos. Por exemplo, no meu estudo, as produções do *Nervo Óptico*, que defendiam a abertura poética contra alguns aspectos conservadores do sistema, circulavam como um material independente e alternativo, mas, ao mesmo tempo, esse material era publicado em veículos de comunicação, era enviado para espaços culturais tradicionais, para universidades, era exposto em museus e instituições. As publicações de Bruscky também apresentam esse caráter marginal, subversivo, mas acabaram ingressando em instituições oficiais posteriormente. Então essas definições também são relativas por aqui. Como tu percebes essas relações?

RM: É que eles não estavam interessados nas regras do sistema. Mas todas as outras questões embutidas no sistema, eles não apenas queriam, como se interessavam por elas. Então o desinteresse é pela norma, pela regra. O fato de

¹⁰ Do inglês, *gentrification*.

mandar um trabalho múltiplo para todos os lugares era uma atitude para desmantelar essas regras. Imagine agora, uma obra no museu ou na galeria, inserida no mercado de arte, ela está sempre ligada a uma condição aurática, que é de diversas obras. Uma delas é a questão do original, da unicidade, da assinatura. Não é uma obra de trezentos mil exemplares. Paulo Herkenhoff falou uma vez: “Por que em nenhum acervo de museu tem a nota de zero Cruzeiro do Cildo Meireles?” Poderia ter, não é? Talvez Cildo tenha de mandar. Mas o museu, em si, normalmente não vai atrás. Então, muito desse processo de enviar para uma instituição ou para um acervo esse tipo de trabalho, é colocar dentro da instituição uma obra que é ordinária, que qualquer um pode ter, que não tem valor nenhum. Ela não está dentro daquele “programa” de assinatura, de unicidade, de condição aurática das obras do mercado. E, mesmo assim, elas não conseguem se livrar disso, dessa valorização do sistema. Um envelope, já velho, de *Multipostais* de Paulo Bruscky vale uma fortuna. Isso não vai excluí-lo da possibilidade de que o mercado também o incorpore, tornando suas obras um objeto de valor. E isso é uma questão da própria vida, de girar, de circular, porque essas obras vão ficando raras com o tempo e vão se perdendo. Elas não ganharam aquele tratamento de obra, então vão caindo, como papel, como objeto da vida que se perde e se gasta com o tempo. Poucas resistem com o tempo.

PF: As revistas alternativas, em geral, traziam conteúdos diversos e tinham perfis distintos entre si. Algumas voltavam-se mais a levantamentos críticos, outras eram mais poéticas e experimentais. Comenta um pouco sobre essas linguagens e a reverberação dessas práticas no Brasil.

RM: É, havia muitos enfoques. Muitas coisas se misturam. A revista *The Fox*, por exemplo, era totalmente conceitual analítica, associada à facção americana e nova-iorquina do Art&Language. E isso se refletiu na *Malasartes*, por exemplo. O pessoal da *Malasartes* tinha interesse pelo Kosuth, já que publicaram textos dele. Apenas mostrar um interesse pelo Kosuth já evidencia, de certa forma, essa inclinação. Eles eram analíticos. Vamos pensar, por exemplo, em Waltércio Caldas. Ele, assim como a maioria, era professor. Eles tinham essa atividade, não apenas a partir das universidades, mas com cursos e aulas paralelas também. Eles vinham de uma atividade na qual se confundia a questão textual com a obra, a teoria e a prática. Para eles, a *Malasartes* era obra. Se eles não tinham consciência lá no momento, hoje eles admitem isso. Não vão negar. Mesmo trazendo o texto crítico. Não concordo quando a chamam de uma revista de crítica. Não concordo mesmo. Eu acho que, se eles traduziram o texto de Kosuth, mostrava um desejo de ter aquele conhecimento mais próximo, mostrava que era uma re-

ferência para eles, assim como a referência como obra, como parte do processo. A construção de conteúdo de *Malasartes*, que incluía a escrita, a tradução, isso tudo faz parte de um processo. Não que seja exatamente uma obra final, mas isso está embutido em um processo criativo. Faz parte de um conjunto todo que faz eles serem artistas. Não é uma atividade crítica, tal como se entende a crítica. A crítica implica algo que está de fora. E eles não estavam de fora. Essa não era a atuação deles. Claro que havia também um pouco de crítica presente nesse caso. Mas me parece muito mais aproximado ao caráter de obra, de processo mesmo. E muitas outras revistas se aproximaram dessa ideia de obra. Esses artistas estavam trabalhando em suas publicações como se trabalhassem em uma instalação ou um livro, uma pintura ou uma gravura. Havia essa conotação em muitos trabalhos. Era um conjunto de coisas. E os textos, muitas vezes, entram como parte constitutiva de uma obra, associados a um novo espaço expositivo, alternativo, não apenas do *mainstream*, mas outros espaços. O que possibilitava circular mais, provocava uma perenidade maior, já que esse tipo de prática entrava no circuito da vida, propriamente dita. Ao mesmo tempo, tratava-se de um circuito que tinha uma perda de controle, você não sabe exatamente aonde irá chegar. Esses artistas buscaram trabalhar com o meio de circulação de massa e isso foi um interesse deles. É o que se percebe a partir da cópia, da tiragem. Eles percebiam não como algo único, mas como algo múltiplo, em larga escala e com um valor muito abaixo. Algo que é quase sem valor. Essa era a grande característica. E a fala do artista, enquanto artista que se faz presente, é mostrada a partir desses mecanismos. Claro que esses materiais tem enfoques e conteúdos muito diferentes entre si. O impresso não estava isolado, ele estava sendo contaminado por todo o resto e isso provocava essa multiplicidade dele. Inclusive, muitos dos impressos estão diretamente ligados a espaços expositivos, já que, por razões diversas, passaram a ser quase uma extensão desses espaços, criados por artistas. Muitos estão ligado à *performance*, derivando da *performance*.

PF: Os próprios cartazes eram, em sua grande parte, uma derivação de ações performáticas, fotográficas ou expositivas. Apenas esse exemplo já mostra a multiplicidade de influências que o suporte gráfico recebia de outras linguagens.

RM: Exato. Na década de 1970, havia inúmeras situações nesse sentido. Muitos trabalhos performáticos que estavam aderidos a esses impressos. Então são essas múltiplas facetas, no caso do impresso, que é o teu caso.

PF: Como tu percebes a prática de produção editorial alternativa hoje em dia? O que a rede contemporânea implica em termos de transformações?

RM: Acho que, de alguma forma, é muito parecido. Aquelas revistas também não tinham um tempo demarcado. Claro que elas têm uma natureza de descarte. Tornam-se efêmeras pelo uso, pelo material, desde as décadas passadas até hoje. A própria manutenção é muito complicada. Como se guardam esses materiais? Tu guardas de qualquer forma. Nem todos são colecionadores, propriamente ditos. Há colecionadores, como o próprio Paulo Bruscky é um colecionador. Mas, se formos pensar sobre a maneira como o seu acervo se estrutura, como ele é armazenado, é completamente fora de qualquer lei de arquivo. E, como ele, muitos outros. Então o material, por ser precário por si só, por ser contaminado por natureza, faz com que tanto as revistas históricas como as de hoje em dia enfrentem esses mesmos problemas. Eu acredito que tudo isso faz parte de um programa de experimentação. São ondas de impressos, de produção. Agora mesmo, esses últimos cinco anos, pode-se dizer que houve uma onda de impressos novamente, assim como uma onda de novos espaços alternativos. São circuitos que vão ampliando o campo da arte. Mas eu vejo muita proximidade entre a produção de hoje com a de antes. Claro que as diferenças são guardadas pelos períodos. Havia demandas diferentes.

PF: Assim como outras tecnologias que surgem...

RM: Claro, mas me parece que as motivações são as mesmas. A vontade de ampliar, de circular. Sempre aquela tentativa de diminuir as distâncias entre arte e vida. O pensamento Fluxus, para citar apenas um deles, encontra-se presente ainda hoje. Tanto que quase todos têm como referências essas práticas. Mesmo que não acusem essas referências, nós percebemos. Detectamos essas referências que vêm lá de trás. Parece até que, quando se acusa essas referências, o trabalho se torna até mais interessante. Às vezes se acusa de uma forma muito sofisticada, na entrelinha. Por exemplo, a revista *Gávea*, que foi uma revista dos anos 1980, de pós-graduação da PUC-RIO. Ela tem a tipografia da *October*. Isso para marcar a afiliação que surge dez anos depois.

PF: A própria *Malasartes* se aproxima muito da diagramação da *Artforum*. Na estrutura de grades, de imagens e textos confinados em colunas, apesar do formato delas ser diferente.

RM: É, mas a *Artforum*, com essa questão do formato, do quadrado, torna-a bastante peculiar. Inclusive outras tentaram se apropriar do formato do quadrado, mas ele sempre ficou associado à *Artforum*. O que foi revolucionário. Ela, nos anos 1960, era muito forte. Era um lugar de muitas correspondências. Hoje já foi adaptada, incorporada ao mercado. O espaço digital dela já está comercializa-

do, nota-se as colunas cheias de galerias dentro do site hoje em dia. Vai tornando-se um *insight* de venda. Aproximando-se do anúncio. Mas a isso já estamos acostumados, a essa convivência do anúncio dentro do espaço impresso. E, hoje em dia, muitas se adequaram nesse sentido. O anúncio às vezes até se confunde com o conteúdo e vem a virar uma outra coisa, ele é pensado de forma intencional. Inclusive quando pegamos uma revista predominantemente de texto, como é o caso da *The Fox*, a gente acha uma leitura pesada, porque não tem um respiro, uma exibição de imagem.

PF: Uma parte sobreviveu então, muito além do curto tempo de vida que os periódicos normalmente tinham, e se adequaram ao mercado artístico dos dias de hoje?

RM: Certamente. E cada vez temos mais iniciativas. O volume aumentou de produção. Mas é o mesmo mercado encarando a mesma produção. Não vejo tantas mudanças entre os dias de hoje e o passado. Não vejo diferença nenhuma, por exemplo, de uma atitude do Tra Plev fazendo a *Recibo*, em relação a uma revista *Malasartes*. Não vejo diferença. A única diferença é que ele está há dez anos fazendo aquilo. Comandando como um editor. Mas ele nunca faz sozinho. É uma turma que ele vai convidando. Às vezes de financiamento próprio, como era no início da sua produção, às vezes a partir de um edital em que se consegue o suporte. Mas não vejo diferença. Tanto que ele credita muito à *Malasartes*, como ele credita à *Interfunktion*, alemã, como ele credita a outras, que são as referências dele. Da mesma forma, a revista *Espaços Impressos*, diagramada tal qual a *Interfunktion*, faz homenagem à *Malasartes*, trazendo textos de Ronaldo Brito nos dias de hoje. Então isso é para percebermos como um bebe do outro e assim sucessivamente. O modo de produção pode ser diferente porque as demandas variam, os custos, as precariedades, essas relações mudam. Mas a persistência, o tempo de vida desses materiais estão sempre correndo os mesmos riscos de virem ao fim. A *Piseàgrama*, por exemplo – que apresenta uma preocupação urbanística, ambiental relativa à cidade, feita por artistas que já provêm da arquitetura, da sociologia –, é um caso de uma revista que tem um programa. Quando ela não consegue um edital, cria outras estratégias de sobrevivência através da doação, por exemplo, da venda de produtos personalizados por eles. Os artistas criam essas táticas, essas possibilidades. Talvez estejam tentando ainda mais, hoje em dia, manter sua sobrevivência. Mas, ao mesmo tempo, nós temos aqui a característica de que a liberdade é muito cerceada aqui no Brasil. Os materiais hoje não podem ser vendidos. Nos editais, hoje em dia, sempre se percebe escrito “proibida a venda do material”. É obrigado a distribuir. Então essas questões

já moldam um pouco da estrutura dessa prática editorial. A permissividade e vulnerabilidade surge como característica e como motivo para a prática.

PF: Tu tens uma coleção interessante de impressos, desde produções históricas até outras contemporâneas. Comenta um pouco sobre teu acervo e seu acesso.

RM: Ainda estou no processo de organização de todo o material e do espaço para acesso, que a princípio será no prédio das Artes Visuais [Florianópolis, UDESC: Universidade do Estado de Santa Catarina]. A ideia é manter esse arquivo de publicações de artistas que já é aberto ao público, mas será aberto de uma forma ainda mais efetiva, assim que atravessar esse processo de preparo. Estou preparando junto com Raquel – o que já é um desejo meu há dez anos – a ideia de ter um espaço de leitura e um espaço para escrita. Então isso possibilitará a exibição de trabalhos que recebo, enviados por artistas, e o constante recebimento de outros materiais. Isso tudo apresenta um valor de pesquisa. Até porque muitos desses materiais apresentam muito conteúdo. Conteúdo a ser acessado, lido e relido. Ontem mesmo, à noite, peguei uma revista que tinha comprado em 2012 e já tinha trabalhado com ela em sala de aula. Comecei a lê-la de novo e vi muita coisa que não tinha me dado conta. São camadas e camada de acesso. Então é importante isso tudo estar disponível. São coisas que tu tens de estar frequentemente acessando.

Conversas *com artistas*

SANTIAGO, Daniel ¹

PF: Como tu entraste na rede postal, participando do contexto de envios e recebimentos de trabalhos?

DS: Na verdade, comecei produzindo na Escola de Belas Artes, fazendo pinturas, gravuras, esculturas. Paulo Bruscky não estudava lá, era um artista independente, mas nos conhecemos nessa época, no final dos anos 1960. Começamos, então, a fazer arte de rua. Eu comecei a fazer muito trabalho na rua. Comecei a fazer *flash mob* sem nem saber o que era. Algo entre o *flash mob* e o *happening*, nem a gente sabia o que era. Até que Paulo Bruscky me aparece um dia com essas correntes de arte. Eu não queria saber disso. Você recebia um cartão de convite, para mandar dez postais para dez pessoas, recebia postais de volta. Inclusive hoje em dia tem muito disso pelo *Facebook* e por e-mail. Hoje se tem corrente digital para todo o lado. Mas é engraçado, porque quando mandam para mim eu quebro. “Me manda dez desenhos, por favor”, eu penso, penso. Posso até mandar dez desenhos, mas logo em seguida eu quebro a corrente. [Risos]

PF: [Risos]

DS: Até que comecei a fazer uns desenhos e a enviar por essas correntes. Comecei a me corresponder com muita gente, mas era o desenho que estava me in-

¹ Entrevista pessoal realizada no dia 29 de março de 2015, na residência do artista, localizada em Boa Viagem, na cidade de Recife, Pernambuco. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

interessando ali. Guardo muita coisa até hoje. Meu arquivo não se tornou algo tão extenso, mas tenho até hoje muitas dessas correspondências. E isso foi incrível, porque nos correspondíamos com gente que nem conhecíamos. Devo ter nomes de peso aqui no acervo e que nem sabia quem eram na época. Mas, quando eu conheci o Bruscky, nós fizemos uma equipe juntos. Tinha pessoa jurídica, que era Bruscky & Santiago. E isso deu margem para juntarmos muitos trabalhos. Atuávamos juntos na prática postal. Acho que eu só não fiz mais trabalhos porque sou uma pessoa meio devagar.

PF: Quais eram tuas referências nesse período? Quem te despertava?

DS: Eu morava em Salvador. Lá, conheci Emanuel Araújo, como gravador, conheci o escultor Mário Cravo Junior, Hansen Bahia, o gravador. E o teatro também foi um espaço que eu frequentava muito. Comecei a ter bastante influência do teatro e do cinema. Fui ao Teatro de Arena em 1958 no Recife, uma coisa que ainda era novíssima no Brasil, e via as peças de Ariano Suassuna (*Farsa da Boa Preguiça, O Santo e a Porca*), assim como os trabalhos do roteirista e diretor Hermilo Borba Filho. Eu pegava muita referência da literatura também, de livros e escritores. Referências internacionais das artes plásticas chegavam muito pouco aqui. Nem lembro o que eu conhecia de artista que não fosse do Brasil. Paulo começou a ter mais acesso a eles e fui entrar em contato com essas produções de fora um pouco depois e muito a partir dele.

PF: Tu participaste de muitas publicações em série junto com Paulo Bruscky, como é o caso da *Punho*, na qual tem trabalhos teus, das primeiras edições de *Multipostais*, da *Telegramarte* e *Arte Classificada*. Conta um pouco sobre essa atuação e participação.

DS: No caso da *Punho*, por exemplo, vários artistas faziam cinquenta trabalhos iguais [a reprodução era dada através do mimeógrafo], em um tamanho determinado, reuniam-se em casa e bares e acontecia uma espécie de produção individual, mas coletiva. No final, pegava-se esses trabalhos gerados, junto de suas cópias, e encadernava-se tudo. Em seguida, enviavam-se essas tiragens das revistas para os artistas participantes. E o interessante é que juntava principalmente desenho de todo esse pessoal que estava produzindo na época. Trabalhos de J. Medeiros, do Rio Grande do Norte, de Wilson Araújo, que é aqui de Recife, Luiz Guardia Neto, de São Paulo, Jaci Bezerra, poeta de Alagoas, Arnaldo Tobias, que também era recifense, Unhandeijara, da Paraíba, Ivan Maurício, jornalista aqui de Recife, todo esse pessoal. Juntava-se todos esses trabalhos para formar a edição. Sobre a *Multipostais*, o Bruscky me fez um convite para trabalhar junto

com ele nessa publicação que seria feita por postais de toda a parte. A gente fazia um convite para os artistas e eles iam enviando postais até que juntávamos tudo em pastas, virando uma edição. Mas era ele que organizava tudo isso. Ele que ia nos correios mais frequentemente, ele que fazia os contatos. Sempre foi mais ativo nessa logística toda.

PF: Esses trabalhos pensados para circular de forma alternativa facilitavam a comunicação numa época em que havia muita censura. Como tu lidavas com essas restrições? Em que sentido isso afetou tua produção?

DS: Era uma época complicada. Muitos trabalhos foram afetados por essa situação. Inclusive, teve uma exposição nossa de Arte Correio que foi fechada pela polícia federal. O que eu queria fazer naquela época era, principalmente, arte na rua, mesmo. E com a ditadura isso foi ficando muito difícil. Era delicado ter agrupamento de gente, fazer ações pela cidade, tinha muitos agentes federais infiltrados entre os colegas, nesse período. Eu fiz muitos trabalhos que partiram dessa questão político-social. Todo mundo começou a fazer política. Só que isso tudo dava problema, dava prisão, era tudo um perigo. Se você visse uma fileira de soldados, armados, com cassetetes na mão e escudo, você atiraria pedra neles? Não se podia. A ditadura dizia: “não pode, não façam isso” e muita gente fazia. No entanto, ninguém nunca me disse “é proibido fazer ajuntamento na rua”. Se tivessem me dito, eu não iria afrontá-los, bater de frente com o sistema. Apenas perguntaria “e onde posso fazer?” e iria achar algum lugar em que não fosse incomodar ninguém. Já Paulo Bruscky não tinha esse mesmo temperamento que eu. Ele levantava a voz e perguntava “não posso fazer ação na rua porquê? A rua é pública!”. Esse era o feitiço dele. Questionava, batia de frente. Paulo Bruscky uma vez estava preso e o policial federal perguntou para ele em deboche: “quer dizer então que se eu só pegar um tijolo qualquer e colocar na parede isso é uma obra de arte”; “se você colocar não é nada, agora, se eu colocar, vira arte rapidinho”. Respondeu isso ao delegado. Ele era firma, confrontava todo mundo. Eu não era assim. Tentava não criar motivo para me colocar em risco. Tem gente que foi presa por muito menos. Mas eu nunca fui de combater muito nessas situações. Eu simplesmente aceitava, para não gerar mais tumulto. Até hoje mesmo, não sou um ativista que clama contra o governo, levanta bandeira para dar fim a roubalheira, ao caos político. Claro que queremos isso, mas eu sou mais acatado. Tenho amigos de esquerda, tenho amigos que eram até pró-ditadura. Tento conviver ao meio de todo mundo. Outro trabalho que fizemos e que foi vetado pelo contexto político eram os anúncios em jornal, os de arte classificada que colocávamos nos periódicos como *Jornal do Commercio*, *Jornal de Anúncios* e *Diário de*

Pernambuco. Chegou um dia em que o jornal em que publicávamos nos contactou e disse “não podemos mais publicar os anúncios de vocês, ninguém sabe o que é isso, ninguém sabe para que é isso, esses anúncios vão nos dar problemas, procurem outro jornal”. Aí saímos do *Diário de Pernambuco* e fomos para o *Jornal do Commercio*.

PF: Como esses trabalhos foram registrados, essas ações e *happenings* na rua? Tu te preocupavas em documentar esses trabalhos?

DS: Eu nem me preocupava com isso. O que eu tenho, hoje em dia, são registros que fiz por acaso, porque não me atentava a isso. Ou tenho alguma coisa de fotografia ou alguns escritos que são de amigos meus que participavam. Faziam fotos e me enviavam depois. Muitas vezes, a gente filmava, fazia filmes, e depois filmávamos em cima. E nem guardávamos o que estava ali. Teve uma ação que fiz, que muito tempo depois encontrei a fotografia dela de um jornalista que conseguiu bater de cima da ponte. Eu brinco com isso: para se conseguir levar jornalista para a rua, ao meio dia, em cima de uma ponte, é porque estava despertando curiosidade. Quase ninguém fazia nada na rua mesmo.

PF: Naquela época, vocês utilizaram muitos meios que estavam surgindo como possibilidades, como o xerox, o mimeógrafo, o ofsete, a fotografia. Hoje tu trabalhas muito com o vídeo também. Como tu enxerga a rede hoje, a partir das novas tecnologias?

DS: Acho que é tudo uma grande rede. Hoje em dia, tem muitas facilidades. Eu tenho adorado trabalhar com vídeo. Vejo referências que tiro de todo lugar, do que alguém me disse, de algo que eu li, algo que eu vi, e fico fazendo vídeo em casa mesmo. Filmando ou trazendo coisas de outros lugares, brincando com as opções. Tem muito artista que antes era ligado à arte postal e ao correio, e hoje trabalha muito pelo computador. O computador hoje é a rede. Atualmente, com o e-mail, *Facebook*, site e blog, o computador é a nova rede, é o novo material, é uma nova ferramenta. A própria *webcam*, se você for pensar nela, é uma gracinha. Você aponta ela e ela enxerga tudo o que você está vivendo aqui. E pode enviar isso para qualquer lugar. Você quer conexão maior que essa?

TRA PLEV²

PF: Comente sobre a numeração das edições. São números aleatórios?

TR: Sim, desde a primeira edição, que surgiu como número 3. A segunda edição, atribuí um novo estilo de numeração, a partir dos risquinhos como grafismos (*Recibo///*). Então havia uma aleatoriedade na decisão sobre como nomear/numerar cada edição, e isso foi se alterando e se adaptando. A publicação *Recibo07+9*, por exemplo, começou a ser pensada e projetada em 2007 e terminou em 2009, então quis gravar essa relação temporal. Logo em seguida, veio a edição 057 que teve um perfil bastante aleatório, sem conexões.

PF: Quanto ao formato padrão, é exigência dos editais que possibilitam o financiamento, certo? Comente um pouco sobre essas edições que fugiram do padrão e tiveram a liberdade para sair do formato convencional, como a *Recibo■*, por exemplo.

TR: Exato. Alguns projetos conseguiram sair do padrão convencional pedido nos editais. A gente era obrigado a fazer no mesmo formato, no mesmo tipo de papel, cuchê brilho, sempre a mesma gramatura. A *Recibo■* foi de um edital específico, com uma verba específica para se quebrar esse padrão. A própria numeração dessas edições eu tenho classificado através das formas geométricas, como o

² Sob o nome artístico de Tra Plev, Roberto Moreira Jr. conversa com a pesquisadora sobre seu projeto *Recibo*, no dia 2 de abril de 2015, na residência do artista, localizada em Casa Amarela, na cidade de Recife, Pernambuco. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

quadrado, nesse caso. Para esse projeto, convidei alguns artistas, alguns designers e a gente bolou esse trabalho específico. Foi o primeiro que saiu do formato. Inclusive, agora, teremos uma segunda publicação que também está saindo do formato. Como venho há mais de seis anos fazendo isso e já explorei muito esse formato tradicional, cansei desse formato de revista. O que gosto mesmo é de trabalhar com intervenção da imagem. Mais priorizando a imagem do que o próprio texto, a imagem se torna protagonista. E tenho buscado explorar outras possibilidades, abrir um pouco para outras alternativas. Por um lado, é até bacana ter de explorar esse espaço de formas diferentes, a partir do formato tradicional da revista. Como transformar um formato padrão e careta? Mas estou sempre buscando outras referências, estudando novas formas. E muita coisa se torna referência nessas horas. As possibilidades que existem num projeto editorial, hoje, são infinitas. Se eu puder continuar fazendo, tendo como financiar esses projetos e tentando profissionalizar a prática ainda mais, seria possível articular muitas criações bacanas, realmente transgressoras. Mas o trabalho e o apoio ainda são muito precários. Os fundos de incentivo e o valor de orçamento é muito equivocado.

PF: Tu unes artistas distintos para a composição da totalidade da revista. Cada um em uma página ou em um conjunto de páginas na publicação. Tu relacionas esse trabalho com a ideia de assemblagem?

TR: Não sei, até porque busco fazer uma relação entre esses trabalhos. Eles são independentes, mas não são completamente desconectados e busco apontar essas conexões no texto editorial, criando um contexto que foi pensado previamente. Acho que é uma prática bastante próxima a do curador, nesse sentido. Eu me uno com cada artista, nós pensamos juntos os projetos. Muitas vezes, busco trabalhos já existentes e construo algumas ligações. O recurso é muito pouco, então não consigo financiar um trabalho novo e inédito, com frequência. Quase nunca. Mas aí se trabalha com o que já se tem. Existem revistas em que os trabalhos foram feitos especificamente para a *Recibo*, mas nem sempre. Às vezes, já busco algo que tem relação com o que estou imaginando para uma revista. Porque algumas revistas têm temas, eixos temáticos, mas nem todas. Não trabalho exatamente com um tema único, fechadinho, mas existe um contexto mais amplo que aproximam esses trabalhos. E os espaços para cada artista é uma negociação com cada um. Em geral, não limito um número de páginas para cada artista, até porque tem alguns trabalhos que exigem mais espaço, outros exigem menos espaço, e o que a gente quer é dar voz a esses trabalhos. Existem alguns sinais gráficos também que passam por toda a revista. Nesse sentido, eles inter-

ferem em todos os trabalhos. Isso teve de ser conversado com cada artista para que eles aceitassem. Mas o trabalho todo da questão editorial é uma amarração entre as obras, a construção de sentido.

PF: Tu já expuseste eles?

TR: Em Curitiba, eles participaram de uma exposição que o Felipe Prando organizou, de organizações de artistas. Ele fez um projeto bem bacana com iniciativas de artistas. Na verdade, era uma exposição de projetos, da parte processual e não propriamente de obras de arte, o que foi bacana. Tenho uma crítica à essas iniciativas de projetos curatoriais que não inserem publicações em exposições, porque é uma prática artística também. Claro que você vai ter muitas publicações diferentes, projetos mais voltados ao jornalismo, à reflexão ou à experimentação poética editorial. Mas tem muitos projetos por aí com o viés artístico. Acho que, em termos de levantamento histórico, existe o hábito de se incorporar a prática editorial nas exposições. Só que, nas práticas de curadoria atuais, discutindo a questão da arte contemporânea, não vejo tanto essas iniciativas. Eu, pessoalmente, que faço a *Recibo* há anos, tenho vontade de participar de uma exposição com as edições ou fazer um projeto editorial específico para aquela ocasião. Um projeto que transborde as páginas de um livro. Hoje me instigo em desenvolver projetos editoriais acoplados a projetos curatoriais. Como, por exemplo, a coleção do *Capacete Entretenimentos*, que tinha mais ou menos esse perfil nos anos 2000. O *Capacete* era uma organização do Rio. Eles fizeram o jornal *Capacete*. Cada edição era feita por um artista. É uma referência para mim, até pelo caráter experimental que eles tinham. O projeto ocorreu em colaboração com o Festival de Cinema do Rio. Mas sobre a exposição, a única vez que uma edição da *Recibo* participou de uma mostra – fora o exemplo do projeto do Felipe Prando – e que se transformou em um objeto em exposição mesmo e peça artística, foi na exibição de Porto Alegre, na Galeria Ecarta organizada por Jorge Bucksdricker e por Leo Felipe. Lá, eles encararam a publicação como artefato de arte mesmo e criaram relações com as outras obras, muitas delas também publicações impressas. Isso foi muito bacana.

PF: Sim. Como essa exposição buscou apresentar parte do acervo de Bucksdricker de impressos alternativos históricos, acabou-se criando também o paralelo com as práticas editoriais contemporâneas. Que editais têm financiado a *Recibo*?

TR: Teve o Funcultura, Ministério da Cultura e Funarte. O primeiro financiamento se deu através do Centro Cultura Espanha, de São Paulo. Hoje, eu me mantenho precariamente através do *Recibo*. Gosto de fazer. Não tenho vontade de parar.

PF: Tu buscas alguma periodicidade entre os lançamentos de cada revista?

TR: Não, normalmente não. No ano passado, lancei duas, eu acho. Esse ano, estou com uma já pronta para lançamento, devo finalizar mais uma e ainda tem outras duas para acabar. Então, esse ano vai sair quatro números de uma só vez. Não tem uma periodicidade. Mas, em alguns projetos, eu me proponho a fazer um grupo de edições, ao invés de apenas uma. Um dos projetos com o qual estou trabalhando agora me comprometi a fazer 6 números de revista. Então depende dos financiamentos, do período.

PF: Como tu fazes com a distribuição?

TR: A distribuição é muito precária. Tenho uns três números que estão paralisados e encalhados no Rio de Janeiro há três anos. Eu morava no Rio antes de vir para Recife, então muita coisa não consegui trazer para cá. Algumas edições tiveram uma tiragem bem alta, como de 10 mil exemplares. Eu, sozinho, deveria destinar para distribuição 2 mil exemplares. Isso é bastante para uma revista alternativa no nosso circuito. Então, acumulou muito. Espero que um dia eu consiga trazer de volta. Mas tenho dificuldade de operacionalizar essa distribuição. Tem algumas instituições que pedem para eu enviar. Faço muita doação também, porque a revista é gratuita, mas a distribuição não, então tem o custo com isso. Alguns números tiveram mais disseminação, alguns acabaram totalmente, outros sobraram bastante. A número 2 tenho uma única restante. É um início. Ela tem só trabalho meu, mas já faz parte da história da *Recibo*. Talvez eu faça uma reedição dela para um acervo institucional. Tem algumas que estão acabando. Da número 3, tenho três exemplares. Ela foi feita em Florianópolis. A revista *Recibo*, no total, tem treze anos de vida. É legal, porque acho que agora ela já tem uma característica, uma cara própria. Ela conseguiu ter uma personalidade apesar dessa personalidade mudar de vez em quando.

PF: E a *Recibo* tem uma distribuição digital?

TR: A *Recibo* ainda não tem site, mas a gente vai fazer. Todas as edições são disponibilizadas online, através de plataformas coletivas como o ISSUU, mas não tem uma página virtual propriamente dita. Disponibilizamos o PDF de todos os números. E queremos chamar outras pessoas para pensarem nos textos disponíveis pelo *site*. É importante darmos atenção para isso, para reverberarmos mais e auxiliar na distribuição.

ANEXO I

CARTAZETE



DADOS

Cartazete *Nervo Óptico* N.º 1, de Abril 1977. Trabalho coletivo. Fotografias da exposição Atividades Continuadas, MARGS/POA e exposição em Alegrete. Tamanho ofício. Impressão em ofsete

CARTAZETE



DADOS

Cartazete *Nervo Óptico* N.º 4, de Julho 1977. Trabalho de Carlos Pasqueti, *Aparição*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.

CARTAZETE



DADOS

Cartazete *Nervo Óptico* N.º 7, de Outubro 1977. Trabalho de Vera Chaves Barcellos *A Respeito do Sorriso*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.

CARTAZETE



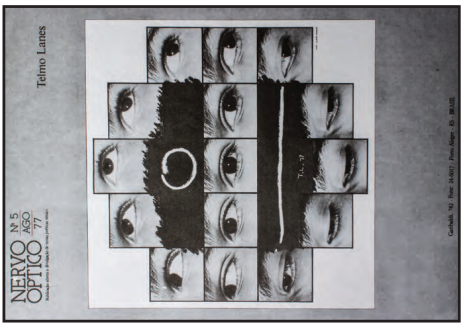
DADOS

Cartazete N.º 10, Dez. 1977. Trabalho coletivo. *Relatos Urbanos: sociedade anônima*. Ofício.

Cartazete *Nervo Óptico* N.º 11, de Maio 1978. Trabalho de Vera Chaves Barcellos, junto com Flavio Pons e Claudio Goulart. *On Ice*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 2, de Maio 1977. Trabalho de Mara Alvares. *Adansônia*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 5, de Agosto 1977. Trabalho de Telmo Lanes. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 8, de Nov/Dez 1977. Trabalho coletivo. Série de fotografias da exposição Eucatexpo. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



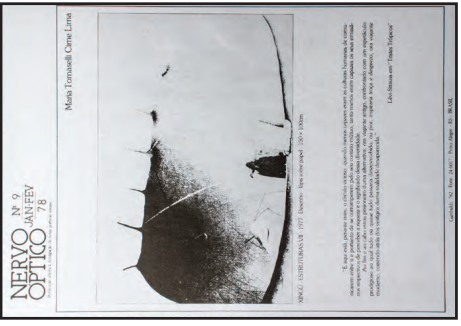
Cartazete *Nervo Óptico* N.º 12, de Agosto 1978. Trabalho de Clóvis Dariano e Telmo Lanes. *Um dia eu volto*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 3, de Junho 1977. Trabalho de Carlos Asp *Projeto de Recuperação da Paisagem interna*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 6, de Setembro 1977. Trabalho de Clóvis Dariano *Paisagem sobre Paisagem: cena de cidade*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 9, de Jan/fev 1978. Trabalho de Maria Tomaselli. *Xingu*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.



Cartazete *Nervo Óptico* N.º 13, de Setembro 1978. Trabalho de Liliانا Porter *The Ladder of Fire*. Tamanho ofício. Impressão em ofsete.

M A N I F E S T O

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público leva-nos a necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Existe uma diferença fundamental entre a eventual venda da obra de arte e a feitura da obra, especificamente para a venda, como um produto que se condiciona a demanda comercial.

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história.

O condicionamento ao mercado, leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um conseqüente esvaziamento de conteúdos.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional tem como interesse primeiro o mercado de seus produtos, confundem ainda mais o público, quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional.

Propomos:

- Criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a manifestações que não procurem contentar partes mas sejam o documento vivo de uma criação embasada em novos caminhos e idéias.

- Um trabalho que antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante.

- Operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores.

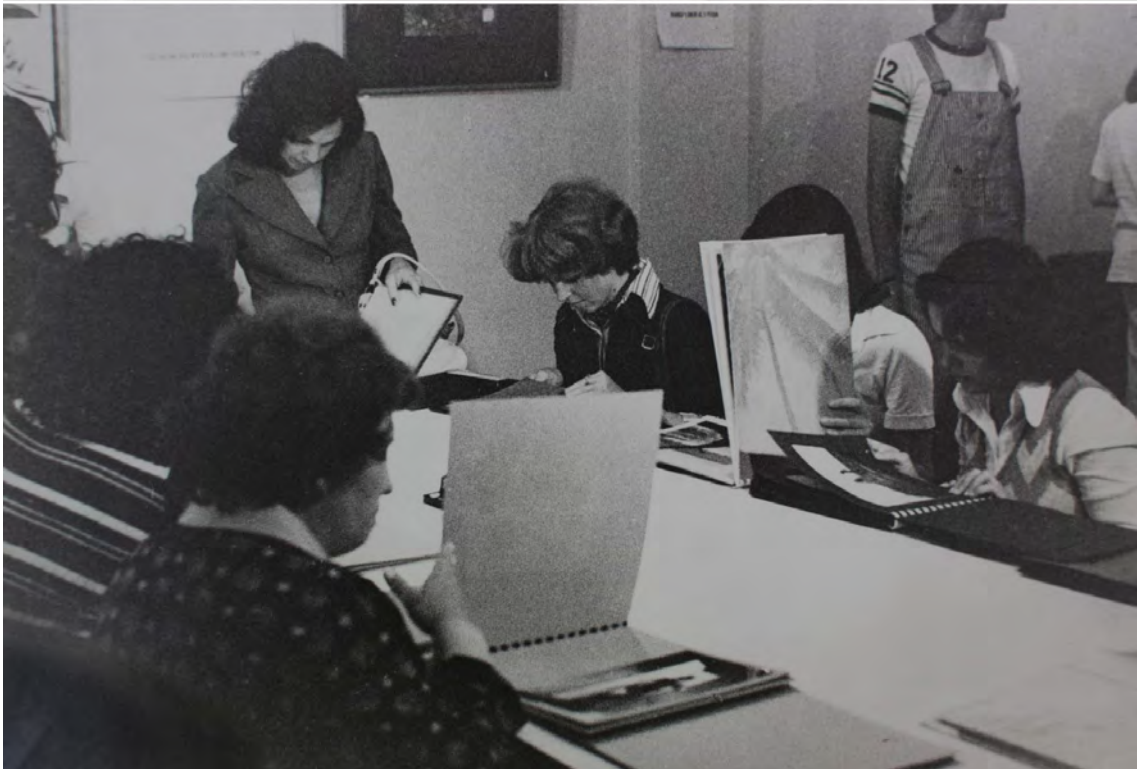
- Uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva dentro deste contexto.

Carlos Asp
Carlos Pasquetti
Clovis Dariano
Jesus R.G. Escobar
Mara Alvares
Romanita Martins
Telmo Lanes
Vera Chaves Barcellos

Porto Alegre, dezembro de 1976.



Manifesto, Atividades Continuadas, Telmo Lanes, Romanita Martins, Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos, Jesus Escobar e Carlos Asp, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dez. 1976 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015)



Evento Atividades Continuadas, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, dez. 1976 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

origens... grupo U.O.

ATIVIDADES DO ...

EXPOSIÇÃO MANIFESTO

O Museu de Arte cedeu local para uma Exposição-Manifesto organizada por 8 artistas plásticos de Porto Alegre, nos dias 9 e 10 de dezembro passado.

Sob a responsabilidade de Carlos Asp, Romanita Martins, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, Mara Alvares Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus Escobar e Carlos Pasquetti, a mostra, sem qualquer caráter comercial, apresentou ambientes, cadernos, álbuns, documentação, filmes super 8, diapositivos, além de depoimentos a respeito do momento cultural que vivemos.

A manifestação representou uma tomada de posição contra um contexto de mercado e ao mesmo tempo, a favor de uma maior abertura onde o forma artística, tenha, como razão de ser, a expressão de idéias e conteúdos.

Apesar da diversificação dos trabalhos e temperamentos, (todos já estavam trabalhando novas formas de linguagem), o ponto comum que os uniu foi a abordagem de outras áreas do pensamento e a provocação de ações criativas, visando a formação de um novo público participante, no caso, os mais jovens. A luta pela sobrevivência de idéias foi também debatida, visto o acelerado processo de mercantilização de que tem sido alvo o objeto artístico. Em suma, a intenção deste grupo não é fazer uma arte essencialmente visual, mas sim trazer informações a um nível semântico. Seus trabalhos devem ser avaliados não pelos velhos critérios da crítica formal mas como uma provocação ao público espectador-participante.

A Exposição-Manifesto, segundo os próprios artistas expositores, constou do seguinte material:

CARLOS ASP — Uma parede de porta-vidro que abre para um jardim onde está um violinista sentado, parte de uma natureza musical vivida, passagem para outros espaços; um jogo para montar, multiformas de caixas de fósforos

"Pássaros brasileiros", onde há a utilização do material pobre como veículo de jogo e imaginação criativa para o espectador; um álbum e diapositivos documentação do trabalho "Pássagens Mágicas da Vida", realizado no MARGS, em 76.

CARLOS PASQUETTI — Imagens fotográficas, idéias expressas pela palavra e filmes sugerindo ambigüidades, numa visão interiorizada de processos mentais elaborados e mágicos. Misto de intelecto e fantasia.

CLOVIS DARIANO — Curtíssimas metragens em super 8, álbuns e a série filmada de um violoncelo, que vai do cômico até a solenidade quase religiosa do instrumento musical.

JESUS ESCOBAR — Uma parede forrada de cópias xerox contendo imagens do momento atual. A técnica de reprodução em xerox é utilizada como crítica à gravura tradicional.

MARA ALVARES PASQUETTI — Animação, álbuns e diapositivos. Em alguns álbuns existe a aproximação de fatos simples do cotidiano enquanto que em "Jogo aberto para esconder em seis toques", o gesto humano é proposto para modificar as paisagens fotografadas.

ROMANITA MARTINS — Montagem, com a utilização de materiais pobres (rosa de plástico, cetins pintados com giz, pontos riscados da umbanda). Estes elementos são usados para exaltar e criticar aspectos da cultura afro-brasileira na era industrial.

TELMO LANES — Peça de roupa de uma coleção (camisa para pessoas duplas). Numa proposta de humor mordaz, lembra ao espectador a personagem que poderia vesti-la; um álbum e uma série de fotos com o título "Indicção", onde o artista se fotografa com a língua gesticulando na indicação de seu dedo.

VERA CHAVES BARCELLOS — Serigrafias como um apelo táctil à imaginação e também em imagens que pede a participação do espectador com uma pequena história; três cadernos, um da série "Textartes", e outros dois da série "Cadernos Brasileiros".



Exercícios fotográficos na sede do Nervo Óptico, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Ana Alegria, Vera Chaves Barcellos, Mara Alvares e Telmo Lanes, Porto Alegre, data provável 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).



Exposição "Mistos e Manias", de setembro a outubro de 1978, Pinacoteca do Instituto de Artes.



São Paulo
23/03/78

Tomiei conhecimento da publicação do "Nervo Óptico" através de uma das "folhas descartáveis" Nº 8

Gostaria de passar a recebê-las, ou arriná-las; enfim, de me intinar mais sobre suas atividades, que até então desconhecia.

Anexo, mando minha colaboração (trabalho/poética visual) para, talvez, futura publicação (este trabalho pode ser visto também contra a luz, através da transparência).

Este e outros trabalhos participam

C. N. 1015-2

este ano (78) de algumas exposições e alguns arquivos: "C. D. O. Comunicazione Visive (Itália)", "La Post/Avanguardia" (Itália), Centro Cultural Municipal de Villeparisis (França), Small-Press Arquivo (Bélgica)... MAC/USP...

Espero receber sua "atenção" (juntamente com folhetos explicativos, catálogos, .. enfim, impressos da N. Óptico).
Desculpa-me pelo bom humor!

Agradeço Antecipadamente

Obrigado

[Signature]

BRASIL
CONSTATADO
1977/78
MAGNER DANTE VILHAR

Correspondências trocadas entre o Grupo do Nervo Óptico e artistas através do sistema postal. Acima, trabalho de Arte Postal de Paulo Bruscky enviado à Vera Chaves Barcellos.

Colônia, 8 de fevereiro.
1978

I

Querido amigos!

Já na Europa há dois meses sinto a necessidade de escrever uma carta mais fundamentada, comentando coisas a respeito do mundo da arte no velho mundo.

O meu itinerário foi exatamente até agora: Madrid, Córdoba, Sevilha, Granada - Madri - Barcelona, ^{Zurique - Genebra} ~~Barcelona~~ ^{Marsella}, Marsella, Colignac, Arles, Arignon, Nîmes, Marsella, Milão, ^{Munique}, Colônia. Tenho desado um pouco de turismo como no sul da Espanha e a Provença francesa com os contatos profissionais de Madri, Barcelona, Milão, Munique, Colônia.

Até agora permanece leilão o contato + importante, tanto para o Nervo Óptico, ^(como para mim) pois temos a chance de explorar um espaço alternativo (como chamam um espaço fora do circuito comercial de galerias) - Será uma espécie de documentação, tudo que se possa enviar pelo correio, o que vem de encontro, acho eu, a muitas coisas que estamos fazendo. O espaço chama-se LABORATÓRIO e é dirigido pelo artista Fernando de Fillipi, ^(da ala vermelha) que é casado com uma artista também, Nicole Grava. Nicole faz um trabalho s/ os meios de comunicação (os diários e da fotonovelas italianas) e está convidada e aceitou fazer um material para o NERVO.

Também YOLE FREITAS, mulher de Antônio Dias adverte

Correspondência enviada por Vera Chaves Barcellos da Europa para o Grupo do Nervo Óptico, com relatos sobre o estabelecimento de contatos em sua viagem, 8 fev. 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).



ARTES VISUALES

REVISTA TRIMESTRAL □ MUSEO DE ARTE MODERNO / CHAPULTEPEC □ MEXICO

México, D.F., 14 de febrero de 1978

Nervo Optico Publicacoes
rua Garibaldi 782
90000 P. Alegre/ RS
Brasil

Queridos Clovis Dariano, Telmo Lanes, Carlos Pasquetti,
Mara Alvares, Vera C. Barcellos y Carlos Asp:

Recibimos su colaboración para el número de Propuestas
Artísticas no Tradicionales que nos parece estupenda.
El número ha tenido que aplazarse debido a que no conta-
mos con el suficiente número de trabajos.

Esperamos seguir en contacto y que nos informen sobre sus
proyectos, trabajos, etc.

Les agradecemos sinceramente su colaboración.

amistosamente

Beatriz Moyano
Asistente Editorial

REDACCION Y ADMINISTRACION: MUSEO DE ARTE MODERNO / CHAPULTEPEC
PASEO DE LA REFORMA Y GANDHI / MEXICO 5, D. F. □ TELEFONO: 553-63-13

Documentação de agradecimento da Revista Trimestral do Museo de Arte Moderno, *Artes Visuales*, sobre o recebimento de trabalhos do *Nervo Óptico*, enviados para participação do projeto *Propostas Artísticas no Tradicionales*, feb. 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

Institute for Advanced Studies
in Contemporary Art

15 September, 1977

6361 Elmhurst Drive
San Diego, California 92120

Kenneth S. Friedman, Ph.D.
Director for Administration

Marilyn Ekdeht Rarick, Ph.D.
Director for Research

Oeda Research Center
K. Groh President
2901 Friedrichshafen
R. Steinweg 2x. T. 354

Dear Friends and Colleagues,

In 76-77 Institute for Advanced Studies in Contemporary Art worked with the Art Libraries Society of North America to present an exhibition and information access project of alternate publications and periodicals, artists' books, contemporary art materials and avant-garde press publications at the ARLIS/NA annual conference. Following the very successful exhibition at ARLIS/NA, the materials were made available to individuals attending the College Art Association Conference, where these materials were also very much appreciated.

We have been invited once again to organize a similar project for the ARLIS/NA conference in New York. Working with us will be the individual who was responsible for the complex administrative arrangements, and to whom the success of our project belongs, Judith Hoffberg, Executive Secretary of ARLIS/NA. Ms. Hoffberg is a member of the Board of the College Art Association, and will work once again to send our exhibition over to the CAA conference once our own activities at ARLIS/NA are concluded.

You are invited, therefore, to send catalogs, display materials, sample issues of journals and magazines, and single exhibition copies of book-format publications for the 1978 ARLIS/IASCA information exhibition. These materials will be placed in the hands of professional art librarians and heads of book order departments from across the continent, and should - as last year - create valuable connections and important new markets for many of you.

Your materials must be shipped to

MS. JUDITH A. HOFFBERG
ARLIS/NA CONFERENCE
BARBIZON PLAZA HOTEL
106 CENTRAL PARK SOUTH
NEW YORK CITY, NEW YORK 10019

also marked:

HOLD FOR
ARLIS/NA
CONFERENCE

All material should be sent so as to arrive no later than the 10 of JANUARY, 1978. While it should not arrive too far in advance, it must be in New York by January 10, and you should ask your shipping department or postal service all necessary questions to make sure your material arrives in time.

Convite enviado por Ken Friedman do Institute for Advanced Studies in Contemporary Art para o Grupo do Nervo Óptico para mandarem seus trabalhos artísticos ao instituto, set. 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Av. Ipiranga, 6681 - C. Postal 1429
Porto Alegre - Brasil

FAM-1046/77

PORTO ALEGRE,
04 de novembro de 1977

Aos
Dirigentes de "Nervo Optico"
Rua Garibaldi, 782
NESTA CAPITAL

Senhores:

Agradecemos a remessa de todas as edições de
"Nervo Optico", as quais colocamos à disposição dos alunos
e professores desta Faculdade, para estudos.

Sem mais, renovamos as nossas cordiais saudações

Atenciosamente

Prof. Antônio Fina de Oliveira Gonzalez
= Diretor =

OMF.

Documentação de agradecimento da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sobre o recebimento das edições dos cartazes do *Nervo Óptico* (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).



fundação cultural de curitiba

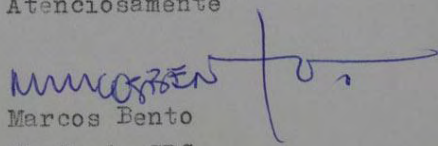
Curitiba, 10 de janeiro de 1978

Prezados Senhores

Com satisfação acusamos o recebimento da publicação Nervo Óptico nº8, e aproveitamos para inteirá-los de nosso endereço correto:

Setor de Programação e Comunicação Visual
Fundação Cultural de Curitiba
Pça. Garibaldi, 7
Curitiba Paraná 80.000

Atenciosamente


Marcos Bento
Chefe do SPC
Exposições

NERVO OPTICO
Garibaldi, 782
Porto Alegre
RS 90.000

Documentação de agradecimento da Fundação Cultural de Curitiba, sobre o recebimento da edição do cartazete *Nervo Óptico* número 8, jan. 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo FVCB, 2015).

'Nervo óptico': entre o museu e o mercado

Por toda a cidade, faixas convidam a população a assistir, com entrada franca, ao Leilão de Arte que a Galeria Oficina iria promover, a partir do último domingo na Associação Leopoldina Juvenil. Nos jornais havia "chamadas" de primeira página, semelhante àquelas dos lançamentos imobiliários. No jornal "Zero Hora", o colunista de arte, Luiz Carlos Lisboa, um dos diretores da Galeria Oficina, anunciava destacadamente o leilão, bem como a restante programação do mês de novembro: além da mostra, já aberta de Antonio Carlos Maciel, estão previstas individuais de Sonia Grasmann (dia 17), de Elizabeth Turkieniez (dia 28) e lançamento de um livro do pintor e gravador Marek Halter (dia 23). Enquanto isso, escondido em algumas salas de um edifício comercial, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul apresenta a mostra circulante de Guido Viaro (já vista aqui no Rio). Poderia citar muitos outros exemplos, mas estes bastam para caracterizar que, no Rio Grande do Sul, é o mercado que vem dando o tom, e ele que está comandando o espetáculo, impondo métodos de trabalho, orientando gostos, definindo opções, forçando revisões, orientando acervos particulares e públicos, forçando o debate. Entre os contratados ou expositores da Galeria Oficina estão Francisco Stockinger, Ado Malagoli e José Lutemberger e alguns dos mais conhecidos best-sellers da arte brasileira.

Recorde-se que o Museu de Arte do RGS dedicou dois dos seus cinco boletins publicados até agora ao exame do mercado de arte, concedendo a palavra primeiro aos *marchands* e colecionadores (nº 3 outubro/dezembro de 1976) e, depois, aos artistas (nº 4, janeiro/abril de 1977). Entre um boletim e outro, isto é, em dezembro de 1976, veio a primeira reação contra esta atuação agressiva do mercado. Alguns artistas jovens ou de vanguarda divulgaram um manifesto onde afirmam, entre outras coisas, o seguinte: "1 — Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico, 2 — o condicionamento ao mercado leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um *maneirismo*, a repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos". Ao mesmo tempo, propunham a realização de um trabalho que "antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica, e que corresponda a "uma visão lúcida do papel do artista no seu contexto social e de sua participação construtiva deste contexto".

Da teoria à prática, os integrantes do grupo passaram a se reunir semanalmente para discutir questões ligadas ao circuito da arte e a editar, mensalmente, uma cartazete com o nome de "Nervo Óptico" que veicula individual ou coletivamente seus trabalhos. O de outubro, por exemplo, é de autoria de Vera Chaves Barcellos e com o título "A respeito do sorriso", traz uma seqüência de cartas/caretas. O grupo já expôs coletivamente no Museu de Arte e desenvolve atividades criativas com as comunidades, no interior do Estado (uma das cidades visitadas foi Alcega). E vem de sair

amplamente vitorioso no IV Salão de Artes Visuais, a ser inaugurado na próxima quinta-feira, em Porto Alegre. Além do grande prêmio dado a Carlos Pasquetti (com um esplêndido conjunto de desenhos), foram contemplados, Vera Chaves Barcellos (seqüência fotográfica da epiderme), Carlos Asp (desenho, objeto e ambiente em torno do tema "jardim interior", nos quais valoriza os gestos simples e os materiais pobres), Clovis Dariano (metamorfose do corpo humano a partir de experimentos fotográficos). Creio firmemente que a premiação dos componentes do grupo "Nervo Óptico" irá repercutir positivamente no ambiente local sobretudo no sentido de incentivar uma alternativa fora das imposições do mercado. Aliás, o juri fez constar em ata sua recomendação para que as futuras comissões organizadoras do Salão "não aceitem condições preestabelecidas por doadores de prêmios, condições e critérios que poderão ser decididos pela competência crítica da comissão julgadora". Em outras palavras, o que juri procurava era alertar para a infiltração do mercado através da vinculação dos prêmios aquisitivos a

determinações prévias de tipos de suporte, estilos, tendências etc, tais como pintura a óleo, figurativa etc. Caso o juri aceitasse tais insinuações, nos próximos anos, os doadores iriam pedir que a obra além de pintura a óleo, figurativa, abordasse este ou aquele tema e, quem sabe, fosse deste ou daquele autor.

Ainda a respeito do Salão, convém mencionar que o juri não apenas evitou apoiar a arte decorativa e digestiva, como procurou conter, no que estava ao seu alcance, o modismo do objeto ou forma tecida, ou seja, um certo tipo de tapeçaria que aparentemente calcada na escola polonesa ou iugoslava, na maioria das vezes, não passa mesmo de prenda doméstica ou, no máximo, é uma forma de *tachismo* tecido. Leciê Hunsche e Bernice Gorini seriam exceções e espero poder dizer o mesmo, no futuro, de Heloisa Crocco, que revelou alguma originalidade neste setor nos trabalhos enviados e aceitos no Salão. A fotografia como meio expressivo ou como suporte de outras linguagens foi bastante estimulada através das premiações concedidas a Vera Barcellos, Clovis Dariano e Jorge Medisch.



"Mavutini e sua mulher", desenho de Maria Tomaselli Cirne Lima, 1977.

Daqui para a frente, tanto o Instituto de Artes, através do seu salão anual, quanto o Museu de Arte, têm de ampliar sua influência na produção, circulação e consumo da arte no Rio Grande do Sul. No que se refere ao Salão, em que pesa a boa qualidade alcançada este ano, após a seleção, ele não pode manter-se preso à fórmula tradicional de inscrição-seleção-premiação. A semelhança do que já vem ocorrendo com os salões de Campinas e Global, deve buscar novas formas de estímulo, tendo em vista, inclusive, a localização geográfica do Rio Grande do Sul. É certo que o Sul não pode isolar-se do resto do país, apegando-se às "tradições gaúchas" (o estímulo a este regionalismo seria um dos subprodutos negativos do "reencounter de Bage" tendência que está aparentemente contida), mas o estímulo a uma participação nacional no seu Salão deve ser feito de outra maneira.

Quanto ao Museu, a sua posição no sistema da arte e hierarquias, é claro, e não o mercado, que deve dar o tom, funcionar como uma espécie de bolsa

do gosto, orientar o público e o próprio mercado sobre os valores estéticos etc. Cabe ao museu, portanto, incentivar a arte experimental e, simultaneamente, revisar os valores do passado, enfim, nos dois casos, assumir o risco maior. O museu não pode funcionar a reboque do mercado, expondo artistas da moda, vinculados ao consumo. É certo que para desempenhar estas duas atividades principais — renovação e revisão — o Museu precisa de condições materiais, humanas e econômicas. O Museu de Arte do RGS vive ainda uma situação bastante precária e a maior delas é a ausência de uma sede própria, que permita uma expansão de suas atividades e como consequência atrair o público. Dentro de alguns meses o Museu de Arte do RGS deverá estar instalado num velho e imponente edifício no centro da cidade, onde, aliás, algumas exposições já estão sendo realizadas, como a do acervo de arte negra do Banco de Boston. Por enquanto, só resta aguardar. Até lá, com alguma dificuldade, o Museu vai editando seu boletim informativo, promovendo cursos, realizando algumas exposições que lhe propõem ou recebe.

Matéria publicada no jornal *O Globo*, "Nervo Óptico": entre o museu e o mercado, por Frederico Moraes, 10 de nov. 1977 (fotografia P. Fabres, arquivo documental Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2015).



Nervo Óptico lança novo número do boletim de 77

Está circulando no n.º 8 de novembro-dezembro do boletim "Nervo Óptico", do grupo de pesquisas visuais de igual nome. O boletim, que apresenta em resumo as propostas do grupo em recente exposição realizada na Galeria Eucatexpo, bem como algumas das propostas apresentadas no IV Salão de Artes Visuais, parte das quais inclusive premiada, traz um texto que é verdadeiro manifesto-programa:

"Nervo Óptico", "publicação aberta à divulgação de novas poéticas visuais", traz ainda uma citação de Mário Pedrosa: "E dentro do contexto ambiental que todas as artes e atividades correlatas podem encontrar o momento crucial de sua autêntica realização no complexo social".

A sede do grupo é na rua Garibaldi, 782, telefone 24-6017, onde podem ser conseguidas maiores informações.

"Pressupondo a necessidade do público em se manter constantemente informado das modificações do pensamento artístico, e conscientes de que o desenvolvimento técnico traz consigo as transformações nos meios de expressão (com o surgimento de novas possibilidades), criamos a publicação mensal Nervo Óptico. Consideramos que este trabalho possa ser um dos agentes de estímulo à reflexão e ao pensamento contemporâneo, fazendo parte de um processo transformativo da cultura que opera no tempo e no espaço.

Este cartazete é uma opção que tenta diminuir o isolamento da obra, causada em parte pelos hábitos do próprio artista e pela estrutura permanente dos meios e circuitos de divulgação e distribuição, distanciados do contexto geral".

Nervo Óptico n.º 5 já saiu

O grupo vanguardista de artistas plásticos sediado na rua Garibaldi, 72, está divulgando o n.º 5 de sua publicação, denominada "Nervo Óptico", que traz uma obra de Telmo Lanes, com foto de Clóvis Dariano. O grupo deverá expor, brevemente, na Galeria de Arte Eucatexpo.

SEGUNDO CADERNO, QUARTA-FEIRA, 28 DE SETEMBRO DE 1994

ARTES PLÁSTICAS

Exposição relembra grupo dos anos 70

O Nervo Óptico pretendia contestar imposições do mercado e caminhos da arte tradicional

"Não aceitamos que o mercado dirija o movimento artístico", proclamava em dezembro de 1976 um manifesto assinado por oito jovens artistas plásticos gaúchos. No mesmo documento, eles propunham a "criação de uma nova mentalidade e de um contexto e clima abertos a novas manifestações". O protesto reaparece a partir de hoje, na abertura da exposição *Nervo Óptico: Poéticas Visuais*, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, dentro do programa Unicultura. São trabalhos do grupo mais polêmico do Rio Grande do Sul nos anos 70.

Criado em 1977, o Nervo Óptico reunia cinco dos oito artistas que tinham assinado o manifesto no ano anterior: Carlos Asp, Mara Alvares, Clóvis Dariano, Vera Chaves Barcellos. Eles pretendiam romper as fronteiras do que chamavam de arte tradicional — representada por artistas já consagrados no mercado, pintores e gravadores como Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves ou Iberê Camargo. "O Nervo Óptico tinha uma noção de arte como processo e não tanto como produto final", diz a pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho, curadora da exposição que será inaugurada hoje. "A gente queria transformar as ossas", lembra Vera Chaves.

O Nervo Óptico trabalhava com instalações, performances e, principalmente, fotografias. As imagens funcionavam como registro dos acontecimentos artísticos e eram veiculadas em folhetos, com tiragem média de 2 mil exemplares. No total, foram 13 edições, entre abril de 1977 e setembro de 1978. O grupo realizou ainda duas exposições coletivas. "Era uma coisa visceral, explosiva, nem sempre muito planejada", recorda Clóvis Dariano, que hoje, aos 44 anos, trabalha profissionalmente com fotografia e publicidade.

"Era uma válvula de escape", diz Vera Chaves, que vem desenvolvendo instalações com fotografias manipuladas. Para ela, aos 56 anos, além da nostalgia, restou pouca coisa dos tempos do Nervo Óptico — "embora queira parecer o contrário". Carlos Pasqueti, 45, e Mara Alvares, 44, hoje são professores na UFRGS e trabalham com desenho e pintura, respectivamente. Lanes, 39 anos, faz carreira em publicidade. Asp, 45, abandonou definitivamente a arte e atua como corretor de imóveis em Florianópolis.

O QUE: exposição 'Nervo Óptico: Poéticas Visuais'
QUANDO: de hoje a 4 de novembro, de segundas a sextas, das 10h às 12h e das 13h às 17h
ONDE: na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da UFRGS (Senhor dos Passos, 248)

O reencontro
 As artistas Mara Alvares e Vera Chaves e Clóvis Dariano voltam a expor juntos 20 anos depois

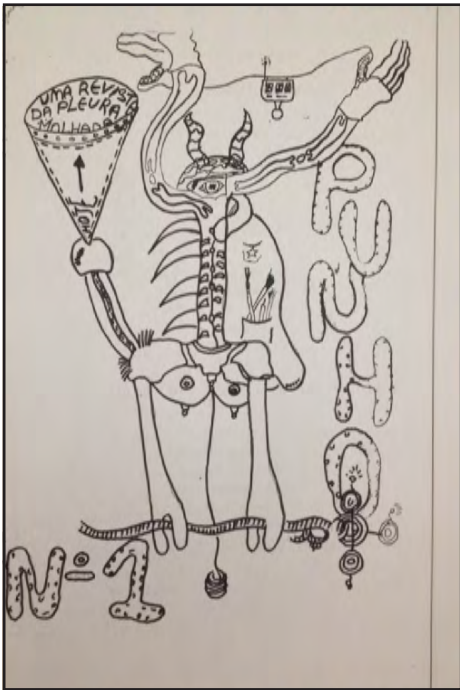
Matérias de divulgação lançamento cartazes Nervo Óptico, 1977 e matéria "Exposição Relembra Grupo Dos Anos 70: O Nervo Óptico pretendia contestar imposições do mercado e caminhos da arte tradicional". Jornal *Zero Hora*, Porto Alegre, 28 set. 1994 (fotografia P. Fabres, arquivo documental Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2015).

ANEXO II



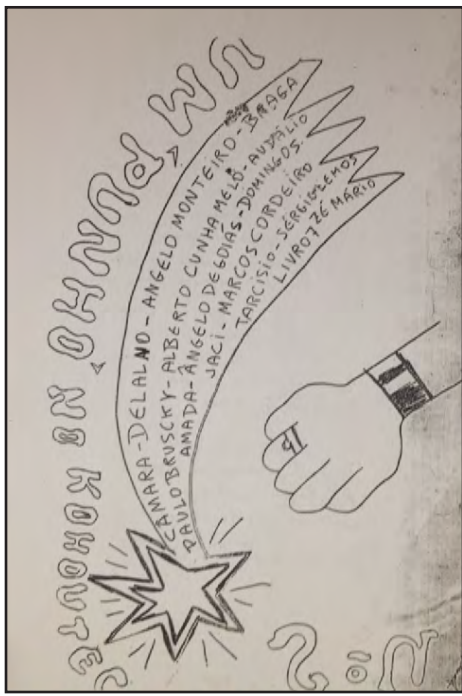
PUNHO N. 0

De 1973, mimeógrafo a álcool, entre 30 e 50 unidades. Alberto Cunha de Melo, Jaci Bezerra, João Câmara, Ivan Maurício, Paulo Bruscky, Abraão Chargorodsky e Jomard Muniz de Brito.



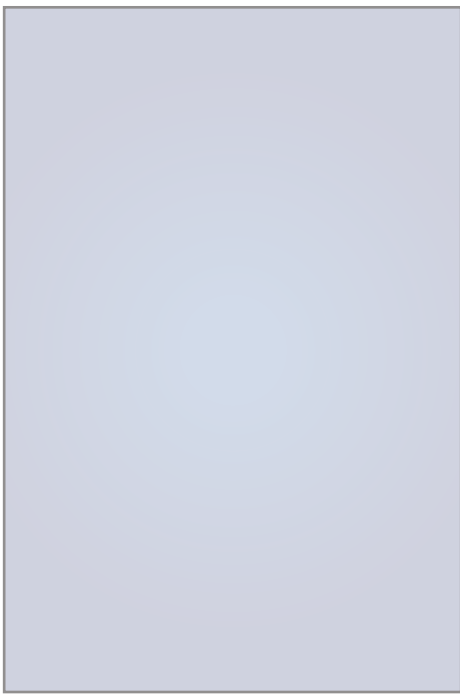
PUNHO N. 1

De 1973, mimeógrafo a álcool, entre 30 e 50 unidades. Alberto Cunha de Melo, Jaci Bezerra, Arnaldo Tobias, Paulo Bruscky, entre outros colaboradores.



PUNHO N. 2

De 1973, mimeógrafo a álcool, entre 30 e 50 unidades. Câmara, Delano, Monteiro, Braga, Bruscky, Melo, Amada, Domingos, Bezerra, Cordeiro, Tarcisio, Lemos e Zé Mario.



PUNHO N. 3

A edição número 3 de Punho não foi localizada no ateliê-acervo de Paulo Bruscky, portanto não foi possível comentá-la ou registrá-la.



PUNHO N. 4

De 1978, impressão ofsete, entre 100 e 200 exemplares. Klafke, Osmar, Araújo, Medeiros, Guardia Neto, Albuquerque, Lisboa, Alves, Pinto, Filho, Dantas, Mauricio, Frank Duck, Silva, Santiago, Chargorodsky, Magno, Cordeiro, Redaelli, Petasz, Gaglione, Bruscky, Tobias, Melo e Bezerra.



PUNHO N. 5

De 1996, impressão ofsete, entre 100 e 200 exemplares. Zhô Bertholini, Silva Sampaio, J. de Souza, Bracho, C. Lucas, Gaglione, Limongelli, Spence, Thiago de Barros, Peli, Perkins, Artur Gomes, Cídia Peixoto, Hugo Pontes, Cândido Vetia, Antonio Gomez, Marcel Stussi e Paulo Bruscky

informative
Nº 2
 25.01.78

PE & A M B U

centros da arte marginal brasileira de informação e união

DANIEL SANTIAGO

PAULO BRUSCKY OR DANIEL SANTIAGO
 CPR7
 RECIFE-PE-BRASIL

ALL WORKS TO THE SHOWS, PUBLICATIONS AND EVENTS LISTED BELOW AND ON THE BACK, SHOULD BE MAILED TO:

TODOS OS TRABALHOS PARA AS EXPOSIÇÕES, PUBLICAÇÕES E EVENTOS RELACIONADOS ABAIXO E NO VERSO, DEVEM SER REMETIDOS, DENTRO DOS RESPECTIVOS PRAZOS, PARA UM DOS DOS ENDEREÇOS ACIMA.

PUNHO MAGAZINE Nº5 - REVISTA PUNHO Nº5
 MAGAZINE ENCLOSING VISUAL POEMS, PHOTOS, GLUINGS, TEXTS, EXPERIENCES, ETC.. ARTISTS WHO WANTS TO TAKE PART IN SHOULD SEND 200 (TWO HUNDRED) COPIES (DIM A-4/30x21cm) TILL APRIL 30th, 1978, EACH PARTICIPANT WILL RECEIVE A MAGAZINE.
 REVISTA CONTENDO POEMAS VISUAIS, FOTOS, COLAGENS, TEXTOS, EXPERIÊNCIAS, ETC. OS ARTISTAS QUE DESEJEM PARTICIPAR DEVERÃO ENVIAR 200 (DUZENTAS) CÓPIAS (30x21 cm) ATÉ O DIA 30 DE ABRIL DE 1978. CADA PARTICIPANTE RECEBERÁ UMA REVISTA.

MULTIPOSTAIS II
 ENVELOPES/MULTIPOSTAIS CONTENDO UM PÓ-TR de CADA ARTISTA. OS PARTICIPANTES DEBERÃO, EM EXEMPLO DO MULTIPÓSTAL, ENVIAR 50 COPIAS DE CADA UM DOS SEUS TRABALHOS DE ARTE DE VANGUARDIA PARA BRASILE E DO EXTERNO E ALGUNS SEBEM COMENTÁRIOS EM NASSO ANUNCIANDO.
 OS ARTISTAS DEVERÃO ENVIAR 50 PÓSTALS ATÉ O DIA 30/04/78.

MULTIPOSTAIS II
 ENVELOPES/MULTIPOSTAIS CONTENDO UM PÓ-TR de CADA ARTISTA. OS PARTICIPANTES DEBERÃO, EM EXEMPLO DO MULTIPÓSTAL, ENVIAR 50 COPIAS DE CADA UM DOS SEUS TRABALHOS DE ARTE DE VANGUARDIA PARA BRASILE E DO EXTERNO E ALGUNS SEBEM COMENTÁRIOS EM NASSO ANUNCIANDO.
 OS ARTISTAS DEVERÃO ENVIAR 50 PÓSTALS ATÉ O DIA 30/04/78.

PAULO BRUSCKY - CP 880 - RECIFE - PE - BRASIL

ARTES POSTAL
ARTE CORREIO
MAIL ART

Amigos:
 Quanto maior a participação
 melhor será a participação
 Dear Friends:
 More cooperation means
 more participation.

THANKS
 Obrigado

INTERNATIONAL DRAWING SHOW
 SEND TO US, THROUGH DRAWINGS, GLUINGS, TEXTS, VISUAL POEMS, ETC. YOUR REPORT JUDER PRETATION OR ANYTHING ELSE FROM YOUR DREAMS. DURING THE SHOW WILL BE REALIZED DISCUSSIONS ABOUT IT. THERE IS NO LIMIT NOR SIZE FOR THE WORKS. DEADLINE, MAY 31st 1978. EACH PARTICIPANT WILL RECEIVE A CATALOGUE/PUBLICACION issue.
 nos envie, através de desenhos, colagens, textos, poemas visuais, etc... a interrelação/relação ou qualquer outra coisa de seus sonhos.
 Durante a exposição haverá uma série de debates sobre o tema proposto. virá existe limite nem dimensões para os trabalhos e o prazo para remessa é: 31 de maio de 1978. cada participante receberá um número da revista catálogo.

KEEP ON TOUCH
SEMPRE EM CONTATO

HAPPY MAIL ART 1978
MAIS ARTE CORREIO EM 1978

PUNHO Nº5




Impressos CAMBIU (Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União, Recife, Brasil, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Impressos CAMBIU (Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União, Recife, Brasil, 1978 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

NAME _____
 ADDRESS Universidade Católica de Pernambuco
unicap portrait !
 BIRTH date, place _____

* WORK DESCRIPTION ARTE CORRIGIO, LIVRO OBJETO, PERFORMANCE, XEROXARTE, VIDEO ARTE, RADIO ARTE, SLIDS, FILMES, ETC...
 title, comment & so... PRANGOLE

II FESTIVAL DE INVERNO (15.07 A 04.08.79 - RECIFE-PE-BRASIL)

* TECHNICAL INFORMATION
 - FILM 8mm / double / single / super / 16mm
 - VIDEO : trademark of system to m Herz 50-60 1/2 3/4 cassette-reef
 - B/W colour sound YES NO time length 10 minutes

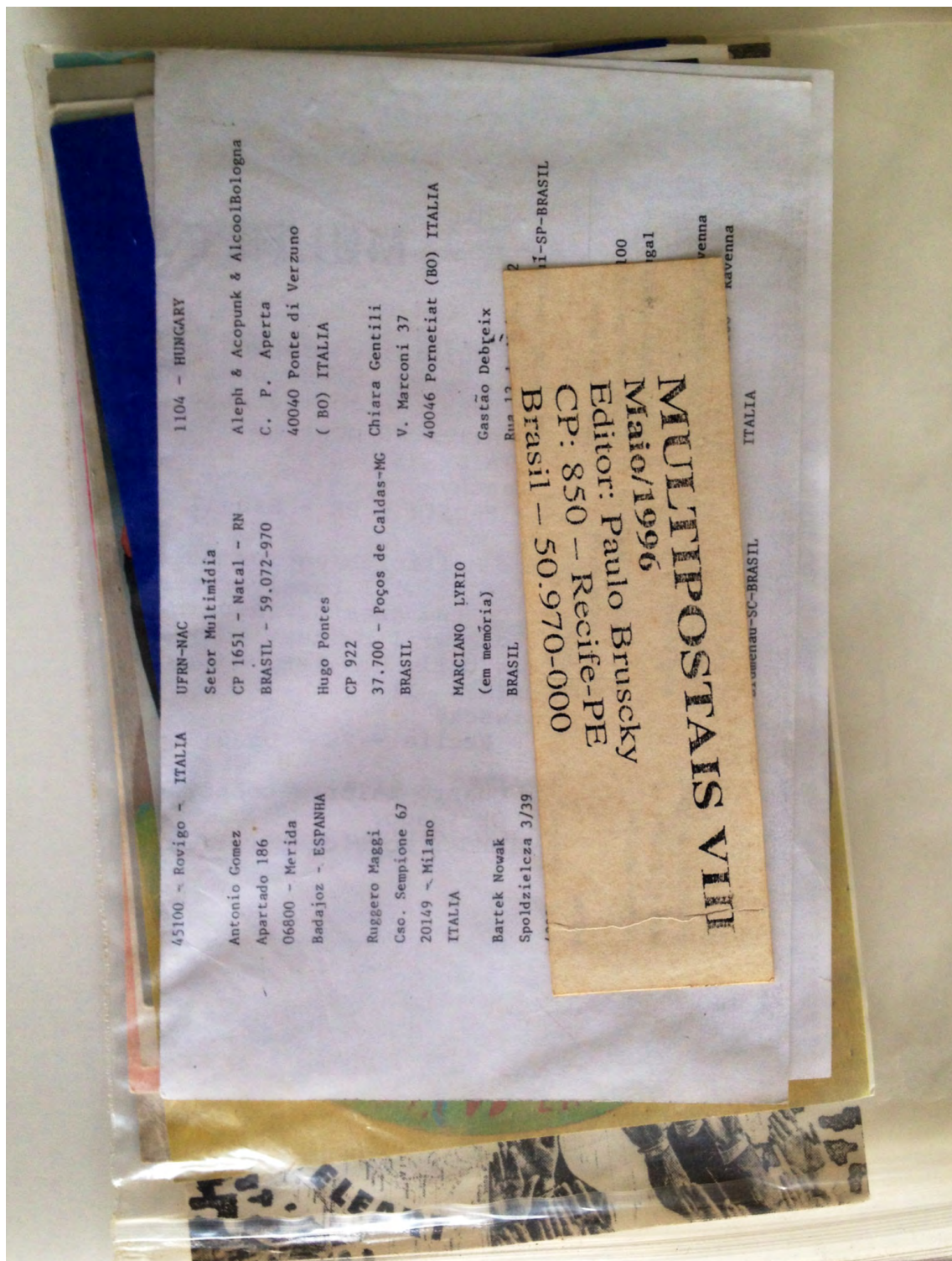
* BRIEF RECORD & COMMENT OF ACTIVITIES

MAGAZINE / CATÁLOGO

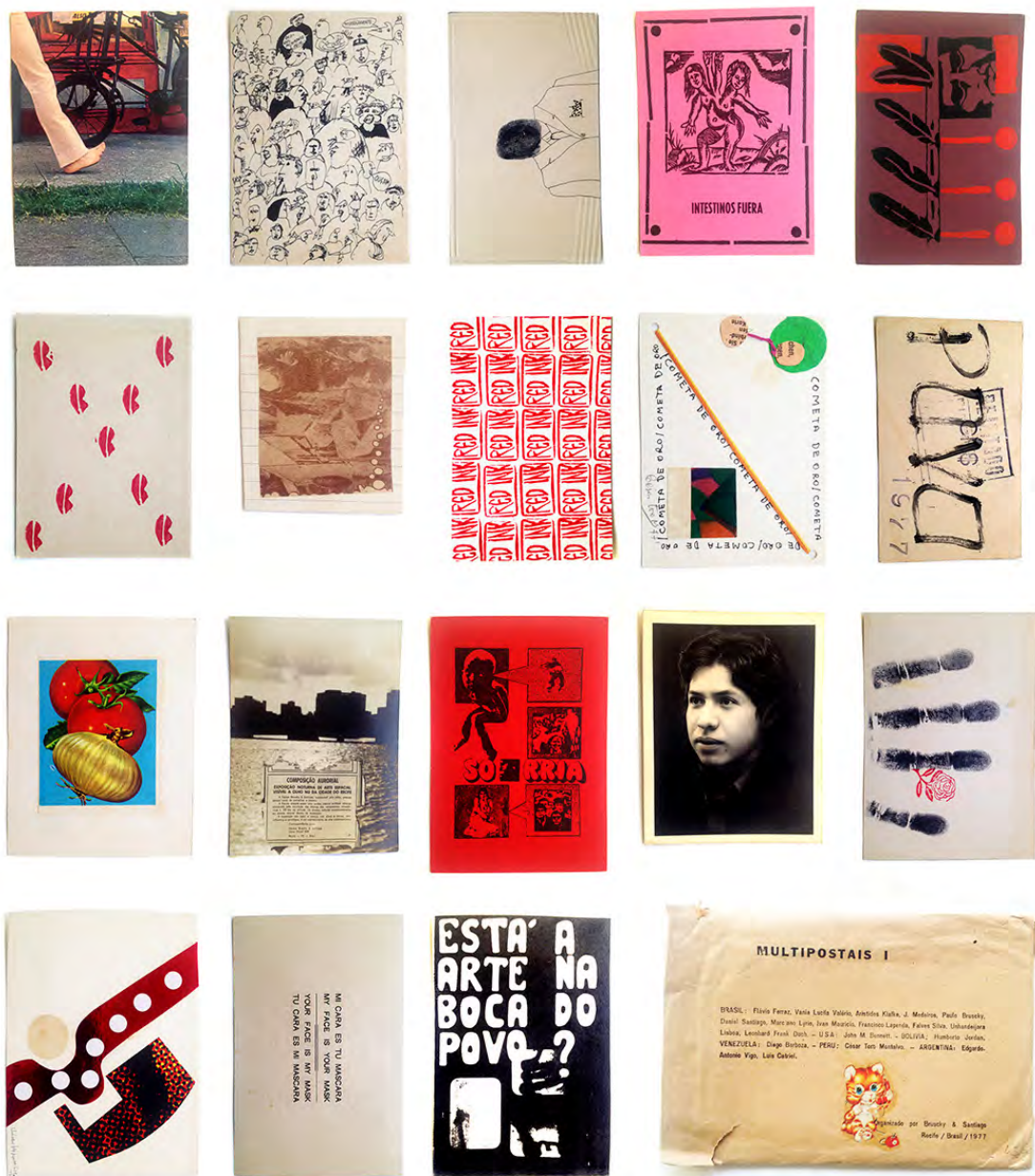
INDIVIDUAL

COORDENADOR: PAULO BRUSKY
 CPBSO-RECIFE-PE
 BRASIL

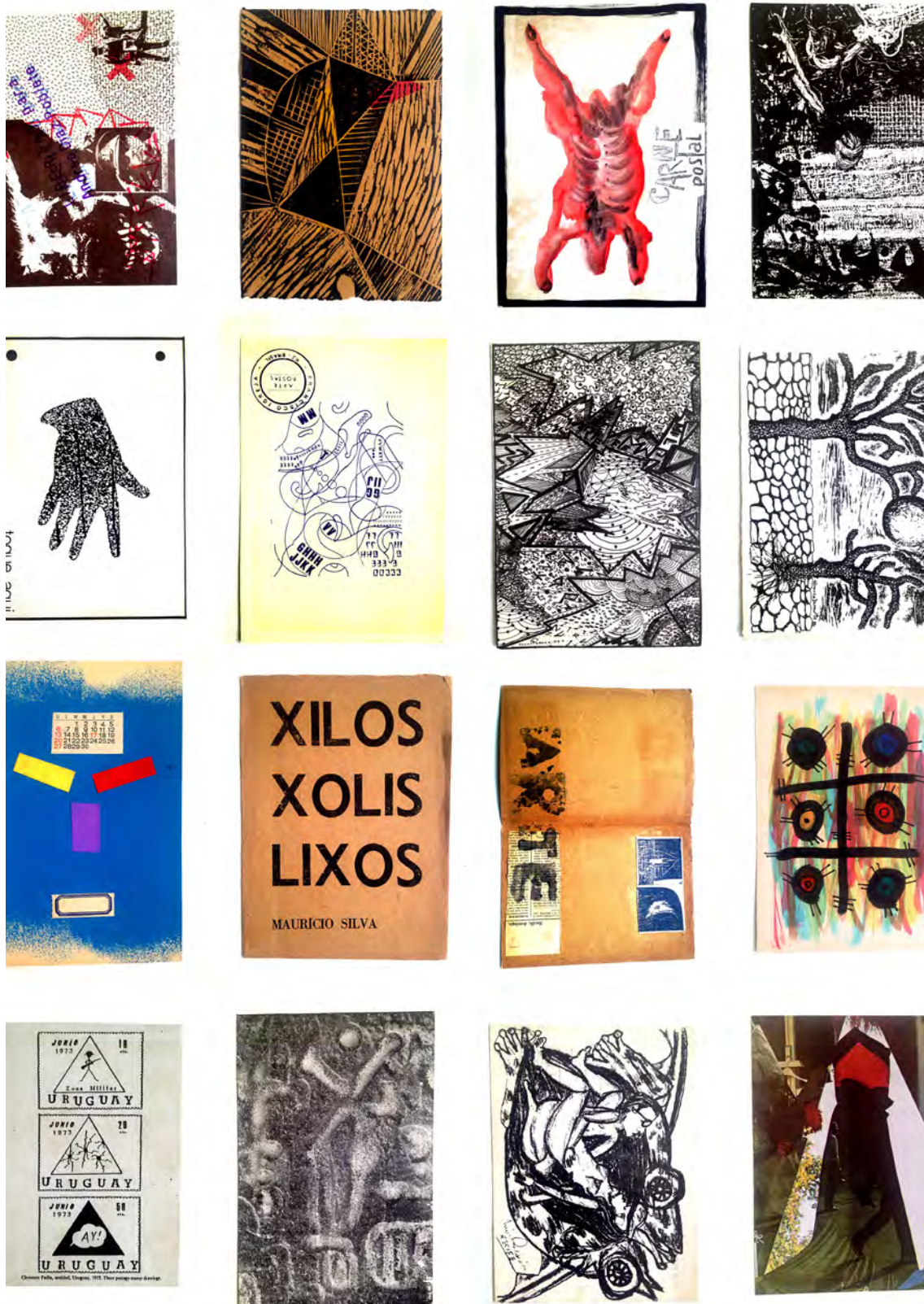
Revista *Individual Coletivo*, Recife, Brasil, 1979 (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Periódico *Multipostais*, número 8, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



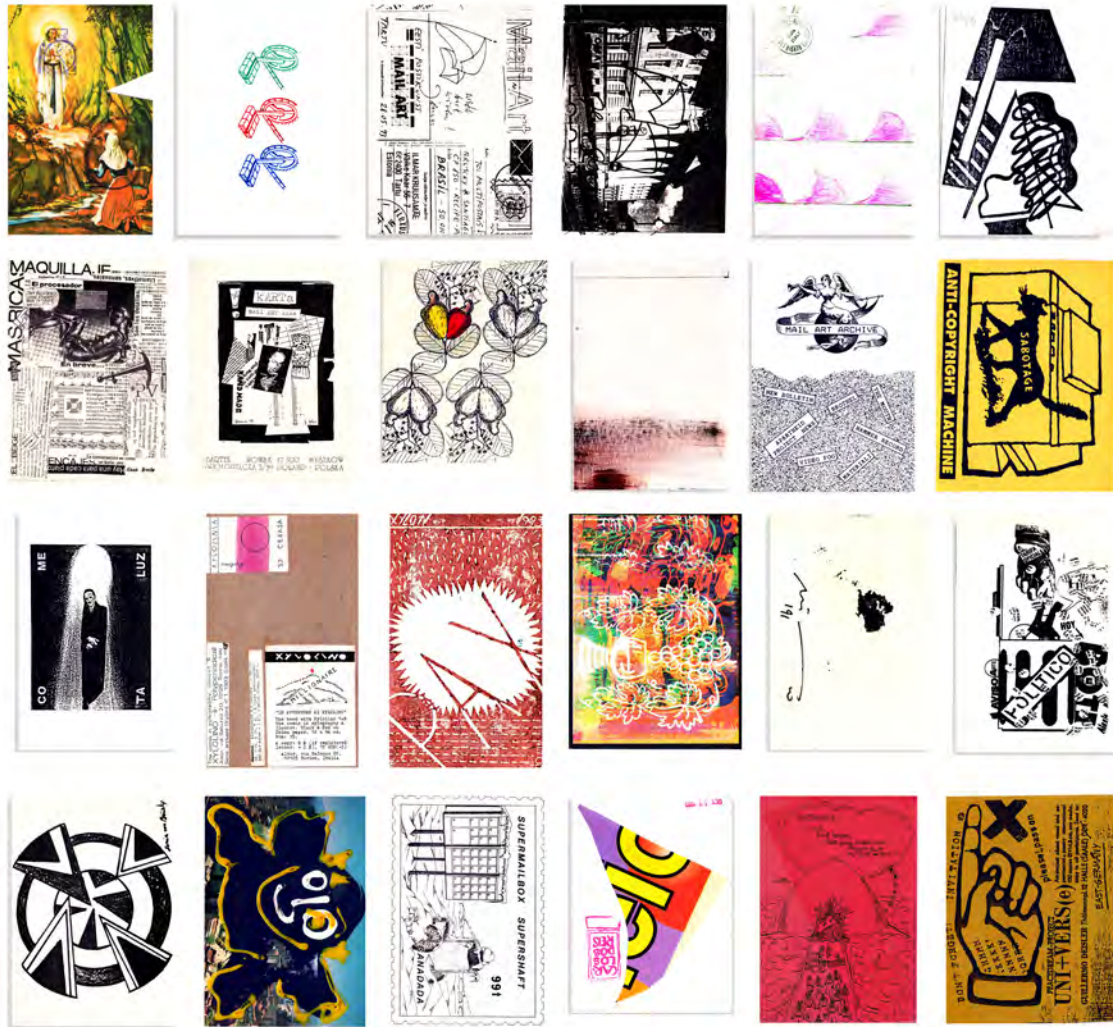
Periódico *Multipostais*, número 1, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Periódico *Multipostais*, número 3, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Periódico *Multipostais*, número 5, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).



Periódico *Multipostais*, número 8, Recife, Brasil (fotografia P. Fabres, arquivo Paulo Bruscky, 2015).

RECIPE NO. 11 BASSIC

CLASSIFIED

MAGAZINE

Handwritten notes and scribbles on a newspaper clipping.

REX TIME

AVISO: É A GUERRA



REX GALLERY & Sons

Handwritten text and a small image of a mechanical part.

Handwritten notes: "Has been in the bank of ... also part ... from the ..."

WIRING IDEAS



Handwritten signature: **FRENZ**

Handwritten number: **Nº 22**




Handwritten text: "RECEIVED ..."



POVIS

PROJETO ARTE

ARTE-CORREIO



KARIMBADA



RESERVE DHERBEY ROUGE

RESERVE DHERBEY ROSE

DHERBEY ALAIN DE BEA

FRUM

DHERBEY FRANCE



Handwritten text and a small illustration of a hand holding a pen.

NERVO OPTICO



PUNTO



Handwritten text and a small illustration of a hand holding a pen.

Handwritten text and a small illustration of a hand holding a pen.

SCHMUCK



PUNTO



