

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA JÚNIOR”
INSTITUTO DE ARTES

KATIA FERNANDA FIERA

ARTISTA S.A.:
em busca da origem da ideia

São Paulo
2023

KATIA FERNANDA FIERA

**ARTISTA S.A.
em busca da origem da ideia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

F452a Fiera, Katia Fernanda, 1976-
Artista S. A./ Katia Fernanda Fiera. -- São Paulo, 2023.

236 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Livros de artistas. 3. Narrativas pessoais. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 702.81

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

KATIA FERNANDA FIERA

**ARTISTA S.A.
em busca da origem da ideia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese aprovada em 06/07/2023

Banca Examinadora

Orientador

Prof(a) Dr(a) Omar Khouri

Instituição: IA UNESP

Assinatura.....

Prof(a) Dr(a) Fernanda Grigolin Moraes

Instituição: pesquisadora ind.

Assinatura.....

Prof(a) Dr(a) Daria Gorete Jaremtchuk

Instituição: ECA USP

Assinatura.....

Prof(a) Dr(a) José Spaniol

Instituição: IA UNESP

Assinatura.....

Prof(a) Dr(a) Rosangela da Silva Leote

Instituição: IA UNESP

Assinatura.....

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Omar Khouri pela confiança depositada neste projeto e pela trajetória inspiradora.

À Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e a equipe de Pós-Graduação do Instituto de Artes, pelo apoio e amparo fundamental à pesquisa.

À Profa Dra Rosangela Leote e Prof. Dr. Sergio Romagnolo por me permitirem o exercício da docência enquanto doutoranda da UNESP.

Aos professores e membros da banca pela disposição em contribuir para este trabalho.

À toda a rede que formou-se ao longo dos anos e que me mostrou que a arte de conviver é sempre o melhor caminho.

À minha irmã Andréa pelo incentivo e pelos apontamentos assertivos.

Ao meu companheiro Flavio pelo apoio, incentivo e carinho.

“O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada. Caminhando e semeando, no fim, terás o que colher”.

Cora Coralina

Para Martin.

RESUMO

Esta tese trata da jornada da artista em busca da materialização de suas ideias. O que proponho evidenciar por meio da busca da origem de uma ideia é como artistas contemporâneos atuam com parceiros que os auxiliam nestas concretizações. São estes parceiros que eu chamarei aqui de S.A. Entender a importância destas parcerias e de como, a medida que artistas ampliam o número de seus colaboradores eles adquirem mais meios e oportunidades de atuação. Ao mesmo tempo em que parcerias não podem ser desprezadas, elas provam que não existem artistas independentes. À medida que a pesquisa foi se aprofundando compreendi que Artista S.A. trata de um estudo de caso da minha própria atuação como artista visual, professora e empreendedora individual e como surgem as redes de troca e articulação entre indivíduos, a fim de fomentar o cenário artístico. A pesquisa contempla a implementação de um selo editorial, a produção de publicações e a apresentação da própria tese como uma publicação de artista.

Palavras-chaves: processos de criação; livro de artista; auto publicação; publicações independentes.

ABSTRACT

This thesis deals with the artist's journey in search of the materialization of her ideas. What I propose to show through the search for the origin of an idea is how contemporary artists work with partners who help them in these realizations. It is these partners that I will call S.A. Understand the importance of these partnerships and how, as artists expand the number of their collaborators, they acquire more means and opportunities for action. At the same time that partnerships cannot be ignored, they prove that there are no independent artists. As the research deepened, I understood that Artista S.A. it is a case study of my own performance as a visual artist, teacher and individual entrepreneur and how networks of exchange and articulation between individuals emerge, in order to foster the artistic scene. The research contemplates the implementation of an editorial seal, the production of publications and the presentation of the thesis itself as an artist's publication.

Keywords: creation processes; artist book; self-publishing; independent publications.

ÍNDICE DE IMAGENS

Pag. 36 - Logotipo da *Cedille qui sourit* - fonte própria.

Pag. 41, 72, 108, 136, 154, 177 e 236 - Fotos Henrique Homburger e Margit Homburger.

Pag. 44 - Fluxus Mail Order Warehouse. Foto Willem de Ridder.

Pag. 52 - Capa da Revista *Artéria* 1. Fonte própria.

Pag. 60 - Mapa da localização dos participantes do projeto *FORMAS DE LA IDEA*.

Pag. 63 - Imagem *Feira Plana* 2017. Foto Hate Flash.

Pag. 67 - Logo do selo editorial Sinistra Edições. Fonte própria.

Pag. 81 - Instalação de Annette Mesager com o original do livro *Les Tortures Volontaires*.

Pag. 85 - Katia Fiera - *Sea, Sex and Sun*, 2016. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 86 e 87 - Katia Fiera - *A Síndrome*, 2016. Foto Ding Musa.

Pag. 88 - Katia Fiera - *O Preço mais baixo*, 2016. Foto Ding Musa.

Pag. 89 - *Igualite*, 2016. Foto Ding Musa.

Pag. 90 - *Happy hour*, 2015. Foto Ding Musa.

Pag. 91 - Katia Fiera - *Viagem Pitoresca ao Boulevard Cor de Café*. Livro instalação. Foto Ding Musa.

Pag. 92 e 93 - Katia Fiera - *Viagem Pitoresca ao Boulevard Cor de Café*. Imagem do livro aberto. Foto Ding Musa.

Pag. 94 e 95 - Katia Fiera. *Viagem Pitoresca ao Boulevard cor de café*, 2016. Imagem do livro com as páginas separadas. Foto Ding Musa.

Pag. 96 e 97 - Katia Fiera. *Black Friday*, 2015. livro de artista. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 98 e 99 - Katia Fiera. *Sonhou castelos*, 2016. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 100 - Katia Fiera. *Um dia especial*, 2016. Foto Ding Musa.

Pag. 101 - Katia Fiera. *Techno Parade*, 2016. Foto Ding Musa.

Pag. 102 e 103 - Katia Fiera. *Vins de Bordeaux*, 2016. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 104 - Katia Fiera. *A Porta da Esperança*, 2016. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 105 - Katia Fiera. *Dona Onça*, 2016. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 121 - Katia Fiera. Detalhe do livro *Fordlândia*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 122 e 123 - Katia Fiera. *Fordlândia*, 2017. Livro de artista. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 124 e 125 - Katia Fiera. *Fordlândia*, 2017. Livro de artista aberto. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 126 e 127 - Katia Fiera. *Tucuruí é logo ali*, 2017. Foto Romulo

Fialdini.

Pag. 128 - *Fordlândia*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 129 - Katia Fiera. *Utopia*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 130 e 131 - *Atroari*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 132 - Katia Fiera. *Waimiri*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 133 - Katia Fiera. *Balbina*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 142 e 143 - Katia Fiera. *California Dreamin'*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 144 e 145 - Imagem gral da exposição na Red Bull Station, 2017. Foto Edouard Frapoint.

Pag. 146 - Katia Fiera. *Joelma não mora mais aqui*, 2017. Livro de artista. Foto Edouard Frapoint.

Pag. 147 - Katia Fiera. *Ponto facultativo*, 2017. Foto Edouard Frapoint.

Pag. 148 - Katia Fiera. *Ponto facultativo 2*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 149 - Katia Fiera. *Estudo para Joelma*, 2017. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 150 - Katia Fiera. *Joelma*, 2017. Foto Edouard Frapoint.

Pag. 159 - Katia Fiera. *Carborundum*, 2014. Livro de artista. Foto Ding Musa.

Pag. 162 e 163 - Katia Fiera. Páginas internas do livro de artista *ACOLÁ*, 2022. Fonte própria.

Pag. 164 - Katia Fiera. Capa do livro de artista *ACOLÁ*, 2022. Fonte própria.

Pag. 175 - Corita Kent. *Rules*, 1976.

Pag. 179 - Katia Fiera. Capa do livro de artista *Escola do desaprender*, 2021. Fonte própria.

Pag. 192 e 193 - Katia Fiera. Vista geral da mostra *DAS ALTURAS*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 194 e 195 - Katia Fiera. Vista geral da mostra *DAS ALTURAS*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

PAG. 196 - KATIA FIERA. *Das alturas*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 197 - Katia Fiera. *Iluminação*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 198 e 199 - *Palavras ao vento*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 200 e 201 - *O Voo*, 2019. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 202 - *Para cima e para dentro*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 203 - Katia Fiera. *A Caminho da Luz*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 204 - Katia Fiera. *A Chegada*, 2022. Foto Romulo Fialdini.

Pag. 209 - Katia Fiera. Capa da publicação *VOLVER*, 2023. Fonte própria.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	23
1. INTRODUÇÃO.....	37
2. A ORIGEM DA IDEIA.....	42
3. FORMAS DE LA IDEA.....	61
3.1. De como me tornei uma artista editora.....	65
3.2. Dando forma às ideias.....	68
4. A FORMALIZAÇÃO DE UMA IDEIA.....	76
5. A MATERIALIZAÇÃO DA IDEIA.....	109
6. IDEIAS EM AÇÃO.....	137
7. IDEIAS EM ERUPÇÃO.....	153
8. SOBRE AS IDEIAS ABANDONADAS.....	166
8.1. De como me tornei artista educadora.....	167
9. SOBRE IDEIAS EXTINTAS.....	178
10. SOBRE AS IDEIAS À BEIRA DA ESTRADA.....	181
11. SOBRE A CIRCULAÇÃO DA IDEIA.....	212
12. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	228
13. BIBLIOGRAFIA.....	230

APRESENTAÇÃO

No início da jornada desta tese, eu acreditava estar perseguindo a origem do artista independente. Mas afinal, o que é ser independente? No dicionário Aurélio, independente significa: “que não se submete a injunções de ordem econômica, afetiva, moral ou social”. Não depender de nada ou de ninguém? Tal busca – unida aos percursos e auxílios que recebi ao longo do trajeto – evidenciou que a circulação da artista e das relações que ela estabelece para materializar suas propostas acabaram colocando-a na condição de “sociedade anônima”, por inevitavelmente vincular-se a coadjuvantes dos seus empreendimentos: parceiras de trabalho, assistentes, prestadores de serviço, editores, colecionadores, enfim, uma série de indivíduos que, muitas vezes, anonimamente contribuem para que a arte contemporânea se concretize.

Ninguém trabalha sozinho no campo das artes, e a rede de cooperação que estabelecemos é o que vou considerar e indico aqui como a sigla S.A. A partilha da ideia, muitas vezes, é a chave desta concretização. Para ampliar o alcance de sua obra, artistas tornam-se Artistas S. A., sobretudo porque quanto maior a quantidade sócios ou parceiros que acreditam nas propostas artísticas, maiores são as chances dos projetos

serem realizados. Partindo da minha própria trajetória até esta tese, procuro tecer relações entre os acontecimentos, fricções e encontros com os vários profissionais que cruzaram o meu caminho nesta jornada e me trouxeram reflexões que agora compartilho com o leitor.

O conjunto de argumentações, aqui apresentadas, integra uma trajetória iniciada nos anos 1980, quando meu pai – técnico de terraplanagem de uma usina hidroelétrica – comprava enciclopédias para auxiliar a mim e meus irmãos em nossos estudos. Hoje, todas essas informações são acessadas pelo Google, e talvez os mais jovens nem saibam o que eram esses livros. As enciclopédias vinham pelo correio e preenchiam as prateleiras da estante da nossa sala, feita de madeira de lei, um material abundante e não proibido onde morávamos. Meu pai mesmo projetou-a e minha mãe encomendou a artesãos no Pará (local onde vivemos, até meados dos anos de 1990). Lá não havia Bibliotecas Públicas.

Pintei, rabisquei e folheei a enciclopédia Infantil até não querer mais. Depois, tendo retornado à São Paulo, frequentava a banca de jornais no final da minha rua, no Jardim Satélite, única experiência literária próxima da minha residência na periferia de São Paulo. Aprendi a desenhar

com os quadrinhos *Los três amigos*¹, e cartunistas Glauco², Laerte³ e Angeli⁴, publicados na revista *Chiclete com Banana*.

Mais adiante, passei a cruzar a cidade para cursar o Colegial Técnico em Desenho de Comunicação, na Escola Carlos de Campos, que ficava no Bairro do Brás. Foi durante esse período, fazendo um longo percurso diário, que durava em média duas horas, que aprendi o que era um museu como a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Depois, fiz curso de gravura em metal, na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e mergulhei na arte sem barreiras dos grafites da dupla Os Gêmeos, que, na época, eram apenas estudantes veteranos da mesma escola, conhecida como Cacá.

Foi a partir destas experiências e com esta bagagem que consegui uma bolsa de estudos na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, onde cursei a graduação.

1 *Los Três Amigos* é um trio de personagens fictícios brasileiros de histórias em quadrinhos *underground* criado por Angeli. Sua primeira aparição ocorreu na revista *Chiclete com Banana*, em 1987, publicada pela Circo Editorial, de Toninho Mendes. Também eram lidos no formato de tiras em quadrinhos na Folha de S.Paulo.

2 Glauco Villas Boas (Jandaia do Sul, 1957 – Osasco, 2010) foi desenhista e cartunista. Pertencia à família dos sertanistas Orlando, Claudio e Leonardo Vilas Boas.

3 Laerte Coutinho (São Paulo, 10 de junho de 1951), ou simplesmente Laerte, é uma cartunista e chargista brasileira, considerada uma das artistas mais importantes da área no país.

4 Arnaldo Angeli Filho, mais conhecido com Angeli, (São Paulo, 1956) é um dos mais conhecidos chargistas brasileiros.

No período de estudante de Artes Plásticas tive duas experiências marcantes em termos antagônicos: conheci o formato “livro de artista” convivi com pessoas que jamais haviam utilizado o transporte público. Esse ambiente provocava em mim sentimentos de não pertencimento, e eu me sentia isolada por uma barreira invisível, que me separava de meus colegas e professores. Barreira essa construída pela própria cidade, que se impunha e me distanciava das atividades e do convívio social, porque eu tinha que sair de casa às onze horas da manhã – quando ainda não trabalhava –, correr para pegar os últimos ônibus à noite, para chegar em casa por voltas das duas horas da manhã. Muitas vezes, cansada, eu ligava chorando para minha mãe me buscar no ponto de ônibus. Esse cotidiano fazia com que a possibilidade de realização, enquanto artista visual, fosse um sonho um tanto utópico e bastante distante. Tão distante, que acabou me encaminhando para a arte-educação, que, por outro lado, me deu uma segurança salarial.

Uma experiência pessoalmente importante como exercício da prática artística foi a orientação da Profa. Dra. Dora Longo Bahia em meu Trabalho de Conclusão de Curso, assim como seu projeto, ainda em gestação, intitulado *Anarcademia*⁵, para o qual realizava encontros em

⁵ O título *Anarcademia* faz uma homenagem ao projeto coletivo *Anarchitecture*, formado em 1973, por Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry e Richard Nonas. O grupo pretendia expressar em seu nome e suas propostas a

sua casa às sextas-feiras – um verdadeiro laboratório prático de discussões e vivência que norteou minha formação.

Desta experiência “anarcadêmica” surgiu o convite para integrar a segunda exposição da então recém-inaugurada Galeria Vermelho com curadoria da Profa. Dora, que deslocou a sua proposta de ensino para o ambiente da galeria, fomentando uma mostra na qual os trabalhos deveriam ser produzidos ou acontecer durante a exposição. Foi uma experiência de ativação do espaço onde mais importava a presença dos artistas do que propriamente os trabalhos que seriam produzidos. Neste contexto surgiu uma série de trabalhos sobre minhas idas e vidas até o espaço expositivo, nos quais jogos lúdicos e a possibilidade de interação com o visitante eram o ponto chave. Estas ideias, e posteriormente a criação do espaço Tijuana, alimentaram a produção de meus trabalhos iniciais e que, pouco a pouco, foram se direcionando para a edição de livros de artista.

Depois vieram as feiras e o trabalho como educadora no Circo Escola São Remo, fundamental para o aprendizado do trabalho interdisciplinar e para a percepção do distanciamento das populações mais carentes do

tensão dialética entre o enigma apolíneo (a arquitetura) e a libertação dionisíaca (a anarquia), reunindo-se, de forma variada e informal, para refletir sobre vazios metafóricos e discutir o caráter ambíguo, cinético e ilegível do espaço.

universo da chamada *grande arte*. Mas também para a compreensão de que a arte está em todo local que se propõe a ser criativo. Aos poucos, o meu trabalho como educadora também se encaminhou para as técnicas de reprodução, com aulas de serigrafia para jovens no projeto social Gotas de Flor com Amor, situado no Bairro do Brooklin, e atendendo às comunidades do “buraco quente”, nome atribuído ao bairro por conta dos inúmeros incêndios que acometem o local. E, mais adiante, já no mestrado, com estágios nas disciplinas de serigrafia e litogravura.

Considero esta tese uma continuidade da minha dissertação de mestrado, onde abordei a construção do livro de artista e suas relações com trabalhos de instalação, ambos lidando com o espaço, ora do livro, ora da sala expositiva. Naquele momento, considerei o mais pertinente apresentar a dissertação como uma publicação, e o resultado foi uma mala/exposição contendo todas as edições que realizei até aquele período, incluindo a própria dissertação. *La Boîte-en-valise* (1935-41), de Marcel Duchamp (1887-1968), foi uma referência de exposição portátil, e esta mala-dissertação foi o embrião para a tese que busco construir agora.

Em 1915, Marcel Duchamp mudou-se para os Estados Unidos com seu amigo Francis Picabia (1879-1953), dois anos após seu trabalho *Nu descendo uma escada nº 2* (1912) ter tido boa recepção por parte dos estadunidenses na exposição *The Armory Show* (1913) e ter sido recusada, em 1912, pelo Salão dos Independentes de Paris. Duchamp transitaria entre a Europa e os EUA até obter a cidadania estadunidense em 1955, mesmo ano que se casa com Teeny Sattler (1906-1995). Pouco a pouco, Duchamp se distanciou da obra de arte tradicional e se aproximou de movimentos como o Surrealismo e o Dadaísmo. Sua *La Boîte-en-valise* é um bom exemplo disso. Ele começa a produzi-las em meados de 1935 – existem algumas versões delas, em malas ou caixas. A primeira versão em mala é a que faz parte do acervo do Museu Stedelijk, em Amsterdã. É uma edição de vinte exemplares que contém uma obra original: um desenho. Sua doação para o museu foi sugerida pelo próprio artista à amiga e colecionadora estadunidense Katherine Dreier (1877-1952). Podemos supor que as dificuldades de transporte de uma obra de arte eram, assim como continuam a ser, bastante complexas e caras. Porém, uma obra que seja a própria mala seria, ao mesmo tempo, mais fácil de se transportar e menos onerosa em um processo de doação.

Duchamp concebeu *La Boîte-en-valise* como um museu portátil, contendo reproduções de todas as suas obras de maior relevância. Ao todo, são 69 itens. Com este trabalho e seus *ready-mades* ele mudaria os rumos da arte moderna e influenciaria artistas e curadores, reverberando até esta artista brasileira autora deste trabalho. O artista caixeiro viajante, desta maneira, criou o protótipo do Artista S.A., com sua exposição portátil, ou mostruário de todas as suas obras. Além disso, precisou de colaboração de sua amiga colecionadora tanto para sua produção como também para dar-lhe um destino final. Ou seja, Marcel Duchamp não operou sozinho; seja jogando xadrez ou criando objetos. É preciso de, no mínimo, uma dupla para o jogo da arte, assim como para a criação de uma S.A. Não posso afirmar a origem da ideia de Duchamp para sua *La Boîte-en-valise*, mas posso reconhecer os percursos e encontros do artista até sua concretização.

No caso de meu projeto, a mala/dissertação que carreguei até a residência artística, na Cité Internationale des Arts Paris, entre 2015 e 2016, conquistada ao final do meu mestrado, seria o ponto de partida ou a minha *Boîte-en-valise*, com um pot-pourri dos meus trabalhos editados até aquele momento. Foi ela que me levou mais longe do que eu poderia imaginar. De um caderno de viagens preenchido entre trajetos da Ponte

Orca às edições contidas naquela valise, um longo percurso foi traçado por meio das páginas de cadernos, que foram se despedaçando ao longo da caminhada e se desdobrando em novos formatos e perspectivas.

O desenho, sempre o desenho... Das ruas percorridas, dos devaneios, dos castelos despedaçados. À medida que se caminha, mais e mais longe, novos horizontes surgem, miragens aparecem e desaparecem, e o que fica são os vestígios dessa passagem, com trilha sonora ao som dos motores, e o olhar atento de quem percorre ruas como páginas, folheando cada esquina com o coração. Mas a verdade é que não cheguei até Paris sozinha e nem até esta tese. Foi preciso muitas contribuições. Muitos parceiros que acreditassem no meu trabalho para que eu preenchesse a minha malinha de caixeira viajante e rumasse para novos horizontes. Foi preciso uma bolsa PROAC⁶ de livro de artista, foi preciso um mestrado em artes visuais para a elaboração daquela mala, foi preciso um prêmio FAAP Cité Internationale des Arts para financiar aquela viagem e foi preciso uma graduação na Fundação Armando Álvares Penteado para concorrer àquela bolsa.

⁶ PROAC é o Programa de Ação Cultural, um dos mais importantes instrumentos para o incentivo da Cultura no Estado de São Paulo.

Junto à valise, também levei o livro que recebi de presente de um amigo no dia da banca de mestrado: *Games at the Cedille* (1967), de George Brecht (1926-2008) e Robert Filliou (1926-1987), que carreguei como se fosse um talismã. A princípio, acreditava que o leria durante a viagem; depois, ao percorrer suas páginas, fui percebendo que não se tratava propriamente de um livro para ser lido, mas sim para ser interpretado. Em suas páginas havia registros do que seria um empreendimento falido dos artistas Brecht e Filliou. Ambos participantes do movimento Fluxus e que decidiram montar um ateliê/loja em uma pequena vila francesa.

A cada esquina percorrida durante minha “viagem pitoresca” à Paris, mais e mais eu conseguiria decodificar *Games at the Cedille* e perceber a extensão daquele empreendimento artístico. Um jogo intermídia entre processos de criação conjunta, ateliê/loja e performance, que estaria registrado naquele livro de artista – sim, tratava-se de um livro de artista.

Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off (em português “Jogos na Cedilha ou a Cedilha descartada”) foi publicado em 1967 e trata-se de uma espécie de fac-símile de um livro de artista, diário de bordo e livro caixa de uma loja, que foi criada por George Brecht e Robert Filliou na cidade francesa de Villefranche-sur-mer, que funcionou de 1965 a

1968. Ao espaço deram o nome de *La Cedille Qui Sourit* (figura 2), e o local funcionava como ateliê dos artistas e loja, onde comercializavam as edições realizadas pelos mesmos e por seus colegas, servindo também de local de pesquisa, laboratório de pesquisas artísticas e experimentos intermídia – termo cunhado por Dick Higgins (1938-1998). A partir de 1965, Higgins define seu trabalho com o termo *intermedia*, conceito que supõe interseção entre mídias: espaços que não representam a fusão, mas a relação complexa no ínterim de posições. O conceito foi explicitado em várias publicações como *Intermedia* (Something Else Press, 1966), entre outras. Pensando nesta intersecção de mídias, podemos supor que a própria loja se transformara em um experimento artístico e de intermídia, finalizado com a edição do livro, uma documentação do experimento.

Diferentemente das edições realizadas pela Cedille, que eram mais artesanais e experimentais, com materiais simples ou que faziam referência à vida cotidiana, as edições realizadas pela Something Else Press são de uma qualidade impecável e de uma coerência conceitual que a tornaram um marco na história do livro de artista e um exemplo a ser seguido por aqueles que desejam se aventurar no universo das publicações independentes.

“Algumas coisas são difíceis de verbalizar e outras difíceis de verbalizar sobre”. É a primeira frase que lemos no texto que aparece na orelha do livro *Games at the Cedilla, or the Cedilla Takes Off*. O texto parece ter sido escrito pelo editor, e a primeira foto que vemos ao folheá-lo é uma vista da cidade de Villefranche-sur-mer de autoria do próprio Dick Higgins, o que ressalta a parceria do editor-artista e dos artistas editados na publicação. A estética é de um livro comum, porém, ao folharmos mais atentamente, podemos perceber que não existe uma narrativa linear. A sequência aleatória e o conteúdo caótico de suas páginas nos mostram um pouco do funcionamento da loja e da vida dos artistas. Ao mesmo tempo, o projeto todo torna-se a concretização de proposta de intermedia de Higgins.

O livro trata da vida cotidiana dos artistas, contendo correspondências com o endereço da loja – talvez uma tentativa de comprovação de endereço. Também traz partituras de músicas que falam sobre os próprios artistas, um recorte de jornal com uma reportagem sobre a Cedille, e uma série de comentários sobre as dificuldades financeiras vividas pelos artistas empreendedores. A dialética entre ficção e realidade, entre ateliê e loja, artista e empresário, percorre a publicação, juntamente com desenhos, instruções de performances e documentação, fazendo

com que a publicação se configure como uma obra de arte e também um registro de uma sociedade anônima.

É possível perceber por meio dos registros fotográficos de várias autorias, que a Cedille não era um empreendimento de apenas dois artistas, mas sim um encontro de várias pessoas envolvidas. O que proponho evidenciar nesta tese, por meio da busca da origem de uma ideia, é como o artista contemporâneo atua como uma sociedade anônima. Mesmo que o ou a artista não se dê conta e independentemente da maneira como estes outros indivíduos estão envolvidos na concretização da obra de arte contemporânea, eles também fazem parte desta sociedade mesmo que muitas vezes anonimamente. Ao mesmo tempo em que parcerias não podem ser desprezadas, elas provam que não existem artistas independentes.

Precisamos aprender a trabalhar juntos e ter consciência destas várias facetas da atividade artística, aprendendo a identificar as sociedades que estabelecemos ao longo dos anos e que contribuem para o sucesso do nosso empreendimento artístico. Parcerias artísticas, de execução de projetos, de apoio financeiro são fundamentais e, à medida que vamos aprendendo a conquistar apoio para nossos projetos, mais e

mais parceiros estarão dispostos a se envolver em nossas propostas. É assim que a empresa Artista vai conquistando o seu espaço. A circulação da artista, portanto, torna-se uma busca pela origem da ideia e, ao longo de sua jornada, ela descobre, modifica e compartilha-a por meio de suas ações.

Hoje, percebo a produção autoral como uma união de todas as atividades que exerci e que exerço, buscando aplicar às atividades desenvolvidas por mim como professora (estágio docente na UNESP), bem como em cursos de curta duração, nas oficinas culturais do Estado de São Paulo, em minha produção de livros de artista, desenvolvendo possibilidades de autoedição e autonomia do artista editor, e mesmo na gestão do meu ateliê ou de minha carreira como um todo.



1 INTRODUÇÃO

Esta tese trata-se da busca da artista pela origem da ideia. Como, diante de tantos afazeres e posições que artistas visuais precisam ocupar para difundir as suas produções, perseverar e continuar criativo e ativo? Como surgem as ideias e de que maneira conseguimos materializá-las ao longo da jornada de uma existência? A arte de viver de arte, segundo Felipe Ehrenberg (1943-2017). Perceber como neste percurso da artista em direção à concretização de seus projetos o processo criativo se desenrola, fomentando parcerias, possibilidades, desvios e, sobretudo, novos projetos.

O termo “artista independente” é utilizado atualmente para designar artistas que não possuem representação comercial. Porém, ao observar atentamente a atuação de diferentes artistas e a minha própria, ao longo de vinte anos de produção artística, percebo que os diversos campos da arte trabalham em esquemas de parceria. Sendo assim, identificar de que maneira um campo de atuação pode auxiliar o outro torna-se uma ação importante, pois nos permite aprender a valorizar todos os agentes e entender a arte como um território mais amplo e repleto de possibilidades de atuação. Artistas que compreendem a importância da difusão de sua obra e que possuem uma visão panorâmica de sua área encontram

mais meios de se conectar com o público; é o que nos demonstra o autor do manual de *Como viver de arte*:

Quase sem exceção, os países industrializados contam com uma enorme infra-estrutura, mercados diversificados e uma cidadania assaz receptiva que permite a@s artistas especializarem-se, se assim o quiserem, para viver de “um só cultivo”. Em países menos desenvolvidos como o México e o Brasil existem, é claro, infra-estruturas parecidas; mas como ainda é frágil a engrenagem entre suas partes e no resto da sociedade, e como os níveis de percepção de nossa gente são tão dispare, a possibilidade de especializar-se é reduzida quase a zero. Talvez seja melhor assim: maior especialização, menor visão panorâmica; maior versatilidade, maiores possibilidades expressivas para dialogar com o próximo. (EHRENBERG, 2000, p.20).

Por meio da associação a outras e outros artistas para a elaboração de obras conjuntas, formam-se de ateliês coletivos que possibilitam a execução de obras, a troca de informação e a divisão dos custos. A parceria com profissionais com outras expertises para a execução de suas ideias e colaborações para a difusão destas torna-se essencial para a

permanência no sistema da arte. Não há artista sem o meio, portanto o Artista S.A. deve circular e fazer circular as suas ideias para conquistar espaço e público, visto que na contemporaneidade estratégias de comunicação são imprescindíveis.

Nesta tese, me proponho a buscar a origem da ideia⁷ e, nos capítulos que se seguem, discorrerei sobre diversos tópicos relevantes para tal investigação, elucidando também como minha trajetória exemplifica as parcerias e direções que artistas contemporâneos podem tomar para a concretização de suas obras e redes que podem ser estabelecidas entre as diversas áreas de atuação no campo arte, formando, assim, um sistema ao qual todos estamos inseridos – inclusive a própria academia.

Os primeiros capítulos narram o que foi o projeto *Formas de la Idea* e de que maneira ele influenciou a composição estrutural desta tese. Uma viagem que se inicia em um período de impossibilidades de trânsito e no qual muito se discutiu sobre a importância do encontro e da parceria para o fomento da arte. Desenvolver uma ideia, encontrar maneiras de formalizá-la, materializá-la e difundi-la são etapas e direções que podemos tomar para nos manter em curso para um destino que não é o final,

⁷ Formulada dentro de um projeto do qual participei no período de distanciamento social obrigatório, decorrente da pandemia covid-19.

posto que durante a execução de um projeto acabamos por nos deparar com uma série de desvios e derivas, que nos proporcionam o encontro com novas ideias e parcerias que, por sua vez, nos impulsionam adiante. Desta maneira, a formação da S.A. e os circuitos que criamos ao atuar ditam a estrada que leva à busca de uma vida. A origem da ideia pode estar nos locais mais improváveis, como na atuação da artista como educadora, editora, criando parcerias duradoras ou não. Todas estas são experiências que se somam na autogestão da carreira. Compreender e valorizar todas as facetas do trabalho de um artista proporciona diversas oportunidades de troca de conhecimento que são necessários para se atuar em um cenário que também se encontra em constante transformação e que oferece caminhos diversos para a implantação do Artista S.A.



2 A ORIGEM DA IDEIA

Uma ideia é uma faísca que se acende e tem a capacidade de produzir fogo ou não. É o vislumbre de algo que pode vir a ser. Ela queima dentro da mente e aquece o peito; mas também pode consumir aquele que a persegue e não a concretiza. A faísca pode ser transmitida a outros que esbarrem em você. Talvez só a identifiquemos por meio da luz, mas a verdade é que ela se origina do atrito entre algo que se esbarra no mundo e aquilo que buscamos. Portanto, a busca é necessária.

Como surge uma ideia? Há pessoas que tropeçam em ideias ao longo do caminho e outras que ficam paradas aguardando que as ideias os encontrem. Talvez seja uma má ideia querer explicar uma ideia por correr-se o risco de perdê-la em meio às palavras, pois as ideias flutuam igual fumaça e saem por aí a invadir outras mentes. Ideias são possibilidades...

Durante uma palestra que aconteceu no Centro Cultural São Paulo, por ocasião da exposição comemorativa dos trinta anos da mostra *Tendências do Livro de Artista no Brasil*, a convidada Annateresa Fabris⁸

⁸ Annateresa Fabris (1947, Itália) é pesquisadora e professora titular aposentada da Universidade de São Paulo - USP. Possui graduação em História pela USP (1969), mestrado em Artes pela USP (1977) e doutorado em Artes pela USP (1984). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura

revelou que na época de sua curadoria, uma das grandes dificuldades para a realização da exposição foi a própria descoberta dos livros, pois muitos se encontravam guardados nas mapotecas e até mesmo debaixo da cama dos artistas; alguns em mal estado de conservação devido a pouca atenção que os próprios artistas os davam. Era uma produção pouco vista e pouco valorizada. Naquela palestra, que celebrava os trinta anos da primeira exposição que acontecera no mesmo local, o CCSP, muita coisa mudou.

A curadoria foi realizada pelo professor Dr. Amir Cadôr, pesquisador e artista atuante no meio das publicações e idealizador e curador da Coleção Livros de artista da UFMG, que conta com 1.400 obras até o momento desta pesquisa; e pelo professor e pesquisador Dr. Paulo Silveira, bastante conhecido pelo livro *Página violada*. Entre as obras expostas, foram selecionados os livros que participaram da primeira exposição que ocorreu em 1985 e adicionadas uma série de trabalhos que dialogavam com essas obras e com o acervo da instituição. A exposição, mesmo com suas limitações, expostas pelos curadores no catálogo, serviria para mostrar as mudanças ocorridas nestes trinta anos, em que os livros de artista saíram dos arquivos pessoais dos artistas para ganhar as feiras de publicações “independentes.

No Brasil de 1980, essa “produção sistema” seria tão marginal ao mercado quanto a dita independente, afirma Plaza (1980, s.p.). Ainda segundo o autor, com a exceção de Jorge Amado, uma “edição normal sobre qualquer assunto” não ultrapassaria a marca de 3.000 exemplares, “dos quais mil saem no primeiro ano, quinhentos no segundo e o resto é vendido como, apara ou fica encalhado”. Assim, vê-se como a autopublicação e as publicações “independentes” têm em seu processo histórico características e contextos que passam não só por questões financeiras, mas também conceituais, ideológicas, sociais e estéticas. (MATTAR, 2021, p.3).

Em 2015, vagando pela cidade de Paris em busca do meu próprio projeto de publicação, pensava nas passagens e desvios que necessitamos tomar para colocar um livro de artista no mundo. E qual seria este mundo? O mundo das publicações de artista? O mundo da arte? Estariam divididos estes dois universos? Para onde iam as publicações realizadas pelo coletivo de artistas Fluxus e todas as publicações realizadas nos anos 1960 e 70 que inspiram as produções atuais? Será que sabiam por que produziam? A resposta me veio quando passei a perseguir os próprios artistas do movimento. Em 1964, George Maciunas⁹, fundador

9 George Maciunas, originalmente Jurgis Mačiūnas, (Kaunas, 1931 – Boston, 1978) foi um artista

do Fluxus, escreveu para o amigo Willem de Ridder¹⁰ anunciando que voltaria aos EUA e montaria a Fluxus Mail Order Warehouse e perguntou se o amigo gostaria de abrir uma filial na Europa. Ridder aceitou com entusiasmo. Mas, afinal de contas, o que seria isso? Algum tempo depois, Ridder recebeu uma caixa contendo vários itens entre pôsteres, caixas, malas e livros. Tudo foi organizado lindamente e fotografado com a então namorada de Ridder, Dorothy Meijer, ao centro. Assim surgiu a Fluxus Mail Order Warehouse na Europa.

É importante dizer que Ridder fotografou todos os itens e fez um catálogo, que distribuiu amplamente – porém não vendeu nenhuma peça. Ele tentou vender trabalhos para museus e coleções particulares, mas ninguém se interessou. Apenas após a morte de Maciunas a coleção completa foi adquirida por bem pouco dinheiro para a hoje Fluxus Collection.

Maciunas teve uma ideia e a transmitiu a outros. Em alguns ela frutificou e gerou novas ações que se espalharam pelo mundo. O poder

nascido na Lituânia que emigrou para os EUA. Foi um dos fundadores do movimento artístico Fluxus.

10 Willem de Ridder (‘s-Hertogenbosch, 1939 – 2022), era um anarquista e artista holandês, conhecido como fundador do Fluxus. Foi o principal membro do Fluxus na Holanda. Expôs e vendeu obras de Fluxus em sua galeria, Amstel 47, e nas lojas Fluxshop e European Mail-Order Warehouse. Ele organizou festivais holandeses Fluxus com Wim T. Schippers em 1963 e 1964.

transformador das ações do Fluxus está justamente na ideia de que o outro também pode fazer. A ideia frutificou e chegou ao Brasil via correio. Artistas como Paulo Bruscky¹¹, Julio Plaza¹², Anna Bella Geiger¹³, Paulo Miranda¹⁴ e Omar Khouri iniciaram suas edições artesanais e espalharam sementes que agora são colhidas por gerações que percorrem as feiras e bancas atrás de novidades que os inspirem também a criar. Sim, muitas vezes a origem da ideia de um trabalho está justamente no outro. No que o outro conseguiu realizar.

Como artista publicadora percebo que a maioria dos que circulam nas feiras de publicações independentes é composta justamente por futuros publicadores, estudantes e artistas. De maneira rizomática, inicio este trabalho pelo aparente final, que seria a distribuição da publicação independente. Como vemos, quando o trabalho de uma pessoa parece

11 Paulo Bruscky (n. 1949, Recife, Brasil) é um dos expoentes da arte conceitual no Brasil e um dos principais precursores de diversas manifestações que envolvem arte, tecnologia e comunicação. Sua prática artística, baseada na ideia de arte como informação, é marcada pelo experimentalismo constante, resultando em um corpo de obras plural, composto por poesias visuais, livros de artista, performances, intervenções urbanas, filmes em Super-8 e trabalhos em novas mídias.

12 Julio Plaza (Madri, Espanha 1938 - São Paulo SP 2003). Artista intermídia, escritor, gravador e professor.

13 Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro RJ 1933). Escultora, pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia e professora.

14 Paulo Miranda (1950). Nascido em Pirajuí (SP), frequentou duas vezes a Faculdade de Letras da USP e uma a de Jornalismo da FAAP, entre final dos anos 60 e meados dos anos 70, não tendo concluído nenhuma delas. Em 1968, ano em que fixou residência em São Paulo, começou a trabalhar como aeroviário e atua até hoje como agente de viagens. Juntamente com seu conterrâneo Omar Khouri, criou em 1974 a Nomuque Edições e a revista ARTÉRIA, a mais longeva e uma das mais importantes revistas brasileiras de poesia experimental, ainda em atividade. Poeta de extremo rigor e concisão, até hoje não publicou livro e sua pequena, mas marcante produção poética, encontra-se divulgada apenas em revistas e antologias. É, também, impressor, estudioso de Poesia e promotor de eventos. Vive em São Paulo.

ter fim, pode surgir a faísca ou a intersecção para o início de outro projeto. Como raízes imperceptíveis que nos ligam por uma rede que se espalha por todo o globo.

O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer “Viva o múltiplo”, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a $n-1$. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. (DELEUZE e GUATARRI, 1995, p. 13-14).

Um dos adventos que movimentou a cena artística contemporânea foi o surgimento das chamadas feiras de publicações independentes. Elas surgiram não se sabe bem de onde, como uma boa ideia que foi sendo repetida e ganhando força. Como uma raiz que cresce e se multiplica discretamente. Surgindo em um lugar e outro. Tomando forma.

As feiras de publicações independente surgiram no Brasil no ano de 2009, quando um espaço na Galeria Vermelho, em São Paulo, foi destinado a trabalhos múltiplos e livros de artista. O espaço recebeu o nome de Tijuana e no ano seguinte à sua criação resolveram organizar sua primeira feira ali mesmo, no espaço físico da galeria. Nesta ocasião, eles realizaram uma parceria com o Centre National de L'Édition et de L'Art Imprimé (CNEAI, França). Esta primeira feira aconteceu ainda com um formato próximo ao de uma exposição, o que foi mudando com o passar dos anos. A feira acabou se tornando uma conexão importante entre artistas editores da América Latina e recebeu participantes de peso, tais como a artista Martha Hellion (1937), da Cidade do México. Martha foi casada com Felipe Ehrenberg, e juntos formaram a Beau Geste Press (BGP), em 1971. Na época, o casal mudara-se com seus dois filhos para uma ampla residência, Langford Court South, em Cullompton, Devon, no interior da Inglaterra. Lá eles receberam amigos do mundo todo e formaram uma comunidade de artistas, escritores e editores que, ao longo de cinco anos, criaram um corpo editorial importante. Por lá passaram artistas com associações com o Fluxus, como Robert Filliou, Kristján Gudmundsson (1941) e Takehisa Kosugi (1938). “Nossa Imprensa não é um negócio, é um modo de vida”¹⁵, declara a Beau Geste Press (BGP).

A Tijuana passou a acontecer, posteriormente, no espaço da Casa do Povo, em São Paulo, e anos depois também no Parque Lage, no Rio de Janeiro, assim como em outros países da América Latina, como em Lima (Peru) e Buenos Aires (Argentina). Com o passar do tempo novas feiras foram surgindo: Plana, Mioslos, Migra... Nas feiras, artistas se encontraram e encontraram a si: perceberam-se parte de algo maior, que começou muito antes do vislumbre de uma feira, mas com a certeza da busca de um encontro. Um encontro de arte. E, talvez, a arte aconteça apenas quando nos encontramos com ela. Quando nos encontramos. Quando estamos juntos. Talvez esta seja a resposta do “por quê publicar?”.

É preciso exprimir a realidade contemporânea de outra forma: a riqueza procede das ideias em um meio favorável à multiplicação das ideias. É por esta razão que, segundo ele, a inteligência coletiva, a economia da atenção e a sociabilidade virtual são, ao mesmo tempo, o futuro e o ponto de passagem da produção de riqueza. (HELLION, 2017, <https://www.frieze.com/article/beau-geste-press>).

As feiras tornam-se o nosso ponto de encontro e uma oportunidade para entrar em contato com artistas de diferentes origens e formações de uma maneira horizontal. Todas participando lado a lado, se conhecendo e trocando informações e também trabalhos. Levando-os para os seus Estados e fazendo circular a ideia. Também a oportunidade de conhecer figuras como o professor, poeta, artista plástico e editor Omar Khouri e sua editora Nomuque, ativa desde 1971. Realizei uma entrevista com Khouri em 4 de abril de 2022, em São Paulo, e a reproduzo a seguir.

ENTREVISTA COM OMAR KHOURI

Qual foi o seu primeiro contato com a publicação independente?

Parece-me que a denominação “publicação independente” surge em época mais recente. Há muitas décadas (tenho 73 anos de idade), eu ouvia falar em **edições de autor**, que eram aquelas autofinanciadas ou bancadas por alguém da família, e também em **edições por subscrição**, em que o autor recolhia junto a amigos e conhecidos recursos pecuniários para a impressão de seu livro – nos dois casos, inventava-se uma casa-editora, geralmente com um nome bem criativo. Aqui, estou a considerar apenas Poesia e Literatura em geral e não **edições de artistas** – de gravuristas, por exemplo, que faziam suas tiragens, nem sempre financiadas por outrem, ou sem destino certo. Entendo por **publicação independente** – e suponho ser esse o pensamento dominante – aquela que está à margem do sistema editorial, das editoras estabelecidas e que são, de fato, empresas. Certifiquei-me de que o grande problema dessas edições é a questão da distribuição do produto, além da falta (quase sempre) de dinheiro suficiente. No Brasil, até onde eu sei, não há essas cooperativas que venham a se encarregar da distribuição de livros e álbuns independentes. Mas, aí, aparecem as **feiras de edições independentes**, uma boa saída.

Quando você percebeu que também poderia realizar as suas próprias edições?

Foi exatamente no ano de 1974, ano em que compus um livrinho de poemas: *Jogos e Fazimentos*, obra altamente influenciada pelo que eu então sabia de Poesia Concreta (mais da teoria que da prática). Eu me distanciava da pintura, arte que pratiquei autodidaticamente desde a infância, e adentrava o universo da Poesia. Ao mesmo tempo, sabia da reprografia, com os equipamentos da Xerox e da 3M. Esta, era mais precisa e dela resultava uma impressão de melhor qualidade, embora fosse muito mais cara. Mas, esses processos trouxeram muita possibilidade a quem quisesse imprimir seus primeiros trabalhos. Havia, também, as tipografias, ótimas para aqueles que, com pouco dinheiro e praticando uma poesia sem grandes arroubos gráficos, resolvessem pela sua publicação. O mimeógrafo (que cheguei a utilizar até os inícios dos anos de 1980) dava legibilidade, mas sem pretensões gráficas e já se sabia das limitações desse processo, no que diz respeito à durabilidade, que era relativamente pouca. Na mesma época do livrinho, fiz alguns pequenos cartazes, que não cheguei a distribuir. A partir de então, pude assistir a todo um processo de evolução: da composição gráfica à impressão. O *offset* era relativamente caro para pequenas edições. Composição tipográfica, linotipia, fotocomposição, tudo isto foi superado pelos pro-

cessadores de texto computadorizados, mas ainda existem – veja-se o caso da tipografia: existem estabelecimentos, no mundo todo, mesmo com a presença massiva dos computadores, como o Mac, por exemplo. Alguns processos bastante antigos, continuaram na ordem do dia, como o *silkscreen* (serigrafia) que, vindo do Extremo Oriente, foi praticamente aperfeiçoado no Ocidente – passei a utilizá-la em 1979 tendo aprendido o processo fotográfico, na FAAP, como aluno ouvinte, com Paulo Guedes, graças à boa-vontade de Miriam Chiaverini.

A revista *Artéria* surgiu antes ou depois de suas primeiras publicações autorais?

Artéria, ou seja, a ideia de uma revista experimental surgiu pouco depois. No ano de 1974, eu, mais Paulo Miranda, poeta, fundamos a **No-muque Edições**, exatamente para dar conta de nossas obras e as de outros autores e nossa editora jamais recebeu patrocínio de quem quer que fosse, pois utilizávamos pequenas sobras de nossos salários e chegamos a fazer empréstimos em família. Pensada desde 1974, *Artéria 1* saiu em meados de 1975. Vimos o exemplo de *Código 1*, editada por Erthos Albino de Souza, na Bahia, utilizando recursos próprios. Daí, pensamos em uma revista, ou seja, vimos a possibilidade de fazê-la, em Pirajuí (onde eu me encontrava, depois de formado em História pela

USP. Paulo Miranda também é da cidade e possuía família lá), e a nós se juntaram os irmãos Figueiredo: Luiz Antônio, Carlos e José Luiz, da vizinha cidade de Presidente Alves. Houve a recolha de material nosso, incluindo as colaborações dos concretistas históricos: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, já conhecidos por nós e que sempre tiveram boa vontade em colaborar com publicações independentes, com materiais inéditos.

Onde circulavam as publicações dos anos 1960 e 70 e as suas em particular?

A circulação era difícil, mas as publicações visavam principalmente a outros criadores, mas, às vezes, iam parar em mãos as mais inesperadas. Trabalhos eram vendidos em eventos (lançamentos etc.) e livrarias, mas as vendas eram um verdadeiro fracasso. Algumas livrarias da cidade de São Paulo aceitavam essas publicações em consignação, sendo a Duas Cidades, que funcionava à Rua Bento Freitas, centro da cidade, era a mais correta e eficiente e chegou a distribuir *Artéria* e outras revistas e livros independentes, nacionalmente. Houve muitas doações, nenhuma solicitação era desconsiderada, a coisa ia de mão em mão e por correio e pessoas se encarregavam de fazer exemplares chegar a certos destinos – Augusto de Campos era presenteado com muitos exemplares e os

distribuía entre os visitantes de sua casa, que recebia muita gente e que teve uma grande importância para as Artes do Brasil, nos anos 1960, 70 e 80. Mesmo com as vendas, as edições não se pagavam, exceção feita a *Artéria 1*, porque teve uma tiragem de 1.232 exemplares e o preço de venda pôde ser baixíssimo.

O que o manteve ativo, mesmo havendo um grande hiato entre as publicações dos anos 1960 e 70 do atual circuito de arte impressa?

Sempre preferi participar, com minha produção poética e gráfica, de publicações coletivas, que chamávamos de “revistas”, mas que nunca mantiveram periodicidade regular. Por outro lado, fiz, artesanalmente e com reprografia, mais de duas dezenas de livrinhos, desde o ano de 1974. Continuo (com Paulo Miranda) a fazer *Artéria* e a editar os meus livrinhos, além dos que encaminho para uma gráfica, que utiliza processos industriais. Publicar pode envolver um elemento de vaidade, mas me dá muita alegria e é por isto que *Artéria* existe desde 1975 e continuará a existir, embora saia a grandes intervalos de tempo.

Qual a diferença, se é que ela existe, entre os artistas/publicadores dos anos 1960 e 70 para os que publicam atualmente?

Hoje, há muito mais recursos e a preços acessíveis: você pode fazer

um livro todo, ou um cartazete ou um fôlder, em sua casa, bastando que disponha de um computador e um impressora. Por outro lado, conta-se com a Internet e os contatos são instantâneos, sendo que, além do texto impresso em papel, você poderá tê-lo em PDF e enviá-lo a milhares de pessoas que, se quiserem, poderão até imprimi-lo e reenviar a outros possíveis fruidores. Agora, para quem imprime em papel, há as mesmas dificuldades de distribuição, com a seguinte atenuante: a existência de muitas **feiras de publicações independentes** bastante frequentadas por interessados nesse tipo de produção. Os computadores, embora não deem poemas de graça para ninguém, facilitaram muito o trabalho gráfico de poetas e artistas em geral. Julio Plaza sempre insistia no facto de os progressos de ordem técnica, envolvendo a questão da reprodutibilidade e, conseqüentemente, o barateamento de custos, terem possibilitado a proliferação e a multiplicidade desse tipo de publicação – daí, o grande florescimento das **edições independentes**.

A ideia para um trabalho artístico, para um poema, por exemplo, pode ser motivada por qualquer fenômeno, a partir do repertório que @artista/poeta já possui. Poderá ser uma ideia vaga, que @ obrigará a encontrar modos de realização, ou algo que já se configura com as possibilidades de sua realização. É preciso, também, que se esteja preparad@ para sacar aquilo que o acaso oferece – é necessário repertório adequado para que o acaso seja percebido e sequestrado (isto, tanto na Ciência como na Arte). (KHOURI, 16/08/2022).

Fenômeno: tudo aquilo que se nos apresenta, afetando qualquer de nossos sentidos. (KHOURI, 16/08/2022).

A revista *Artéria*, editada por Omar Khouri e Paulo Miranda, é um bom exemplo de rede de cooperação. Os editores e artistas, ambos oriundos da cidade de Pirajuí, interior de São Paulo, criaram uma rede de cooperação que segue viva e pulsante até hoje.



Madrid
Bilbao



3 FORMAS DE LA IDEA

No ano de 2020, o Brasil e o mundo foram acometidos por uma pandemia que ceifou milhares de vidas e nos fez rever nossos costumes e princípios. O distanciamento social e a quarentena foram as únicas soluções imediatas para conter o vírus desconhecido. Eventos foram cancelados e comércios fechados. Todo um modo de vida precisou ser repensado e a busca por adaptações a esta nova realidade fez-se urgente. O uso das tecnologias para vencer as barreiras do distanciamento apresentou-se como a melhor solução. Ferramentas como Zoom¹⁶, Google Meet¹⁷, Instagram¹⁸ e *lives*¹⁹ passaram a fazer parte do nosso cotidiano e ter utilizações impensadas anteriormente. Tudo para nos manter conectados. Passamos a vivenciar e perceber tudo o que é essencial em nossas vidas por meios digitais.

16 O Zoom Meetings é uma ferramenta de videoconferência voltada para ambientes corporativos que suporta reuniões com até 500 participantes e 10 mil espectadores no modo webinar. Muito utilizada no meio empresarial, a solução se destaca pela estabilidade da conexão em qualquer dispositivo.

17 Google Meet é o serviço de videoconferências do Google, disponibilizado no navegador e em aplicativo para celulares. A plataforma exige apenas uma conta do Google para criar ou participar de chamadas, com a opção para usar áudio, vídeo e texto. A ferramenta foi lançada em 2017, sob o nome de Hangouts Meet, voltada para o uso corporativo.

18 Instagram é uma rede social de fotos para usuários de Android e iPhone. Basicamente se trata de um aplicativo gratuito que pode ser baixado e, a partir dele, é possível tirar fotos com o celular, aplicar efeitos nas imagens e compartilhar com seus amigos.

19 Live em português significa, no contexto digital, “ao vivo”. Na linguagem da Internet, a expressão passou a caracterizar as transmissões ao vivo feitas por meio das redes sociais. As lives são feitas de forma simples e ágil, geralmente sem limites de tempo de exibição ou de quantidade de espectadores.



Para nós, artistas, isso acarretou na perda de ambientes de trabalho, principalmente para aqueles que fazem uso de ateliês coletivos, alterando até o tempo de produção, pois muitos se isolaram com familiares, como foi o caso da maioria das artistas mães, por exemplo. A situação impossibilitou também os momentos de troca que ocorrem em ocasiões como exposições de arte, feiras e visitas à ateliês, nos quais artistas mostram seus trabalhos. Neste momento de privação, a rede de contatos se mostrou essencial.

Elas [as redes] sempre tiveram o poder de produção de subjetividade e do pensamento. Mas era como se as redes fossem dominadas por uma hierarquização social que nos impedia de pensar de forma rizomática. Com o inflechissement das linguagens provocadas pela morte de Deus e com o enfraquecimento do Estado contemporâneo diante dos interesses do capital internacional, com a emergência dos dispositivos de comunicação, aparece aqui e ali uma reciprocidade entre as redes e as subjetividades, como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos, mas o fato de que pensar é pensar em rede. (PARENTE, 2013, p.50).

Para artistas do meio impresso foi um momento de refletir sobre o que publicar e porque publicar. Publicamos para estar juntos, mas o que acontece quando o encontro é impossibilitado? Quais os verdadeiros propósitos que unem estes artistas que decidem ir em uma direção diferente do status quo? Com a perda do ambiente de ateliê para a produção e do local de encontro das feiras para a troca de saberes e divulgação de ideias, o que sobrava de nós?

Organizadores das três principais feiras de publicação da América Latina: Tijuana de São Paulo, Paraguay de Buenos Aires e Microutopias de Montevideo resolveram se unir e lançar uma convocatória para um evento on-line. O edital convocava artistas publicadores a uma imersão de três meses com encontros quinzenais para discutir os rumos da publicação independente em tempos pandêmicos. *Formas de la Idea* era uma maneira de nos mantermos conectados e refletirmos juntos. Uma experiência de encontro nesta nova realidade que se configurava.

Trinta artistas editores da América Latina responderam à convocatória e aceitaram o desafio de produzir reflexões em duplas ou trios formados pelos organizadores, que buscaram unir participantes de diferentes localidades. A ideia era que entre os encontros quinzenais as duplas refletissem sobre diferentes temas e colocassem suas ideias em drives²⁰ compartilhados que seriam apresentados posteriormente, um a um, pelos participantes.

Até o momento da inscrição nesta convocatória, não havia me dado conta de ser uma artista editora. Me via como apenas uma artista que

²⁰ O termo drive se refere a um dos nomes usados para unidades de armazenamento, como HDs, SSDs e pendrives, além das unidades de leitura de discos de armazenamento como CD, DVD e Blu-ray e de cartões de memória.

produzia trabalhos e alguns deles em formato de livro. As feiras de publicação foram o local que acolheu esta minha produção e ali encontrei pessoas com quem a troca me era prazerosa. A inscrição no projeto seria uma maneira de manter-me conectada a este grupo e trocar informações e refletir juntos.

3.1. De como me tornei uma artista editora

Foi durante a Feira Plana, em 2016, que dei início a criação do selo editorial Sinistra Edições. O que me impulsionou a tomar este caminho foram as especificações para a aplicação ao evento, que havia setorizado os participantes dividindo-os por Zines, Artistas e Editoras, o que me levou a refletir sobre qual seria o meu espaço dentro das feiras. A aplicação como editora era um investimento alto, porém o meu trabalho não se caracterizava como zine, e acabei por me inscrever como artista.

A feira ocupou o piso inferior do prédio da Bienal, propiciando um maior número de participantes. No entanto, isto não se caracterizava como uma realidade para a publicação independente no Brasil. E com o setor Artista muitos acabaram por inscrever-se com o intuito valoroso de divulgação dos seus trabalhos, porém alguns sem ter uma real pro-

dução em livros ou múltiplos de outra natureza. O resultado foi uma feira gigantesca que acentuou as diferenças de tratamento e recursos, pois artistas com representação em galerias tiveram maior destaque, mesmo sem haver participado de feiras anteriormente. Com o propósito de atrair público para o evento, os organizadores acabaram por perder o foco em publicações. A Feira Internacional de Publicações de São Paulo, no ano seguinte, deixou de ocupar o prédio da Bienal e passou a ser realizada no espaço da Cinemateca de São Paulo, bem menor e mais coerente com a feira.

A partir desta edição da feira, iniciei a gestação do que, mais adiante, veio a se tornar a Sinistra Edições. A primeira participação da Sinistra em feiras foi na Feira Plana, em 2017. A princípio, eu desejava apenas estar no mesmo setor onde se encontravam os meus companheiros de outras feiras. Eu tinha como exemplo a Andante, editora criada pelo artista e professor Amir Cadôr²¹, ativo desde 2009. Cadôr criou o selo para editar seus próprios trabalhos e tive a honra e o prazer de conhecê-lo e com ele dividir mesa em algumas feiras. Resolvi me aventurar nesta seara e fui desenvolvendo o projeto aos poucos. Primeiro uma logo. De-

21 Amir Brito Cadôr (São Paulo, 1976) graduou-se em Artes Plásticas e realizou mestrado em Artes na Unicamp, e doutorado em Artes na Universidade Federal de Minas Gerais. É artista, editor, curador, professor de Artes Gráficas na EBA/UFMG, tem desenvolvido trabalhos em artes gráficas, poesia visual e livros de artista publicados desde 2009 pelas edições Andante. A investigação a respeito da história da escrita, do livro e das artes gráficas perpassa sua produção artística nos últimos vinte anos.

pois uma bandeira. Um carimbo. Um lançamento. Percebi que este seria um espaço de maior liberdade e experimentação. Nunca sabia se estava produzindo as peças da melhor forma, mas, afinal, era uma edição “sinistra” e o erro sempre fez parte da vida dos que escolhem o caminho contrário.

Outra referência importante é a editora Nomuque, do artista e professor Omar Khouri, um dos pioneiros na autopublicação no Brasil. Sua primeira edição da revista *Artéria* data de 1975, quando ainda residia em Pirajuí, interior de São Paulo. Meu encontro com Khouri ocorreu em 2017, quando comecei a gestar a ideia de um doutorado e frequentei como aluna especial sua disciplina sobre Poesia Concreta no Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo. A partir do ano seguinte, em 2018, eu passaria a participar das feiras de publicação realizando a aplicação com Sinistra Edições.



3.2. Dando forma às ideias

Ao longo do período mais crítico da pandemia de covid-19 (entre os anos 2020 e 2021), os encontros virtuais passaram a ser uma realidade, o que estimulou as trocas entre profissionais atuando em diferentes pontos do planeta. As plataformas de encontros virtuais tiveram que melhorar suas ferramentas e diversas funções que anteriormente não tinham grande importância – como pedir a palavra em uma conversa, por exemplo. Silenciar o ruído de fundo, desfocar a imagem do quarto bagunçado, e escolher o fundo certo ou os livros que queremos mostrar na estante de fundo passaram a ser preocupações. Tudo comunica.

As reuniões do projeto *Formas de la Idea* foram uma maneira de experimentar este novo jeito de encontrar e repensar os porquês de quisermos estar juntos. Afinal de contas, nas palavras de Richard Sennett²²:

22 Richard Sennett (Chicago, 1943) é um sociólogo e historiador estadunidense, professor da London School of Economics, do Massachusetts Institute of Technology, e da New York University. É também romancista e músico. Casado com a socióloga Saskia Sassen, sua obra mais conhecida é *O declínio do homem público* (1977).

[...] para os trabalhadores, uma consequência importante da impressão foi a disseminação do conteúdo técnico. As maneiras de fazer coisas começaram a ser relatadas em manuais para aplicação em qualquer lugar. (SENNETT, 2021, p.142).

E pensando nisso estaríamos nós dando continuidade a este ciclo, agora em um veículo muito mais veloz, com imagens transmitidas em tempo real. Assim como em uma performance que necessita de registro, o texto e a fotografia, ou “print screen²³” têm uma função.

Participar do projeto como Sinistra Edições e ser convocada a me comunicar com a artista mexicana Kena Kichengs²⁴ para chegarmos a uma opinião conjunta em *Formas de la Idea* foi um desafio. Os diversos grupos formados por artistas de diferentes localidades receberam a missão de colocar em palavras suas reflexões a respeito da busca pela origem do ato criador. Porém, nem todas as pessoas que editam livros

23 O print screen, em tradução livre, significa captura de tela. É um recurso amplamente utilizado para salvar informações que está presente em todos os computadores, tendo inclusive uma tecla dedicada na grande maioria dos modelos de teclado.

24 Kena Kichengs (Caracas, 1989). Em 2003, frequentou o curso de Técnicas e Materiais de Pintura no Museu Oficina Nishizawa, Toluca, Estado do México. De 2009 a 2014 participou das atividades da oficina gráfica La Tómbola do Museo de la Estampa de Toluca, expondo no México e no exterior. Em 2013, obteve o título de Bacharel em Design Interativo na Universidad Iberoamericana. É graduada no Mestrado em Artes Visuais com orientação gráfica pela Pós-Graduação em Artes e Design da FAD, UNAM, graduada com louvor em 2018. Em 2014 realizou o ateliê litográfico, em Toluca, Estado do México.

– e principalmente artistas – estão habituados à comunicação via texto. É algo que fomos perdendo com o advento de novas formas de comunicação mais simplificadas, como mensagens de texto, com suas abreviações, e videoconferências. Não enviamos mais cartas. O que para a arte ocasionou o fim da Arte Postal²⁵ e o surgimento dos *memes*²⁶.

Percebi aquele evento como uma oportunidade de explorar outras formas de expressão como o texto e a fotografia, além de exercitar compreender melhor o espanhol, língua tão próxima a nós e tão pouco difundida no Brasil, sendo preterida à língua inglesa, que vemos muito mais propagada, inclusive como disciplina obrigatória nas escolas. Acompanhar a fala dos meus companheiros seria importante, e poder desenvolver algum tipo de trabalho com a minha parceira de jornada foi algo que me motivou.

Com o início dos encontros, busquei uma aproximação com Kena por meio de textos que fui produzindo e adicionando ao nosso “drive” compartilhado. Passei a contar-lhe, por meio de uma ficção, um pouco

25 A Arte Postal se caracteriza por ser um meio de expressão livre, no qual envelopes, telegramas, selos ou carimbos postais são alguns dos suportes em que é possível a expressão da sensibilidade. Os artistas utilizam, principalmente, técnicas como colagens, fotografia, escrita ou pintura.

26 Meme é um termo grego que significa imitação. O termo é bastante conhecido e utilizado no “mundo da internet”, referindo-se ao fenômeno de “viralização” de uma informação, ou seja, qualquer vídeo, imagem, frase, ideia, música etc., que se espalhe entre vários usuários rapidamente, alcançando muita popularidade.

do que pretendia com o meu projeto editorial e acreditei que aquele conteúdo pudesse ser útil para a construção das argumentações do meu doutorado. De fato, as reflexões deste projeto nortearam o percurso que realizei para apresentar a minha produção artística por meio desta tese.



Primeira carta à Kena Kichengs²⁷

Este sou eu em minha vida passada. Depois de me aposentar e trabalhar muitos anos vendendo peças de automóveis, eu queria me tornar um cineasta, mas não tive a chance de terminar meu filme. Minha ideia agora é escrever um livro sobre minha vida inacabada.

Eu me deparei com essas fotos por acaso, quando me ofereceram em uma casa de repouso. A diretora me perguntou se eu as queria, porque eram de um Senhor que havia falecido e a família pediu para jogá-las no lixo, porém ela preferia dar-lhes um melhor destino.

Descobri que era a minha vida anterior após uma sessão psíquica, onde um espírito amigo me contou através de uma psicografia, escrita por mim, porque sou médium psicográfica.

Agora tenho dúvidas sobre até que ponto as ideias contidas nestas fotos são minhas, uma vez que foram tiradas em outra existência e, embora não o fossem. É possível fazer um trabalho a partir de fotografias tiradas por outra pessoa, e que não foram feitas para serem obras, mas apenas

um registro de viagem? Se eu escrever um livro com memórias de outra vida, sou o verdadeiro autor deste livro? É possível escrever um livro de ficção a quatro mãos?

Quando escrevi uma primeira carta à Kena Kichengs e a resposta não veio, escrevi uma segunda e uma terceira vez. Enviei um e-mail explicando a minha ideia. Eu gostaria de escrever um texto colaborativo, mas a colaboração seria uma opção. Contudo, talvez esta tenha sido uma estratégia falha para a colaboração, pois eu não havia levado em conta que minha parceira talvez não estivesse disposta a partilhar esta escrita. Imaginei uma ideia, mas, no momento de colocá-la em prática, não considerei a possibilidade de que a reação da minha colaboradora em participar deste projeto pudesse ser negativa. Presumi que ela não se sentia confortável em sua escrita. Isso me levou a refletir no quanto nossa formação é deficitária e o quanto somos pouco estimulados a exercitar outras potencialidades que nos auxiliem a organizar a produção de um projeto. Na graduação em Artes, no Brasil, temos poucas disciplinas de escrita, mas ao final devemos produzir um trabalho de

conclusão no qual, em muitos casos, essa deficiência transparece. Digo isto por experiência, pois ao longo do doutorado orientei quatro estudantes de graduação em seus Trabalhos de Conclusão de Curso. Também há o preconceito com a carreira acadêmica, considerada por muitos uma forma menor de atuação no campo da arte e um espaço onde artistas desistem de ser artistas. E, com razão, algumas vezes somos compelidos a paralisar a produção em favor da reflexão, mas é justamente neste ínterim que o trabalho cresce em conteúdo e alcance. Dar voz ao trabalho para saber ao menos o caminho que se está traçando ao longo da jornada é importante. Assim como conseguir seguir o seu trajeto lendo placas e mapas, sem a necessidade de alguém que surja para lhe traduzir a informação. As parcerias são importantes, mas também o exercício da autonomia.

4 A FORMALIZAÇÃO DE UMA IDEIA

As formas de execução de uma ideia são muito particulares e algo que se aperfeiçoa a cada projeto. É como uma assinatura, ou um pijama que, com passar do tempo, vai se tornando cada vez mais confortável de se usar, que complementa a forma do corpo. Porém, há de se tomar cuidado para que não fique tão desgastado ao passo de tornar-se ridículo utilizá-lo.

Algumas ideias já nascem com uma forma que lhes cabe perfeitamente, como uma luva ou uma meia. Forma e conteúdo se complementam. Outras já são mais trabalhosas e difíceis de formalizar. Levam tempo até encontrar o par ideal, e perde-se muitas noites de sono em busca deste encaixe perfeito.

Às vezes, uma ideia nasce para ser livro. Em outras um livro para ser filme. Um filme para ser peça. Um cartaz para ser obra.

Fui à Paris com o projeto de pesquisar e produzir uma publicação. Editar um livro de artista que consistisse em uma contrapartida ao livro que Jean-Baptiste Debret (1768-1948) realizou sobre sua viagem

ao Brasil duzentos anos atrás, cujo exemplar da primeira edição se encontra na Biblioteca François Mitterrand, em Paris. Debret, como é mais conhecido em terras brasileiras (preciso dizer que em Paris quase ninguém sabe de sua existência), desembarcou no Brasil em 1816 com a Missão Francesa e permaneceu por aqui dezesseis anos. Com o material que produziu, editou o seu *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* ao retornar à França, e sua iconografia faz parte de nosso imaginário do que seria a corte brasileira e a cidade do Rio de Janeiro àquela época. Suas pranchas impressas em litografia mostram os habitantes da cidade como que desfilando diante do leitor. Com passos elegantes, algumas vezes quase incômodos diante da cena, como que oriundos de um cacoete do artista ao buscar retratar as figuras de maneira graciosa, mesmo diante de uma tortura. Infelizmente, para Debret, sua viagem foi um tanto longa e, ao retornar a Paris, a onda de livros sobre o Novo Mundo havia saído de moda e o artista acabou falido, com uma pilha de livros encalhados. O que na ocasião não gerou muito interesse, hoje tratasse de um valioso registro da nossa história.

Agora, duzentos anos depois, seria a minha vez de pousar o meu olhar estrangeiro sobre a sociedade parisiense e perceber as diferenças e semelhanças entre nós.

A circulação nas cidades sempre foi um interesse em minha produção, especialmente no que envolve os livros de artista. Tanto o ato de atravessar o livro quanto sua relação com os circuitos que realizo, ou realizei, muitas vezes pela cidade. Há uma especificidade na deriva daqueles que sabem o local de chegada e de partida, porém necessitam vencer distâncias por cidades construídas para carros e prédios, sem passagens ou galerias. São inúmeras e diversas as impossibilidades de atravessamento impostas pelas estruturas das cidades às vidas das minorias, que necessitam se movimentar para trabalhar, servindo os que habitam a outra margem do oceano/cidade.

A origem da ideia não foi propriamente Debret e, sim, produzir uma publicação com este olhar distante do viajante, tendo este embate com uma configuração distinta de cidade, percebendo a sua reverberação em minha produção. A viagem teve início no verão parisiense, onde tudo é turismo e novidade. Plages à beira do Sena, piqueniques nos parques e a *fête* (festa) de que todo artista sonha em fazer parte. À medida em que me perdia em suas ruas, percebia as diferenças de se perder em uma cidade como São Paulo e Paris. Foi ali que compreendi que não era uma artista, mas uma mulher artista. Bem ali, logo que cheguei, com a fala do recepcionista da residência: “Are you Brazilian? Oh, I love Bra-

zilian Woman”. A frase tornou-se um trabalho em néon da artista Santarosa Barreto²⁸, que realizou sua residência na Cité logo em seguida à minha, e denuncia que todas as artistas brasileiras recebem o mesmo “gracejo”. Eu e Santarosa tivemos a mesma experiência, porém com reverberações distintas. Como eu pesquisava percursos, a questão feminina surge por meio de cenas que desenhei, me colocando na posição vulnerável das várias mulheres que cruzaram o meu caminho. No caso de Santarosa Barreto, que pesquisava a palavra, o texto foi “gentilmente” cedido pelo nosso anfitrião.

Tudo depende do ponto de vista em que você se coloca. Mudar a sua posição no globo talvez seja uma espécie de movimento em busca de outro ponto de vista. A origem da ideia pode surgir através da janela, pela observação da vida cotidiana vista a uma certa distância, como um voyeur que observa a intimidade alheia sem nunca participar. Ou podemos dar a esta janela movimento, tornando-a a janela de um trem que nos leva de um lugar a outro, e a observação passa a ser a dos que vencem distâncias e vão ao encontro de novas possibilidades.

28 Santarosa Barreto (São Paulo, 1986) é artista visual, que vive e trabalha em São Paulo. Participou da Anual Faap (2016) e Histórias feministas, MASP (2019).

A princípio, eu via apenas os prédios. Aquela arquitetura ordenada, cidade plana que nos convida a fazer tudo caminhando. Decidi realizar uma série de desenhos para encontrar a figuração do livro que pretendia editar. Era a primeira vez que possuía um estúdio grande e bem localizado. Percebi que poderia aproveitar o espaço e produzir trabalhos maiores. Diferentemente das instalações efêmeras que havia realizado anteriormente, onde desenhava no próprio espaço, optei por trabalhar em um material que eu pudesse enrolar e levar de volta ao Brasil. Foi assim que surgiram os desenhos sobre tela da série que realizei ao longo do período de residência na Cité des Arts.

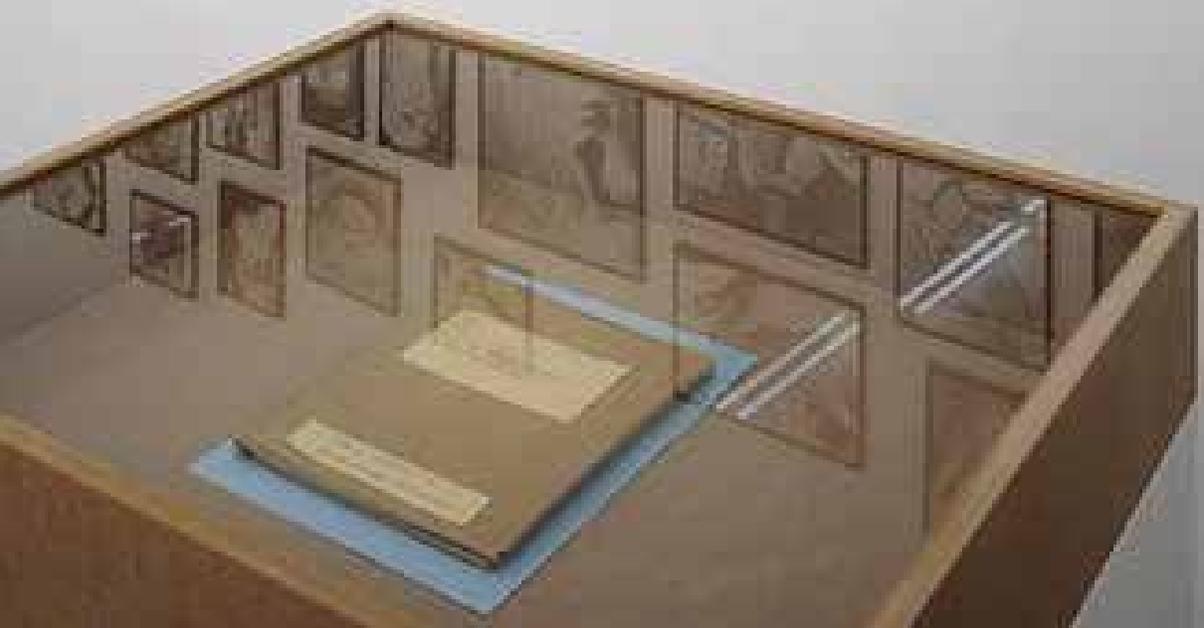
Neles, as cores de fundo, que geralmente era o branco em trabalhos anteriores, ganharam o tom bege, que é o que eu enxergava na cidade logo que cheguei. À medida que fui caminhando e o tempo passando, novas cores e tons foram surgindo, assim como o contraponto com os habitantes daquela cidade repleta de andaimes e conflitos velados. “Mas se você é forte, você continua” diziam os parisienses em sua sociedade em eterna reconstrução. Quem não é forte pode ser acometido pela “síndrome Chinois”, uma espécie de depressão dos que não são fortes e precisam de afeto, como nós, os brasileiros, e aparentemente os chineses também. A relação da superexposição dos habitantes da

cidade turística diante dos prédios a serem fotografados foi algo que surgiu nestes trabalhos e também um desenho com base nas *hachuras* das gravuras da idade média.

Durante o percurso até a publicação, encontro o livro/instalação da artista francesa Annette Messenger²⁹ e decido realizar também um livro/instalação. Viro uma esquina e penso que meu livro pode se transformar em uma espécie de maquete. Passo em frente ao café preferido do Chico Buarque³⁰ e me lembro das páginas do caderno de viagem de Debret. Percebo que não ficarei em Paris o bastante para me sentar em “cineminha”, que são os cafés com cadeiras viradas para a rua, para que se veja as figuras passarem diante da mesa. Portanto, quem caminha em frente ao café sou eu. Saio do metrô, entro em uma rua no bairro de Barbès e encontro um mercado ilegal, construído sobre caixas de papelão. Descubro que aquele é o bairro africano, e que existe também um bairro chinês – e, conseqüentemente, que a igualdade não existe.

29 Annette Messenger (Berck, França, 1943) é uma artista visual francesa. Em 2005, ela ganhou o Prêmio Leão de Ouro na Bienal de Veneza por seu trabalho artístico no Pavilhão da França. Em 2016, ela ganhou o prestigioso Prêmio Internacional de Artes Praemium Imperiale. Ela vive e trabalha em Malakoff, França.

30 Café Les Philosophes, rue Vieille-du-Temple, 4º distrito.



Importante dizer que adquiri o livro de Messenger na livraria do Centre George Pompidou. Uma obra acessível, em uma livraria de museu. Para mim, foi um sinal de que havia um caminho para as publicações de artista. Comprei, já que o valor cabia no meu bolso. Este foi mais um dos livros que me acompanhou nesta trajetória.

Neste livro, a artista narra que encontrou a sua voz artística ao pisar em um pardal morto em uma rua de Paris, em 1971. Uma descoberta, fruto de uma caminhada; logo o pardal se juntaria a muitos outros e se transformaria em sua primeira exposição. Annette inicia o seu trabalho com caixas em formato de casas, inspirada nos artistas do surrealismo e na escultora Louise Nevelson³¹. Vai se valer da ironia e de técnicas artísticas não convencionais para tratar do universo feminino como um mito social. Em suas instalações, ela utiliza a repetição obsessiva e materiais que vão da fotografia de apropriação ao uso de técnicas ligadas ao artesanato e ao universo tido como feminino, como o bordado, que utiliza com frases e motivos irônicos.

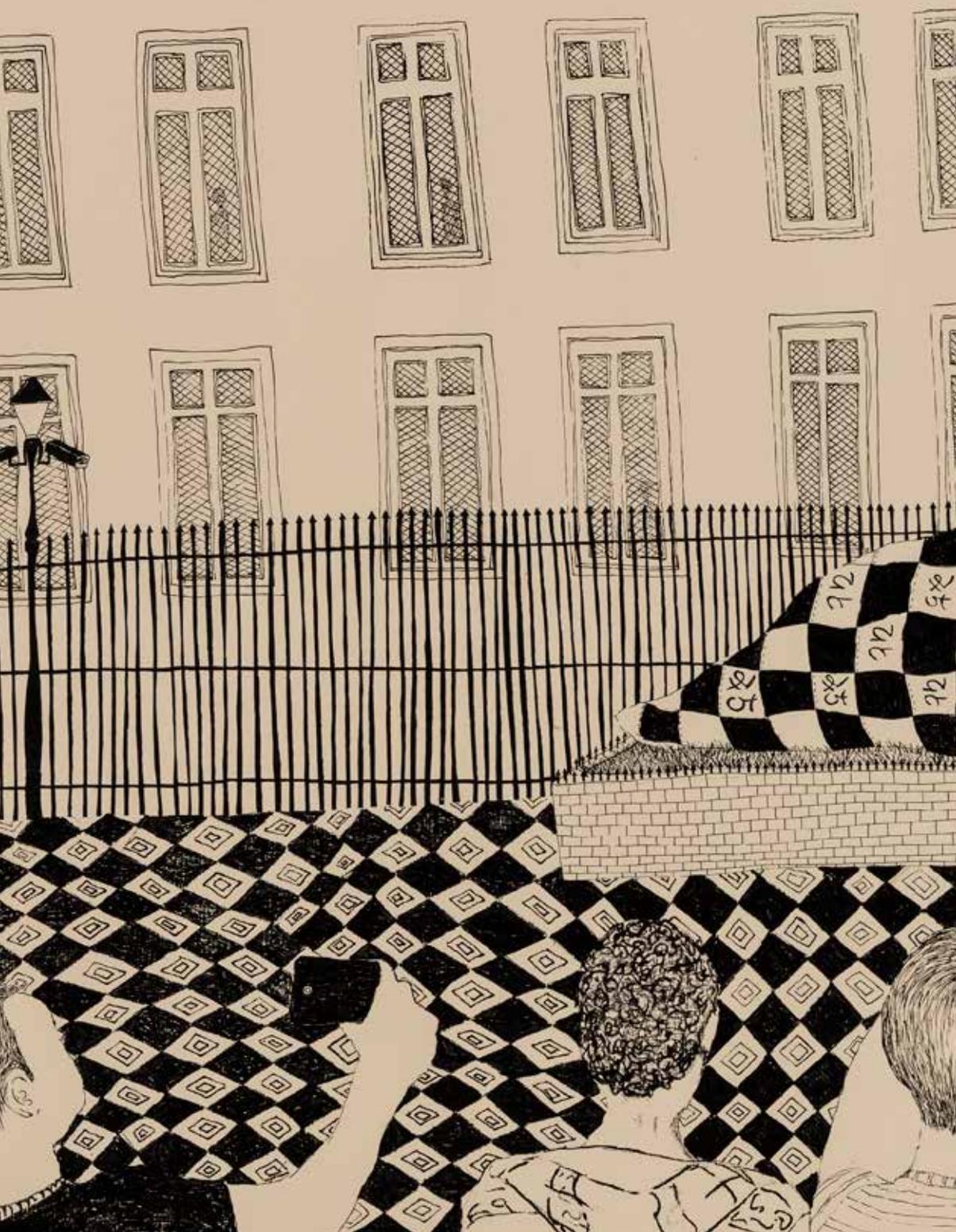
31 Louise Nevelson, (Kieve, Ucrânia, 1899 – Nova York, EUA, 1988), cujo nome completo era Louise Berliawsky Nevelson, originalmente Leah Berliawsky, era uma escultora russo-americana conhecida por suas peças abstratas realizadas com caixas de madeira. No final da década de 1950, começou a produzir suas *Sculptural Walls* (literalmente “paredes esculturais”), como *Catedral celeste*, de 1958, e *Oscuridade total*, de 1962. Elas eram grandes faixas de caixas de madeira que continham em seu interior uma grande variedade de objetos também de madeira.

Les Tortures Volontaires foi concebido por meio de um longo percurso da artista entre os anos de 1972 até 2013. A origem da ideia foram os diversos procedimentos autoinfligidos pelas mulheres, em especial, em busca da beleza ideal. Por meio de uma coleção de recortes de jornal e propagandas de tratamentos estéticos, Messenger contruiu uma instalação de parede com fotografias em preto e branco e uma coleção de álbuns. Em busca de formalizar uma ideia, a artista cria uma coleção com a qual vai realizando diversas formas de materializar sua ideia, seja em forma de álbum ou de instalação.

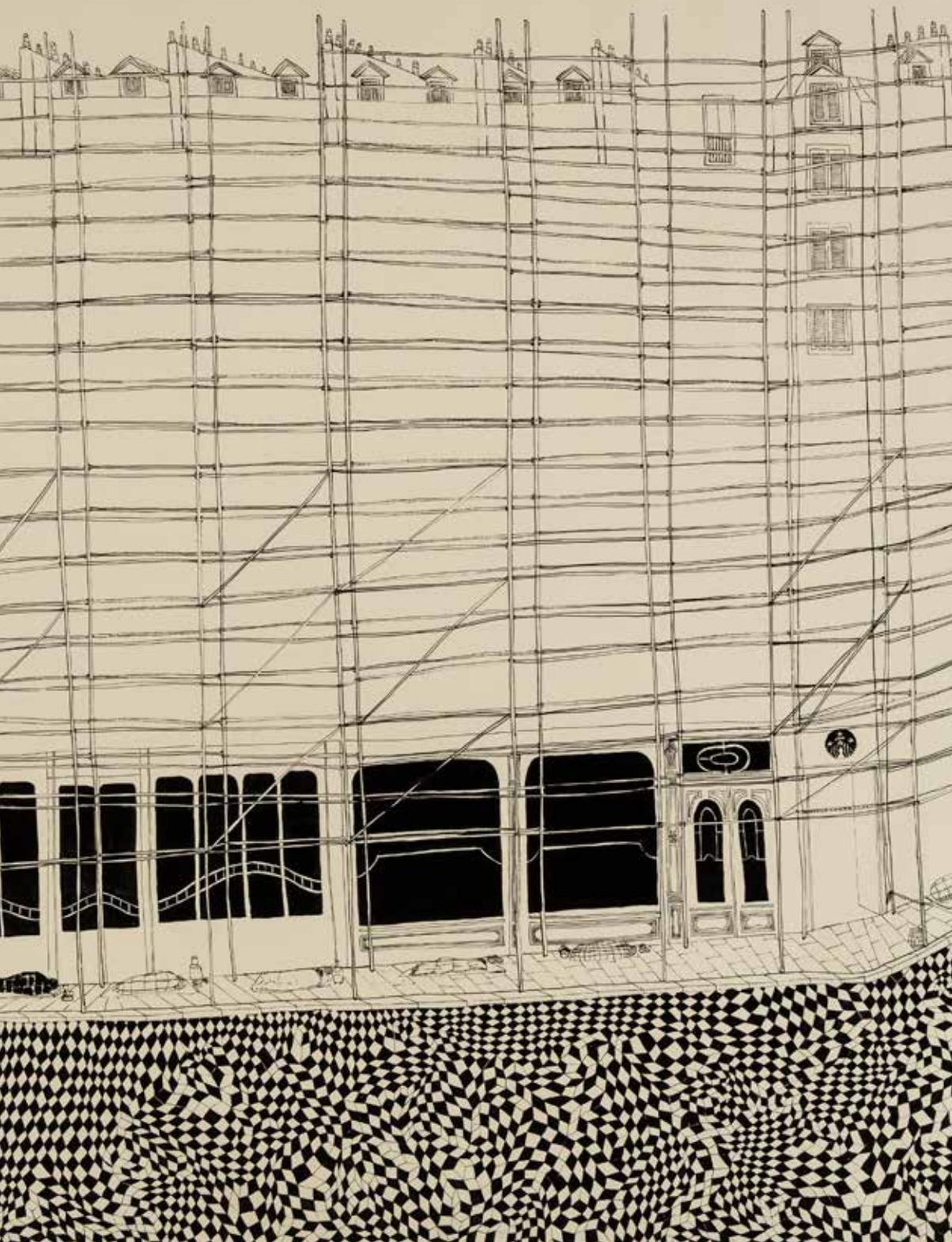
Les Tortures Volontaires, de 2013, foi na verdade um recorte deste trabalho. Um grupo de 81 imagens do ano de 1972 encontrado recentemente pela artista. Com a cooperação da editora Hatje Cantz, Annette Messenger pôde unir o álbum e a instalação em um só trabalho. A colaboração lhe propiciou trabalhar com profissionais que exploraram o que a obra em síntese já possuía, de maneira a torná-la uma edição especial, porém acessível. O resultado é um livro de artista com capa e luva em papel kraft e páginas soltas, que possibilitam a transformação do livro em uma instalação.

Recentemente as artistas Rosana Paulino e Lenora de Barros lançaram livros de artista editados em parceria com a editora Família. Esta prática tem sido recorrente e a parceria entre editores, designers e artistas visuais propicia edições maiores do que as que seriam realizadas unicamente pelo artista. A ideia de cada profissional colocar o melhor de sua expertise em prol da materialização do trabalho traz um cuidado em todas as etapas da execução e a formalização da ideia recebe novos ares, muitas vezes atualizando uma ideia antiga.











EGALITE



Handwritten scribble, possibly initials or a signature.

10-100
RUE
SAINT MAR

10-100
RUE
DU FAUBOURG
SAINT-HONORE

DU
BLÉ.

DU
BLÉ.

Handwritten scribble, possibly a signature or name.

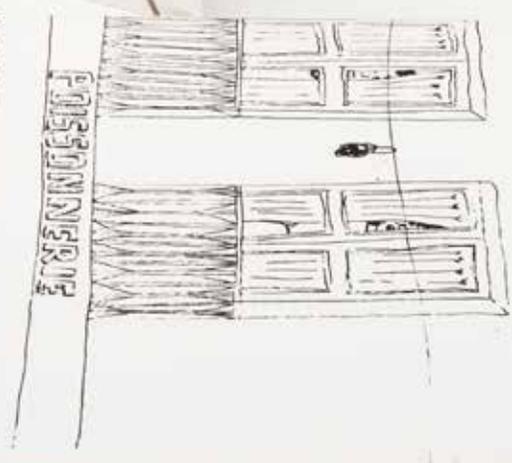
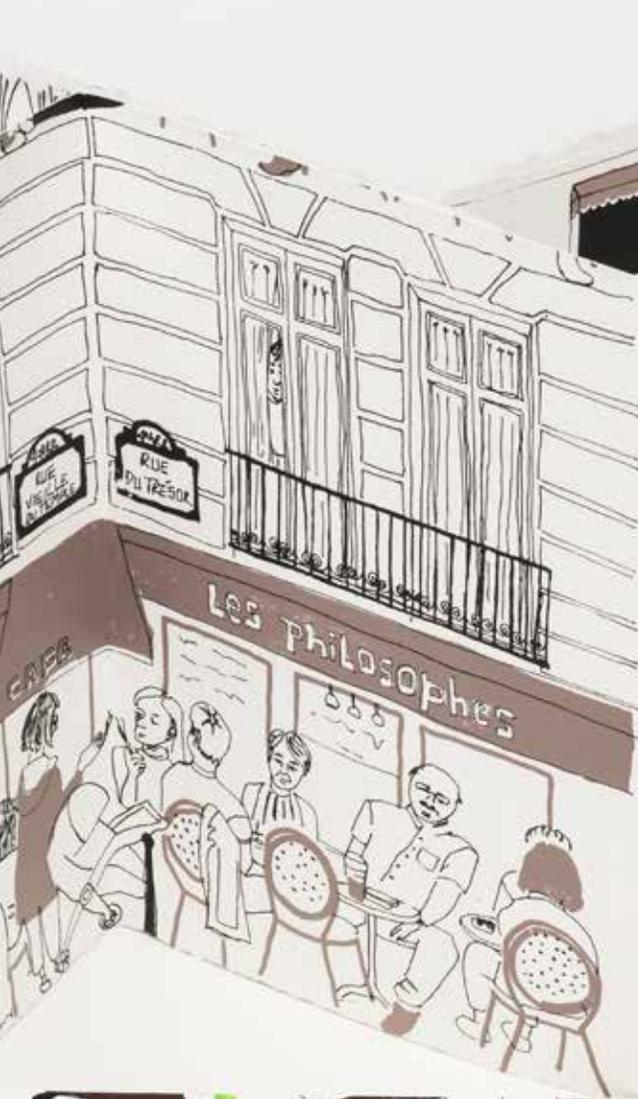
Viagem Pitoresca ao Boulevard Cor de Café

Kátia Fiera
2016



Dia







RUE
VIEILLE
DU TEMPLE

RUE
DU TRÉSOR

LES PHILOSOPHES

CRÈPES

LES PHILOSOPHES

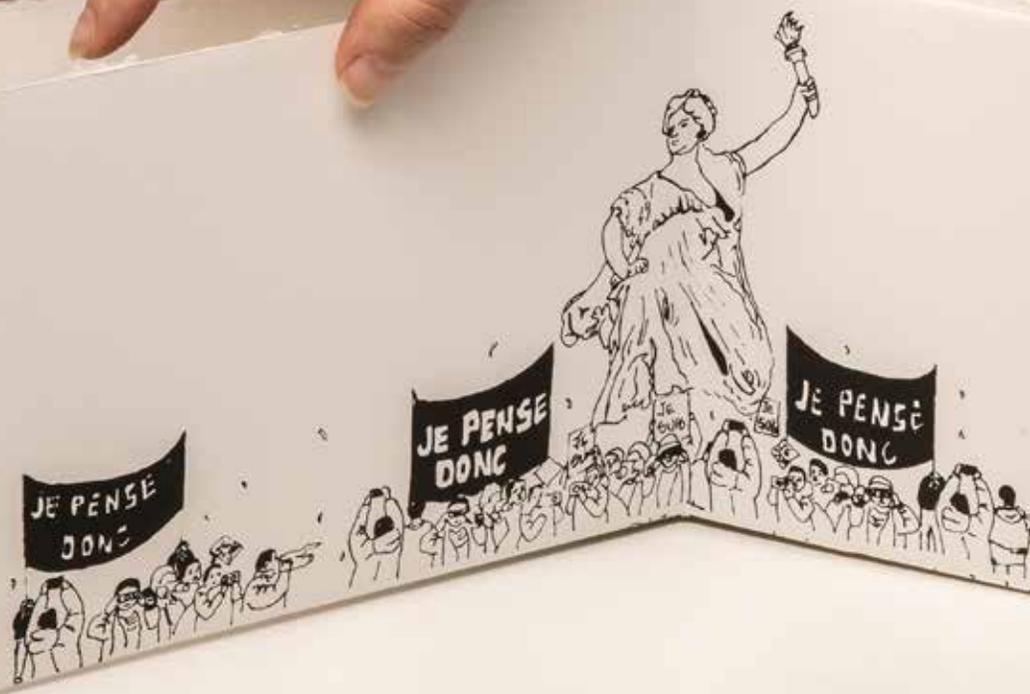
CAFÉ

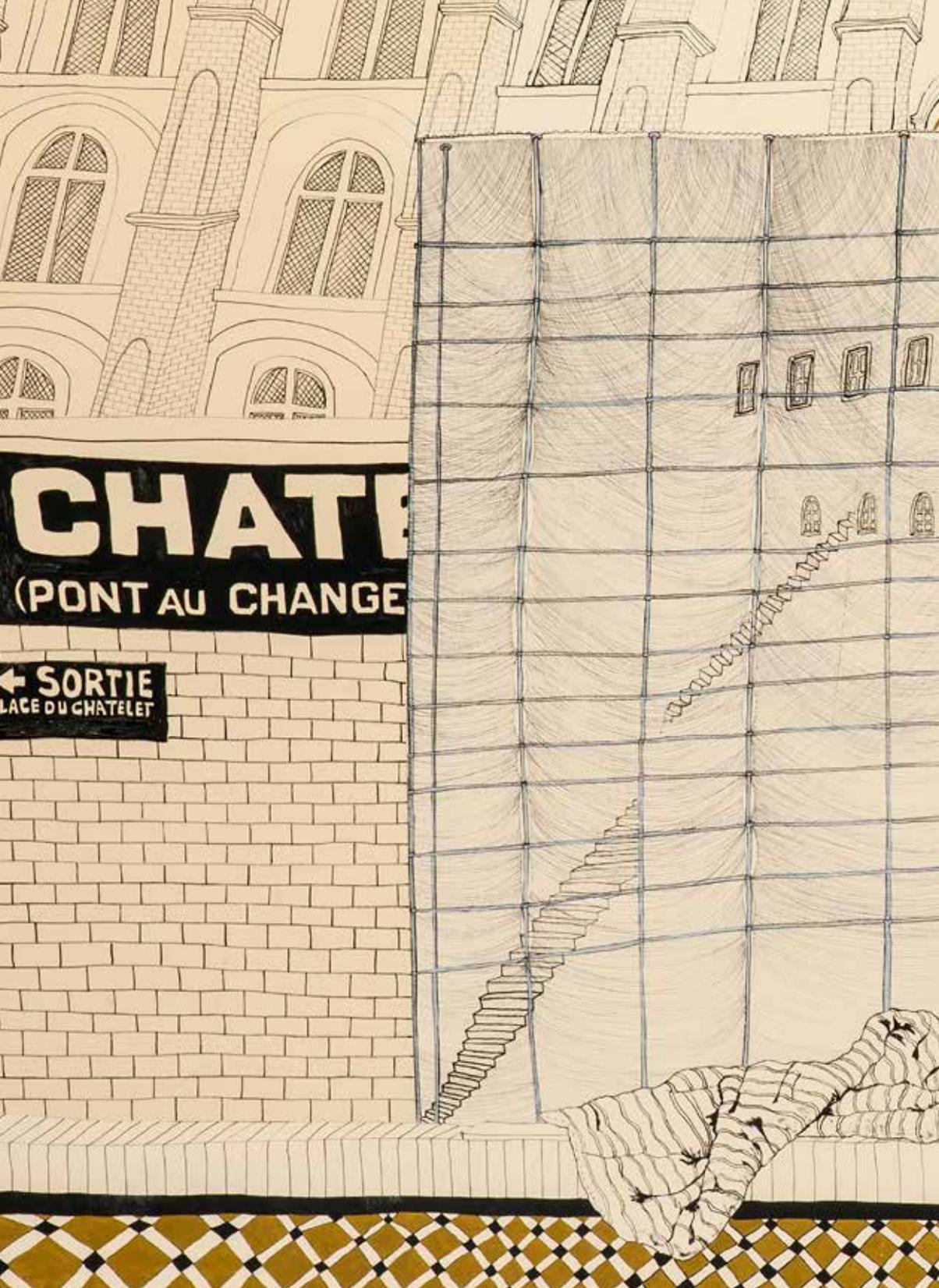
LA TO



A hand in a black ribbed sleeve holds a square, light brown cardboard sign. The sign has the words "BLACK" and "FRIDAY" written in large, bold, black, hand-painted letters. Another hand is visible on the right side, holding the sign from behind. The background is a plain, light gray wall.

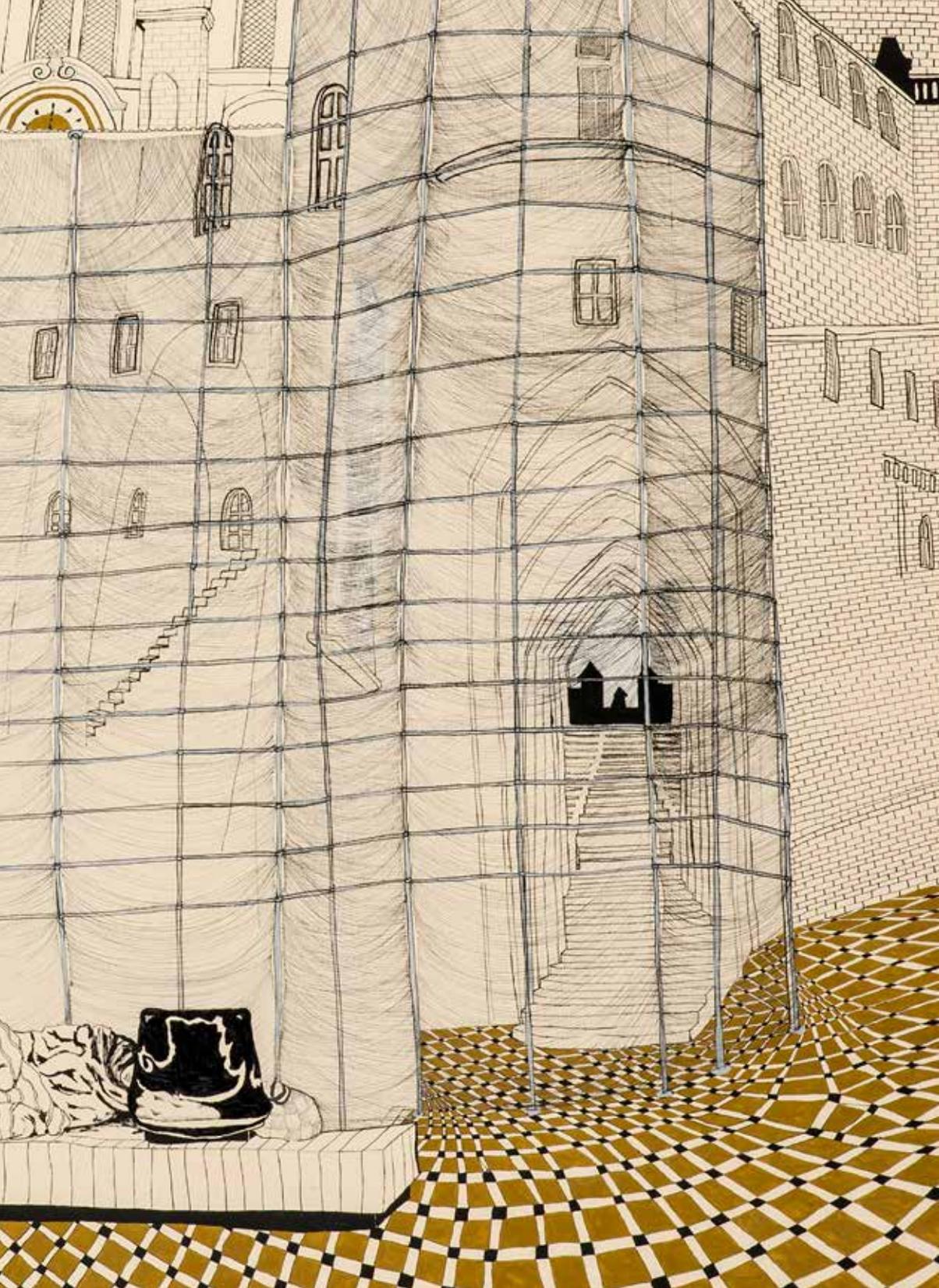
**BLACK
FRIDAY**





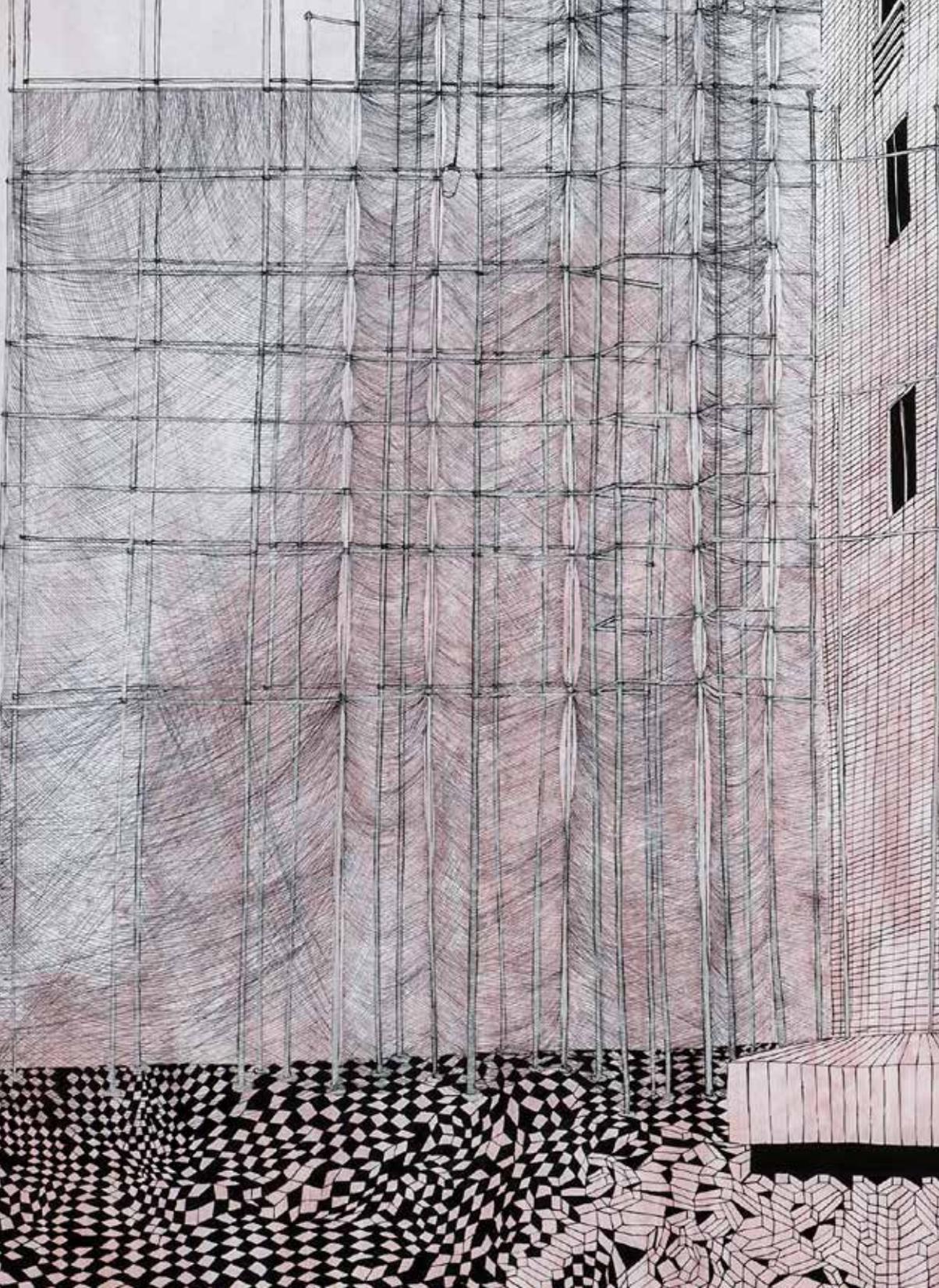
CHATEL
(PONT AU CHANGE)

← **SORTIE**
PLACE DU CHATELET









VINS D
BORDEAUX







DONA ONÇA

No caso da edição que realizei em Paris, posso afirmar que os meus colaboradores foram o prêmio PROAC de livro de artista e a bolsa FAAP Cité Internationale Cité des Arts. As exigências e prazos dos dois me impuseram um cronograma que exigiu bastante foco e organização para que o projeto fosse formalizado e executado dentro do prazo. Isto é algo comum quando se tem outros profissionais envolvidos em um projeto, e o bom funcionamento da S.A. é essencial para a manutenção e a conquista de futuros colaboradores.

Viagem Pitoresca ao Boulevard Cor de Café foi impresso no ateliê de serigrafia da Cité des Arts e lançado no Museu de Arte Brasileira da FAAP em abril de 2016. Trata-se de um livro/instalação com páginas soltas que, quando dispostas na vertical, se transformam em esquinas da cidade de Paris. Seu conjunto é um percurso real do bairro turístico do Marais até o conhecido bairro africano de Barbes-Rochechouart. Suas páginas impressas em serigrafia são representações realizadas a partir de fotografias feitas durante percursos reais e as cores mudam ao longo das páginas, que se iniciam por um tom bege das primeiras impressões da cidade na retina e vão adquirindo cores ao longo do percurso e das páginas que finalizam em Barbes, com seis cores em serigrafia. Um único exemplar de *Viagem Pitoresca ao Boulevard Cor de Café* permaneceu em Paris; o que troquei com o galerista e livreiro Yvon Lam-

bert³², em pessoa, em sua livraria na rua Filles du Calvaire, número 14, assim como único exemplar que encontrei da primeira tiragem do livro de Debret em Paris, na biblioteca François Mitterrand. Seu lançamento ocorreu quando retornei ao Brasil, em uma exposição no Museu de Arte Brasileira da FAAP e, assim como o *Viagem Pitoresca* de Debret, meu lançamento naufragou e eu não vendi nenhum exemplar.

Alguns meses depois participei da Feira Tijuana de Arte Impressa, que acontecia em sua primeira edição na cidade do Rio de Janeiro. Esta seria a sua décima edição, porém não se sabia muito bem o que aguardar nesta edição carioca da feira e foi uma surpresa a enorme receptividade do público e da cidade que, rapidamente colocou a feira em seu calendário de eventos. O livro *Viagem Pitoresca* teve uma enorme aceitação. Talvez pela presença marcante de nossa herança colonial gravada na cidade ou pelo próprio ambiente da feira, mais propício ao entendimento do trabalho. Seja como for, o fato é que ali, em contato com o público, eu pude perceber que o trabalho estava finalizado. A feira como um todo foi um grande sucesso e continuou a acontecer até a paralisação de todos os eventos por conta da pandemia, em 2020.

32 Yvon Lambert (Vence, França, 1936) é um galerista e negociante francês contemporâneo, trabalhando em Paris e Avignon. Foi um dos principais diretores de galerias de arte contemporânea na França e, em 2017, decidiu fechar sua galeria e abrir uma livraria especializada em publicações de artistas.



5 A MATERIALIZAÇÃO DA IDEIA

Na busca pela materialidade de uma ideia, há de se romper o gelo da imobilidade para seguir o caminho que a própria ideia suscita e deixar-se guiar pelos materiais encontrados ao longo do percurso.

O próprio gelo pode ser um guia, por exemplo. O som do gelo enquanto se caminha, que pode estar contido em uma imagem ou um texto, e que pode nos levar a escolher um tipo de material que, ao ser folheado, nos transmita por meio do tato ou som a mesma sensação.

Após um período de seis meses em Paris por conta da residência artística, retornei ao Brasil e procurei manter o olhar atento de artista viajante; ao mesmo tempo fui em busca de me reconhecer nas coisas daqui. O que me torna brasileira? Eu que “não sou de São Paulo e não sou japonês; não sou carioca e não sou português; não sou de Brasília”³³, mas sou do Brasil, e percebi isso assim que coloquei os pés fora do país. Em verdade, vivendo em São Paulo, local de contradições e muito parecido com as grandes cidades do mundo, eu confesso que jamais havia refletido sobre isso. Principalmente porque sendo daqui eu

33 Trecho da letra da canção “Lugar nenhum”, dos Titãs.

sempre me senti uma estrangeira. Seja pelo fato de meus pais terem se mudado enquanto eu e meus irmãos éramos ainda crianças para a região Norte do país; seja porque enquanto residíamos no Pará e na Amazônia também não pertencíamos àquele lugar – “sou de lugar nenhum!”. E quando retornamos à São Paulo, estranhamente, aqui nós éramos de lá. Em *Exile* (1983), Luis Camnitzer (1937) conta que chegou no Uruguai com a família vindo da Alemanha, com apenas um ano, e que sempre se considerou uruguaio. Ele sentia que era necessário um esforço enorme para não parecer diferente, com o risco de ser considerado um “polaco” ou imigrante europeu de “segunda categoria”. Isso fez com que ele crescesse com um sentimento de exílio.

Algo recorrente em narrativas de indivíduos em situação de diáspora é o fato de jamais poderem retornar aos seus lares, pois o tempo modifica tudo e ao retornar o local de nossas memórias não existe mais. O único caminho possível é seguir adiante. Ao recordar seu período de exilado durante a ditadura militar em seu país, o escritor argentino Tomás Eloy Martínez (1934-2010), em entrevista à Soledad Gallego-Díaz, afirma: “Quando você volta ao lar do qual partiu, pensa que fechou um ciclo, mas percebe que sua viagem foi só de ida. Do exílio ninguém regressa”³⁴. Enquanto o exilado caminha por outras terras, a que ele

deixou muda, deixa de existir do jeito que ele a conheceu, e se algum dia, porventura, ele finalmente conseguir voltar, voltará a uma terra que já não lhe pertence. É só enquanto o exilado (e o artista, o escritor, o curador...) está no caminho, então, que realmente preserva a memória, no instante que ele para, a memória que o caminho conservava evaporará a contato do mundo.³⁵

Primeiro, busquei caminhar novamente pela minha São Paulo e redescobrir a sua beleza. Percebi algumas similaridades com a cidade de Paris acerca das construções e reconstruções. Na época, o edifício Copan se encontrava em sua longa reforma e estava coberto com uma manta de proteção azul. Deste encontro surgiu o trabalho Dona Onça e os fundos coloridos ganharam uma luminosidade maior por conta do clima ensolarado do Brasil. Um ruído no fundo azul manchado me alertou para a São Paulo em que estou, a da terra da garoa e da calçada privativa. Por aqui nada de cineminha e muita atenção ao utilizar o celular na rua. As executivas na calçada adotam uma vestimenta discreta, pois a Dona Onça não deve chama mais atenção do que os lobos.

34 Entrevista publicada com o título "Do exílio ninguém regressa", Caderno 2, O Estado de S. Paulo, 01/02/2009.

35 Jacopo Crivelli Visconti, "Introdução". In: Novas derivas. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p.XIX. (Coleção Mundo da Arte).

O trabalho seguinte já recebeu um fundo cinza e o “muso” foi o edifício onde funcionava o antigo Othon Hotel. Localizado no centro da cidade, era o destino dos que vinham à São Paulo para participar do programa do apresentador Silvio Santos chamado A Porta da Esperança. E foi este o título que dei ao trabalho que possui um desenho do prédio, que na época se encontrava em reforma, mas que por anos foi abandonado, tornou-se ocupação e agora recebia uma segunda chance por conta do movimento de reurbanização do centro. Lembrei-me de quando era adolescente e caminhava pelas ruas da cidade e meu pai me perguntava se eu sabia o nome daquela rua. Depois desta pergunta e do óbvio “não” viria sempre um nome e uma explicação de algo ocorrido por ali. Meu pai, um tecnólogo, que retomou os estudos após se casar com minha mãe, realizando o supletivo e depois seus estudos na FATEC, era um apaixonado pela região da Cinelândia, onde hoje quase que cinema não há. Daí o meu fascínio pela história contida naquelas ruas. Após conseguir o diploma de tecnólogo passou a atuar em construções de usinas hidrelétricas, mais conhecidas como barragens. Foi por conta deste emprego de meu pai que fomos residir em uma usina hidrelétrica no Pará.

Continuei caminhando e segui em direção à cidade da minha infância. Percebo que ela não é São Paulo e, sim, uma pequena vila da

usina hidrelétrica de Tucuruí, no Pará. Jamais pude retornar ao Pará de minha infância e, em busca de referências fotográficas no Google Maps³⁶ da vila em que vivi em Tucuruí, me dei conta de que, mesmo que eu pudesse retornar, ela já não se encontrava mais lá. Pelo menos não a residência em que vivi. Ela fica na região da Vila Permanente da usina, inundada entre os anos de 1984 e 1985, juntamente com 2.600 km² de floresta das margens do rio Tocantins, incluindo parte da reserva dos índios Parakanã e alguns núcleos urbanos, deslocando compulsoriamente de suas moradias e trabalho cerca de dez mil famílias. Meu pai, como funcionário da Eletronorte, foi transferido para uma nova usina em construção, desta vez no estado da Amazônia.

Deste tempo no Norte do país restaram fotografias, cerâmicas majoroaras e móveis de madeira de lei que denunciavam nossa passagem por aquelas bandas. Nossa antiga residência e as memórias das brincadeiras de rua e dos amigos de infância ficaram submersas pelo imenso lago da usina e do tempo. Ao buscar revisitar estas memórias tempos depois, uma série de camadas desta mesma história que passavam despercebidas pelas crianças da época vieram à tona. Toda a destruição causada pelo deslocamento das matas, dos rios e das pessoas em fun-

36 Google Maps é um serviço de pesquisa e visualização de mapas e imagens de satélite da Terra gratuito para navegadores iOS e Android fornecido e desenvolvido pela empresa estadunidense Google.

ção da ganância de governos autoritários e empresas que visavam o lucro a qualquer custo, impondo projetos utópicos e mal planejados e dos quais jamais se responsabilizaram.

Neste percurso de volta ao Pará eu cheguei até a história de Fordlândia, cujos relatos me auxiliaram a compreender o que havia se passado naquela região: o projeto de ocupação da Amazônia, que foi o que verdadeiramente interessava ao Governo brasileiro e que havia começado bem antes da Eletronorte, em 1870, com o ouro branco ou a chamada Era da Borracha.

Movidos pelo sonho do Eldorado, muitos brasileiros deixaram suas terras natais em busca de uma vida melhor e incentivados pelo governo que lhes prometia terras e auxílio, coisa que jamais veio a cumprir. Os migrantes que chegavam nos seringais já chegavam endividados pelo dinheiro da passagem, da comida, do local para residirem e até pelos instrumentos de trabalho. O que acarretava em uma nova forma de escravização. Portanto, não era apenas a seiva da seringueira que movimentava a riqueza da época, mas também o sangue e suor destes trabalhadores que dali nunca mais saíam.

O ciclo da borracha teve o seu apogeu como símbolo do progresso com a construção do Teatro Amazonas e os barcos à vapor. E sua queda por meio do primeiro grande caso de biopirataria da Amazônia, em 1876, com o contrabando de setenta mil sementes de seringueira pelo botânico inglês Sir Henry Alexander Wickham³⁷, que as levou e plantou na Malásia, uma das colônias inglesas da época. Dez anos depois, as seringueiras da Malásia já estavam produzindo a todo vapor e o Brasil perdeu força nas negociações. Isso duraria até 1942, quando, durante a Segunda Guerra Mundial, os japoneses controlaram os seringais da Malásia e o mercado ficou sem matéria prima para abastecer a indústria dos aliados; foi então que os estadunidenses se voltaram para os seringais da Amazônia. Foi neste período que o Governo brasileiro entrou em ação, convocando soldados para a batalha dos seringais. Os convocados deveriam escolher entre embarcar para a guerra ou servir nos seringais da Amazônia. Nesta batalha morreram mais homens nos seringais do que na guerra efetivamente.

Entre as várias estratégias brasileiras para a ocupação da Amazônia está a concessão de terras ao magnata estadunidense Henry Ford

37 Sir Henry Alexander Wickham (1846-1928), botânico inglês, conhecido por ser o autor do contrabando de cerca de 70 mil sementes de seringueira, *Hevea brasiliensis*, na região de Santarém no Pará, em 1876. As sementes foram encaminhadas ao Royal Botanic Gardens em Londres e, após selecionadas geneticamente, enviadas para plantações na Malásia. É um dos mais ilustrativos casos de biopirataria de espécies amazônicas.

(1863-1947), que recebeu dois milhões de hectares de terras no Pará para plantar seringueiras. Foi ali que, do dia para noite, surgiu a cidade de Fordlândia, concebida como uma fábrica estadunidense, com hidrantes vermelhos, casas requintadas e toda uma organização similar a das fábricas da Ford nos EUA. A falta de planejamento e informação fez com que o projeto de Ford naufragasse, porque as seringueiras plantadas lado a lado na Amazônia tornavam o solo empobrecido e as plantas a mercê de pragas que devastaram a plantação. O projeto foi oficialmente encerrado em 24 de dezembro de 1945, com acordo entre a Ford e o Governo Federal.

Meu encontro com Fordlândia passa pelos acontecimentos e relatos de quem viveu e vive ainda hoje na cidade e pela narrativa familiar que construiu o meu repertório de vida, e que criou significado quando as histórias se cruzaram. A vila de funcionários da usina em que vivi possuía hidrantes vermelhos e casinhas com cercas de madeira brancas e eu nunca compreendi de onde vinham aquelas referências estéticas. Outra semelhança encontrada foi no trato com os funcionários, pois uma das narrativas do meu pai (já falecido, vítima do câncer de pele devido ao trabalho sob o sol escaldante) era a de que quando iniciou seu trabalho na usina ele havia recebido um par de botinas e uma garrafa de

água térmica laranja e que, ao deixar o serviço, quinze anos depois, a empresa Eletronorte lhe pediu de volta as botinas e a garrafa. Como ele não teve como devolver, pois as mesmas já haviam se deteriorado com o tempo; a empresa cobrou o valor destes itens do seu salário final. Por este e por vários outros detalhes eu me dei conta de que a empresa havia replicado o projeto de vila de Henry Ford em suas vilas operárias.

A materialização do livro *Fordlândia* foi acontecendo por meio desta busca entre as recordações e fotografias tiradas por meu pai, o encontro de registros fotográficos da época da implantação de Fordlândia, e a descoberta de materiais que por si só contassem essas histórias que, mesmo encobertas pela floresta e pelo esquecimento, estão impressas nos corpos e nos materiais que utilizamos até hoje. A borracha utilizada nos pneus e tapetes dos automóveis e em muitos outros utensílios da vida contemporânea iria se transformar na capa do livro. As páginas seriam de tecido utilizado para forro de sofás com uma estampa de motivo sugestivo, Santarém.

Novamente, a operação de construir trabalhos maiores, onde eu pudesse ser envolvida por aquele universo no qual eu pretendia mergulhar para a materialização da visualidade do livro, foi um subterfúgio.

A primeira obra que produzi e que deu título ao livro foi *Fordlândia*, no qual, sobre o tecido *acquablock* para forro de estofados, estampeei imagens de registros da fábrica da Ford e da vila de Fordlândia por meio de transferência de imagem e desenho, criando uma espécie de interferência da estampa que já existia no tecido – estampa sobre estampa, em um misto de destruição e reconstrução. O homem novamente tentando se sobrepor à floresta, destruindo-a assim como a si mesmo. A ideia era criar um ruído, mas a descoberta foi a de que ao transferir a imagem em preto e branco sobre o tecido com estampa de folhagem, as imagens se fundiam e criavam algo novo. Como uma camuflagem, uma espécie de Curupira ou miragem da floresta. Comecei a explorar esta descoberta e o trabalho seguinte foi a reconstrução da minha antiga residência na vila da usina hidrelétrica de Balbina, na Amazônia. Esta foi a segunda usina para onde nos mudamos, a última antes do retorno à São Paulo.

Nestes trabalhos, a trama construída por meio do desenho em *hachuras* foi somada à estampa contida nos tecidos, completando a paisagem. A terra preta de Santarém e os espíritos que estavam por toda parte, mesmo ali naquela terra de ninguém.

Havia os espíritos da floresta, mas também muitos outros: dos que pereceram ao longo da construção da rodovia Transamazônica, das vá-

rias invasões ocorridas, e nós, que fazíamos parte de mais uma delas. Seringueiros, barrageiros, brasileiros e estrangeiros, todos sendo absorvidos pela floresta mãe. A Zona Franca de Manaus é um bom exemplo destes contrastes. Em meio a tanta precariedade, com habitantes da cidade vivendo em casas de madeira e sobre palafitas por conta das cheias do rio negro e Solimões, a cidade possuía ruas onde eram comercializados equipamentos com tecnologia de ponta oriunda do estrangeiro, alguns até montados ali mesmo. A Zona Franca de Manaus é um modelo de desenvolvimento econômico criado em 1967, ainda no então Governo de Juscelino Kubistchek, porém implantado apenas dez anos depois, impulsionado pela forte industrialização do país. Criada por meio de decreto, é possível verificar a similaridade de implantação com o projeto de Henry Ford, pensando apenas em ocupar uma região preenchendo espaço sem mencionar as consequências. A seguir, reproduzo trechos da lei nº 3.173 criada em 6 de junho de 1957 pelo Governo de Juscelino Kubistchek e que, dez anos depois, foi alterada e implementada por meio do Decreto – 288³⁸.

38 BRASIL. Lei nº 3.173, de 06 de junho de 1957. Disponível em: http://www.suframa.gov.br/download/legislacao/federal/legi_I_3173.pdf. Acesso em: 01 mai. 2023.

Art. 1º – É criada em Manaus, capital do Estado do Amazonas, uma zona franca para armazenamento ou depósito, guarda, conservação beneficiamento e retirada de mercadorias, artigos e produtos de qualquer natureza, provenientes do estrangeiro e destinados ao consumo interno da Amazônia, como dos países interessados, limítrofes do Brasil ou que sejam banhados por águas tributárias do rio Amazonas.

Art. 2º – O Governo Federal fará demarcar, nas imediações da cidade, à margem do rio Negro e em lugar que reúna condições de calado e acostagem satisfatórias, uma área de terras não inferior a duzentos hectares, onde ficará localizada a zona franca, com as instalações e serviços adequados ao seu funcionamento.

§ 1º – As terras destinadas à zona franca criada nesta lei serão obtidas por doação do Governo do Estado do Amazonas ou mediante desapropriação para fins de utilidade pública, na forma da legislação em vigor.

Ao materializar *Fordlândia*, diferentemente das publicações editadas anteriormente, nas quais priorizei a multiplicação e optei por materiais mais acessíveis para tornar menos onerosa a produção, percebi que a ideia de livro que eu pretendia realizar seguia justamente o caminho contrário às práticas de grandes edições. Eu retomaria a materialidade dos meus primeiros livros, nos quais o suporte e os materiais de construção faziam parte da narrativa do trabalho. A materialidade era funda-





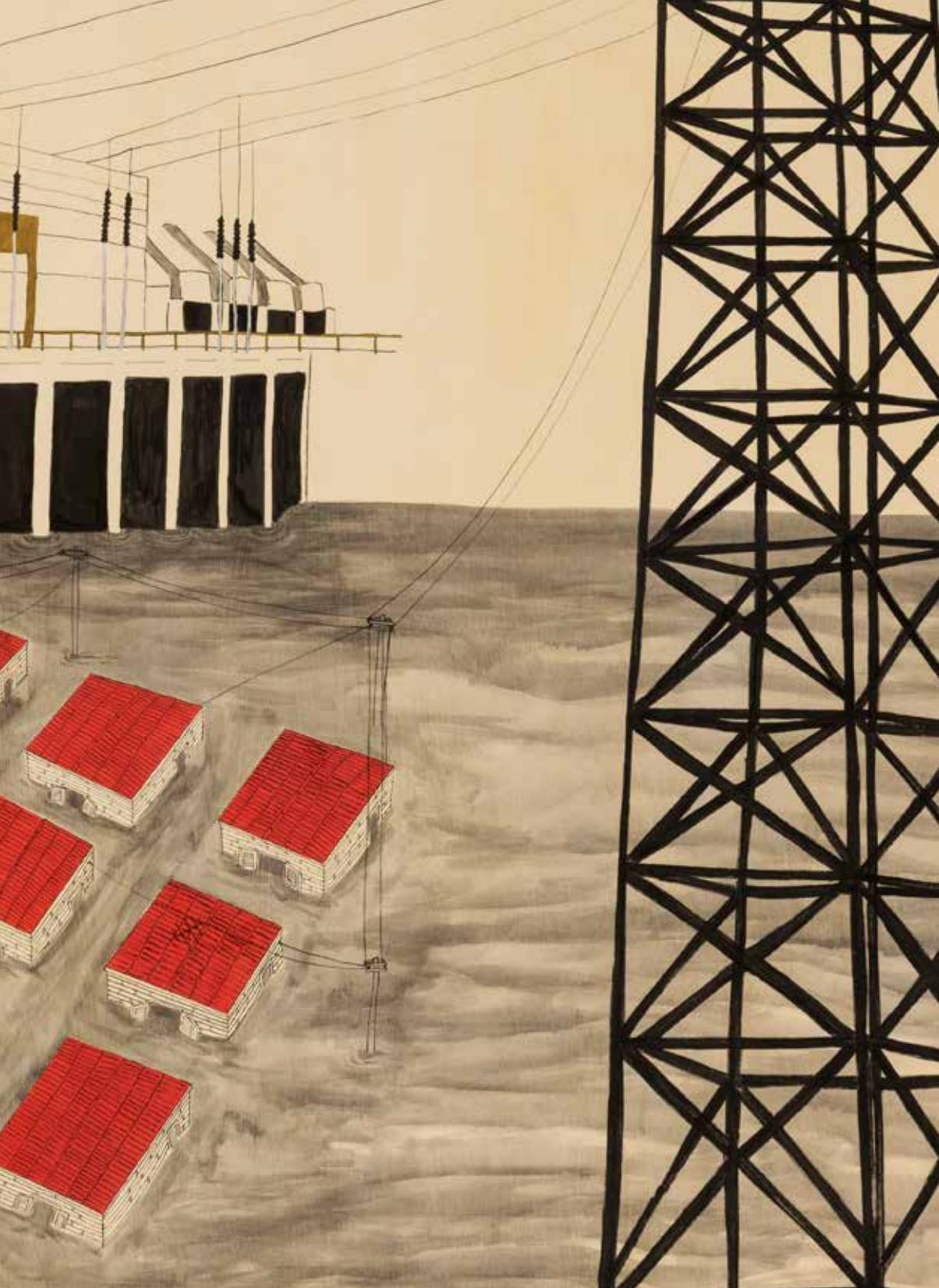


ORDI ANDIA











FORD INDIA











mental. Pensar os métodos de reprodução e a participação dos demais no processo seria importante. Não explorar o outro para a criação. Não danificar a saúde de um trabalhador para produzir seja o que for. Repensar as parcerias e em quem eu poderia beneficiar com a minha produção. Trabalhar com os artesãos do bairro, desde a costureira da esquina até o sapateiro da rua de baixo. Foi assim que surgiu a capa com encadernação por ilhós e as páginas costuradas por overlock. Um processo mais lento, porém mais realista e de acordo com a minha possibilidade de circulação.

Sugestivamente, o livro foi lançado em 2017 na Feira Plana que recebeu o título de “Fim do Mundo” e ocorreu no grandioso prédio da Bienal. Uma feira que parecia mudar para sempre os rumos da publicação independente no Brasil, mas que, assim como a cidade de Fordlândia, parece ter sido um sonho maior do que as nossas vãs possibilidades. No ano seguinte, a Feira Plana ocorreu no espaço da Cinemateca de São Paulo, bem menor. Em 2019, a feira encerrou suas atividades e posteriormente o espaço da Casa Plana também fechou suas portas.

Há livros que realizamos movidos, sim, pela vaidade, mas, também pelo anseio de materializar uma ideia que não sai da cabeça. Uma vontade em se trabalhar com um determinado material, seja papel, tecido

ou outro objeto que nos imponha algum tipo de memória inerente e que nos faça embarcar em uma aventura de edição, em busca de técnicas de reprodução, impressão e possibilidades de unir tudo aquilo que se sente em páginas. Tatear a vida por meio destas utopias é o que faz o aventureiro artista-editor virar a página todos os dias e recomeçar, mesmo dentre tantos desafios e desesperança. Navegar um mar de páginas é sonhar.

O sonho *Fordlândia* foi realizado com recursos próprios e auxílio de trabalhadores autônomos encontrados em meu próprio bairro: o overlock na costureira da rua, o rebite no sapateiro da esquina, xerox na papelaria mais adiante, a transferência de imagem, e o restante do trabalho executados por mim em meu ateliê/quarto de casa. Enquanto eu produzia este livro, o meu espaço de trabalho era minha casa e é provável que o próprio ambiente doméstico tenha influenciado sua materialização. O forro do sofá que precisei trocar após ser devorado pelo cachorro. O encontro com o tecido com estampa de nome Santarém. Acaso e achados que vão se sobrepondo para formar o livro da vida e a materialização de um sonho pode não dar lucro, mas enriquece a existência.



6 IDEIAS EM AÇÃO

A formalização de uma ideia é o ato criador. A ação propriamente dita. Quando passamos do universo ilimitado de possibilidades para o mundo real.

Ideias são algo sem limites, como a visão de uma paisagem à beira da estrada. É necessário dar forma a esta ideia, mas à medida que fazemos isso, algo de uma infinitude se perde.

É necessário enquadrá-la, focá-la. Encontrar maneiras de conter a ideia.

Após esta jornada em busca de Tucuruí, Balbina e Fordlândia, assim como em qualquer viagem mística ou em busca do autoconhecimento, o único caminho a fazer é o de retorno para casa. Neste caso, o retorno me fez caminhar um pouco mais adentro e seguir na direção da minha residência em São Paulo, onde vivi a adolescência e boa parte da vida adulta e de onde meus pais partiram com os três filhos pequenos em busca do Eldorado.

Os caminhos que nos levam a retornar ao início são surpreendentes e, por meio da aplicação para uma residência artística que ocupava um prédio no Centro de São Paulo (mais precisamente a antiga subestação de energia Riachuelo), voltei um pouco mais ao passado e aos percursos que me levaram a ser quem sou hoje. A Red Bull Station São Paulo surgiu como uma residência artística por meio da qual os participantes teriam direito a um estúdio e ao acompanhamento de curadores, o que sempre parece interessante, visto que atualmente as relações entre artistas e curadores se fazem por meio de alguma relação monetária, seja por via de intermediação de uma galeria ou instituição que faça esta ponte ou acompanhamento de projeto pago.

Além do atrativo de suporte que a residência proporcionava, havia o interesse em possuir, mesmo que por um tempo determinado, um estúdio para trabalhar no Centro da cidade. O fato de o espaço da residência ocupar uma antiga subestação de energia elétrica também foi um motivo de interesse para a aplicação, já que estava completamente envolvida com a trajetória da minha família entre as usinas hidrelétricas. Porém, com o início da residência, durante a primeira visita ao prédio e ao conhecer os estúdios, me deparei com um deles que possuía a vista para o antigo prédio Joelma, e o impacto daquela visão foi imediato. Escolhi aquele como meu estúdio e deu-se início a mais um retorno, agora rumo

ao incidente que fez com que meus pais deixassem São Paulo buscando apagar esta memória: o incêndio ocorrido na casa de Interlagos, pouco tempo depois de nos mudarmos para ela. Durante o ocorrido apenas eu e meu irmão menor estávamos em casa e sempre me interrogavam sobre o acontecido e eu dizia que não me lembrava, mas lembrava sim. Coisas da memória, quanto mais se quer esquecer, mais se lembra...

Nunca me esqueci deste incêndio e todos os outros sempre me impressionaram, por me fazerem recordar mais fortemente o sinistro causado por eu mesma ao encontrar uma caixa de fósforos e riscá-lo sobre o sofá. O incêndio do Joelma ocorreu antes do acontecido em minha residência, em primeiro de fevereiro de 1974, com um curto-circuito em um dos ares condicionados do 12º andar. Após o ocorrido, houve grandes mudanças na legislação no sentido de tornar mais seguros os prédios da cidade e, em 1979, estreou o filme *Joelma 23º andar*. Foi por meio desta película que tomei conhecimento da história. Depois ainda houve a filmagem do famoso *Inferno na Torre*. E, lógico, sempre que aparecia qualquer menção a alguns destes filmes alguém da família se lembrava de perguntar o que havia ocorrido em minha casa. Seja como for, esta história sempre me perseguiu e decidi que aquele seria o momento de encará-la.

Iniciei uma pesquisa no Arquivo Histórico Municipal, que se situa bem próximo à residência, e foi lá que encontrei jornais da época e registros fotográficos. A presença imponente do edifício alaranjado como vista da janela do estúdio era algo impossível de se ignorar e, à medida que fui me acostumando àquela paisagem, outros aspectos do centro começaram a tornar-se visíveis, assim como outros fantasmas da vida contemporânea.

Todos os dias, ao almoçar no restaurante por quilo mais próximo, eu tomava contato com o entorno. Eram pessoas felizes com o emprego novo, tristes por perder o emprego ou insatisfeitas com as condições de trabalho. Bater o cartão e estar disponível para o empregador tem o seu peso, e até mesmo manter o ritmo de trabalho em um ateliê requer persistência e equilíbrio. É abdicar da vida que acontece lá fora que, muitas vezes, nos convida a trocar o ofício pela festa. Foi em uma ocasião dessas que, no dia anterior ao incêndio no Joelma, um funcionário do 12º andar passou na esquina ao sair do trabalho e foi arrastado pelos amigos para uma confraternização que não o deixou partir antes da total embriaguez, fazendo com que se atrasasse no dia seguinte para o trabalho. Ele sobreviveria ao desastre por meio deste atraso. Um feliz acaso em um triste incidente.

A história do sobrevivente me levou a produzir o trabalho *Ponto facultativo*. Nele, utilizei materiais e processos que a própria residência e seu entorno me forneceram. Os materiais de escritório, como a chapeira de cartões de ponto e os cartões que encontrei em uma loja do centro. O corte a laser e as impressões foram realizados em equipamentos da Red Bull manejados por mim. Já as imagens foram extraídas das matérias de jornal encontradas no Arquivo Histórico Municipal.

Me apropriei de imagens de um desastre do passado exposto no jornal para tratar de um outro desastre que continua a acontecer no presente e do qual a maioria prefere não se dar conta. As rotinas de trabalho e situações massacrantes que escravizam o ser humano pelo conforto de alguns. Algo que todo aquele que já bateu ou bate o ponto em um emprego indesejado sabe qual é; a vontade de pular fora deste ambiente de trabalho. Em inglês, a palavra *fire* quer dizer fogo, mas também é sinônimo de demitir.

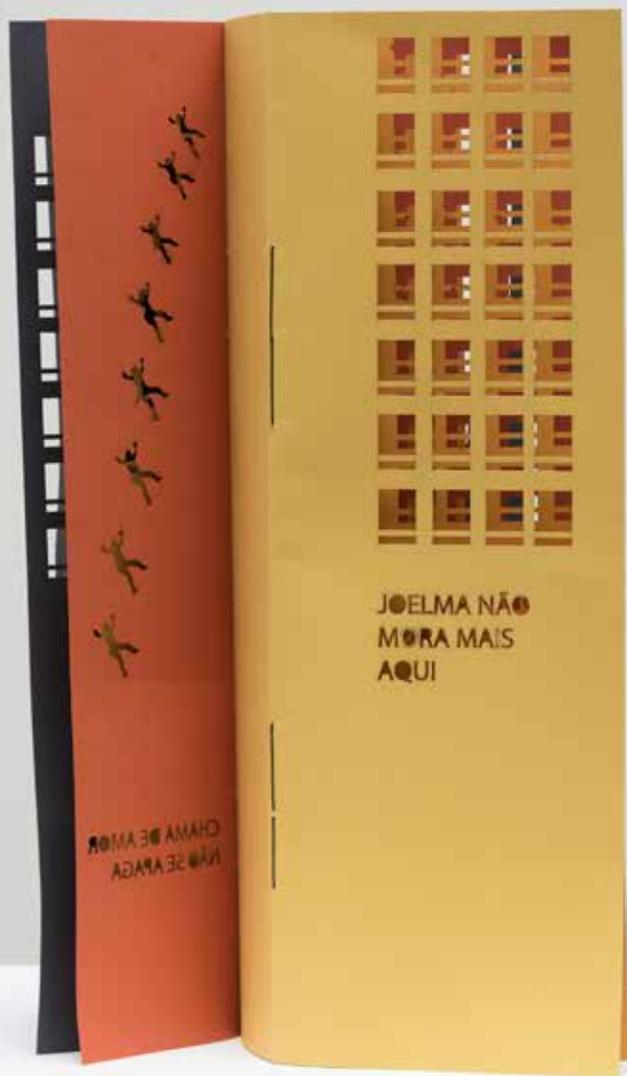
Não é de hoje que artistas se apropriam de imagens que ilustram matérias de jornal para produzir seus trabalhos. Em 1963, Andy Warhol (1928-1987) iniciou sua série conhecida como *Death and Disasters* (ou *Morte e Desastres*) na qual utilizou matérias sensacionalistas de jornal,







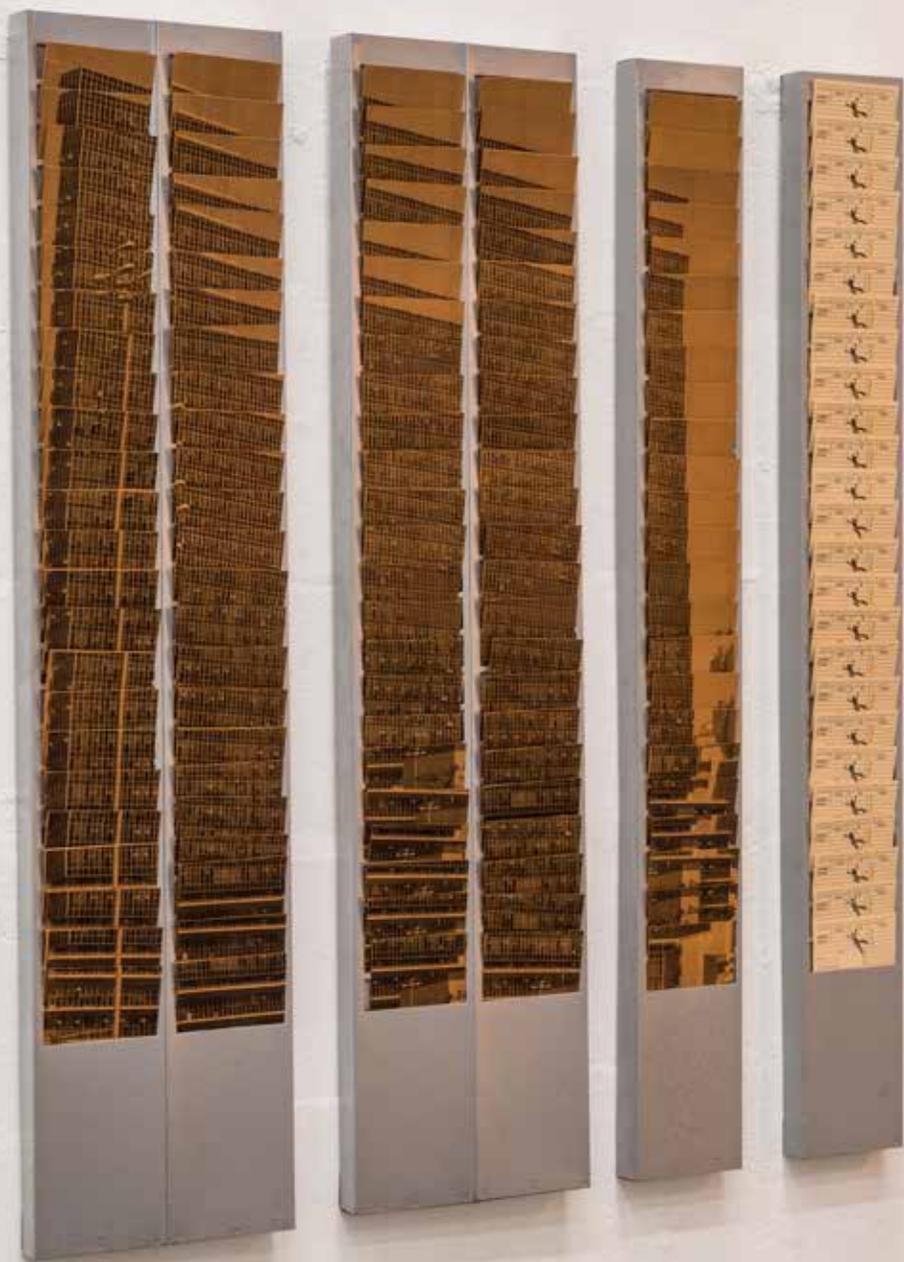




NÃO SE APAGA
CHAMA DE AMOR

JOELMA NÃO
MORA MAIS
AQUI









reimprimindo-as por meio da serigrafia, de maneira que, por meio da repetição da impressão até que a tinta da matriz termine, ele comenta sobre o desaparecimento da imagem. A ação, de certa forma, reproduz fisicamente o que acontece com o assunto destas matérias à medida que eles vão sendo repetidos pela mídia, esvaziando o seu conteúdo. O que seria uma cena que ninguém gostaria de presenciar torna-se uma estampa, assim como um produto na prateleira do mercado e aquilo que deveria nos comover passa a ser o novo normal.

Para Warhol, repetição por meio da serigrafia é uma maneira de expor as suas imperfeições, suas falhas, que, na verdade, se originam no homem que as imprime. A falha é humana. Por meio de uma técnica artística absorvida pela indústria e tratada como um processo altamente técnico e mecânico, apesar de suas características manuais e artesanais, o artista nos revela nossa própria imperfeição como sociedade.

A publicação *Joelma não mora mais aqui* surgiu durante essa residência e trata da mudança de nome do antigo Edifício Joelma, que hoje se chama Edifício Praça das Bandeiras, em uma tentativa de apagamento da história do local. Esse trabalho também tem relação com os diversos apagamentos ocorridos todos os dias com os funcionários por

seus empregadores. O uniforme. O cartão de ponto. O funcionário da faxina que deve ser invisível. O que é demitido sem ter a chance de se despedir dos colegas de trabalho, alunos ou clientes. A funcionária que morre sem que os colegas de trabalho possam lhe prestar uma homenagem.

O livro tem o formato e as cores do Edifício Praça das Bandeiras e em suas páginas o conteúdo foi produzido com corte à laser, realizado no maquinário da própria residência e operados pela artista que vos escreve. O laser foi ajustado ao ponto de quase queimar as páginas, deixando em algumas os sinais de fumaça. Uma memória da queima. Do corte. Do que foi retirado. Foi a primeira vez que trabalhei com palavras, que foram criadas com o intuito de ressaltar a ausência do funcionário fantasma. Aquele que só é percebido quando se retira.

Foi possível produzir uma edição de vinte exemplares devido ao curto tempo da residência, que se esgotou. Ao final do período de permanência na Red Bull Station, houve uma exposição coletiva dos artistas participantes e um conjunto de trabalhos apresentados, porém, foi apenas em seu lançamento, que ocorreu durante a Feira Tijuana de Arte Impressa, que o livro recebeu a devida atenção, tendo uma boa aceitação de público.

7 IDEIAS EM ERUPÇÃO

Às vezes, uma ideia nos vem de fora. De algo produzido por um outro, talvez com uma outra intenção, mas que nos cruza o caminho e nos leva para um outro lugar. É como se vislumbrássemos algo que estava ali, porém encoberto e que em algum momento se revelou, como uma erupção. Isso pode ocorrer no meio da noite, fazer o cérebro ferver e a noite se iluminar.

Também pode acontecer de se passar a noite em claro por conta de uma ideia dessas. Assim como em um vulcão, não se sabe se tal ideia já estava lá adormecida e se fez visível, ou se ela tornou-se ideia no ato da erupção. São as ideias que nos tornam humildes ao percebermos que as coisas estão por aí, à espera do despertar.



Segunda carta à Kena Kichengs³⁹

Olá, Kena! Espero que esteja bem em sua quarentena.

Decidi contar-lhe um pouco mais sobre a origem da minha ideia, para que nossa conversa tome um sentido. Vou lhe contar sobre a experiência de ter sido um homem em outra existência, já que nós duas somos mulheres na vida presente e, quem sabe você se identifique com algo.

Eu gostava muito de viajar de carro e minha profissão de vendedor de autopeças me propiciava belas desculpas para rodar por aí. A ideia de avistar a paisagem em movimento passando pela janela era algo meditativo para mim. O vento batendo no rosto, parecia que levava consigo todas as imundices da minha mente e do meu passado, varrendo tudo ao longo da estrada... Nesta atual existência eu vim sem ter a menor vontade de aprender a dirigir, talvez por ter me cansado ou por ter percebido que se avista bem mais quando se está sentado no banco do passageiro. Nesta foto que te envio, te mostro minhas más ideias que ficaram lá no fim da estrada.

É neste ponto da estrada que devo falar sobre as fotografias que utilizo neste trabalho e que me auxiliaram a ilustrar a escrita dentro do projeto *Formas de la Idea*. Elas são fotografias de apropriação, fruto de um conjunto de álbuns descartados pelos familiares do sr. Henrique, frequentador do CECCO Barucí, um Centro de Convivência e Cooperativa da Prefeitura de São Paulo. É um local criado para favorecer a aproximação e convivência entre pessoas da população geral, em toda sua diversidade, sejam elas idosas, pessoas com transtornos mentais, com deficiências, crianças e adolescentes, pessoas em situação de rua, dentre outras. A convivência dos que se tornaram invisíveis. Foi lá que iniciei o meu caminho de volta à docência, me oferecendo como voluntária a partir de 2018 e ministrando oficinas de desenho. As fotografias fazem parte de uma série de seis álbuns em tamanho A3 confeccionados com capas em estampas variadas e contendo registros de viagens deste senhor imigrante alemão que refez a sua vida no Brasil e circulou por diversos países. A diretora do CECCO, por ter se afeiçoado bastante ao sr. Hans, que havia falecido, doou-me os álbuns por não conseguir jogá-los no lixo. Eu os guardei com a intenção de transformá-los em trabalho, porém somente durante o período de distanciamento social obrigatório por conta da pandemia de covid-19 é que consegui me debruçar sobre eles.

Conforme avancei por suas páginas percebi uma série de registros de beira de estrada e entre percursos. sr. Henrique, assim como eu, também gostava de circular. Ele viajou ao Japão, América Latina, Alemanha e até viu uma Documenta em Kassel. Todos aqueles registros que ninguém se preocupou em guardar. Será que o mesmo acontecerá com esta minha tese? Estarei eu produzindo algo para ser descartado em vão? O sr. Henrique não era um artista, mas por detrás de seus registros de viagem é possível perceber um prazer em produzir aquelas imagens. No cuidado com aqueles álbuns que tinham um tamanho um tanto fora do padrão. Conseguiria eu ter o mesmo prazer ao produzir esta tese que certamente será descartada entre os itens que ocuparão espaço nas prateleiras dos convidados a compor a banca avaliadora?

O certo é que do momento em que recebi estes álbuns até realmente ter o tempo necessário para contemplar o seu conteúdo, um caminho foi percorrido. E de voluntária no CECCO Bacurí, em 2018, agora eu me tornara docente (estagiária docente) no Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, em 2020, ministrando as disciplinas de Técnicas de Reprodução I e II. Voltei a exercer a função de educadora de forma prazerosa, primeiramente em modo presencial e, nos anos de 2020 e 2021, de forma remota.

Concomitante a isso continuei realizando meus desenhos em meu ateliê, mas o período de isolamento social foi fundamental para perceber o quão importante são as trocas tanto em sala de aula como em outros espaços de sociabilização por meio da arte. Repensar a produção por meio da docência e os grupos de trabalho aos quais me envolvi. *Formas de la Idea* foi um destes projetos e, naquele momento, o próprio formato dos encontros acabou me impulsionando para o exercício da experimentação em mídias diversas. Ao mesmo tempo, a escrita que vinha acontecendo em minha produção de maneira discreta passou a ser um veículo importante.

Passei a utilizar as imagens produzidas pelo sr. Henrique para ambientar uma escrita ficcional e enviei as cartas à Kena, que estava a léguas de distância, vivendo suas próprias crises diante da realidade que se impunha.



Terceira carta à Kena Kichengs⁴⁰

Olá, Kena,

Que bom que se tornara Pitonisa em Delfos, eu ainda não pude visitá-la nesta existência, mas tenho reminiscências e a certeza de ter caminhado por aquelas bandas. Aliás, as teorias de Platão foram uma ponte que me transportaram até a estrada do espiritismo. Quando entrei em contato com as fotografias de minha vida passada foram as reminiscências que me levaram a compreender o seu conteúdo.

Agradeço pela descrição dos teus livros; me encantaria poder folheá-los e perceber seu percurso. Gosto de livros que o conteúdo passeia pela superfície das páginas, como um carro na estrada. Como se as marcas dos pneus deixadas ao longo da viagem fossem as palavras, ora derrapando, ora deslizando, e assim conduzindo o leitor até o final. Também me agradou saber que trabalha com litogravura. Eu também realizei um livro de artista baseado no mito de Sísifo, e sobre as pedras do caminho. Trata-se de um livro sobre impossibilidades, realizado em 2014, e, sobre forte influência do período em que fui escravizada na Grécia.

A companheira Kena me respondeu apenas uma vez, e logo depois o projeto *Formas de la Idea* chegou ao final. A ideia de construirmos uma publicação juntas foi adiada por conta das dificuldades impostas pelo período pandêmico, pois não tínhamos acesso a impressoras, gráficas, e alguns nem a ateliês. O que ficou foi a troca e a certeza de estarmos todos na mesma estrada. De certa maneira, uma ideia que acalentou em meio àquela situação. Eu, que havia acabado de sair do período do puerpério⁴¹ um pouco antes do início da pandemia e que me vi novamente confinada em minha residência. Maternar pode ser um paraíso, mas a experiência de solidão, seja em uma ilha deserta ou em casa, não é nada fácil, como diria Chuck Noland⁴², e o meu sr. Wilson ⁴³era um bebê que exigia presença. Portanto, quando a pandemia eclodiu, eu já estava até que ambientada ao isolamento, bastando retornar de onde acabara de sair. O meu primeiro ano de doutorado foi assim, apenas com saídas no segundo semestre de 2019 para ministrar aulas na UNESP. Foi neste período que recebi o convite do professor Amir Cadôr para um projeto de publicação. Ele havia sido convidado pela editora francesa Lendroit Éditions para indicar artistas que iriam compor uma

41 Puerpério, também chamado resguardo ou quarentena, é a fase pós-parto em que a mulher experimenta modificações físicas e psíquicas. Este é o período de tempo que decorre desde a dequitação até que os órgãos reprodutores da mãe retornem ao seu estado pré-gravídico. Nesta fase, a mulher é chamada de puerpera.

42 Personagem do ator estadunidense Tom Hanks no filme *O naufrago* (2000).

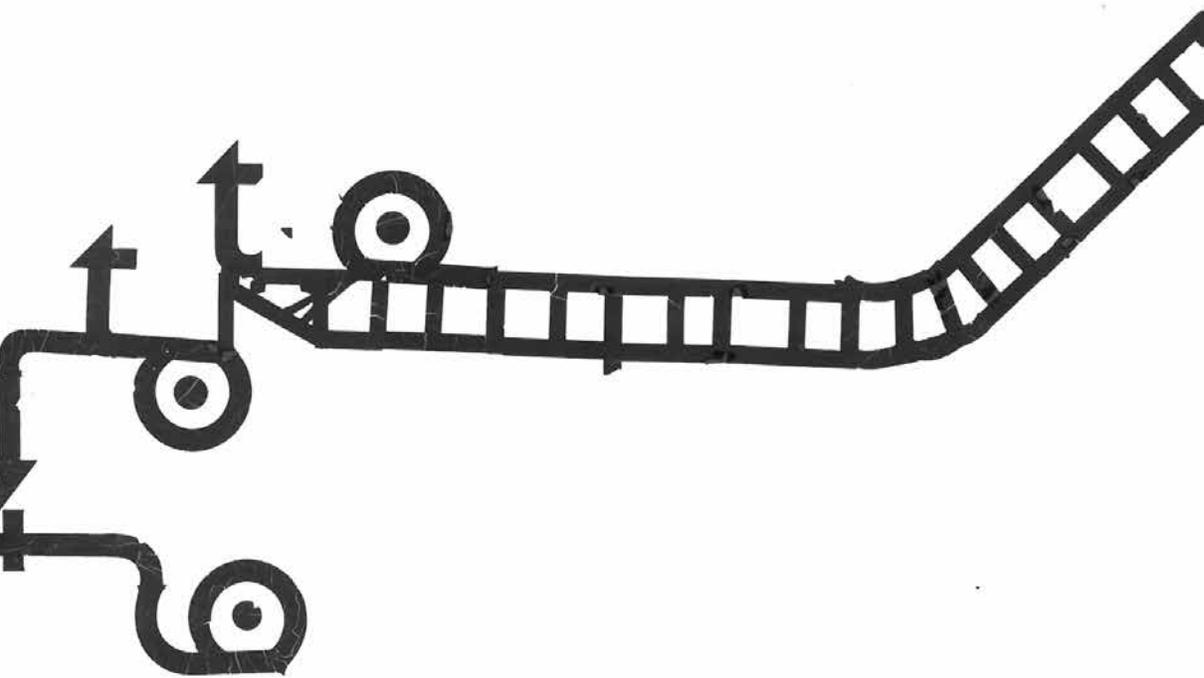
43 Amigo imaginário criado pelo naufrago Chuck Noland no filme *O naufrago* (2000).

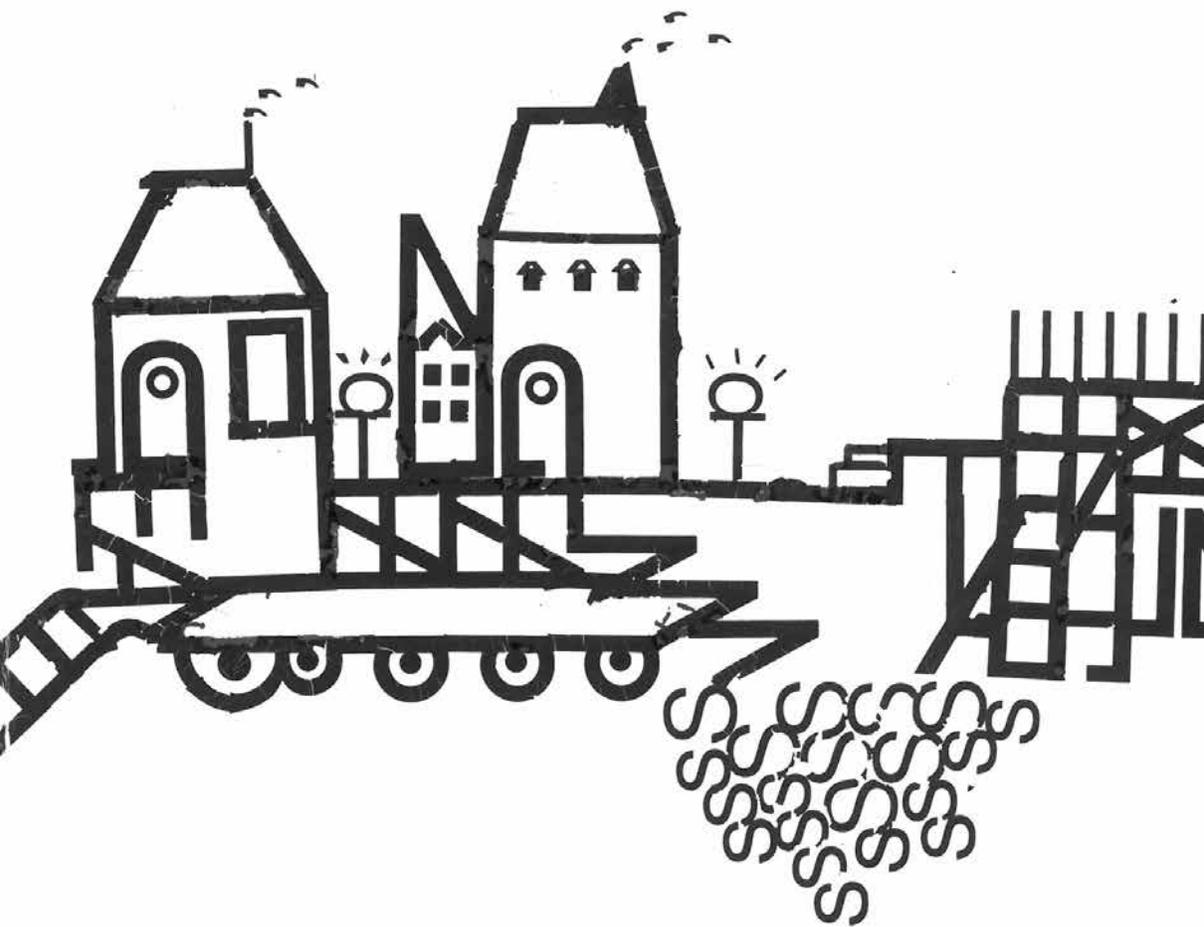
coleção chamada Jet Lag. As publicações seriam impressas na França e cada artista participante teria o mesmo formato e número de páginas para ocupar. Uma notícia feliz que chega como um bilhete dentro de uma garrafa em meio ao meu período no paraíso. Fui selecionada pelos editores, em meio a tantos artistas valorosos. O problema seria produzir algo naquele momento em que, em verdade, eu me sentia em *jet lag*⁴⁴, fatigada, com a memória falhando e um tanto desorientada. Ao mesmo tempo em que parecia ser este o estado perfeito para o projeto.

Naquele momento, eu não conseguia me concentrar para desenhar. É estranho, pois as pessoas muitas vezes acreditam que o desenho é algo mecânico e automático, mas não é. Pelo menos para mim. Eu simplesmente não conseguia me concentrar. Decidi então trabalhar com algo que, se precisasse interromper a fatura, aquilo não acarretaria em problemas na continuidade do trabalho. Algo que eu pudesse ir fazendo como quem preenche o tempo em uma espera de aeroporto fechado.

Recebi de um colega artista de Porto Alegre, Frantz Soares, um montante considerável de Letras Set. Ele as havia recebido juntamente

44 O *jet lag* é um distúrbio temporário do sono. Ocorre quando o relógio biológico do corpo está fora de sincronia com os sinais de um novo fuso horário. Pode haver desorientação relacionada à exposição à luz e aos horários das refeições. Fadiga e dificuldade de concentração são alguns dos sintomas.





a
a
ac
co
colva,
a,
a,

kátia
fiera

com um conjunto de objetos oriundos de uma papelaria que abriu falência. Lembrei deste material e comecei a experimentá-lo. Logo percebi que poderia criar desenhos descontruindo as letras. Foi assim que surgiu a publicação *ACOLÁ*. As letras naturalmente insinuavam formas que fui transformando em um percurso, como a visão de pequenas cidades percorridas em um sobrevoo. A ideia de Frantz em me enviar as Letras Sets, compartilhando este material com outros artistas que o pudessem utilizar, foi o ponto de partida desta rede que se estabeleceu ao longo dos anos. De Frantz à Amir, de Porto Alegre à Belo Horizonte e da França de volta ao Brasil. A edição de *Acolá* chegou em minhas mãos apenas em 2022, durante a Feira Mioslos, que aconteceu na Biblioteca Mário de Andrade depois de longos dois anos ocorrendo de modo virtual. Felizmente, eu e Amir dividimos a mesma mesa e tivemos a alegria de lançar a coleção Jet Lag durante o evento. Aqui e acolá, as ideias podem no levar para lugares que nem imaginávamos, mesmo sem sair do lugar.

8 SOBRE AS IDEIAS ABANDONADAS

Algumas ideias precisam ser abandonadas ao longo da jornada por serem grandes demais para certas etapas da viagem. Não se deve temer estes abandonos, pois como tais ideias são grandiosas, a maioria dos que trombarem com elas também terão os mesmos problemas com a sobrecarga. Elas são difíceis de serem roubadas, porque sua realização necessita de uma estrutura que um viajante dificilmente possui. São as ideias de uma vida.

Portanto, ao abandoná-las, podemos lançá-las por ali mesmo, ao longo da estrada, para que não as percamos de vista quando atravessarmos o seu caminho novamente e, quem sabe, com um bagageiro maior para poder suportá-las.

O projeto *Formas de la Idea* chegou ao final e a proposta de produzir uma publicação conjunta acabou não se concretizando naquele momento. A pandemia ainda se encontrava em seu ápice e no Brasil ainda não possuíamos vacinas, portanto, a sobrevivência era mais importante do que a materialização de quaisquer objetos. Os textos foram guardados no “drive”, aguardando um momento propício para serem comparti-

lhados, porém, as reflexões ali suscitadas reverberaram, e muito, e me auxiliaram a refletir sobre a minha produção como um todo e em como todas as minhas atuações nos diversos campos da arte, seja como educadora, artista e editora e até mesmo nos que não são levados muito em conta como a maternidade; tudo reverbera em minha produção.

8.1. De como me tornei artista educadora

A educação em arte foi o meu primeiro campo de atuação profissional. Iniciei trabalhando em educativos de museus e exposições de arte. Os encontros com os grupos diante das obras me auxiliaram a refletir sobre vários aspectos do fazer artístico – do suporte aos materiais, até as intenções do artista com relação a sua obra. Isso teve grande impacto em minha produção autoral. Quando comecei a participar de exposições, as maneiras de apresentar o trabalho buscando um envolvimento do público foram uma preocupação. Conforme os anos avançaram, senti a necessidade de um envolvimento maior com aquele grupo que vinha à exposição, embora eu não soubesse ao certo o quanto aquela visita havia sido trabalhada posteriormente e impactado seu cotidiano. Vejo a aproximação com a arte como algo incluso no dia a dia das pessoas, e

não um objeto sacralizado, imbuído de uma energia espiritual ou criada por um ser superior.

De todos os locais por onde circulei trabalhando, de colégios particulares aos CEUs⁴⁵ da prefeitura, os espaços onde senti um maior potencial criativo e conheci projetos pedagógicos mais alinhados e respeitosos com a individualidade de cada um foram as Organizações Não Governamentais (ONGs). Nelas, há rodas de conversa, decisões coletivas, compreensão do que está sendo proposto e realizado pelo grupo, respeito às diferentes formas de expressão e origem, ferramentas que me instrumentalizaram para a vida e o convívio social, e a compreensão de que a arte é apenas um instrumento, pois o que é o mais importante é o aproveitamento daqueles momentos de troca e do que cada indivíduo pode levar daquele conteúdo para a sua realidade.

Ao iniciar como docente na universidade me deparei com uma metodologia completamente rígida e estudantes amedrontados diante de um procedimento técnico que eles desconheciam e desqualificavam, além de uma universidade habituada a evasão como um processo natural da disciplina. O número de estudantes que estavam repetindo a disciplina

45 Os Centros Educacionais Unificados (CEU) são equipamentos públicos voltados à educação criados pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo.

por não terem finalizado algum trabalho era grande, e me vi diante de uma classe de quarenta estudantes.

O discurso recorrente era de que a turma começava grande, mas que nem todos apareceriam ao longo do semestre. Aquela com certeza não era a realidade que eu esperava dentro de uma universidade, onde aqueles indivíduos haviam escolhido fazer aquele curso. Como chegamos ao ponto de estudantes não conseguirem compreender a importância de um procedimento técnico e se interessar minimamente em guardar aquele conteúdo que pode lhe fazer falta no futuro? Não digo que estudantes necessitem sair da universidade exímios gravadores, mas que possam estar habilitados a explicar sobre o procedimento técnico caso estejam na posição de educadores, curadores, montadores, restauradores, enfim, uma infinidade de posições que estudantes de artes visuais podem ocupar durante e após o término de seus estudos. É preciso repensar a formação em artes, abarcando as diferentes realidades da profissão. Sim, artes visuais é uma profissão e merece uma boa formação.

Lógico que a arte pode e deve abranger as várias formas de adquirir conhecimento, e artistas autodidatas e povos originários com formações diferentes das demais pessoas agregam com culturas e visões diferen-

tes do que é a arte. Só não devemos acreditar que, por conta destes artistas estarem recebendo o devido destaque e serem valorizados pelo “mercado” neste momento, isto signifique que o ensino acadêmico em arte não tenha o seu valor. É preciso não ser ingênuo diante de um cenário artístico voraz e que prefere o artista na posição vulnerável e solitária dos menos instruídos.

Para os propósitos dessa classificação tão reduzida e esquemática é aconselhável descartar a tradicional distinção que fazemos entre as chamadas “artes” e os chamados “artesanatos”. As teorias mais recentes sobre os processos e as funções da arte, assim como a emergência de grupos sociais outrora reprimidos já não permitem manter essa diferenciação. É mister formular marcos de referência diferentes, mais atentos à circunstância mundial. Com isso quero dizer que é necessário colocar a grande criatividade de artistas que se identificam com as chamadas etnias, dentro de qualquer uma das especialidades acima elencadas. Só um exemplo: no vale do Rio Balsas, no estado de Guerrero (MX), há muitos artistas ceramistas por tradição, que nos últimos anos começaram a transferir seu extraordinário desenho ao papel amate; há entre esses, criadores do mais alto calibre, que já começam a ser reconhecidos

no exterior. Se a política cultural do México – e na maior parte dos países da América latina – não fosse racista, eles também seriam considerados autores de artes visuais. (HERINBERG, 2000, p. 19 e 20).

Repensar as grades curriculares das universidades, oferecendo disciplinas optativas, além de oferecer a liberdade de escolha, torna-se imprescindível para que profissionais da educação se preparem de modo a oferecer conteúdos que amplifiquem a visão dos estudantes para a importância de cada campo dentro de uma profissão que oferece vários espaços de atuação – um preparo necessário para se trabalhar em uma sociedade altamente competitiva.

De fato, não aceitei a ideia de ministrar uma disciplina para uma meia dúzia de virtuosos enquanto mais de trinta indivíduos estariam relegados ao descaso e desânimo. Por meio de um repertório de artistas mulheres, busco incentivar os momentos de troca e presença para discutir as especificidades das técnicas de reprodução para além da gravura do século XIX. Aproximar a disciplina da realidade dos estudantes e mostrar-lhes de que maneira aquele conteúdo pode ser aplicado nas diversas posições de atuação profissional é de suma importância.

No segundo ano como docente (estágio docência) na UNESP, fomos acometidos pela pandemia covid-19 e as aulas passaram a acontecer de forma remota. Foi um segundo período de adaptação, pois, além da nova disciplina que deveria criar, eu ainda precisei me adaptar aos novos recursos de sala de aula. Em alguns aspectos o modo remoto proporcionou uma liberdade para implementar a minha metodologia. A parte teórica ganhou muito com os recursos de “apresentação” e “drive” do Google, ficando menos privilegiada a parte prática das disciplinas (Técnicas de Reprodução I e II).

O próximo passo foi a busca por métodos de reprodução alternativo. A partir da descoberta de uma série de matrizes, tintas e técnicas de impressão manuais busquei aproximar os estudantes da gravura por meio da experimentação de materiais encontrados nos descartes caseiros, e também incentivar a troca de informações entre os alunos ao demonstrarem suas descobertas para o grupo diante da câmera. A disciplina passou a ser uma construção coletiva e em todos os encontros reservava um tempo final para os que desejassem mostrar os seus experimentos.

Nos momentos de avaliação, os estudantes puderam expressar suas opiniões diante do conteúdo da disciplina, sugerir formas de melhorar e medir o seu envolvimento, entendendo o seu rendimento de maneira

mais honesta e produtiva. A liberdade está também no fato de se aceitar o resultado de suas escolhas.

No ano seguinte, em 2021, foi me oferecido ministrar disciplinas também na UNESP Bauru e me vi em um novo desafio: ministrar serigrafia e litogravura de forma remota. Aceitei o cargo (estágio), pois a serigrafia sempre foi uma das técnicas mais utilizadas por mim em trabalhos autorais. Em um dos projetos sociais em que trabalhei ministrando oficinas para adolescentes, o foco era instrumentá-los para perceberem a serigrafia como uma possibilidade de renda.

We have no art. We do everything as well as we can.
– Nós não temos arte e, portanto, fazemos o melhor que podemos. (KENT, 1992, p 10).

Pesquisando para a disciplina descobri uma freira artista estadunidense que atuou também como docente entre os anos 1950 e 70: seu nome era Irmã Corita, ou Corita Kent. Ela revolucionou o ensino em uma faculdade católica de Los Angeles ao implementar uma metodologia que envolveu os estudantes, mobilizando-os a atuar tendo em mente questões sociais e utilizando a arte como um veículo para o diálogo.

Por meio do slogan *We Have no Art* – “Nós não temos arte e, portanto, fazemos o melhor que podemos”, ela difundiu técnicas de impressão alternativas e mais acessíveis e incentivou estudantes a atuarem de forma apaixonada, mesmo diante de restrições: produzindo imagens utilizando o que possuíam ao alcance das mãos ou dos olhos, como nas propagandas de jornais e revistas, nos quais os textos eram utilizados na edição de novas mensagens; criando máscaras para a serigrafia por meio do papel recortado; e se apropriando de imagens da cultura pop para suas criações. Foi assim que Corita Kent criou seus próprios trabalhos por meios dos quais difundiu mensagens de amor e cooperação que fizeram com que muitos fossem ao seu encontro para beber nesta fonte renovadora. Alguns artistas que alcançaram notoriedade passaram por suas salas de aulas, incluindo o cineasta Alfred Hitchcock e o multiartista John Cage, ao qual foi atribuída a autoria, por algum tempo, de uma lista de regras criada por Corita enquanto coordenava o Departamento de Artes do Colégio Imaculado Coração, em Los Angeles – provavelmente porque uma citação sua integra uma das regras. A lista de regras é um verdadeiro mapa para a metodologia de Corita, e mais se assemelha a um tratado filosófico do que propriamente imposições. Trabalhar subvertendo as regras, repensando os valores, fazia parte de sua metodologia inovadora. Foi assim que ela transformou uma procissão religiosa em

uma manifestação contra a guerra dos Estados Unidos com o Vietnã. Ao utilizar cartazes fabricados durante as aulas, Corita repensou a função dos festejos e momentos de reunião como espaço para comunicar e buscar uma aproximação da escola com o entorno.

IMMACULATE HEART COLLEGE ART DEPARTMENT RULES

- Rule 1 FIND A PLACE YOU TRUST AND THEN TRY TRUSTING IT FOR A WHILE.
- Rule 2 GENERAL DUTIES OF A STUDENT: PULL EVERYTHING OUT OF YOUR TEACHER. PULL EVERYTHING OUT OF YOUR FELLOW STUDENTS.
- Rule 3 GENERAL DUTIES OF A TEACHER: PULL EVERYTHING OUT OF YOUR STUDENTS.
- Rule 4 CONSIDER EVERYTHING AN EXPERIMENT.
- Rule 5 BE SELF DISCIPLINED. THIS MEANS FINDING SOMEONE WISE OR SMART AND CHOOSING TO FOLLOW THEM. TO BE DISCIPLINED IS TO FOLLOW IN A GOOD WAY. TO BE SELF DISCIPLINED IS TO FOLLOW IN A BETTER WAY.
- Rule 6 NOTHING IS A MISTAKE. THERE'S NO WIN AND NO FAIL. THERE'S ONLY MAKE.
- Rule 7 The only rule is work. IF YOU WORK IT WILL LEAD TO SOMETHING. IT'S THE PEOPLE WHO DO ALL OF THE WORK ALL THE TIME WHO EVENTUALLY CATCH ON TO THINGS.
- Rule 8 DON'T TRY TO CREATE AND ANALYSE AT THE SAME TIME. THEY'RE DIFFERENT PROCESSES.
- Rule 9 BE HAPPY WHENEVER YOU CAN MANAGE IT. ENJOY YOURSELF. IT'S LIGHTER THAN YOU THINK.
- Rule 10 "WE'RE BREAKING ALL OF THE RULES. EVEN OUR OWN RULES AND HOW DO WE DO THAT? BY LEAVING PLENTY OF ROOM FOR X QUANTITIES." JOHN CAGE
- HELPFUL HINTS: ALWAYS BE AROUND. COME OR GO TO EVERYTHING. ALWAYS GO TO CLASSES. READ ANYTHING YOU CAN GET YOUR HANDS ON. LOOK AT MOVIES CAREFULLY OFTEN. SAVE EVERYTHING-IT MIGHT COME IN HANDY LATER. THERE SHOULD BE NEW RULES NEXT WEEK.

Regras do Departamento de Arte do Colégio

Imaculado Coração

REGRA UM: Encontre um lugar em que confie e tente confiar nele por um tempo.

REGRA DOIS: Deveres gerais de um aluno – tire tudo do seu professor; tire tudo de seus colegas.

REGRA TRÊS: Deveres gerais de um professor – tire tudo de seus alunos.

REGRA QUATRO: Considere tudo um experimento.

REGRA CINCO: Seja autodisciplinado – isso significa encontrar alguém sábio ou inteligente e escolher segui-lo.

Ser disciplinado é seguir no bom caminho. Ser autodisciplinado é seguir de uma maneira melhor.

REGRA SEIS: Nada é um erro. Não há vitória e nem falha, há apenas fazer.

REGRA SETE: A única regra é o trabalho. Se você trabalhar, isso levará a alguma coisa. São as pessoas que trabalham o tempo todo que eventualmente percebem as coisas.

REGRA OITO: Não tente criar e analisar ao mesmo tempo. São processos diferentes.

REGRA NOVE: Seja feliz sempre que puder. Divirta-se. É mais leve do que você pensa.

REGRA DEZ: “Estamos quebrando todas as regras. Até nossas próprias regras. E como nós fazemos isso? Deixando muito espaço para quantidades X”. (John Cage)

DICAS: Esteja sempre por perto. Venha ou vá para tudo. Sempre vá às aulas. Leia qualquer coisa em que você possa colocar por suas mãos. Olhe para os filmes com cuidado, muitas vezes. Salve tudo – pode ser útil mais tarde.

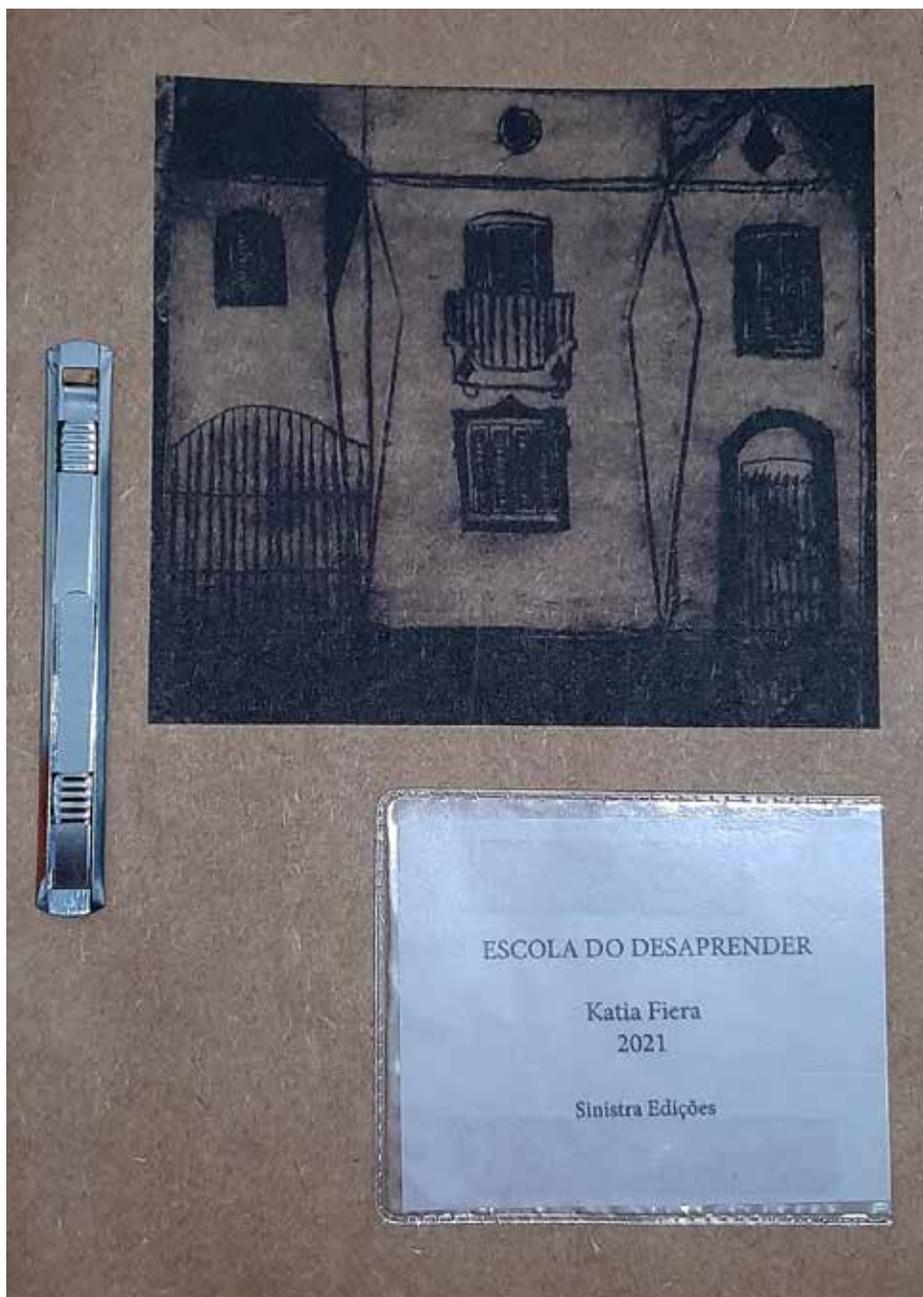


9 SOBRE AS IDEIAS EXTINTAS

Uma ideia extinta não é exatamente uma má ideia, é apenas algo que se apagou. Existem pessoas especializadas em extinguir ideias alheias, portanto há de se tomar cuidado com o compartilhamento de ideias.

Existem também as ideias sobrepostas que podem produzir uma grande chama, e é maravilhoso quando isto acontece. O choque entre as faíscas pode ser avistado à grande distância. Uma verdadeira erupção de ideias.

Passado o período de distanciamento social devido à pandemia, em 2022 retornamos com as atividades presenciais. Pouco a pouco deixando de utilizar as máscaras e reaprendendo a estar juntos. Ao retornar as aulas presenciais percebi que alguns aspectos do modo virtual poderiam ser mantidos, como a utilização das apresentações do Google e o repertório de mulheres artistas, assim como a introdução de algumas técnicas por meio do uso das matrizes alternativas, mais acessíveis aos estudantes, estimulando a produção. O entusiasmo do grupo ao rapidamente compreenderem e se apropriarem da técnica da calcogravura utilizando matriz de Tetrapak foi um exemplo. Alguns se adaptaram às matrizes alternativas até mais do que as utilizadas tradicionalmente, como a placa de cobre. Preciso dizer que, em meu primeiro ano lecionando Técnicas de Reprodução, a técnica que mais os estudantes tinham receio era a calcogravura, por conta do valor da placa e das dificuldades de manipulação. Tudo muito antiquado, diziam alguns. Com a utilização do Tetrapak e o resultado mais rápido, já que não são necessárias as etapas de polimento e chanfro da placa, foi possível conquistar a atenção dos estudantes para o resultado da impressão e para as sutilezas da imagem gravada. O que acredito ter sido o maior ganho para a disciplina como um todo.



ESCOLA DO DESAPRENDER

Katia Fiera
2021

Sinistra Edições

Em meu trabalho autoral também fiz uso das matrizes alternativas ao longo do período pandêmico e editei em 2021 o livro *Escola do desaprender*, primeira publicação com ISBN da Sinistra Edições, produzido com materiais escolares, como papel kraft, encadernação em ferragem de metal e folhas sulfite e opaline. A ideia era, por meio dos materiais simples, ressaltar a questão da educação. Trabalhar com a memória destes materiais. Para a capa, a imagem foi produzida a partir de uma gravura em Tetrapak com o desenho da fachada do meu novo ateliê, agora fora da minha residência. Passar por aquele momento pandêmico nos fez buscar desconstruir certos preceitos do que é valioso para nós enquanto sociedade. Foi um período no qual a oportunidade do fazer, mesmo em condições não ideais, teve um profundo valor. As oportunidades de troca, mesmo à distância. O valor do afeto.

Em *Escola do desaprender* decidi trabalhar com um conjunto de desenhos realizados no ano 2000, encontrados por acaso enquanto realizava minha mudança de ateliê. Redescobrir aqueles desenhos e atribuir-lhes um valor que até o momento eu não os havia dado. Perceber o seu potencial foi também uma maneira de atribuir valor a minha própria trajetória até aquele momento, percebendo tudo como um grande aprendizado. Desconstruir os valores para ressignificar.

10 SOBRE AS IDEIAS À BEIRA DA ESTRADA

Às vezes uma boa ideia surge quando já estamos no trajeto. Viramos uma curva e lá está ela, nos aguardando como uma caronista à beira da estrada. Estas são as ideias que nos salvam, quando estamos quase desistindo. Sem ver a luz no fim do túnel.

São encontradas apenas pelos viajantes mais persistentes, aqueles desbravadores, que tem a audácia de correr grandes distâncias perseguindo algo sem saber bem o quê. É a ideia que se apresenta como um vapor suave, de águas quentes, de banhos sulfurosos, para os que já estão bem adiantados na estrada.

“Onde estou?”, suspira aquele que acorda inseto. Na cidade provavelmente, como metade de meus contemporâneos. Isso significa que me encontro no interior de uma espécie de cupinzeiro ampliado: uma aparelhagem de muralhas, caminhos, sistemas de condicionamento, fluxos de alimento, redes de cabos cujas ramificações se estendem até os campos, bem longe. São assim também os túneis dos cupins que os ajudam a penetrar nas vigas mais resistentes de uma casa de madeira, cobrindo distâncias igualmente amplas. Em certo sentido, na cidade estou sempre “em casa”, ao menos numa porção minúscula do meu lar: eu pintei essa parede, trouxe essa mesa do exterior, inundeí sem querer o apartamento do meu

vizinho, paguei o aluguel. Esses são alguns vestígios ínfimos que ficarão para sempre acrescidos à estrutura de calcário lutetiano, às marcas, às rugas, às riquezas desse lugar. Se observo tal estrutura, encontro, para cada pedra, um habitante urbano que a fez; se meu ponto de partida são os habitantes urbanos, encontro, para cada uma de suas ações, um vestígio na pedra que deixaram para trás. Essa grande mancha na parede que está aí há vinte anos? É minha. Esse grafite? Também. Isso que os outros consideram uma moldura anônima e fria, para mim, pelo menos, é quase uma obra de arte. (LATOUR, 2021, p. 18).

Retornando às atividades presenciais, chega o momento de reunir o que sobrou de nós após uma série de experiências traumáticas, perdas irreparáveis e desgovernos. O que poderemos encontrar de útil em nosso bagageiro após esta experiência? Sairemos melhores e mais dispostos à cooperação e a viver juntos?

Gradativamente voltamos a circular com um alto grau de ansiedade, aberturas, fechamentos, uso de máscaras e a tentativa de recuperar um tempo que não volta. Assim como uma estrada só de ida, sentimos que nada seria como antes... Em 2022, uma série de compromissos adiados pela pandemia covid-19 foram sendo reagendados em uma tentativa de fazer a vida voltar ao seu curso. Exposições canceladas voltaram

ao calendário e o edital de ocupação da Galeria da UNESP, com o qual fui contemplada no ano de 2020, deveria agora acontecer. A exposição programada para ocorrer no início do período do meu doutorado agora se configuraria como um fechamento. Nem eu e nem mesmo o planeta éramos os mesmos, ou pelo menos a noção que tínhamos do que é o planeta havia se modificado. Aliás, descobrimos que não é ele e sim ela, a Terra, ou Gaia, nossa casa e ao mesmo tempo parte do que somos. Este grande organismo vivo que somos e construímos.

Para a exposição individual *Das alturas*, optei por apresentar uma série de trabalhos que dessem conta do meu percurso artístico e de vida até aquele momento, quando eu comemorava vinte anos de carreira. Busquei criar um conjunto entre trabalhos que marcaram o início da minha trajetória até os executados mais recentemente.

A ideia era insinuar um trajeto pelo espaço expositivo, iniciando pelo trabalho intitulado *Percurso* (2002), realizado durante a exposição *Marrom*, que ocorreu na Galeria Vermelho com curadoria de Dora Longo Bahia, vinte anos atrás, uma das primeiras de que participei, e seguir em direção aos trabalhos atuais. O trabalho representa, por meio do desenho, um percurso entre a minha residência na ocasião, localizada na

periferia de São Paulo (zona sul), e o espaço onde a exposição ocorria, região da avenida Paulista, além das inúmeras possibilidades de desvio daquela trajetória por conta do acaso ou de uma jogada infeliz. Da quebra de transporte público ao boteco da esquina, qualquer coisa poderia me fazer desviar daquele objetivo de chegar ao espaço expositivo. A proposta da exposição era que as obras deveriam ser geradas ao longo do seu período, e não chegarem prontas, como de costume. A curadoria era dos artistas – em sua totalidade participantes dos encontros de arte na casa de Dora. Este trabalho surgiu como um múltiplo para ser ativado pelo visitante da exposição que poderia permanecer mais tempo jogando no espaço expositivo. Porém, na configuração do espaço da Galeria UNESP eu optei por apresentá-lo dentro de uma vitrine, juntamente com o livro com uma paisagem produzida com manchas de café e formigas desenhadas em grafite, trabalho que participou da minha primeira exposição individual em 2005, no extinto D-CONCEPT Escritório de Arte.

Os trabalhos na vitrine próxima à entrada seriam o ponto de partida para um percurso no qual a narrativa entre a vista distanciada de um território visto de cima, marcado pelo jogo de tabuleiro que, em real, é uma espécie de mapa, e a paisagem com formigas, que nos coloca também em posição de sobrevoo com relação a estas criaturas que atuam dire-

tamente no território. Algo de uma memória de infância, período em que observamos a vida dos insetos com curiosidade, percebendo o microcosmo e a organização daqueles seres como um gigante, e seguir em direção à vida adulta e da sensação de pequenez diante dos grandes edifícios vistos da perspectiva dos terrestres que caminham nas ruas e percebem a falta de observação dos que constroem habitats sem levar em conta o seu entorno. Invertendo desta maneira as posições e circulando em locais construídos por quem vê a vida do alto, sem perceber que o seu cupinzeiro faz parte de um organismo maior, que denominamos Terra.

Os quinze trabalhos de parede, entre desenhos sobre tela, os trabalhos com cartões de ponto e três pequenas telas menores tratam das reflexões oriundas do período de isolamento. E mesmo os trabalhos anteriores apresentados naquele contexto ganhavam uma leitura nova. Da destruição das ilusões à descoberta do mundo interior à busca por iluminação ao sentir-se agora no lugar daquelas formigas, pequena diante do universo.

Estes trabalhos são fruto da fusão entre pintura, desenho, escrita e, em alguns casos, o uso de técnicas de reprodução como estêncil e

serigrafia. Busquei operar neles da mesma forma que na vida, fundindo tudo o que sou. Da busca em sobrevoar a vila em que vivi em Tucuruí, mesmo que fosse via Google Maps, até a circulação pelas ruas de São Paulo enquanto estudante de colegial técnico estadual no Brás. Do período que antecedeu a pandemia e a Data Limite⁴⁶, até as reflexões oriundas do distanciamento e da possível regeneração do planeta por meio da nossa extinção. Estaria tudo ali naquela mostra que aconteceria um ano antes do término desta tese e, portanto, só me restaria seguir até o seu final com as reflexões nascidas neste momento de retomada.

Para a montagem da exposição eu também contaria com condições nada ideais, pois o Instituto de Artes UNESP não possui equipe de montagem e nem verba para a sua realização, sendo apenas cedido o grande espaço da galeria. É como se a universidade, ao abrir um edital de exposição, não levasse em conta os trâmites para sua realização. Pensando na formação dos que ali estudam, o edital não cria meios reais para que o contemplado usufrua da oportunidade profissionalmente, perdendo o ensejo para preparar seus estudantes para uma realidade da profissão que é organizar uma exposição como se deve. A universidade como um

46 Em 1986, em Uberaba, o médium Chico Xavier, numa conversa informal com um grupo seleta de amigos, informou que havia sido dado à humanidade terrestre um período extra de 50 anos a partir do momento em que o homem pisou pela primeira vez na Lua, em julho de 1969. O que a raça humana e, principalmente, as nações mais poderosas e desenvolvidas do mundo fizessem nesse período, que se encerra no próximo dia 20 de julho de 2019, é que atestaria seu futuro de regeneração ou de derrocada.

local de produção de pesquisa teórica e prática nas principais áreas do saber humanístico, tecnológico e artístico e que tem o compromisso da divulgação de seus resultados à comunidade científica mais ampla estaria se esquecendo que todas as atividades necessárias à realização de uma mostra são parte integrante do trabalho artístico e geradoras de conhecimento. Todas são posições que os possíveis formandos podem ocupar. Não levar em conta todas estas expertises é pesquisar as artes visuais sem levar em conta seu meio. Como estudar o cupim sem levar em conta o cupinzeiro. Pesquisar o vírus sem levar em conta sua forma de contágio e disseminação.

Se olhamos de fora para dentro, consideramos território tudo o que podemos localizar em um mapa delimitando-o de uma só vez; mas se visto do lado certo, o território se estende tão longe quanto a lista de interações com aqueles dos quais dependemos – mas não mais do que isso. “Onde estiver o teu tesouro, aí também estará teu coração” (Mateus 6, versículo 21). Se a primeira definição é cartográfica e, na maioria das vezes, administrativa e jurídica – “Diga-me quem és e te direi qual é teu território”, a segunda é mais etológica: “Diga-me do que vives e te direi quão longe se estende teu terreno de vida”. A primeira exige uma carteira de identidade; a segunda, uma lista de pertencimentos. Vinciane Despret mostrou que projetar o território de uma ave migratória sobre um planisfério não

permite compreender muita coisa sobre o que exatamente a faz cantar. Tudo muda, no entanto, se passamos a entender como ela se alimenta, por que migra, com quantos outros viventes tem de contar e quais são os perigos que enfrenta ao longo de suas rotas. Seu terreno de vida transbordará os limites da simples projeção cartográfica. (LATOURE, 2021, p. 82).

Ao realizar uma exposição, são necessários diversos parceiros que vão da galeria a ser ocupada, seja comercial ou institucional, à curadoria, que pode ser realizada pelo próprio artista ou por meio da parceria com indivíduos que se especializaram na função de selecionar e distribuir as obras no espaço, auxiliando-nos na leitura dos trabalhos. Também são necessários textos de apresentação e de catálogo (quando temos financiamento para tal), uma empresa de comunicação que produza a identidade visual da exposição, legendas para as obras, convites virtuais, pintura das paredes e equipe de montagem, unindo uma série de expertises e, mesmo que algumas das etapas não sejam realizadas, em geral a maioria delas é necessária e gera muito trabalho para os envolvidos.

Muitas dessas pessoas são cúmplices d@s artistas, outras cumprem tarefas de intermediação essencial. Outras ainda, como galeristas e curadores/as, poderiam ser consideradas figuras parasitas, úteis em algumas ocasiões, sempre e quando saibamos como e quando recorrer a eles. No conjunto, suas habilidades e serviços nos permitem dedicar mais tempo de qualidade à nossa criação.

Pessoal de Apoio Direto (PAD) Técnico@:

Sem dúvida, os primeiros que nos vêm à mente são:

- fabricantes de ferramentas para artistas;
- fabricantes de materiais de pintura (lápiz, aquarela, tinta a óleo e acrílicos) para artistas;
- fabricantes de suportes (papéis especiais, telas, bastidores, etc.);
- fundidores/as, serralheir@s e ceramistas artístic@s;
- emolduradores de arte;
- comerciantes especializad@s, ambulantes e estabelecidos;
- técnico@s impressores/as, de gravuras, litografia e serigrafia;
- programadores/as de computador especializados;
- noss@s propri@s colegas! refiro-me às amizades verdadeiras, sem cuja companhia e apoio ninguém de nós poderia se desenvolver;

Prestadores de serviço:

- mestres e professores de arte, não necessariamente ligados a centros de ensino;
- assistentes especializad@s em estúdio e/ou ateliê, quase sempre estudantes de arte;
- fotograf@s especializad@s (não é a mesma coisa tirar foto artística e fotografar arte);
- empacotadores especializad@s (toda a obra de arte requer embalagens especiais);
- seguradoras familiarizadas com as artes, para cobrir qualquer contingência com máxima eficácia e mínimo custo;
- transportadores especializad@s, que sabem mexer com obras de arte sem danificá-las;

- agentes alfandegários que conhecem a regulamentação mercantil relativa à arte;
 - curadores/as, que estabelecem os parâmetros conceituais de coleções, exposições e atividades adjacentes;
 - museógraf@s, que seguem um roteiro curatorial para compor as exposições;
 - vigilantes e monitores, cujas funções que @s artistas desdenhamos injustamente, mas cujo trabalho é indispensável para aproximar-nos do público;
 - contadores/as e advogad@s familiarizados com as artes, @s primeir@s, que sabem dividir nossas atividades entre emissão de notas fiscais e recibos de honorários para propósitos fiscais; @s segund@s, que sabem proteger-nos em querelas, lesões autorais e demais situações;
 - pesquisadores/as especializad@s, que sabem onde procurar a informação ou materiais que podemos precisar a qualquer momento;
 - noss@s colegas, @s artistas, me refiro às amigadas verdadeiras, sem a qual companhia e apoio ninguém de nós poderia se desenvolver, e cujos conselhos baseados em uma realidade compartilhada são sempre inestimáveis;
- ATENÇÃO!** Também são PAD em serviços:
- associações de grêmio e autorais nacionais e internacionais (como a Cooperativa de Artistas Visuais do Brasil ou a Sociedade Mexicana de Autores de Artes Plásticas, no México);
 - organizações filantrópicas nacionais e internacionais;
 - fundações culturais nacionais e internacionais;
 - clubes e círculos culturais nacionais e internacionais;
 - organismos dedicados à proteção legal e contável de artistas;
 - comissões culturais em corpos legislativos estatais e federais;
 - noss@s colegas, @s artistas organizad@s em associações - me refiro às amigadas verdadeiras, sem cuja companhia e apoio ninguém de nós poderia se desenvolver, e cujos conselhos baseados numa realidade compartilhada são sempre inestimáveis: cerrar fileiras, na alegria e na tristeza, visitar-se nos ateliês para compartilhar a crítica

construtiva, acompanhar-se em exposições, intercambiar informação sobre compradores morosos em seus pagamentos, falar de galerias... Tudo se traduz em criar um grêmio.

Pessoal de exceção:

- @ companheir@! O marido, a esposa, @ namorad@, @s amantes.

Trata-se de cúmplices que nos amam (pelo menos, assim supomos), que nos conhecem intimamente, que sabem pelo que passamos para criar, e que costumam presentear-nos com amor, às vezes com paixão, seu mais desinteressado apoio. (HEHRENBURG, 2000, p. 22,23 e 24).

A idealização de uma exposição individual é uma ótima oportunidade de se refletir acerca do trabalho realizado, pois o momento de embate direto com o espaço a ser ocupado e a construção da narrativa que se inicia na fatura e finaliza no trajeto, construído por meio da disposição das obras, e a recepção do visitante geram reflexões que podem modificar o curso da trajetória da artista. Algo pode ocorrer ali que faz surgir uma nova série de trabalhos ou que o faz modificar algo que vinha realizando. Portanto, há uma série de expectativas do artista ao apresentar o seu trabalho ao público e também um envolvimento emocional, acreditando ter dado o melhor de si e aguardando com ansiedade a circulação dos visitantes. Há que se refletir ao se colocar em uma empreitada como esta, no alto investimento material e emocional que se emprega, e se existe o tempo necessário, verba e o serviço de difusão para que o trabalho não











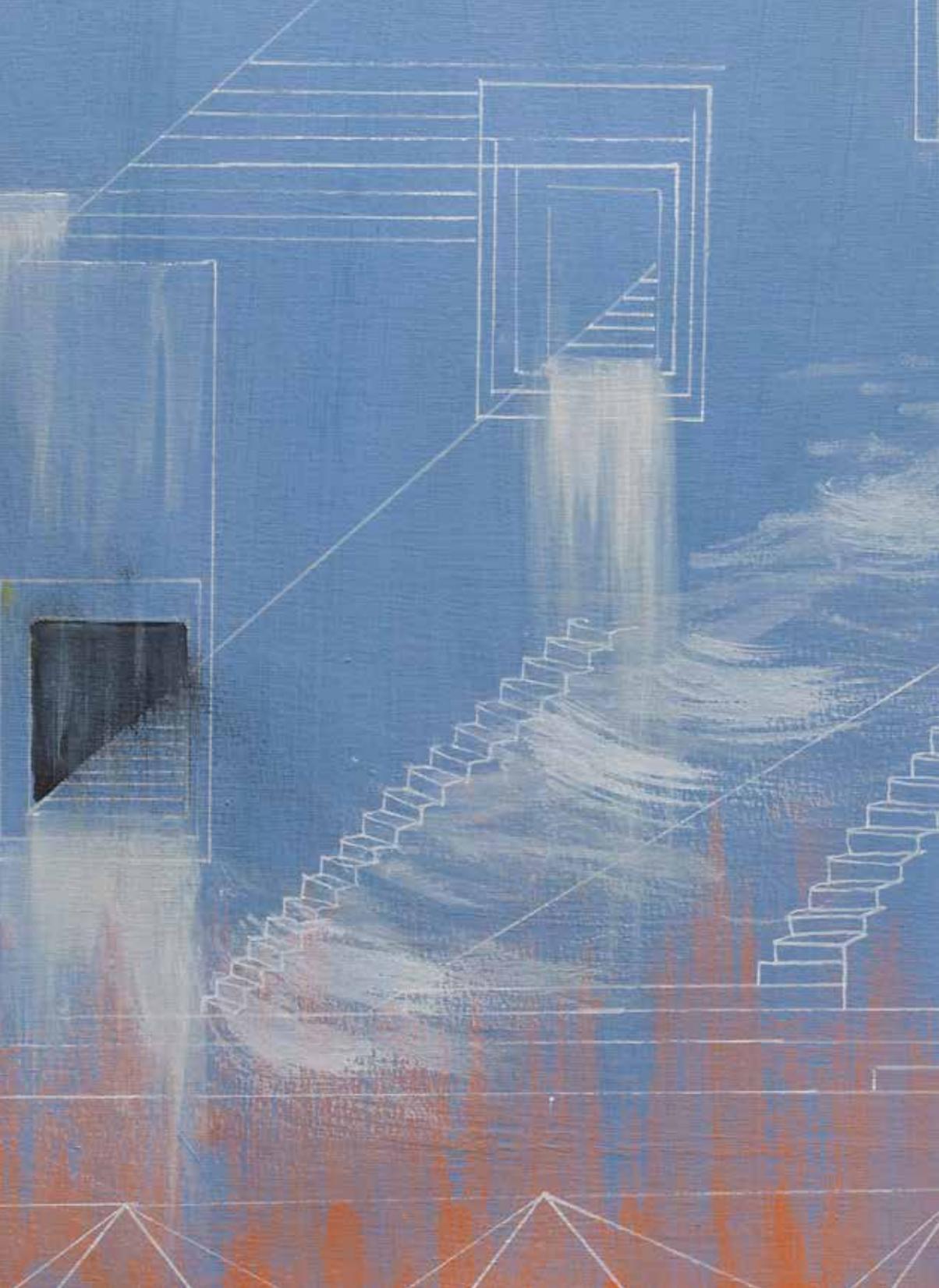
















JOGOS CONTINUA ESCOLHEREMOS
 TUDO O QUE VIVEREMOS
 VALIA A PENA TER O OUTRO
 ESCOLHEREMOS O QUE VIVEREMOS
 EM CONTO DO QUE VIVEREMOS
 DA CADA VEZ QUE VIVEREMOS
 TUDO O QUE VIVEREMOS
 QUANTO VIVEREMOS
 ESCOLHEREMOS O QUE VIVEREMOS
 TRABALHAR O QUE VIVEREMOS
 ESCOLHEREMOS O QUE VIVEREMOS
 DE QUE VIVEREMOS

seja em vão. No caso do edital de exposições da Galeria do Instituto de Artes da UNESP de São Paulo, não existe uma verba para a produção e nem pró-labore para artista. A instituição, assim como muitas outras, conta apenas com a vontade de artistas em ocupar o espaço de uma grande galeria e produzir boas fotos para o portfólio (para aqueles que conseguem realizar o devido registro). Contratar um fotógrafo também tem o seu custo.

Utilizando o recurso de instalar os trabalhos assim como foram realizados, dispondo-os diretamente na parede, fixando-os com pregos e criando molduras nas bordas das telas por meio de fitas adesivas do tipo utilizado em sinalizações de construções, reformas e circulação de público (*silver tape*), solucionei o problema da falta de tempo e de verba para a montagem dos trabalhos, e talvez tenha encontrado a melhor apresentação para destacar meus desenhos. Este recurso ressaltava o caráter urbano dos desenhos por conta da memória que temos destas fitas e sua utilização para sinalizar a circulação em espaços ou a proibição desta, como no caso da fita zebra. A exposição foi uma maneira de circular novamente pelas ruas que me trouxeram até aquele momento.

Das alturas⁴⁷

A presente exposição é pautada pela percepção de quem vive na metrópole, olhando de baixo para cima. Trata-se do ponto de vista do pedestre que circula na cidade e muitas vezes a circunda, vencendo as distâncias impostas pelos grandes edifícios. Do projeto arquitetônico ao edifício repleto de grades e seguranças, somos nós os que ficamos inseguros. Das alturas dos edifícios os habitantes viram formigas. Do distanciamento entre os indivíduos perdemos a noção de coletivo, de seres de uma mesma raça, a dos habitantes do planeta Terra. Quem sabe por isso temamos tanto os seres do espaço, pois nos habituamos a pensar que quem olha de cima pode mais.

Por meio destes desenhos em grande formato, revisito alguns edifícios icônicos, redesenhando suas fachadas, agora cravadas na paisagem. As cores do tempo e o desenho da vida ditam as imagens que surgem, como de relance, sobre a passagem do viadutos em direção à Praça das Bandeiras. Lá, onde os grafites da cidade teimam em resistir aos apagamentos. Tudo está de passagem, inclusive nós, e o que fica é história.

47 Texto de apresentação da exposição.

Repensar as construções que nos abrigam, seja como moradores, funcionários ou visitantes, priorizando a harmonia na circulação das cidades e no impacto destas construções em seu entorno é o nosso grande desafio para iniciarmos um percurso de reconstrução de nossa sociedade.

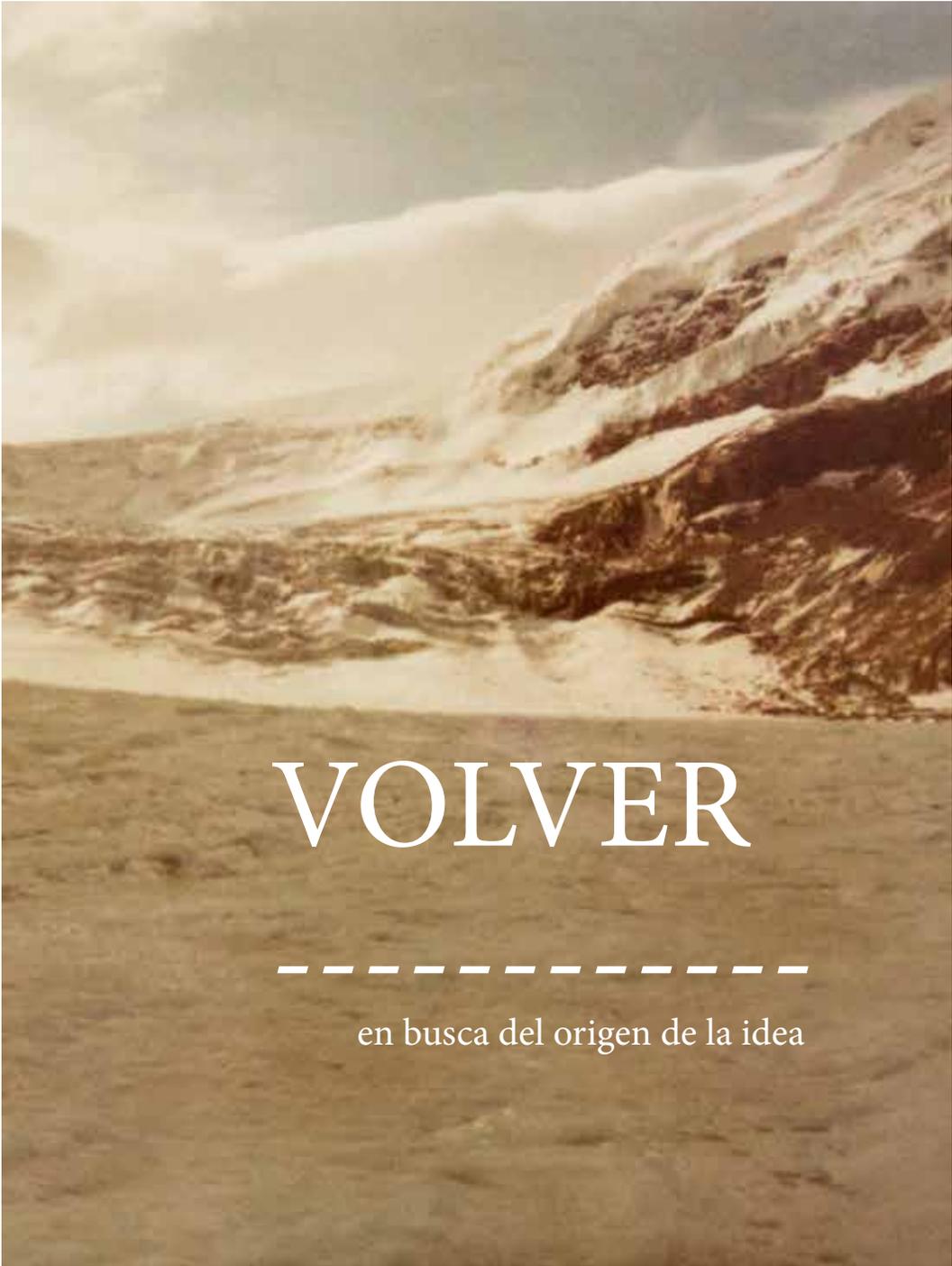
Katia Fiera, 2022.

A mostra *Das alturas*, que aconteceu em junho de 2022, não permitiu a visita de público externo à universidade. Uma exposição sem público é como uma estrada construída que não leva a lugar algum e, portanto, perde sua função. Por mais que haja registros dos trabalhos, estes foram concebidos em grande formato, levando-se em conta o impacto visual e físico das obras diante do espectador. Eram trabalhos que exigiam presença. A própria ideia de percurso também levava em conta tal presença. Tais questionamentos me fizeram refletir sobre os caminhos a tomar para o destino final desta tese e é portando a partir daí que decidi apresentar o trabalho final como um livro dentro da minha mesa de publicações Sinistra Edições.

A produção artística caminha a partir do encontro e perceber as trocas possíveis e as relações que estabelecemos pode apontar o melhor caminho a percorrer. A mostra *Das alturas* me auxiliou a refletir sobre os motivos de me manter no circuito de arte impressa. Existe na realização de uma exposição de arte um prazer da fatura, porém, ao término da montagem, a estrada acaba e o que fica é um vazio que deve ser preenchido com novos trabalhos. Ao passo que na produção de uma publicação, talvez o momento da fatura seja até menos prazeroso, pela necessidade de precisão e pela repetição das tarefas na montagem, mas o momento da feira é o que mais importa. É por meio da troca que se avança e se percebe as várias facetas do trabalho realizado. O encontro é o que nos movimenta à próxima empreitada. E o receptor tem mais opções além da fruição diante da obra, pois pode, se o quiser, levá-la e passar a ideia adiante.

Foi assim que segui em direção à minha próxima publicação, que já se encontrava no meio do caminho, bastando abrir o capô do meu drive e rever os textos produzidos ao longo dos encontros *Formas de la Idea*.

A realização de *Volver – en busca del origen de la idea* (2023) foi impulsionada pela participação na Feria Relámpago de Arte Impressa, que



VOLVER



en busca del origen de la idea

aconteceria no Instituto Cervantes, de São Paulo. Ao vasculhar o meu bagageiro, drive e mapoteca percebi que possuía aquele conjunto de textos produzidos durante o evento *Formas de la Idea* e que poderia reuni-los em forma de publicação e, assim, guardá-los e difundi-los. Editar em espanhol faria sentido por ser a língua base da convocatória e pela natureza da feira. Uma das diretrizes da convocatória era de editoras que tivessem alguma publicação em espanhol.

Dentro do universo das publicações é mais fácil de se perceber as parcerias necessárias para a concretização das ideias, pois, em muitos casos, são necessários profissionais de diferentes áreas, como impressores, revisores de texto, fotógrafos, designers, enfim, um grupo que se disponha a trabalhar junto para materializar uma ideia.

Em *Volver*, eu pude contar com parceiros de territórios distintos e até do além. Das fotografias do sr. Hans à impressão na gráfica da rua, à revisão do texto, para a qual pude contar com a participação do artista e editor uruguaio Darío Marroche. Fundador do selo editorial Microutopias, organizador da feira de mesmo nome e também um dos organizadores da convocatória *Formas de la Idea*, Darío foi uma destas pessoas que surgiram em minha rede por meio de uma oficina que ministrei em 2018

na Oficina Cultural Oswald de Andrade, e que passaria a cruzar o meu caminho nas diversas feiras que participamos juntos – e também na convocatória *Formas de la Idea*. Ele poderia contribuir e muito, já que estava totalmente envolvido com o conteúdo dos textos e poderia me dizer se tal projeto fazia sentido. Os conteúdos dos textos formaram as introduções dos capítulos desta tese. *Volver* celebra o retorno às feiras presenciais e abre um novo caminho para as publicações do selo Sinistra Edições, repensando a ideia de parcerias e redes.

Ao buscar creditar a autoria das fotografias utilizadas na publicação, fui orientada pela diretora do CECCO Bacurí a entrar em contato com a filha do Sr. Henrique e ao mostrar as fotografias que estava utilizando foi uma grande surpresa e alegria saber que, em verdade as fotografias eram feitas pela esposa do Sr. Henrique, já que o mesmo se encontra na maioria delas e que era ela, Margit Homburger quem fabricava os álbuns com todo cuidado e dedicação. A artista anônima que agora comprova o quanto muitas vezes não é possível visualizar todas as pessoas envolvidas na realização de uma obra.

11 SOBRE A CIRCULAÇÃO DA IDEIA

Estranhamente, o empenho em imaginar o “mundo por vir” aos poucos produziu nos confinados a impressão de viver em um determinado lugar, e não mais em um lugar qualquer. De fato, antes atribuíamos pouca importância a essas questões de subsistência as quais, além disso, pareciam corresponder a decisões tomadas em outro lugar, por outros e, principalmente, para outros. Aos nossos olhos, elas constituíam uma espécie de necessidade incontornável, uma evidência fantasmagórica; era isso que nos fazia acreditar que não vivíamos em lugar nenhum em particular, ideia abarcada, justamente, pelo termo multiuso “globalização”. Aos poucos, porém, quando nos deparamos com essas questões inusuais e percebemos o quão difícil é respondê-las, fomos obrigados a acordar de um sonho, e passamos a perguntar: “Mas onde, afinal, eu morava antes?” Ora, exatamente na Economia, isto é, em outro lugar que não em minha casa. (LATOUR, 2021, p.79).

O momento pandêmico, apesar de terrível, foi proveitoso para refletirmos sobre a circulação da obra de arte. Com a impossibilidade de visitas presenciais, museus e galerias de arte tiveram que repensar suas estratégias de divulgação de suas atividades. O uso de ferramentas como o Instagram e Tours virtuais 3D⁴⁸ das exposições tornaram-se frequentes,

48 Um tour virtual 3D é a digitalização de um espaço físico em alta qualidade, permitindo a experiência de navegar em lugares diferentes sem estar presente fisicamente no espaço, que pode ser navegado facilmente em desktops, móveis e equipamentos de realidade virtual.

e atividades tidas como exclusivas de um público seletos tiveram que ser compartilhadas, o que, de certa maneira, tornou o acesso às exposições mais democrático. Bastaria o devido interesse em acessar a rede “Arte” e navegar pelo seu conteúdo. Desta forma, pudemos conferir exposições que aconteciam em diferentes países, conhecer novos artistas e trocar mais informações. O que antes estava à disposição dos que podiam viajar agora estava ao alcance de um clique. Da mesma maneira, os modos de fazer ou cursos virtuais passaram a ser frequentados por um público mais diverso, que, agora, mesmo estando a léguas de distancia, poderia saber como produzir uma escultura, como gravar ou pintar. A ideia poderia circular com maior rapidez e atingir um público mais abrangente.

A tão falada globalização parecia finalmente ser instaurada. O problema é que a medida que o confinamento foi se prolongando, alguns aspectos do mundo virtual começaram a saltar aos olhos. Estaríamos verdadeiramente democratizando o acesso ou apenas aqueles privilegiados com recursos para uma boa conexão de internet e um bom computador poderiam se beneficiar? No caso do acesso à universidade, foi perceptível a diferença entre aqueles que possuíam recursos para frequentarem as aulas on-line de maneira confortável e aqueles que não possuíam um quarto sequer para se esconder da família e fingir estar em

um outro lugar. Os que poderiam pedir os seus materiais artísticos virtualmente e aqueles que não tinham nem ao menos tempo para produzir. A realidade é que, de um jeito ou de outro, aqueles com menos recursos perdiam ainda mais, pois não tinham o benefício do espaço físico da universidade para se abrigar. Não circular significava, para muitos, não poder ir até onde a arte está.

No caso das feiras de publicações, as atividades virtuais também foram uma solução. No Brasil, além da convocatória *Formas de la Idea*, que contou com a participação da Feira Tijuana, houve convocatórias para residências artísticas virtuais e projetos que visavam o encontro entre artistas. Porém, apenas a Feira Miolos se aventurou em realizar suas atividades virtualmente. A primeira feira virtual ocorreu em 2020 e a solução encontrada pelos organizadores foi que os participantes deveriam realizar *lives* de uma hora de duração nas quais mostrariam um pouco de suas produções. Neste primeiro momento foi perceptível que o mais importante seria o encontro, mesmo que virtual entre os participantes. A impressão que tive como participante foi que a maioria do público das *lives* era dos próprios participantes da feira. E tudo bem, pois naquele momento o mais importante era existir e resistir.

Apenas no ano seguinte, em 2021 a organização começou a focar na comercialização em modo virtual. Foi quando instituíram como cláusula para a participação, além da *live* via Instagram, que o participante possuísse uma loja virtual por meio da qual o público tivesse acesso à sua produção. Novamente o problema do acesso, visto que aqueles sem condições financeiras para montar uma loja virtual ficariam de fora da rede. Diferentemente do mercado de luxo da arte, no qual os super ricos aqueceram o comércio preenchendo as paredes de suas fazendas e casas de campo, no caso das feiras de publicação o efeito não foi o mesmo. As vendas nunca superaram o modo presencial e, talvez, a relação com a fisicalidade do livro seja um dos componentes que fizeram falta. Seja como for, ficamos felizes com o retorno presencial.

O fato é que, ao deixarmos gradativamente o período pandêmico, foi ficando clara a diferença entre saber como se faz e fazer. Visitar uma exposição com o filtro de uma máquina ou o trajeto escolhido por um outro, é muito diferente de estar diante da obra e poder se aproximar dela. Uma série de percepções surge dessa experiência, algo de que o virtual ainda não dá conta. Assistir a uma série de *lives* nas quais artistas buscam apresentar suas produções é muito diferente de percorrer corredores repletos de mesas, onde os livros expostos abrigam pequenos universos.

Poder tocá-los, cheirá-los e conversar com seus criadores. Sim, conversar enquanto a música toca, sem ser bloqueada pelos direitos autorais do Google. Sem *live*, sem hora para acabar. I'm Alive! I'm alive!⁴⁹

Acordar de um sonho para perceber exatamente a nossa pequenez, foi exatamente isto que o período de confinamento nos revelou. Sonhamos estar construindo um público e um mercado em publicações de artista, mas a verdade é que continuamos, assim como nas publicações dos anos 1960/70, sendo os nossos próprios consumidores. Temos muito a avançar na estrada que queremos construir juntos. Ao retornarmos às atividades presenciais fica cada vez mais claro que não queremos retornar e, sim, avançar. Melhorar. É possível fazer melhor juntos. Algumas das ações percebidas tanto nas feiras de arte como nas de publicações foi a tentativa destes espaços em fomentar público. Uma das formas foi organizando visitas guiadas realizadas com curadores e outros profissionais, no caso das feiras de arte. E também organizando falas e palestras com profissionais do mercado, como no caso das feiras de publicações. Ou seja, aproximar o público de pessoas que possam auxiliar no deciframento desses ambientes. Muitos reclamam que as feiras estão tentando ocupar um papel que deveria ser dos museus e

demais instituições de arte. O fato é que ainda precisamos dialogar mais para chegar em um modelo que sirva para todos.

Se, por um lado, as feiras têm sua razão em buscar ampliar o seu público, de outro, os participantes que estão ali para realizar os seus negócios não conseguem exercer as suas atividades com tranquilidade porque se tornaram palco para grupos guiados, como se fossem parte da paisagem. Também não é possível que estas atividades ocorram contando como público os próprios participantes, no caso das palestras e falas. As visitas guiadas com número excessivo de pessoas atrapalharam as atividades dos expositores e, de certa maneira, os expuseram – o que ocorreu na SP Arte. E, no caso de feiras como a Miosos e Relâmpago, as falas e palestras ficavam sem público, pois, em geral, as pessoas preferiam aproveitar o tempo para circular e ver os trabalhos.

O fato é que agora, sem a vinda de expositores internacionais que nos iludiam a pensar que estamos participando de um evento global, nos demos conta de que talvez seja mais importante conhecer o vizinho primeiro, antes de querer cruzar o continente. O que nos une? O que podemos fazer para melhorar as nossas condições de trabalho e fortalecer o circuito sem sobrecargas? As feiras trabalham com subsídio do governo, ou seja, leis de incentivo. E, por isso, também assumem o compromisso

com grande número de público e participantes. Porém, elas não podem existir sem o principal, que são os participantes – sejam galerias, artistas ou editoras. Uma solução tem sido a de criar nichos diversos dentro de uma mesma feira, como vem acontecendo na SP Arte, com seus núcleos editoriais, de arte e de mobiliário. Outras iniciativas foram as feiras de arte que surgiram para concorrer com a SP Arte dentro da cidade de São Paulo. Em 2022, ocorreram a SAMPA e a ArPa e ainda a versão da SP Foto, transformada em Rotas Brasileiras. É preciso ver até quando valerá aos donos de galeria investir em estandes de feiras que acontecem na mesma cidade onde os mesmos já possuem os seus espaços físicos.

No caso das feiras de publicações, o que ocorreu foi a pulverização de pequenas feiras com especificidades diversas, tais como a feira do Instituto Moreira Salles, focada em fotolivros. Ou a própria Relâmpago, com foco em publicações em língua espanhola. E assim por diante. Muitos dos participantes tradicionais das feiras não enxergam mais este modelo como sendo interessante, por não atender as necessidades dos vários grupos que compõem este seguimento. Há iniciativas com a ocupação de antigas bancas de jornal, que têm sido transformadas em livrarias. Na cidade de São Paulo já existem três: Banca Tatuí, Banca Vermelha, a primeira especializada em publicações de mulheres, e a

Banca Curva. Outra iniciativa que vem ocorrendo a partir da reabertura pós pandemia são os espaços independentes geridos pelos próprios artistas. Deste modo, o artista pode escolher entre participar desta ou daquela feira, e ainda assim ter o seu espaço onde pode produzir e também comercializar o seu trabalho.

Existem artistas que conseguem circular tanto no ambiente das feiras de publicações independente quanto nos espaços das galerias comerciais. Isso não parece gerar conflitos, pois, em geral, a produção em livros não interessa às galerias e, portanto, cada produção se encaminha ao melhor destino para a distribuição.

É o caso de Fábio Morais, artista representado pela Galeria Vermelho, em São Paulo, e um dos pioneiros desta nova geração que auxiliou a fomentar e idealizar o circuito das publicações independentes que se constitui hoje. Fábio conta que ele e Regina Melim⁵⁰ às vezes pensavam em organizar uma feira. Já havia ocorrido duas edições da feira Tijuana

50 Professora titular e pesquisadora em arte contemporânea no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais nesta mesma instituição. Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) com pesquisa em Performance nas Artes Visuais. Coordenadora desde 2005 do Grupo de Pesquisa: Processos Artísticos Contemporâneos, organizou as exposições: Mídiações: ações orientadas para fotografia e vídeo em debate, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC, (2005); Disposição, espaço Contramão, Florianópolis, SC, (2006), e as exposições portáteis: pf (2006) e amor: leve com você (2007).

quando, em maio/junho de 2012, eles foram convidados a participar da Semanária das Artes Gráficas da UFMG, organizada por Amir Cadôr e Brígida Campbell⁵¹. A partir desta viagem até Belo Horizonte ambos perceberam esta possibilidade de intercambio e passaram a sonhar com uma feira que rodasse o país. No segundo semestre de 2012 eles organizaram a Turnê, que ocorreria em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba. Ela pode ser considerada embrião do que hoje ocorre por diversas cidades do Brasil, com feiras como a Motim em Brasília, Flamboiã em Florianópolis, Feira Ladeira em Salvador entre outras...

51 (Belo Horizonte, 1981) é artista e professora do curso de Artes Visuais da EBA-UFMG. Tem doutorado em Artes pela ECA-USP (2018) e mestrado pela EBA UFMG (2007). É colaboradora do EXA - Experimental de Arte, em Belo Horizonte. Integrou o Poro, dupla com a qual realizou trabalhos coletivos no domínio da esfera pública entre 2002-2017.

Entrevista com Fábio Morais⁵²

Qual o seu primeiro contato com a publicação independente?

Não me lembro. A memória mais antiga que tenho é das aulas da graduação, onde tomei contato com livros de Alfredo Jaar, Christian Boltanski, Waltercio Caldas – ainda que não dê para chamar esses exemplos de publicação independente, cito-os por serem publicações e livros autorais, de artistas, da minha lembrança mais longínqua. Mas aquilo que entendemos como publicação independente, realmente não me lembro. Arriscaria dizer que, talvez, o que aconteceu é que, primeiro, editei meus primeiros livros; com eles em mãos, entendi que não havia circuito para esse tipo de produção; provavelmente, fui achando pares que também se autopublicavam e, daí, vieram as trocas, as feiras, o espaço Tijuana na Galeria Vermelho, as pequenas editoras, as interlocuções, os contatos etc. Acho que o ímpeto de me autopublicar surgiu mais da memória remota de fazer fanzine xerocado e jornal mimeografado no colégio, do que de um contato com publicações no campo da arte.

Você se considera um artista independente?

Eu não entendo muito esse termo, “independente”. Esse termo, se usa-

do em referência a estar ou não no mercado de arte, só faz sentido em lugares que têm circuito de mercado, e no Brasil não passam de quatro ou cinco cidades. Quando vivi fora de São Paulo, nunca ouvi o termo “artista independente”, talvez pelo simples fato de no lugar não existir nem mercado e nem instituições.

A sociedade não demanda o que produzimos. Produzimos sem a menor garantia, nem mesmo de um retorno dos gastos. Ou seja, artistas sempre dependem de alguma atividade que os financie. Os que têm galeria e vendem, dependem do mercado; os que têm galeria mas não vendem, e os que não têm galeria, dependem de outros trabalhos e atividades; outros dependem do emprego de professor e do salário na universidade; tem os que dependem dos editais públicos; tem os que dependem de dinheiro de família rica; tem os que dependem de sobrenomes meritocráticos etc.

Mas entendo o teor da pergunta e vou responder torcendo-a um pouco: me considero um artista que tem consciência de que para muito do que produzo e experimento eu mesmo tenho que criar um circuito, um lugar onde o trabalho exista, aconteça e circule, de modo que fui cultivando – e continuo – uma certa autonomia de atuação para além dos circuitos comercial e institucional.

Você se considera um Artista S. A., no sentido de possuir parceiros anônimos que contribuem para a execução dos seus trabalhos?

Não sei se entendi a pergunta.

Se for no sentido de pessoas que fabricam o trabalho, muito do que faço tem uma execução técnica final que eu não sou capaz de fazer, então contrato o serviço. Como qualquer profissional, a gente acaba movendo uma cadeia de trabalho.

Se for no sentido de parcerias artísticas, conceituais, de pesquisa etc., eu tenho pavor da ideia do artista solitário produzindo em seu ateliê: estamos sempre em rede, nos contaminando e influenciando, dialogando ao mesmo tempo com a história e com as interlocuções e parcerias contemporâneas.

Você realiza trabalhos em parceria com outros artistas?

Sim, já escrevi a quatro mãos com Daniela Castro e tenho vários trabalhos com Marilá Dardot. Mas considero fundamental, para minha prática, também parcerias que não são exatamente de obras: a feria Turnê, que organizei entre 2012-13, encabeçada por Regina Melim, Maíra Dietrich e eu, mas que era na verdade uma rede de parcerias possibilitando o evento em várias cidades; cursos de escrita em arte que montei e ministrei com Leonardo Araújo, Daniela Avelar e Lívia Aquino; a parceria edi-

torial que tenho com a plataforma *par(ent)esis*, editora de Regina Melim etc.

Você executa todas as etapas dos seus trabalhos?

Até um limite técnico, para além do qual não tenho nem equipamento e nem conhecimento, como impressões fine art, adesivações, corte a laser etc.

Creio que haja uma parte da criação que não tenho como terceirizar, preciso colocar a mão na massa. Por exemplo, aprendi a mexer em programas de imagem e editoração porque percebi que para fazer um trabalho eu precisava conhecer as possibilidades e recursos da manipulação de imagens e da diagramação gráfica. Aliás, muitas ideias de trabalhos surgem do fato de eu saber que é possível realizar determinada coisa em Photoshop ou Indesign. Mesmo em publicações que sou convidado por algum editor, e que sei que terá um designer gráfico, eu entrego um pdf com o rascunho simulado do que pensei, para a partir daí começarmos a conversar. Sou do fazer, só consigo pensar o trabalho fazendo-o. Por isso, tento executá-lo até onde consigo.

Enquanto artista, por onde você circula? O seu processo criativo tem relação com os espaços que você circula ou sua geografia.

Enquanto artista, posso dizer que circulo entre artistas e produções,

contemporâneas e da história, que me informam e alimentam. Mas, sinceramente, acho que o mundo é a matéria e a fonte principal. Circulo por tudo. Mas como a escrita é o maior vetor do meu trabalho, percebo que tenho uma atenção natural bastante focada na leitura – perambulo pela cidade lendo tudo com fabulação, ou como ficção: placas, itinerários de transporte, cardápios de boteco etc. – e também focada na escuta – ouvir conversa alheia no transporte público, por exemplo, é uma fonte inesgotável de narrativas e de perceber jeitos de falar, sintaxes particulares, sonoridades singulares. E, claro, a leitura livresca. Acho que meu processo criativo sem dúvida circula nessa geografia entre estar ligado e informado da produção contemporânea, ler literatura, teoria etc., ler a escrita dos espaços públicos e ouvir o modo como pessoas operam o idioma, na fala cotidiana.

Suas publicações e o restante de sua produção artística circulam pelos mesmos locais? Qual o lugar da publicação independente, em sua opinião?

Não. Na verdade, hoje percebo três eixos onde minha produção circula: o circuito expositivo de arte – institucional ou de mercado; o circuito editorial das publicações, que teve um boom na década passada, mas hoje está em baixa – ao menos o editorial ligado à arte contemporânea,

que retraiu bastante; e um circuito mais ligado à escrita, onde há uma intersecção de leitoras e leitores da arte e da literatura, que acessam minha produção. São eixos que, inclusive, muitas vezes não se cruzam: pessoas que me leem mas não conhecem meu trabalho plástico; gente que vê minhas exposições mas não sabe que tenho livros publicados e produção escrita; um público que conheceu minha produção nas feiras de publicações mas que nunca acessou meu trabalho plástico, e assim vai.

Quanto à segunda pergunta, eu acho que a publicação independente não tem lugar, ela é sempre uma desabrigada, cabendo a quem produz criar lugares e circuitos. Algo que é desestimulante e cansativo, muitas vezes, mas é assim desde sempre e quando a gente cansa, tem uma geração mais nova vindo, para continuar. No meu caso, a publicação criou um lugar próprio na minha obra, que é difícil de localizar ou demarcar, mas que eu diria que é um lugar onde meu trabalho consegue furar a bolha da arte contemporânea e acessar públicos que não frequentam espaços institucionais de arte.

Você já pensou em si mesmo como uma empresa? Se sim, sua empresa dá lucro?

Não, nunca pensei. Sou filho de pedreiro, que nunca teve patrão e sem-

pre que perguntavam para o meu pai onde ele trabalhava, ele dizia “sou autônomo”. Essa palavra atravessou minha infância e a adolescência – quando perguntavam onde meu pai trabalhava e eu respondia: ele é autônomo – e me diz muito hoje ainda. Não me considero uma empresa – apesar de o empreendedorismo neoliberal me obrigar a ter uma MEI – me considero um profissional autônomo, como um sapateiro, um amolador de faca, um encanador. Algo que é mais do campo do ofício do que do empreendedorismo *start up*.

Não, nunca tive lucro. Continuo no regime da subsistência.

E qual a origem da ideia para um trabalho?

Difícil responder... Não tem modelo. As vezes a ideia vem pronta, um insight. Noutras, a ideia vem no meio do processo de outro trabalho, que tá dando muito certo, mas o fazer do processo vai abrindo outras possibilidades e de repente surge uma ideia. Mas eu diria que é mais uma vontade de fazer, um botar a mão na massa e daí a coisa vai se lapidando e surge uma ideia mais clara. Sou mais do fazer, horas ou dias fazendo algo sem muita clareza, até que a coisa afina, mais do que projetar ou executar um projeto.

12 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguindo em direção ao final do trajeto desta tese, considero a busca pela origem da ideia o próprio combustível que move o artista em direção à concretização de seus projetos. A única conclusão possível é a de que não existem artistas independentes e a formação da S.A., ou seja, da rede de apoio, é o que auxilia artistas em sua busca por reconhecimento e realização.

É preciso ir em busca das ideias, mesmo que seja circulando em torno do próprio umbigo. Trocar. Colocar o umbigo para fora. As ideias surgem à medida que desenvolvemos nossas capacidades, encontrando meios e solucionando problemas. Neste trajeto, o percurso é mais importante do que o destino e valorizar as relações que estabelecemos uma boa maneira de chegar lá juntos, seja onde for. Arte não é um objeto e sim um meio pelo qual nos conectamos ao mundo. É uma experiência que será deixada para os próximos viventes. Os problemas que enfrentamos hoje talvez sejam solucionados apenas por eles.

Para tornar-se Artista S.A., será necessário que a estrutura se modifique desde a sua origem, ou seja da formação de artistas. Provavelmen-

te antes disso, na formação do público de arte, dentro das escolas. Pois, como diz Pierre Bourdieu⁵³: “A obra de arte considerada enquanto bem simbólico não existe como tal a não ser para quem detenha os meios de apropriar-se dela, ou seja, de decifrá-la.”

Cabe também à universidade cumprir o seu papel formador, ampliando o alcance da percepção do que seja o trabalho em artes. Formar indivíduos que reflitam em todos os aspectos do meio, seja desde a fatura do trabalho, compreendendo melhor os processos e procedimentos, até as diversas funções e interdependências e relações que necessitamos estabelecer para que a arte aconteça.

53 Pierre Bourdieu (Denguin, França, 1930 – Paris, França, 2002) é um dos grandes sociólogos do século XX. Ele se destaca por ter renovado as ideias de autores clássicos como Durkheim, Marx, Weber, Lévi-Strauss e Mauss, criando um verdadeiro sistema teórico para interpretar a sociedade.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Inês Leonor Costa. O livro de artista enquanto ferramenta pedagógica. In: **Revista: Estúdio, Artistas sobre outras Obras**, Lisboa, v. 3, n.6, p. 143-148, dez. 2012. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582012000200021&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 1 mai. 2023.
- AULT, Julie. **Come alive!: the spirited art of Sister Corita**. Four Corners Books, 2006.
- Beau Geste Press Exhibition. In: CENTER FOR BOOK ARTS. Disponível em: <https://centerforbookarts.org/beau-geste-press-exhibition>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- Beau Geste Press. In: FRIEZE. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/beau-geste-press>. Acesso em: 01 mai. 2023.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução, notas: Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. 2ª reimpr. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL Alain. **Amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. 3ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- BRECHT, George; FILLIOU, Robert. **Games at Cedilla or The Cedilla Takes Off**. Nova York: Something Else Press, Inc., 1967.
- CAMPOS, Fernanda Ricardo. abraFANZINE: da publicação independente à sala de aula. **Revista Txt: Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, v. 5, n. 10, p. 65-77, 2009.
- CADÔR, Amir Brito. **Enciclopedismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual**. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. Tese (Doutorado em Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- CADÔR, Amir Brito. O signo infantil em livros de artista. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Ar-**

tes – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 59-72, 2012.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. **Novas derivas**. São Paulo: Martins Fontes, 2014. (Mundo da arte)

DA SILVA, Giácomo de Carli; DA SILVA, Mariana Silva. Livro de artista: passado iminente. In: **Seminário Nacional de Arte e Educação**, n. 25, p. 259-278, 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. Tomo I (volume I e II)**. Direção: Rubens Borba de Moraes; tradução e notas: Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940. (Biblioteca Histórica Brasileira).

DE FREITAS VENEROSO, Maria do Carmo. Perspectivas do livro de artista: um relato. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 10-23, 2012.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1** / Gilles v.l Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 164-173, 2012.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac, 2019.

DYMENT, Dave. Origins of the Fluxus European Mail-order Warehouse/ Fluxshop. In: ARTISTS BOOKS AND MULTIPLES. 02 mar. 2012. Disponível em: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2012/03/origins-of-fluxus-european-mail-order.html>. Acesso em: 01 mai. 2023.

EHRENBERG, Felipe. **El arte de vivir del arte : manual para la auto-administración de artistas plásticos**. Biombo Negro, 2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. São Paulo: Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: UFSM, 2020.

LATOUR, Bruno. **Onde estou?: lições do confinamento para uso dos terrestres**. Tradução: Raquel Azevedo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LUDOVICO, Alessandro. **Post-Digital Print Mutation of Publishing since 1894**. 3ª ed. Eindhoven: Onomatopee 77, 2018.

Livro de artista. In: SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Disponível em: https://www.bu.ufmg.br/bu_atual/especiais-e-raros/artes/livro-de-artista/. Acesso em: 01 mai. 2023.

KENT, Corita; STEWARD, Jan. **Learning by Heart: Teachings to free the creative spirit**. Simon and Schuster, 2008.

MATTAR, Marina Ribeiro. O livro como forma de arte: a contribuição de Julio Plaza na produção e teorização do livro de artista no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 62, p. 1-11, 2021. DOI: 10.1590/2316-4018627. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37432>. Acesso em: 1 maio. 2023.

MUNIZ, José de Souza. Desempenhar um papel, causar uma impressão: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente. **Sociedade e Estado**, v. 34, n. 1, p. 107-128, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/pkRFFFDkWMkVtQS6PQzP6MM/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 1 mai. 2023.

MUNIZ JUNIOR, José de Souza. **Girafas e bonsais: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015)**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUNIZ JUNIOR, José de Souza (2017). “É dia de feira”: a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 40., 4 a 9 set. 2017, Curitiba. **Anais** [...]. Pinheiros: Intercom. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2659-1.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

NEVES, Galciani. **Tramas comunicacionais e procedimentos de criação: por uma gramática do livro de artista**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARENTE, André. Tramas da rede: enredando o pensamento da arte. **Cyber-Arte-Cultura: A trama das Redes. Seminários Internacionais Museu do Vale. Ministério da Cultura e Fundação Vale. Vila Velha/ES**, 2013.

PARENTE, André (org.). Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013.
SENNETT, Richard. **Juntos**. Tradução: Clóvis Marques. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SILVEIRA, Paulo. A crítica e o livro de artista. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes**, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 50-58, 2012.

SILVEIRA, Paulo Antônio de Menezes Pereira da. **As existências da narrativa no livro de artista**. Orientador: Hélio Custódio Ferverza. Tese (Doutorado Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
TIJUANA. Disponível em: <https://tijuana.net.br/>. Acesso em: 01 mai. 2023.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Marcel Duchamp: a beleza da indiferença**. São Paulo: Brasiliense, 1986.



Créditos

Revisão do texto: Diana Dobránszky.

Fotos: Ding Musa, Edouard Frapoint, Henrique Homburger, Margit Homburger e Romulo Fialdini.

Impressão: Gráfica Cinelândia.



