



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SAMUEL TOMÉ MENEZES

PAPELPAPELPAPEL: CONTRADISPOSITIVOS POÉTICOS
DE CIRCULAÇÃO PÚBLICA

FORTALEZA

2024

SAMUEL TOMÉ MENEZES

PAPELPAPELPAPEL: CONTRADISPOSITIVOS POÉTICOS
DE CIRCULAÇÃO PÚBLICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Áreas de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2 - Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M513p Menezes, Samuel Tomé.
PAPELPAPELPAPEL : Contradispositivos poéticos de circulação pública / Samuel Tomé Menezes. –
2024.
131 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Artes, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.
1. Arte impressa. 2. Arte contemporânea. 3. Papel. 4. Dispositivo. 5. Documento. I. Título.
CDD 700
-

SAMUEL TOMÉ MENEZES

PAPELPAPELPAPEL: CONTRADISPOSITIVOS POÉTICOS
DE CIRCULAÇÃO PÚBLICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Áreas de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 2 - Arte e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas.

Aprovada em: 29/02/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Deisimer Gorczewski
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Eliézer Nogueira do Nascimento Júnior
Universidade de Aveiro (UA)

À minha, Dulce Tomé.

AGRADECIMENTOS

À Instituição FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio nesse último ano de pesquisa

Ao Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez, pela excelente orientação, dedicação e companheirismo.

Aos professores participantes da banca examinadora Profa. Dra. Deisimer Gorczewski e Prof. Dr. Eliézer Nogueira do Nascimento Júnior pelo tempo gasto, pelas valiosas colaborações, sugestões e envolvimento com a pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação Em Artes, pelas aulas e trocas ao longo desses dois anos.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas, em especial Bruna Bortolotti, Loreta Dialla, Lyz Vedra, Rafael Semino, Rosana Braga e Walmick de Holanda.

Aos amigos B. Benedicto, Elaine Oliveira, Jorge Silvestre e Simone Barreto, que me deram suporte emocional e incentivo.

“Ao ver todas essas questões no papel, tenho a impressão (*a impressão*, vejam só que palavra) de que não tive jamais outro *assunto* [*sujet*]: no fundo, o papel, o papel, o papel.” (DERRIDA, 2004, p. 217).

RESUMO

Esta pesquisa procura indagar acerca da arte impressa e os seus modos de circulação no espaço público, relacionando, para tanto, o meu percurso artístico em uma abordagem teórica que, tendo como chave a materialidade do papel, opere com conceitos como os de dispositivo, contra-dispositivo e documento. Um disparador da pesquisa é a questão “O que acontece entre o papel-projeto-pesquisa e o papel-obra?”, que visa uma análise crítica das obras e ações artísticas aqui contempladas, no contexto da arte impressa. Na primeira parte, O papel do papel, são abordados aspectos teóricos e metodológicos desta pesquisa, dando ênfase ao lugar e trabalho do papel enquanto suporte poético e seus alcances sócio-culturais. Nas outras quatro partes desta pesquisa — Papel-impresso, Papel-mapa, Papel-tela e Papel-jornal — em uma análise crítica de obras de minha autoria, em cruzamento com referências de outros artistas, se discute o papel enquanto um contradispositivo poético, operando em cada fase dos processos criativos aqui abordados.

Palavras-chave: arte impressa; arte contemporânea; papel; dispositivo; documento.

ABSTRACT

This research seeks to inquire about printed art and its modes of circulation in the public space, relating, therefore, my artistic path in a theoretical approach that, having as key the materiality of paper, operates with concepts such as apparatus, counter-apparatus and document. A research trigger is the question “What happens between the paper-project-research and the paper-artwork?”, which aims at a critical analysis of the works and artistic actions contemplated here, in the context of printed art. In the first part, The role of paper, theoretical and methodological aspects of this research are approached, emphasizing the place and work of paper as a poetic support and its socio-cultural reach. In the other four parts of this research — Paper-printed, Paper-map, Paper-screen and Paper-newspaper — in a critical analysis of works of my authorship, in crossing with references of other artists, paper is discussed as a poetic (counter) device, operating at each stage of the creative processes discussed here.

Keywords: printed art; contemporary art; paper; apparatus; document.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata (1972). Fonte: Universal Music LTDA.	14
Figura 2	– Sem título (2017), fotografias da Série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé	15
Figura 3	– Sem título (2017), fotografias da Série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé	15
Figura 4	– Preciso me comunicar com você (2017), SP. Fonte: Samuel Tomé	16
Figura 5	– Preciso me comunicar com você (2017), SP. Fonte: Samuel Tomé	16
Figura 6	– Autorretrato (2009), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	17
Figura 7	– Mapa turístico #1 (2017), da série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé .	18
Figura 8	– DepoisDuranteAntes (2021), O que os olhos não veem, de Eliézer. Fonte: Samuel Tomé	19
Figura 9	– DepoisDuranteAntes (2021), O que os olhos não veem, de Eliézer. Fonte: Samuel Tomé	19
Figura 10	– Encontro em contratempo (2019). Fonte: Samuel Tomé	20
Figura 11	– Encontro em contratempo (2019). Fonte: Samuel Tomé	20
Figura 12	– Caçadores (2019), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	21
Figura 13	– Montagem com onze imagens de registros fotográficos do processo de montagem da obra O ateliê como arquivo (2004), de Paulo Bruscky. Fonte: Página da Fundação Bienal	28
Figura 14	– Exercícios de me ver II / Narcisse (1982), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	29
Figura 15	– Sala de estar (2014). Fonte: Samuel Tomé	31
Figura 16	– Sala de estar (2014). Fonte: Samuel Tomé	31
Figura 17	– Sala de estar (2014). Fonte: Samuel Tomé	31
Figura 18	– Decapitações (2020), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	32
Figura 19	– Decapitações (2020), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	32
Figura 20	– O ateliê como arquivo (2004), de Paulo Bruscky. Fonte: Página da Fundação Bienal	33
Figura 21	– O ateliê como arquivo (2004), de Paulo Bruscky. Fonte: Página da Fundação Bienal	33

Figura 22	– Monumento à voz de Anastácia (2019), de Yhuri Cruz. Fonte: Página Yhuri Cruz	34
Figura 23	– Monumento à voz de Anastácia (2019), de Yhuri Cruz. Fonte: Página Yhuri Cruz	34
Figura 24	– Castigo de Escravos (1839), de Jacques Etienne Arago. Fonte: Wikipedia.	35
Figura 25	– Preciso me comunicar com você (2017), CE. Fonte: Samuel Tomé	46
Figura 26	– Preciso me comunicar com você (2017), CE. Fonte: Samuel Tomé	46
Figura 27	– Fotocópias, de Vitor Cesar. Fonte: Biblioteca de teses e dissertações da USP	47
Figura 28	– Código Internacional de Sinais (CIS). Fonte: Página da AVELA - Associação Aveirense de Vela de Cruzeiro	48
Figura 29	– Todas as coisas dignas de serem lembradas (2017), proposição de Fernanda Meireles e Manzana. Fonte: Samuel Tomé	49
Figura 30	– Todas as coisas dignas de serem lembradas (2017), proposição de Fernanda Meireles e Manzana. Fonte: Samuel Tomé	49
Figura 31	– Todas as coisas dignas de serem lembradas (2017), de Simone Barreto. Fonte: Samuel Tomé	50
Figura 32	– Todas as coisas dignas de serem lembradas (2017), de Simone Barreto. Fonte: Samuel Tomé	50
Figura 33	– Hudinilson Jr.: Explícito, exposição com curadoria de Ana Maria Maia. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	51
Figura 34	– Exercícios de me ver (1987), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	52
Figura 35	– Exercícios de me ver (1987), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	52
Figura 36	– Exercícios de me ver II / Narcisse (1982), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	53
Figura 37	– Exercícios de me ver II / Narcisse (1982), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo	53
Figura 38	– Sobre o rigor da ciência (1982), de Jorge Luís Borges. Fonte: Moodle USP	62
Figura 39	– Oficina de mapeamento-não-convencional, de Iconoclasistas. Fonte: Página dos Iconoclasistas	63

Figura 40	– Oficina de mapeamento-não-convencional, de Iconoclasistas. Fonte: Página dos Iconoclasistas	63
Figura 41	– Oficina de mapeamento-não-convencional, de Iconoclasistas. Fonte: Página dos Iconoclasistas	63
Figura 42	– Oficina de mapeamento-não-convencional, de Iconoclasistas. Fonte: Página dos Iconoclasistas	63
Figura 43	– Mapa turístico #1 (2017), da série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé .	64
Figura 44	– Mapa turístico #2 (2017), da série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé .	64
Figura 45	– Mapa turístico para uma cidade fraturada (2017), da série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé	65
Figura 46	– Mapa turístico para uma cidade fraturada (2017), da série Grande Circular. Fonte: Samuel Tomé	65
Figura 47	– Caçadores (2019), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	75
Figura 48	– Caçadores (2019), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	75
Figura 49	– Caçadores (2019), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	75
Figura 50	– Caçadores (2019), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	75
Figura 51	– Bicharal (2020), da série Bicharal - vista geral dos desenhos na parede de casa. Fonte: Samuel Tomé	76
Figura 52	– Bicharal (2020), da série Bicharal - vista geral dos desenhos na parede de casa. Fonte: Samuel Tomé	76
Figura 53	– Bicharal (2020), da série Bicharal - vista geral dos desenhos na parede de casa. Fonte: Samuel Tomé	76
Figura 54	– Hang loose ou call me hand (2020), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	77
Figura 55	– Libras (Linguagem Brasileira de Sinais). Fonte: Página Libras	78
Figura 56	– Decapitações (2020), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	79
Figura 57	– Decapitações (2020), da série Bicharal. Fonte: Samuel Tomé	79
Figura 58	– TV Buddha (1974), de Nam Jun Paik: Fonte: Public Delivery	80
Figura 59	– DepoisDuranteAntes (2021), Rastros e colisões infinitas, de Terroristas del Amor. Fonte: Samuel Tomé	92
Figura 60	– DepoisDuranteAntes (2021), Sonhos, de Laura Berbert. Fonte: Samuel Tomé	92
Figura 61	– Sejam bem-vindos!!!. Fonte: Samuel Tomé	93

Figura 62	– Zé da Faixa. Fonte: Página do Zé da Faixa no Facebook	94
Figura 63	– DepoisDuranteAntes - capa, fotografia de David Felício. Fonte: Samuel Tomé	94
Figura 64	– Registros da seção de fotos da capa de DepoisDuranteAntes, de David Felício. Fonte: Samuel Tomé	95
Figura 65	– A parada. Fonte: Samuel Tomé	96
Figura 66	– A parada. Fonte: Samuel Tomé	96
Figura 67	– Estilhaço (2013). Fonte: Samuel Tomé	97
Figura 68	– Estilhaço (2013). Fonte: Samuel Tomé	97
Figura 69	– Encontro em contratempo (2018), registros dos encontros. Fonte: Samuel Tomé	98
Figura 70	– Encontro em contratempo (2018), registros dos encontros. Fonte: Samuel Tomé	98
Figura 71	– Urubu Aterrado (2023). Fonte: Página do filme no IMDB	117
Figura 72	– Urubu Aterrado (2023). Fonte: Página do filme no IMDB	117
Figura 73	– Jaci - (2023). Fonte: Página do filme no IMDB	118
Figura 74	– Estou em chamadas (2017). Fonte: Samuel Tomé	119
Figura 75	– Estou em chamadas (2017). Fonte: Samuel Tomé	119
Figura 76	– Sala de espera I (2015). Fonte: Samuel Tomé	120

SUMÁRIO

1	O PAPEL DO PAPEL: INTRODUÇÃO	14
2	PAPEL-ARTISTA	31
2.1	Quando o papel é documento e/ou objeto de arte	42
3	PAPEL-IMPRESSO	46
3.1	Papel-cidade ou como pensar um curto-circuito	55
3.2	Hudinilson e o Centro de Xerografia	60
4	PAPEL-MAPA	62
4.1	Um mapa do tamanho da sala de estar	70
4.2	O mapa turístico	71
5	PAPEL-TELA	75
5.1	A potência do virtual	86
5.2	Janelas brilhantes e o extra campo do <i>frame</i>	90
6	PAPEL-JORNAL	92
6.1	O jornal enquanto objeto de arte	103
6.2	Impressões sobre lançamento e circulação	105
6.3	Desenhar é escrever	107
6.4	Terminar pelo começo	110
6.5	O papel e o tempo	111
7	PAPEL-INCONCLUSIVO: CONCLUSÃO:	117
	REFERÊNCIAS	130

1 O PAPEL DO PAPEL: INTRODUÇÃO

Meu Amor Me Agarra & Geme & Treme & Chora & Mata

Meu amor é um tigre de papel
Range, ruge, morde, mas não passa
De um tigre de papel
Numa sala ausente meu amor presente
Me prende entre os dentes depois me abandona e vai
Definitivamente
Definitivamente ilude, desilude, range, ruge, morde
Velho tigre de virtude
Nas selvas de seu quarto entre florestas
Cartas
Frases desesperadas
Lençóis
Onde me ama
Furiosas garras
Meu amor me agarra e geme e treme e chora e mata
Um tigre de papel
Perdido nos lençóis da casa
Um tigre
Perdido
Um tigre de papel
Perdido

Figura 1 - *Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata* (1972). Fonte: Universal Music LTDA.



Figuras 2 e 3 - *Sem título* (2017), fotografias da Série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 4 e 5 - *Preciso me comunicar com você* (2017), SP. Fonte: Samuel Tomé.

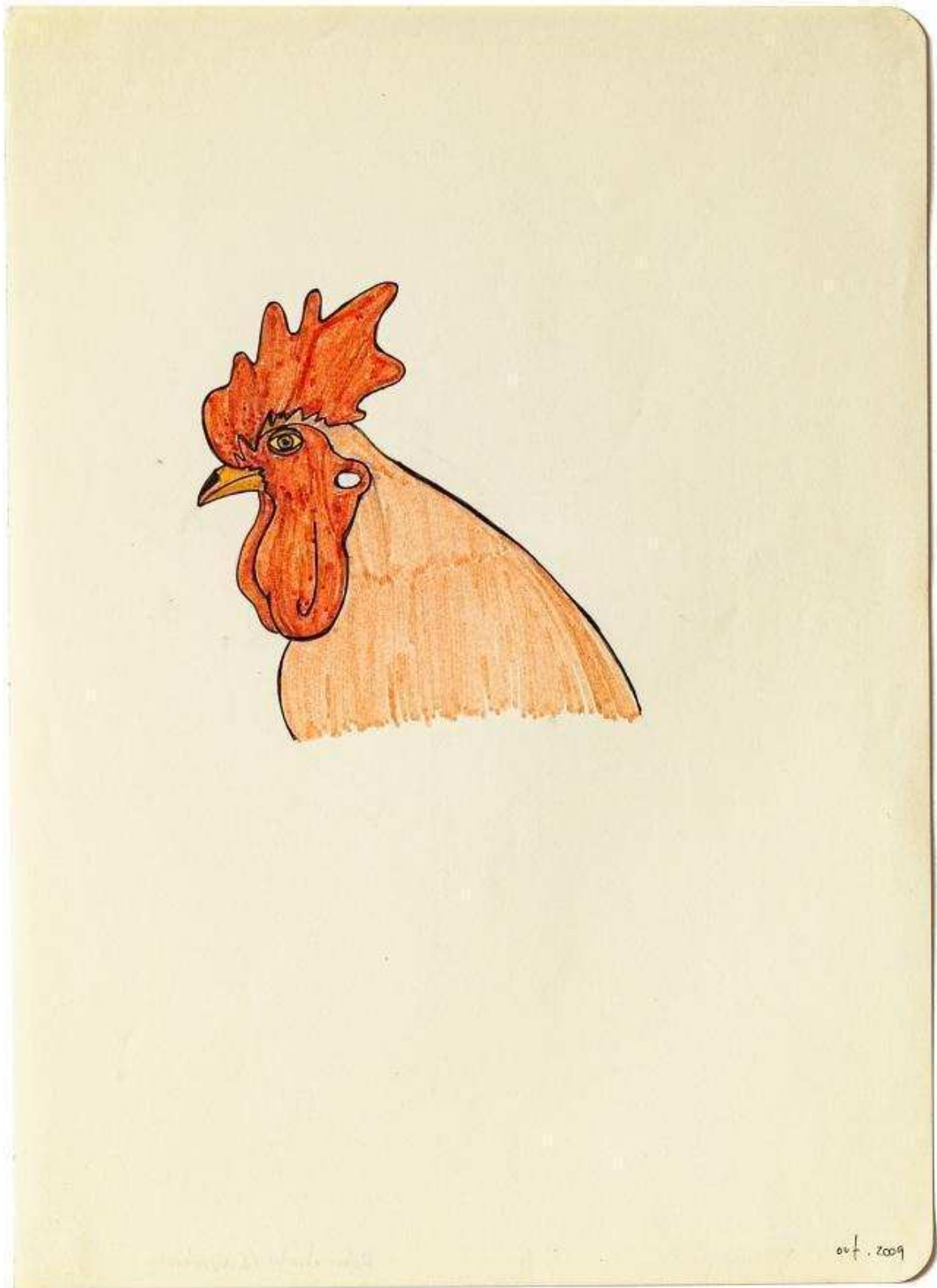


Figura 6 - *Autorretrato* (2009), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.

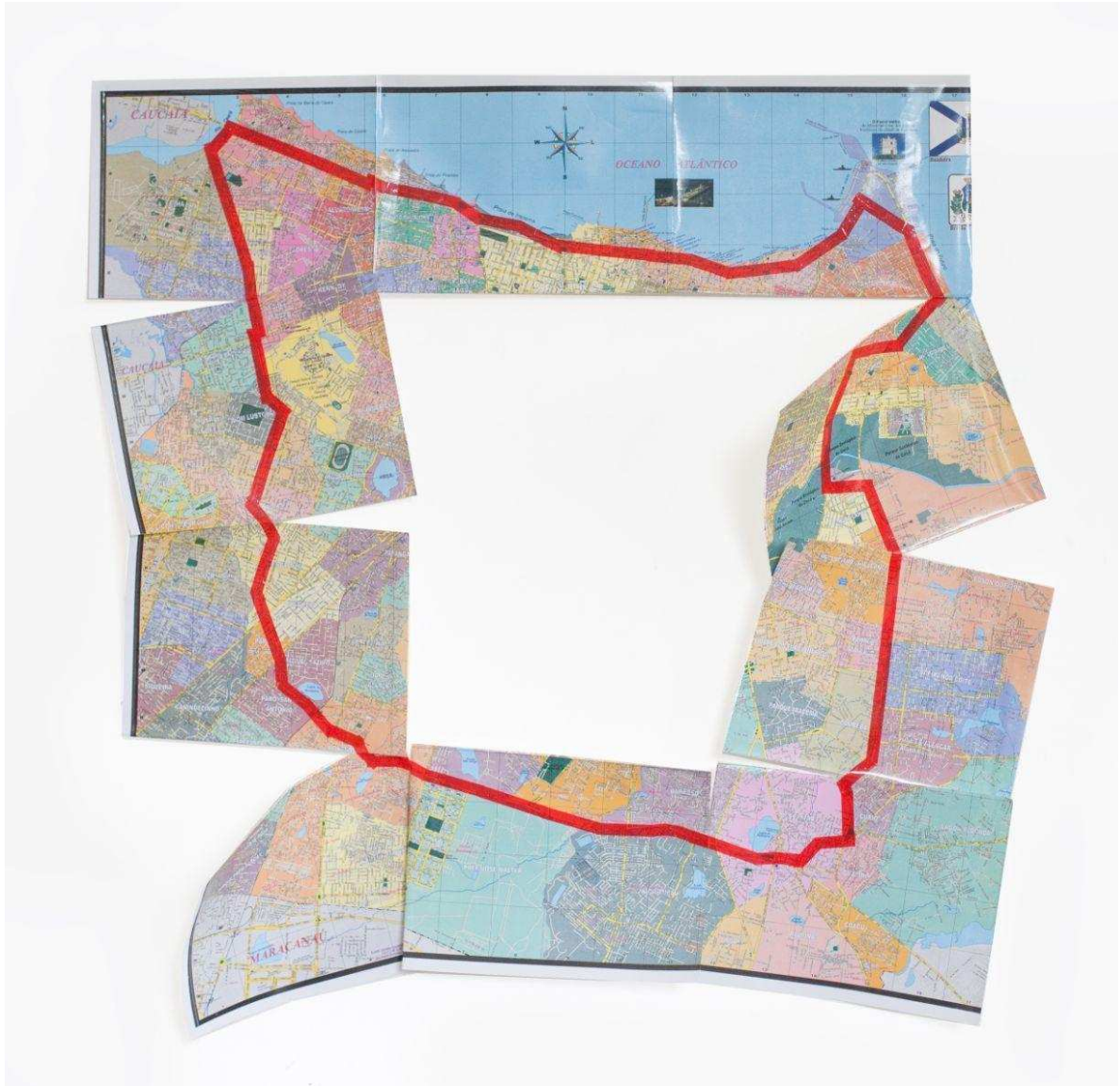


Figura 7 - *Mapa turístico #1* (2017), da série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 8 e 9 - *DepoisDuranteAntes* (2021), *O que os olhos não veem*, de Eliézer. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 10 e 11 - *Encontro em contratempo* (2019). Fonte: Samuel Tomé.

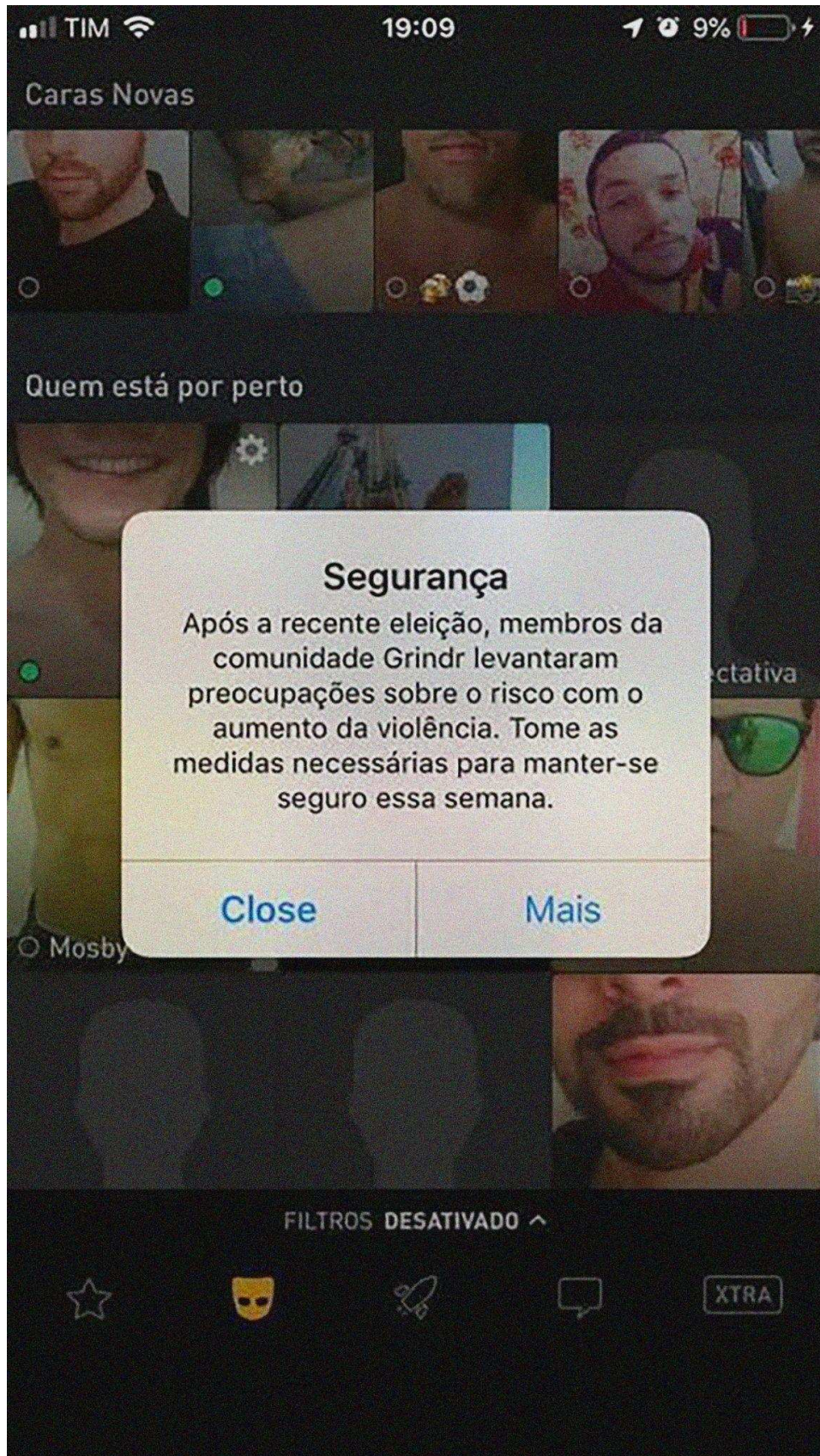


Figura 12 - *Caçadores* (2019), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.

Na canção “Meu amor me agarra & geme & treme & chora & mata”, interpretada por Jards Macalé, com co-autoria de Capinam, há um trecho que ainda me deixa intrigado:

Meu amor é um tigre de papel
 Range, ruge, morde
 mas não passa
 de um tigre de papel (Capinam e Jards Macalé)

Os autores comparam o sentimento do amor a um tigre de papel. Há algum tempo eu escuto esta canção, que é uma das minhas favoritas, mas confesso que custei a entender o que eles queriam dizer com a frase “meu amor é um tigre de papel”. A expressão, de origem chinesa, popularizou-se em meados de 1956, quando Mao Tse-tung — primeiro Presidente da República Popular da China — afirmou que o imperialismo dos Estados Unidos não passava de um tigre de papel¹. O líder chinês quis dizer que seus opositores políticos passavam uma imagem amedrontadora e poderosa, no entanto não passava de uma imagem que não correspondia com a verdade, sendo apenas um frágil substituto de um tigre de verdade — de carne e osso. Para Macalé e Capinam, o amor nos deixa frágil, mas, na mesma medida, ao tentar lutar contra o sentimento, transparecemos um tigre feroz que range, ruge e morde.

Trago a expressão, aqui atrelada a este fato histórico, para debater uma característica intrínseca do papel: a de ser um dispositivo muito frágil, comumente usado para documentação, catalogação e outras funções cotidianas, como servir de matéria prima para embalagens e sacolas. O papel pode, facilmente, ter sua superfície danificada por rasgos, enrugamentos e amassos, mas ainda assim resistir ao tempo. Se for bem armazenado, o papel pode guardar consigo, por séculos, a contradição de parecer frágil e ser duradouro. Geralmente, seu uso está diretamente relacionado à escrita e ao desenho, podendo ser usado como elemento decorativo.

Em uma outra acepção, esta expressão, “tigre de papel”, na sua figura de legitimação e deslegitimação, é geralmente usada para “denunciar um simulacro ou um artefato, uma aparência enganosa” (DERRIDA, 2004, p. 220). Um exemplo disso será abordado mais adiante — em Papel-mapa, na terceira parte desta pesquisa — relatando a atividade de falsificação de documentos, conhecida como “grilagem”, que é uma prática criminosa que envolve invadir, ocupar, lotear e obter ilicitamente a propriedade de terras públicas sem autorização do órgão competente e em desacordo com a legislação. O que é depositado no papel pode passar a ser creditado como uma informação oficial, correndo,

¹ World: What they are fighting about. Revista Time. 12 de julho de 1963. Disponível em: <<https://content.time.com/time/covers/0,16641,20060724,00.html>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

também, o risco de ser uma falsa reprodução de ordem e autoridade, pois sua característica reprodutível facilita operações fraudulentas.

O que não é efetivo ou continua sendo apenas virtual, dir-se-á, para dar-lhe crédito ou ou descredita-lo que é somente “no papel”: “o Estado só dispõe de um exército ‘no papel’”. Crédito ou descrédito, legitimação ou deslegitimação terão durante muito tempo sido significados pelo corpo do papel. Uma garantia vale o que vale um papel assinado. A desvalorização ou a “menos-valia”, a “desvalorização” do papel é proporcional à sua fragilidade, a seu menor custo presumido, à facilidade de sua produção, de sua emissão ou de sua reprodução. (DERRIDA, 2004, p. 220).

Em sua superfície é possível criar mundos ou destruí-los. Penso nos livros, decretos, certificados, autorizações, contratos, entre outros documentos que têm o papel como uma materialidade comum e que lhes conferem o poder e uma não fragilidade. Apontando o papel não somente como um suporte, mas sim como um dispositivo que está imerso nessa relação ambivalente de poder e precariedade. E se, fisicamente, à primeira vista, o papel parece ser uma superfície que se reduz a sua forma plana, com apenas duas dimensões, porém Derrida afirma que “ele mantém uma reserva de volume, dobras, um labirinto, cujas paredes repercutem os ecos da voz ou do canto” (2004, p. 221):

Operacionalizando numa experiência que engaja o corpo, e primeiramente a mão, o olho, a voz, a orelha, o papel mobiliza, portanto, de uma só vez, o tempo e o espaço. Apesar ou por meio da riqueza e da multiplicidade dos recursos, o multimídia sempre anunciou sua insuficiência e sua finitude. (DERRIDA, 2004, p. 221).

Partindo do pensamento do autor, passo a compreender que a relação entre o corpo e papel é importante para o entendimento da arte impressa, na qual essa ligação é constituinte em algumas obras, no qual o corpo é convocado a estar em contato direto com a obra, como livros de artista, publicações, fotolivros, arte postal, zines, impressos de modo geral, etc. Podemos notar que, em todas essas técnicas, o papel é um elemento estratégico, pois carrega a possibilidade de ser múltiplo, seriado, fazendo com que seu valor comercial seja mais acessível e com uma produção de baixo custo, o que facilita a circulação e o alcance. Ainda que fazer circular trabalhos de arte impressa seja uma etapa no processo que não seja tão simples. Afirmo isso ao lidar com experiências pessoais de trabalhar com o impresso, seja como artista visual ou *designer* gráfico — prestando serviço de criação e editoração de publicações para artistas, espaços independentes ou instituições públicas e privadas.

O papel está presente em nosso cotidiano em diversas situações, podendo ser “operacionalizado ao modo de um multimídia” (DERRIDA, 2004, p. 219), no qual as

atividades de leitura e escrita, ainda que dominantes, não são as únicas funções que podem ser atribuídas a este objeto. Papel pode ser arquivo, documento e moeda, a superfície ideal para ser usada como suporte de impressão de contratos, declarações, certificados, documentos pessoais e institucionais, mas também é embalagem, objeto decorativo, papel higiênico e outros usos descartáveis. Tem seu valor enquanto mercadoria de uso industrial, sendo passível de tornar-se dejetivo. O tempo de decomposição do papel pode variar de três semanas a seis meses², dependendo de outros processos gráficos que o material tenha recebido. Ainda que esse tempo seja curto em relação a outros materiais, é importante levar em conta outras substâncias usadas na fabricação, que podem demorar mais tempo para se decompor. Por exemplo, um jornal pode se decompor em até três semanas, diferente de outros tipos de papel para embalagens, que podem demorar até seis meses.

Muitas vezes compreendido enquanto uma superfície neutra, o papel não se resume somente a esta neutralidade ao funcionar como um suporte. É nisso que se articula a escolha do papel como objeto de estudo desta pesquisa, onde pretendo trazer essa materialidade como um fio condutor de obras e ações artísticas que venho desenvolvendo ao longo dos últimos anos, seja como autor, produtor, *designer* ou curador-organizador. Em efeito, esta pesquisa se dá no plano da arte impressa contemporânea, na qual se contempla na poética as formas de circulação que, minimamente, vem intervindo diretamente no modo de exibição tradicional das exposições, pois não há a necessidade de paredes para a visualização das obras. Assim, o cubo branco³ em voga durante o modernismo e que, até hoje, é o exemplo mais tradicional de exposição de arte entra em cheque, no qual a neutralidade do espaço tem a função de subtrair qualquer outro tipo de informação visual que possa interferir em sua leitura. Porém, compreendo essa neutralidade do espaço expositivo como uma estrutura hermética e sem uma relação direta com o mundo exterior e suas interferências, um lugar capaz de criar uma ilusão asséptica e sem contaminação com o que está à sua volta. Por isso, tenho compreendido a arte impressa como uma ferramenta de contato com os territórios por onde possam circular.

Uma publicação de artista é como uma exposição itinerante que não termina nunca. Além disso, mais do que a distensão de seu tempo de duração da mostra, sua portabilidade permite o seu deslocamento e trânsito pelos mais distintos lugares e contextos. (MELIM, 2013, p. 183).

² Fonte: Fiocruz. Disponível em: <<http://www.fiocruz.br/biosseguranca/Bis/infantil/reciclagem.htm/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

³ Cubo branco é como é chamado um modelo modernista da arquitetura de espaços para exposição. Trata-se de oferecer à arte uma sala com pano de fundo branco, livre de excessos, ornamentos e efeitos.

Desta forma, podemos compreender que o papel traz em si uma capacidade de fácil reprodução de materiais impressos e uma possível praticidade na sua mobilidade. No entanto, este segundo fator pode depender da escolha no formato e no volume final do impresso. Michel Melot, em “Livro”, reconhece que temos nos relacionado com esse objeto em forma de códice há mais de dois mil anos, ou seja, uma publicação estruturada com páginas imbricadas e encadernadas; e que esse formato tomou o lugar “do rolo, da tabuinha, ou da esteia, as quais o precederam por muitos milênios, sem que possamos afirmar com exatidão nem quando, nem como isso aconteceu” (2012, p. 25).

É na dobra do papel que algumas publicações ganham forma, na capacidade de criar cadernos e organizá-los em partes iguais ligadas umas às outras. Isso torna o livro um objeto compacto e de fácil manipulação, até mesmo utilizando uma só mão. Sua relação com o corpo é dinâmica, podendo se colocar bem próximo ao corpo de quem o lê, carregá-lo na mão, em bolsa e, até, no bolso, se o formato for projetado para caber numa indumentária.

A dobra, que é física, tem uma capacidade multiplicadora, trazendo uma dinâmica de dentro e fora, aberto e fechado. Para Derrida, a dobra “protege expondo, alienando e primeiramente ameaçando retrair-se, o que de uma certa maneira ele está sempre fazendo. A proteção é ela mesma uma ameaça, uma agressão diferente de si mesma” (2004, p. 338):

Porque a “mesma” ameaça introduz uma espécie de torção que faz virar a cabeça e as mãos, ela dá vertigem na conversão de um contrariedade, de uma contradição interna e externa sobre o limite — entre o fora e o dentro: o papel é *de uma só vez, ao mesmo tempo*, mais sólido e mais precário do que o suporte eletrônico, mais próximo e mais distante, mais e menos apropriável, mais e menos destrutível, protetor, destruidor, mais e menos manipulável, mais e menos protegido de sua potência de reprodutibilidade; ele assegura uma proteção maior e menor do próprio ou do apropriável, do manipulável mesmo. É mais e menos habilitador. Isso nos confirma que em toda parte e sempre a apropriação seguiu o trajeto de uma re-apropriação, ou seja, a resistência, o desvio, a travessia, o risco, em uma palavra a experiência de uma ex-propriação auto-imunitária, a que terá sido realmente preciso se entregar. (DERRIDA, 2004, p. 238).

A contradição do papel está presente em sua materialidade, pois opera enquanto um material flexível. E é nessa maleabilidade da matéria que tenho tentado desdobrar suas potências de uso na arte impressa, combinando a estrutura física e suas possíveis subjetividades para compor obras *com* e *sobre* o papel.

Assumo o papel enquanto um contradispositivo, no qual uma de suas características que interessa para esta pesquisa seja a possibilidade de fazer chegar em vários lugares os conteúdos impressos em sua superfície. Pretendo analisar a relação entre as

tecnicidades (o código, o papel e a impressão) mobilizadas por publicadores independentes e certas concepções sobre passado, presente e, até mesmo, futuro, inscritas em seus investimentos individuais e coletivos, com destaque para a tensão entre o “retorno ao artesanal” e a pretensão de construir um futuro viável para o papel (MUNIZ, 2019, p. 125). Observa-se que as novas formas de fetichização do livro impresso estão condicionadas tanto pelas evoluções técnicas proporcionadas pelas tecnologias digitais como pela negação programática do livro convencional, identificado com o mercado editorial *mainstream*.

O objetivo da pesquisa é identificar o percurso do papel e as categorias temáticas predominantes nas proposições artísticas, na qual as obras terão suas particularidades discursivas, técnicas e agenciamento de saberes investigados com base nos seus processos de elaboração e formatação. A metodologia inclui análise dos processos criativos de cada ação artística, principalmente nas obras da série *Grande Circular* (2017), na ação *Preciso me comunicar com você* (2017), na obras da série *Bicharal* (2020), na série *Mapa turístico* (2017) e nas publicações *DepoisDuranteAntes* (2021) e *Encontro em contratempo* (2019). Ao indagar os processos de criação destas ações, são de interesse os materiais e aparelhos de impressão utilizados, o agenciamento coletivo de cada uma destas ações assim como a produção de diversas obras delas resultantes. É neste contexto de produção poética que se dará a crítica processual e de relatos dos participantes, buscando trazer à tona a força material, discursiva, afetiva, sensória de contradispositivo.

Buscarei dar atenção à tendência do uso de recursos artístico-literários associados a estruturas que quase sempre espelham livros, materiais gráficos e veículos de comunicação tradicionais, como o jornal, a tv e a *internet*. Para isto, tenho como principais fontes e referências bibliográficas: Arlindo Machado, no qual o autor aborda a relação entre mídia e arte e de que modo se combinam, contaminam e distinguem; Cecília Almeida Salles, tratando sobre o processo de criação artística em suas diferentes manifestações, refazendo, a partir do termo documentos de processos, a construção das obras e descreve os procedimentos que sustentam essas produções; Michel Foucault, que discute o conceito de documento e dispositivo; Giorgio Agamben, a partir do conceito de dispositivo de Foucault ou desdobrar em elucidações que forjam o termo contradispositivo; em Jacques Derrida o termo “papel”, no qual me interessa refletir e questionar temas ligados à contemporaneidade, onde aponta novas tecnologias, suportes e instrumentos que criam uma relação direta com a produção filosófica e, conseqüentemente, cultural.

Divido esta pesquisa em cinco partes-capítulos, revisando a minha trajetória artística através de obras em que o papel tenha sido o elemento que fundamenta a elaboração

conceitual e/ou técnica. Na introdução, intitulada **O papel do papel**, trago três conceitos essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa: dispositivo, contradispositivo e documento, desenvolvidos respectivamente por Giorgio Agamben e Michel Foucault. Também tenho referência a obra *Papel-máquina*, de Jacques Derrida, com elucidações em torno do papel. Nas outras quatro partes desta pesquisa — **Papel-impresso**, **Papel-mapa**, **Papel-tela** e **Papel-jornal** — busco elaborar uma análise de obras de minha autoria, fazendo cruzamento com referências de outros artistas e sempre discutindo como o papel opera em cada fase do processo criativo.

Em **Papel-impresso** tenho como principal objeto de análise a pesquisa *Grande Circular*, iniciada de forma autônoma em meados de 2016, e, posteriormente, foi um projeto aprovado na 5ª edição do Laboratório de Criação em Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes. A pesquisa tinha como principal interesse criar publicações e trabalhos gráficos que contassem um pouco sobre o percurso da linha de ônibus *051 Grande Circular* e a sua relação com a cidade de Fortaleza. Durante a residência, alguns trabalhos e ações foram desenvolvidas, ganhando destaque a atividade gráfica *Preciso me comunicar com você* (2017). Nesta parte, abordarei como esse trabalho foi importante para o meu desenvolvimento enquanto um artista-curador, agregando uma relação de aliança, cumplicidade e colaboração com outros artistas-pesquisadores interessados em arte impressa.

A série de colagens *Mapa turístico* (2017) é o ponto de partida para o desdobramento de **Papel-mapa**. Questões relativas à cidade e território são os dois principais eixos desta parte da pesquisa, na qual que busco levantar debates acerca da zona urbana e suas subjetividades.

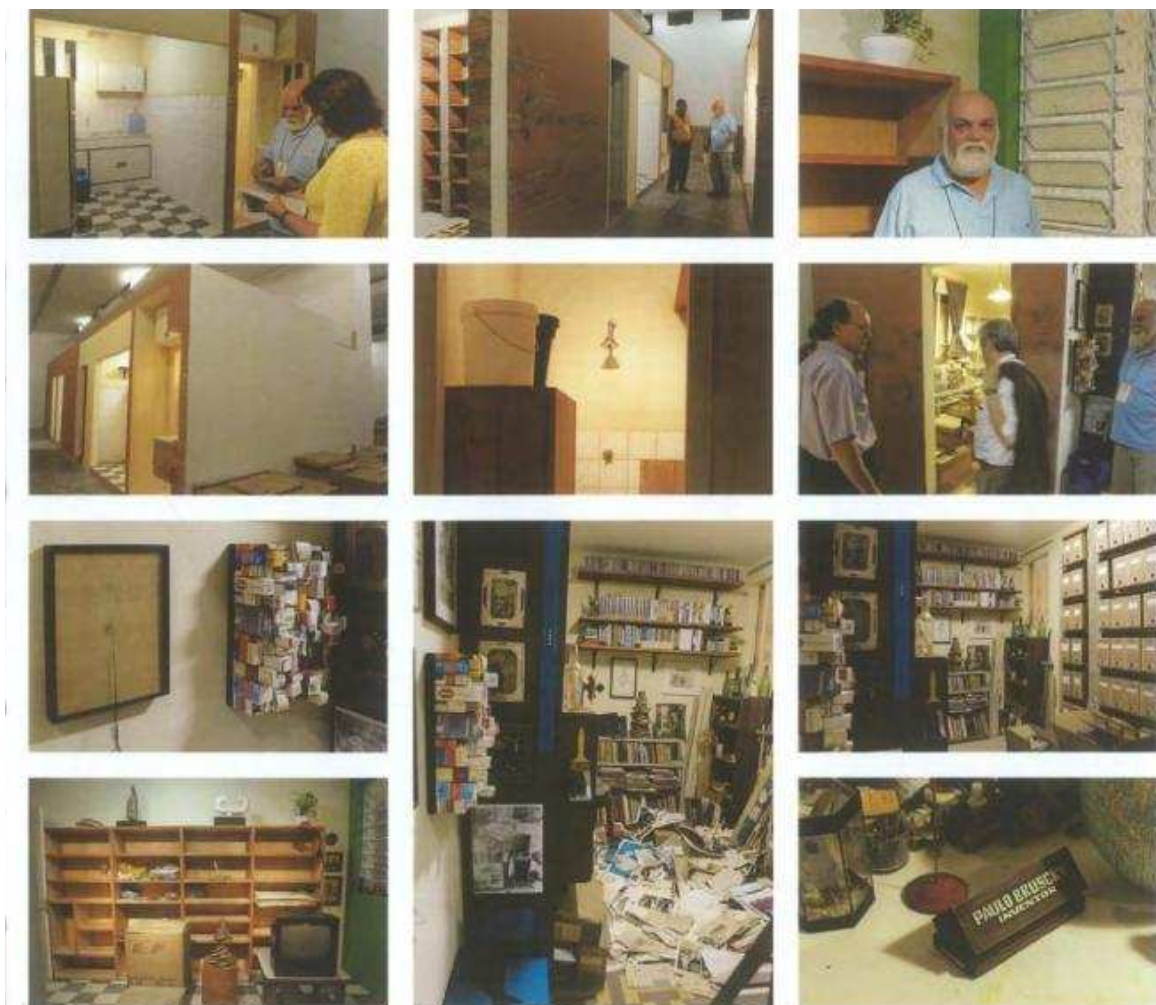
Já em **Papel-tela**, apresento uma pesquisa iniciada em 2019, com o vídeo *Caçadores* (2019) e que posteriormente, em 2020, se desdobra na série *Bicharal*, onde estabeleço um diário de imagens a partir de mídias locativas, principalmente em territórios de socialização de indivíduos da comunidade LGBTQIAPN⁴. A caça por sexo confunde-se com outros temas, em uma atmosfera em que a política, o consumo de drogas, a escatologia, *selfies*, filtros e *gifs* colaboram entre si numa atuação de desejos íntimos que tornam-se parcialmente públicos.

E, finalmente, em **Papel-jornal** irei abordar questões sobre o modo de circulação de trabalhos de arte e como compreendemos a relação entre arte e mídia. Nesta parte me

⁴ LGBTQIAPN+ é a sigla para lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais, não-binários e símbolo “mais”, que é utilizado para incluir outros grupos e variações de gêneros e sexualidades, dado que a sigla está em constante mudança.

interessa também abordar questões relativas ao tempo e a comunicação de massa, principalmente em espaços de socialização de indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+, mulheres e pessoas dissidentes de gênero e raça, através das obras das publicações *DepoisDuranteAntes* (2021) e *Encontro em contratempo* (2019). As duas publicações foram construídas a partir de repetidos encontros e com uma elaboração conjunta, exaltando a potência dos encontros e da partilha como uma força transformadora no campo da arte impressa.

De modo geral, proponho um mergulho na produção gráfica e seus processos de edição, bem como os modos de organização textual e visual da informação registrada em papel ao longo do tempo, trazendo elementos e questões históricas para a pesquisa, assim como referências e trabalhos artísticos que usam o papel como parte do processo de pesquisa ou como elemento formatador, a modo de exemplo: na obra *O ateliê como arquivo*, de Paulo Bruscky, abordando o papel enquanto um material propício para o arquivamento, acúmulo de informações e coleções.



Figuras 13 - Montagem com onze imagens de registros fotográficos do processo de montagem da obra *O ateliê como arquivo* (2004), de Paulo Bruscky. Fonte: Página da Fundação Bienal.

Já em *Fotocópias*, de Vitor Cesar, abordo a capacidade de reprodutibilidade do papel, assim como em *Exercícios de me ver* e *Exercícios de me ver II / Narcisse*, de Hudinilson Jr., que se validou dessa reprodução ao criar obras a partir de uma matriz, seu corpo, dando vazão a uma infinidade de reproduções que pouco se repetem, mas tem a semelhança como uma característica comum.



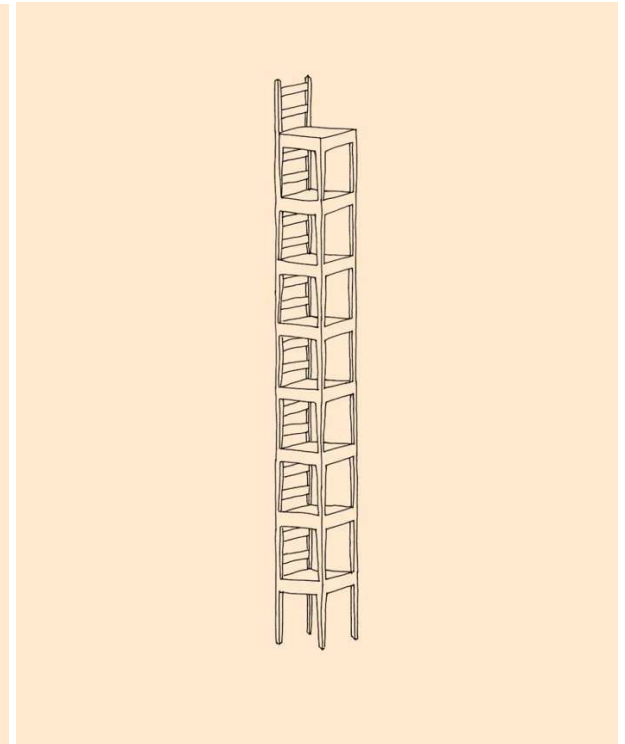
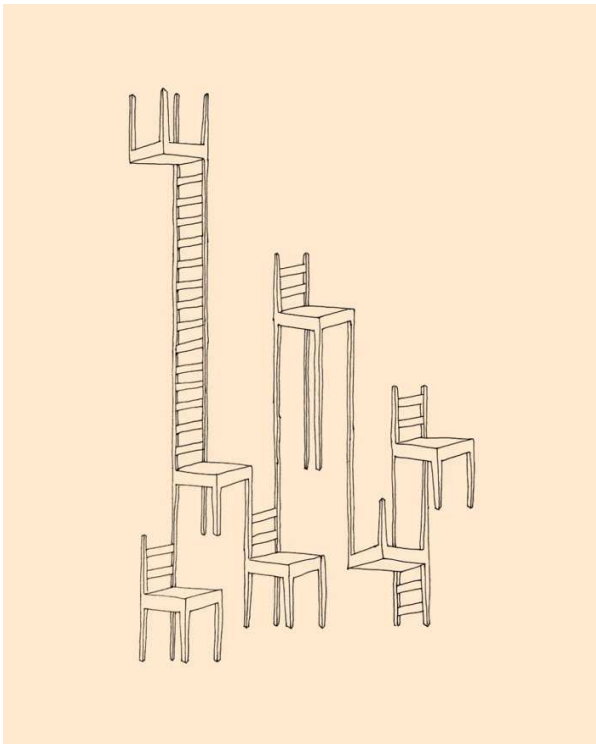
Figuras 14 - *Exercícios de me ver II / Narcisse* (1982), de Hudinilson Jr.
Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo.

O papel e suas nuances também serão abordados nas obras *Todas as coisas dignas de serem lembradas*, de Simone Barreto, *Todas as coisas dignas de serem re-lembradas*, de Fernanda Meireles e Manzana, *Sobre o rigor da ciência*, de Jorge Luís Borges e na *Oficina de mapeamento-não-convencional*, dos Iconoclastas.

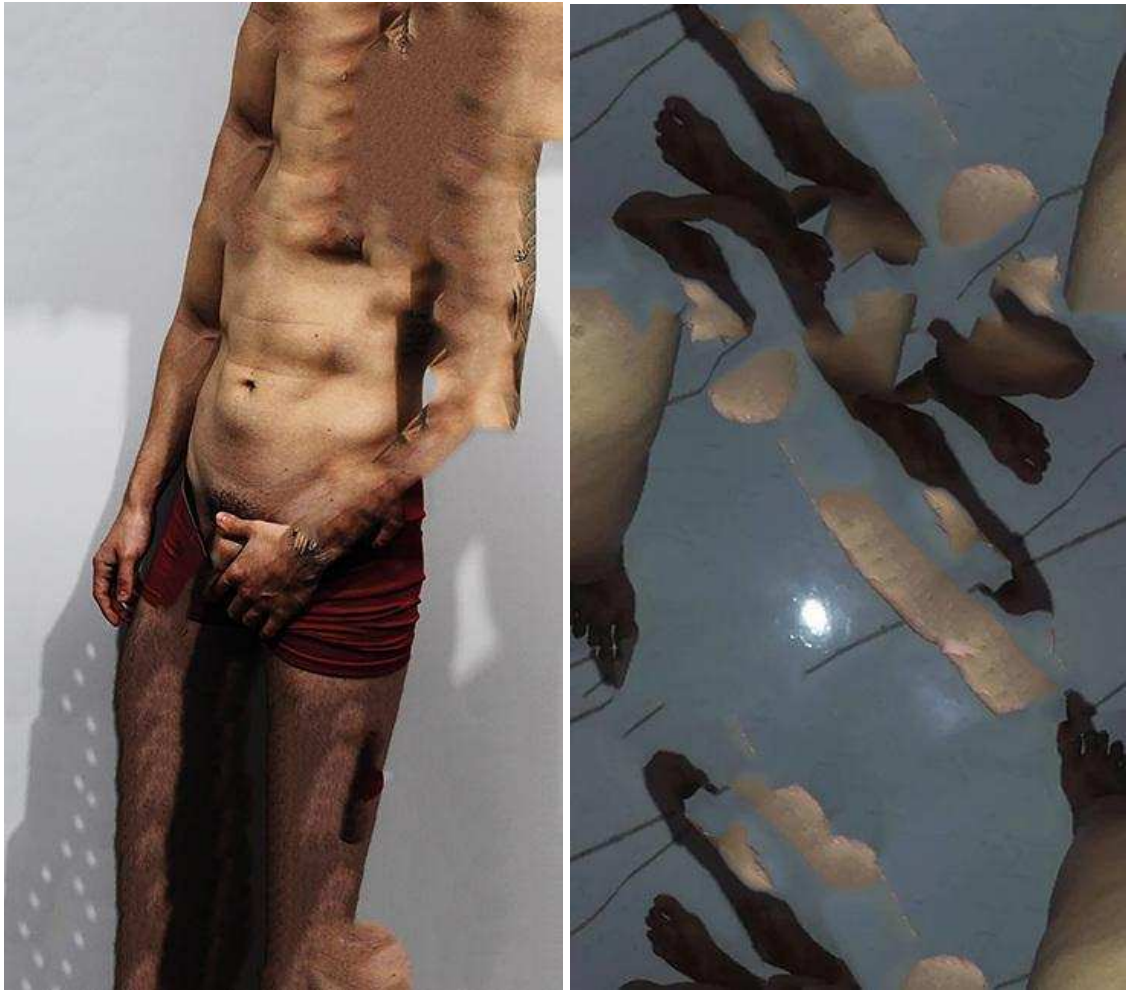
Estes escritos, que se dão no contexto acadêmico da linha de pesquisa *Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas* do Programa de Pós-graduação Em Artes (ICA/UFC), assumem uma formatação em cadernos que priorizam as referências textuais e visuais, partindo de uma estrutura que reconhece a impossibilidade de pensar um trabalho acerca do papel e toda sua configuração imagética — no contexto das artes gráficas e visuais — sem a entrada das referências artísticas no corpo da dissertação. Esta escolha permeia um desejo de questionar a estrutura deste documento acadêmico, sem entradas das imagens de referências artísticas atreladas ao texto que as comenta, de modo que as imagens, nela existentes, tenham o mesmo valor que as palavras e vice-versa. Desta forma, busco colocar em discussão a questão das palavras, do papel, da relação do papel com fundo e superfície, da imagem e sua multiplicidade, entre outros aspectos, sempre cruzados na tensão do dispositivo e contradispositivo (AGAMBEN, 2009).

Ao longo desta escrita, pretendo colocar o papel como o principal atravessador de todas essas obras, partindo da minha produção artística e abordando as inter-relações que o papel permite proporcionar no campo da arte impressa.

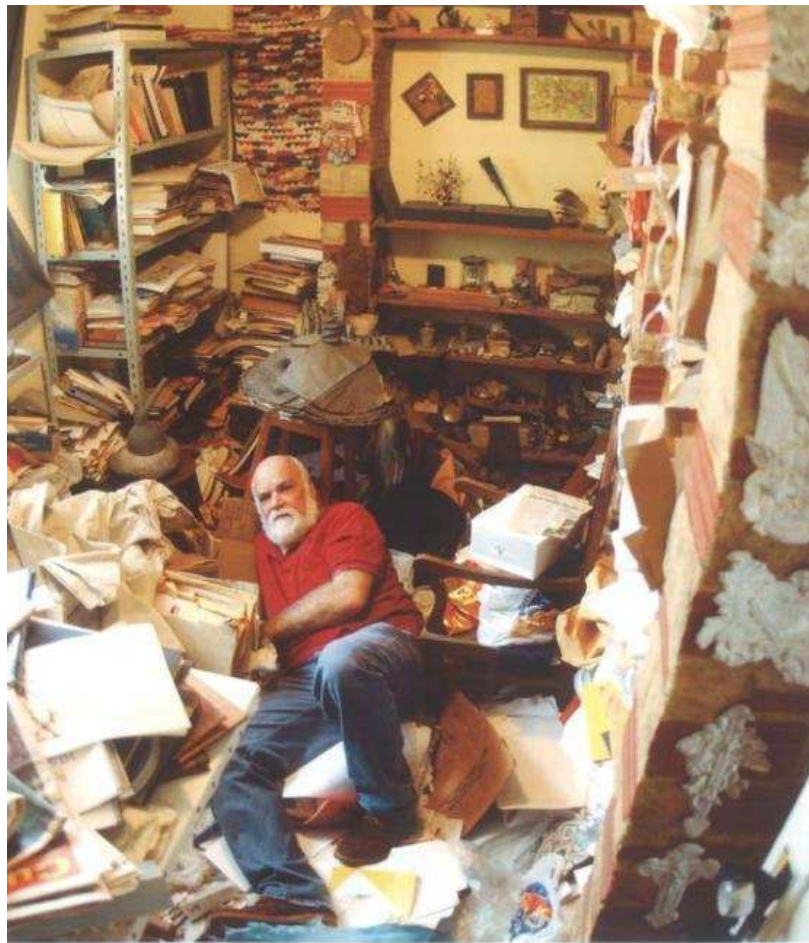
2 PAPEL-ARTISTA



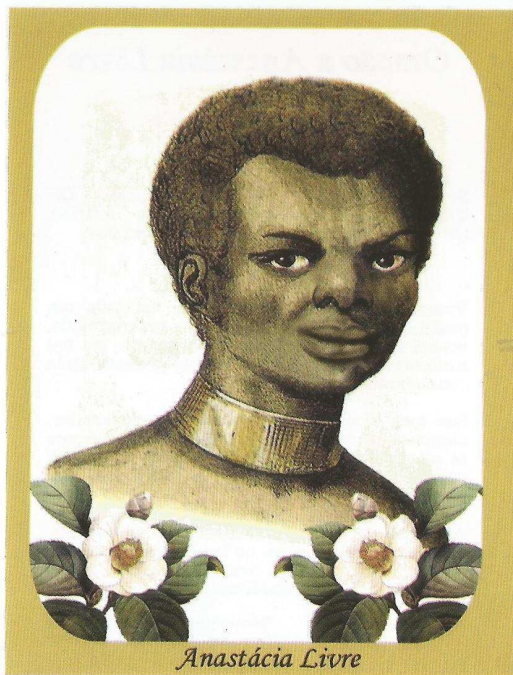
Figuras 15, 16 e 17 - *Sala de estar* (2014). Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 18 e 19 - *Decapitações* (2020), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 20 e 21 - *O ateliê como arquivo* (2004), de Paulo Bruscky. Fonte: Página da Fundação Bienal.



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que sua luta te tornou superior, conquistaste tua voz, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a quem luta por dignidade.

Anastácia, és livre, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019



Figuras 22 e 23 - *Monumento à voz de Anastácia* (2019), de Yhuri Cruz. Fonte: Página Yhuri Cruz.

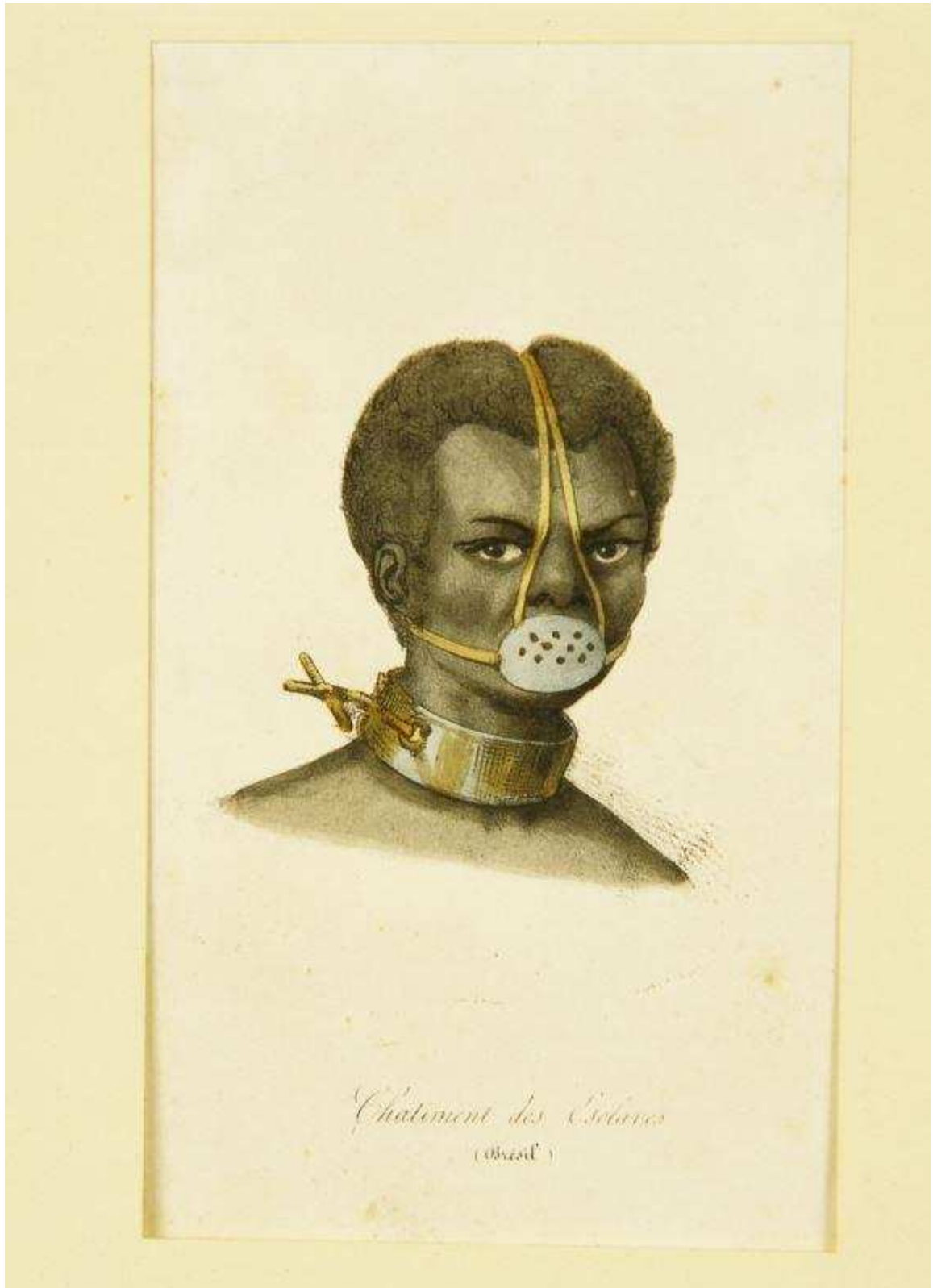


Figura 24 - *Castigo de Escravos* (1839), de Jacques Etienne Arago. Fonte: Wikipedia.

Trabalho com artes visuais desde 2011, atuando como pesquisador e artista multimídia, onde recorro ao desenho, fotografia, vídeo, ações e atividades coletivas para investigar situações sociais, políticas e cotidianas da vida contemporânea e do sistema de arte. O desenho, presente nas folhas dos cadernos e papéis avulsos, é quase sempre o ponto de partida na minha prática artística, e é a partir da repetição de certos elementos domésticos ou figuras da minha memória afetiva, que elaboro as primeiras séries. A intimidade do caderno assume, aos poucos, um viés mais público quando participo das primeiras exposições.

Na prática do desenho, busco estabelecer um método de observação e repetição, o que traz para o meu cotidiano um único tema, como uma espécie de fixação, que tem como finalidade o esgotamento do objeto, permitindo que eu o desenhe de várias formas. Nesse começo de carreira destaco uma série na qual observo e desenho diversos tipos de cadeiras, tomando como referência esse objeto que está frequentemente presente em trabalhos de arte clássicos e contemporâneos. Experimento, através do desenho, outras formas e variações para uma cadeira. Após definir um modelo, submeti composições ao alongar, entortar, retirar pedaços e acoplar novas partes ao objeto desenhado, chegando em diferentes olhares sobre o mesmo artefato.

Esta coleção de desenhos de cadeiras tem sido elaborada desde 2012, a princípio nomeava a série de *Motim*. Naquele período, participava de umas das minhas primeiras formações em artes visuais, a 2ª edição do Laboratório de Arte Contemporânea, onde um grupo de artistas era acompanhados por Solon Ribeiro⁵ e Waléria Américo⁶, ambos fundamentais nessa fase. Lembro que tentei colocar essa obra em circulação, enviando insistentemente para editais, salões e outras mostras de artes visuais locais e nacionais, no entanto, foi um trabalho que pouco circulou. Dez anos depois, revirando os cadernos, pastas e papéis guardados, eu ative essa mesma insistência e volto a apostar na série, montando novas combinações entre desenhos, repensando a montagem e até o título, que agora tenho chamado de *Sala de estar*⁷. Esta obra ainda está em processo, aguardando a impressão na cerâmica e a instalação. Além dessa instalação, um recorte de quinze desenhos da série agora fazem parte

⁵ Solon Ribeiro é Artista visual, professor e curador. Formado em comunicação e arte pela L'École Supérieure des Arts Décoratifs, Paris -France, em 1990 (e validação de diploma pela Universidade Federal do Rio de Janeiro). Desenho Industrial com habilitação em Programação Visual. Coordenador do Laboratório de Artes Visuais do Centro de Artes Visuais de Fortaleza.

⁶ Waléria Américo é uma artista que trabalha com vídeo, fotografia, instalação e performance. Possui mestrado em Arte Multimídia – Performance e Instalação na Universidade de Lisboa, Portugal.

⁷ No ano de 2022, a obra *Sala de Estar* foi selecionada para ser impressa em pisos de cerâmica e será montada numa espécie de painel em grande escala através do Edital Painéis Artísticos nas Escolas, lançado pela vice-prefeitura de Fortaleza e que selecionou 40 obras para serem instaladas de forma fixa em escolas públicas da rede municipal e estadual.

do acervo da Pinacoteca de Sobral. A obra foi selecionada e premiada através do Salão Sobral de Artes Visuais, em cartaz desde o início de maio de 2023.

Nas produções em fotografia e vídeo, meus trabalhos têm se desenvolvido através de registro de paisagens e as mudanças que a cidade vem sofrendo, com constantes alterações, num fluxo de destruição e construção contínua. A cidade é um elemento importante nas minhas pesquisas onde, recentemente, passei a adotá-la como cenário para vídeos experimentais e ficcionais. Em uma atmosfera cambiante entre terror e desejo, a diferença entre realidade e sonho são embaçadas, onde proponho uma justaposição de imagens, desenhos, *selfies* e *nudes* trocadas através do *Whatsapp* e outros aplicativos de sexo (como *Grindr* e *Scruff*).

Os conteúdos de cunho sexual aparecem de forma “quase” explícita nos trabalhos mais recentes, entre os anos de 2020 e 2023. Uso aspas na palavra quase pois existem outras camadas que se sobrepõem às imagens capturadas, seja através de uma distorção na forma, alteração de cores, retirada de partes ou outras formas de manipulação. Podemos observar isso com mais nitidez nas imagens de *Decapitações* (2020), da série *Bicharal* (2020), onde utilizo imagens trocadas em aplicativos de encontros. Estabeleci um método, no qual trabalharia com imagens de homens cis que se identificam enquanto sigilosos e/ou discretos⁸. Em todos os casos, os usuários não permitiam mostrar seu rosto, apenas o pênis. Partindo da própria informação do sigilo, comecei um processo de subtração dos falos das imagens recebidas, trazendo à tona outra decapitação, uma vez que os usuários se mostravam enquanto homens sem cabeça.

O papel foi essencial para o meu entendimento como artista. Foram nas páginas de cadernos que projetos de artes começaram a criar formas, foi nesse suporte que comecei a contar as minhas histórias. Através da prática de desenhos livres, começo a perceber a possibilidade de ocupar espaços voltados para as artes visuais, participando das primeiras exposições e mostras. Em meus processos de criação, os desenhos podem estar em um segundo momento, onde, às vezes, pode ser antecedido por um enunciado textual ou uma experiência visual que presenciei. Esses primeiros rascunhos textuais vão sendo riscados no papel, por confiar na durabilidade e no armazenamento das informações que vou coletando e inserindo em folhas ainda não grafadas por mim. Pretendo, ao longo desse texto dissertativo, evitar usar a expressão “folha em branco” para designar um papel ainda não rasurado, a não ser que essa folha seja de fato dessa cor, que seu fundo tenha a brancura dita na expressão,

⁸ Termo usado por homens cis usuários de aplicativos de encontros e que buscam não se incluir diretamente dentro da comunidade LGBTQIAPN+, relacionando-se secretamente com homens gays e travestis.

que “no fundo” quer denotar um papel que ainda não foi rasurado em sua superfície, mantendo a sua cor inicial. A folha nem sempre possui um fundo branco, nem sempre essa brancura indica uma neutralidade ou uma ausência de informação. A cor branca, em si, já vem carregada de alguns significados. No papel, a cor do fundo é primeiramente a cor da superfície, como observa Derrida:

No fundo, o papel muitas vezes continua sendo, para nós, o *fundo do fundo*, a figura do fundo sobre o fundo do qual se destacam as figuras e as letras. O “fundo” indeterminado do papel, o fundo do fundo em *abismo*, quando também é superfície, suporte e substância (*hypokeimenom*), substrato, material, matéria informe e potência em potência (*dynamis*), poder virtual ou dinâmica da virtualidade [...]. (DERRIDA, 2004, p. 231)

Em meus procedimentos artísticos, o papel tem sido a superfície que mais sinto intimidade para elaborar algo novo ou dar continuidade a algo já iniciado. Não vou saber explicar de onde vem essa confiança, mas certamente ela não se aplica quando faço algum tipo de anotação em um dispositivo eletrônico, pois logo que posso, passo para o papel as informações escritas digitalmente. Posso intuir que a desconfiança nas mídias eletrônicas seja atrelada ao fato de que esses dispositivos não carregam a potência do traço, da rasura, da mancha da escrita, pois as imagens das telas são carregadas através de *bits*, de pontos, de *pixels* que possivelmente são diluídos nas nuvens digitais. Um termo que pode contribuir para pensar nos diversos modos que o papel adquire nesses processos criativos é o conceito de “dispositivo”, atribuído por Foucault enquanto:

[...] um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...] o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 244),

Agamben traduz o enunciado de Foucault acerca do dispositivo:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dispositivo, em que há milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2009, p. 40).

Agamben fala da caneta e da escritura, porém não menciona o papel enquanto um possível dispositivo. Se a escrita é um dispositivo de controle, me questiono se o papel também não poderia ter a mesma leitura. Para compreender o caminho que tenho buscado para esta pesquisa, me interessa olhar para o conceito de contradispositivo, atribuído por Agamben. Se o dispositivo é algo que existe de forma planejada, na qual é elaborado de maneira consciente e com uma finalidade pressuposta, visando um resultado determinado ou um conjunto de possibilidades, o contradispositivo também pode ser um conjunto de meios planejados, mas, ao invés de ter um fim em si mesmo, propõe que a finalidade proposta pelo dispositivo seja alterada. Para Agamben, o dispositivo pode ser entendido como uma estratégia de relações de forças que sustentam uma quantidade de saber e são suportadas por elas (AGAMBEN, 2006, p. 10). O papel, neste estudo, é compreendido enquanto dispositivo de criação e elaboração das obras que serão analisadas. As obras realizadas a partir desse dispositivo podem também operar ao modo de um contradispositivo. Incorporo a esta pesquisa este termo pela função de dar um uso comum às possibilidades determinadas do dispositivo, ao intervir contra (e com ele), partindo de uma abordagem em que procuro tensionar a relação da arte impressa ao se apropriar de alguns meios de comunicação e informação, como jornais, livros e redes sociais, que princípio não estavam a disposição da massa e nem havia uma intenção de representá-la.

Desde o princípio, a imprensa buscava atuar enquanto um modelador de comportamentos dos indivíduos, impondo padrões e tirando a autonomia dos indivíduos. A arte, ao se apropriar desses meios, atua enquanto um contradispositivo capaz de democratizar as informações, dando outras perspectivas e facilitando a incorporação de uma ferramenta de uso comum, minando o ponto de apoio das relações de poder, subvertendo e reinventando uma rede que faz o poder circular, defasando as forças dos dispositivos de poder, nem que seja apenas por pequenos instantes.

Agamben (2009, p. 40) define o dispositivo como tudo aquilo que é capaz de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar gestos, condutas, opiniões e discursos dos seres viventes” e os sujeitos como resultado dessa relação. Para ele, os sujeitos são o que resulta dessa relação, surgem justamente desse “corpo a corpo” (AGAMBEN, 2009, p. 41) com o dispositivo. O corpo a corpo com os dispositivos, porém, não é simples e necessita de uma complexa estratégia, “já que se trata de liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum” (AGAMBEN, 2009, p. 44). E, nessa perspectiva, ele apresenta outro conceito retirado da

religião e do direito, que para ele, não apenas em Roma, está estreitamente conectado ao dispositivo. Trata-se da profanação.

Para falar de profanação, Agamben retorna à genealogia da palavra “religião”, *religio*, que para o autor é de modo insípido e inexato, concedida etimologicamente a *religare* (o que liga e une o humano e o divino). *Religio* derivaria de *relegere* (que indica a atitude de escrúpulo e de atenção que deve caracterizar as relações com os deuses). Que, por sua vez, viria da atribuição de uma “inquieta hesitação” perante as formas e as fórmulas que devem ser observadas e mantidas para o respeito da separação entre o sagrado e o profano (AGAMBEN, 2007, p. 61). Portanto, “*religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN, 2007, p. 61), a religião não seria uma oposição a uma incredulidade e a uma indiferença em relação aos deuses e ao divino, mas sim oposição a uma “negligência”, uma atitude livre e “distraída” e assim desvinculada da *religio* das normas (AGAMBEN, 2007, p. 61). A partir dos pensamentos do autor, passo a entender que a religião é compreendida pela união de duas esferas: a humana e divina. Porém, para essa união se estabelecer, é necessário que também haja um entendimento que as duas esferas estão separadas e a religião é justamente o dispositivo que “subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. (AGAMBEN, 2007, p. 59)

Em outras palavras, “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 59). O capitalismo com seus dispositivos de poder gera sujeitos a serviço desses dispositivos, normatizando seu uso; daí a separação do uso comum, pois o privatiza – em termos religiosos, seria o *sacrare*. Por sua vez, o contradispositivo faz o movimento de devolver o uso comum e livre das coisas: “E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens.” (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Percebe-se que o dispositivo é uma ligação que compreende e atrela as relações de poder, funcionando enquanto uma rede. Já o contradispositivo tem como característica principal a sua resistência, por meio de um movimento comum, pois não cessam em inverter, recusar, reorganizar e perverter o seu funcionamento. É importante compreender que as resistências não são um complemento negativo do poder; ao contrário, constituem um vetor próprio do dispositivo, um traço do qual ele não consegue livrar-se, com o qual ele entra em disputa. Como todo este pensamento de resistência do contradispositivo faz parte da arte

impressa? Como esta força de resistência contorna a sua instância pública ou de circulação pública?

É também no papel-contradispositivo que tenho percebido a possibilidade de experimentar variadas formas de habitar o campo das artes. Compreendo que o papel é cotidianamente profanado de sua função esperada: ser uma superfície limpa e disponível para a ocupação de seus espaços supostamente vazios. Isso se dá devido a gama de funções que podem ser atribuídas, mas que nem sempre terão relações diretas com o preenchimento de uma folha com desenhos. E se falo dessa função, é porque foi através do desenho que me percebi enquanto artista. O desenho é, muitas vezes, o ponto de partida para a elaboração de uma nova obra ou de um novo processo artístico — ou também de uma pesquisa em arte. E, outras tantas vezes, é também ponto de chegada. No entanto, essa prática de preencher uma folha vazia tem sido também um espaço de experimentar outras linguagens e categorias, transbordando para desenhos digitais, fotografias, apropriação de documentos, recortes de jornais, mapas, adesivos, entre outras práticas artísticas em que o papel contribui com a formatação e formalização das pesquisas e obras. Desta forma, pode-se compreender que o contradispositivo é tudo aquilo que pode destravar sua norma (ou seu efeito normativo) ao dispositivo original, sendo capaz de criar uma força que se opõe aos resultados esperados na ausência deste. Para Agamben “a profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum” (2017, p. 45).

Assim, uma infinidade de ações poderiam ser usadas como potenciais contradispositivos, tais como o rasgo, a fissura, a dobra, a colagem, o vinco, o picotado, enfim, tudo que se incorpora ao papel sem uma interferência gráfica direta, ou seja, articulando a materialidade do objeto em si para dar a ele uma nova formatação.

Desejo trazer à superfície do papel os gestos artísticos que venho desdobrando, criando vincos, amassando, riscando, compondo e que caminham junto com a trajetória que inscrevo no campo das artes. Uma busca incerta e hesitante em caminhos que, ora parecem ser impossíveis, mas que, à mesma medida, tornam-se mobilizante.. O que acontece entre o papel-projeto-pesquisa e o papel-obra? Como me aproximar do papel-arte e produzir traços, riscos, rasuras, vincos, que abram outros sentidos sobre sua superfície? Na tentativa de responder essas questões — e tantas outras que surgirão ao longo desta pesquisa — vou traçando um risco na superfície desse papel, ora com delicadeza, ora com tanta força que chega a criar um rasgo. Uma aposta em um percurso que talvez permita reverter os sentidos dos papéis que vou engendrando as minhas produções em arte, vasculhando os processos e as referências que me levaram até aqui.

2.1 Quando o papel é documento e/ou objeto de arte

Para dar início a esta parte, reitero que serão abordados alguns conceitos ao longo desta pesquisa que funcionam como edificadores da poética em questão, no qual dispositivo e o contradispositivo fundamentarão esta pesquisa acerca das nuances do papel. Também pretendo trazer um rasgo transversal, agregando ao papel a possibilidade de ser um papel-documento, exercendo sua capacidade de se estabelecer enquanto um atravessador constitutivo das obras em análise. A relação entre o dispositivo e o contradispositivo se dá a partir de uma tensão entre ambas as partes, sobretudo pelo efeito normatizante do primeiro. Desta forma compreendo que o papel se encontra no meio dessa tensão, em uma de suas variantes – que principal interesse a este estudo – seria a do papel enquanto documento. No entanto, procuro compreender que essa força do papel-documento, tal como vista por Foucault, seja distante de uma visão do documento como um fiel testemunho do passado. É a fabulação e a possibilidade de ampliar questões históricas que estão em jogo quando proponho um outro olhar sobre o papel da arte impressa, estendendo suas propriedades gráficas e dando ao papel a sua capacidade de ser um documento.

Digamos, para resumir, que a história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os *monumentos* do passado, transformá-los em *documentos* e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelo homem, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto. (FOUCAULT, 2008, p. 8)

Para endossar o conceito de documento forjado por Foucault, trago também a autora Cecília Almeida Salles que passou a utilizar o termo documentos de processo para dar mais amplitude às materialidades que uma pesquisa em arte pode gerar. Para a autora, nesses documentos devem estar contidas as ideias de registros e processos criativos, no qual há por parte dos artistas uma “necessidade de reter alguns elementos que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização” (2011, p. 25). Compreendemos que esses registros materiais são uma espécie de arquivo do processo de elaboração de uma obra, no entanto, é importante compreender que esses documentos podem ser de origem digital ou analógica. Além da função de armazenamento de arquivos, há também uma função de experimentação, deixando vestígios e transparecendo a natureza indutiva da criação

(SALLES, 2011, p. 25). Para os dois autores, esses documentos existem apenas numa esfera física, seja ela digital ou analógica.

Os documentos de processos são materiais gerados ao longo do contínuo processo de desenvolvimento de um produto artístico. Esses documentos, que muitas vezes são arquivados, carregam as substâncias que proporcionam a execução e finalização de uma obra. Os trabalhos de arte podem tomar formas através de desenho, pintura, gravura, fotografia, vídeo, performance ou muitas dessas coisas nas quais se conforma um objeto de arte, e o arquivo do artista é mais uma dessas coisas, no qual os documentos processuais podem estar contidos enquanto uma composição final de um produto artístico ou o próprio arquivo ser a obra em si.

Para exemplificar, trago o trabalho *O ateliê como arquivo* (2004), do artista pernambucano Paulo Bruscky, apresentado na 26ª Bienal de São Paulo, em 2004. A obra instalativa consistia no deslocamento de todos os itens contidos no seu ateliê em Recife e realocados para o pavilhão da Bienal na cidade de São Paulo, onde as paredes de seu próprio ateliê foram reproduzidas nas dimensões reais. O artista pernambucano ficou com seu apartamento, que abriga seu ateliê, completamente vazio durante os meses em que a mostra estava em cartaz. O arquivo ou o gesto de arquivar tornou-se a obra de arte em si, onde Bruscky, ao longo de muitos anos, vinha acumulando não apenas trabalhos próprios, mas de outros artistas, além de itens colecionáveis, como relógios, livros, entre outros materiais⁹. A partir do gesto de Bruscky, percebo que o arquivo não trata-se de uma parte do passado de uma obra, muito menos como algo morto. O arquivo é vivo, deve ser mutável e não estático. É um organismo que não cessa de ser revisitado, sofrendo constantes mudanças ao agregar novas partes ou, até mesmo, admitindo subtrações e multiplicações. A disposição do ateliê-arquivo de Bruscky possui uma infinidade de elementos e pontos de conexão por estarem em um espaço em comum, expandem-se e conversam com diferentes assuntos, linguagens artísticas e nacionalidades, borrando fronteiras e restrições de qualquer natureza. Observando as imagens do apartamento do artista, parece não existir início nem fim, onde não há uma disposição linear, mas uma arrumação quase orgânica, fluida e de aparência caótica. Não há um assunto ou elemento principal, toda a estrutura do ateliê possui o mesmo grau de importância não hierárquica. Bruscky nos apresenta um arquivo que jamais pode ser confundido como um banco de dados tradicional, pois traz informações que se acumulam na ausência de categorização institucional.

⁹ Fonte: Fundação Bienal. Disponível em: <<https://bienal.org.br/fotos/paulo-bruscky-o-atelie-como-arquivo-2/>> Acesso em: 26 jan. 2024.

O documento tem por destinação, devido à sua necessidade de se tornar legitimador de algo, ser crível, quase de uma maneira descabida. Derrida o define o papel como uma “matéria indeterminada, mas desde logo virtualidade” (2004, p. 237), onde o processo civilizatório fez com que fosse incorporado um poder a uma matéria natural, além de ser atribuído outras capacidades que favorecem o poder, como a fato de conseguir ser o suporte de informação para a mídia impressa, além de uma propriedade que o admite conter de dados que o certificam como documento. Esses documentos podem tomar uma série de formas, como estatutos, leis, normas, entre outras certificações de poder, que, durante muito tempo, esteve mantida e restrita ao uso do Estado e da imprensa, fazendo com que a história fosse contada apenas por esses pontos de vista. Atualmente, com o crescimento das mídias alternativas, temos a chance de recontar a história e remexer nos arquivos tidos durante muito tempo como oficiais. Ressalto que, neste parágrafo, trato de um contexto brasileiro, mas que pode ser compreendido em outros territórios, principalmente em países que tiveram seu processo civilizatório marcado pela colonização. Além do Estado e da imprensa, há outras formas de poderes dominadores, como o militar e a Igreja que, através de seus papéis e documentos, criaram marcas na história do país.

Para exemplificar essa questão das marcas históricas, evidenciando as tensões de dispositivo e contradispositivo implicadas no papel e no arquivo, trago a obra *Monumento à voz de Anastácia* (2019), de autoria de Yhuri Cruz. O artista propõe um novo contorno para a história de Anastácia, conhecida por ter sido uma mulher negra, escravizada e sentenciada a usar uma máscara punitiva de ferro, por se negar a ter relações com um homem branco. Ao revisar a pintura *Castigo de Escravos* (1839), de Jacques Etienne Arago, na qual a mulher é retratada com uma mordaca, Yhuri retira este objeto de seu rosto, mostrando a boca de Anastácia, que expressa um leve sorriso. Desta forma, o artista propõe documentar a história dela partindo de uma nova perspectiva, remodelando historicamente uma fotografia-documento que já tentava se cristalizar nos livros de história consumidos pelas escolas. O gesto de Cruz tem sido notado para além dos espaços de arte e tem sido reconhecido por instituições de ensino, nas quais a obra foi incluída em livros didáticos de uma rede de ensino¹⁰. Para Foucault (2008, p. 8) “É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica”. Partindo do pensamento deste autor, compreendo que em Cruz o contradispositivo é anticolonial e valoriza a cultura oral através da disseminação da arte

¹⁰ A obra foi incluída nos livros didáticos das mais de 200 escolas da rede Eleva. Fonte: Veja Rio. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/cidade/monumento-voz-anastacia>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

impressa por meio de santinhos¹¹, um dispositivo muito comum nas práticas de dominação e divulgação da cultura religiosa da Igreja Católica. O artista causa uma torção neste dispositivo religioso, ao dessacralizar o documento cristão, colocar em circulação e trazer para o uso comum. O recurso poético do qual se vale o artista, que é o santinho, torna-se objeto de arte, rompendo com as tradições e os cânones da arte clássica e re-poetiza o recurso religioso fora de sua esfera cristã. Ainda que este seja um recurso da tradição popular, a releitura que o artista faz dá uma dimensão de uma poética anticolonial, na qual se usa de um dispositivo colonial. Esta versão, na sua crueldade, não se nega, contudo, se redobra a sua marca na história e se inverte a sua posição em uma força que reivindica a potência de resistência de Anastácia, retirando a sua carga impositiva de uma versão dominante da história.

Compreendendo que a história é uma matéria que deve ser revisada ou recontada através de outras perspectivas, podendo-se recorrer à utilização de uma materialidade documental, como livros, textos, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc., mas também é preciso estar atento às narrações e à cultura da oralidade, pois as documentações do passado também podem estar bem registradas no corpo, na voz e no gesto das pessoas e comunidades.

¹¹ O santinho representa tipicamente uma cena religiosa ou a figura de um santo em tamanho portátil, facilitando o transporte e a coleção. No verso do impresso, geralmente, é apresentada alguma oração, dedicatórias ou homenagens.

3 PAPEL-IMPRESSO



Figuras 25 e 26 - *Preciso me comunicar com você* (2017), CE. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 27 - *Fotocópias*, de Vitor Cesar. Fonte: Biblioteca de teses e dissertações da USP.

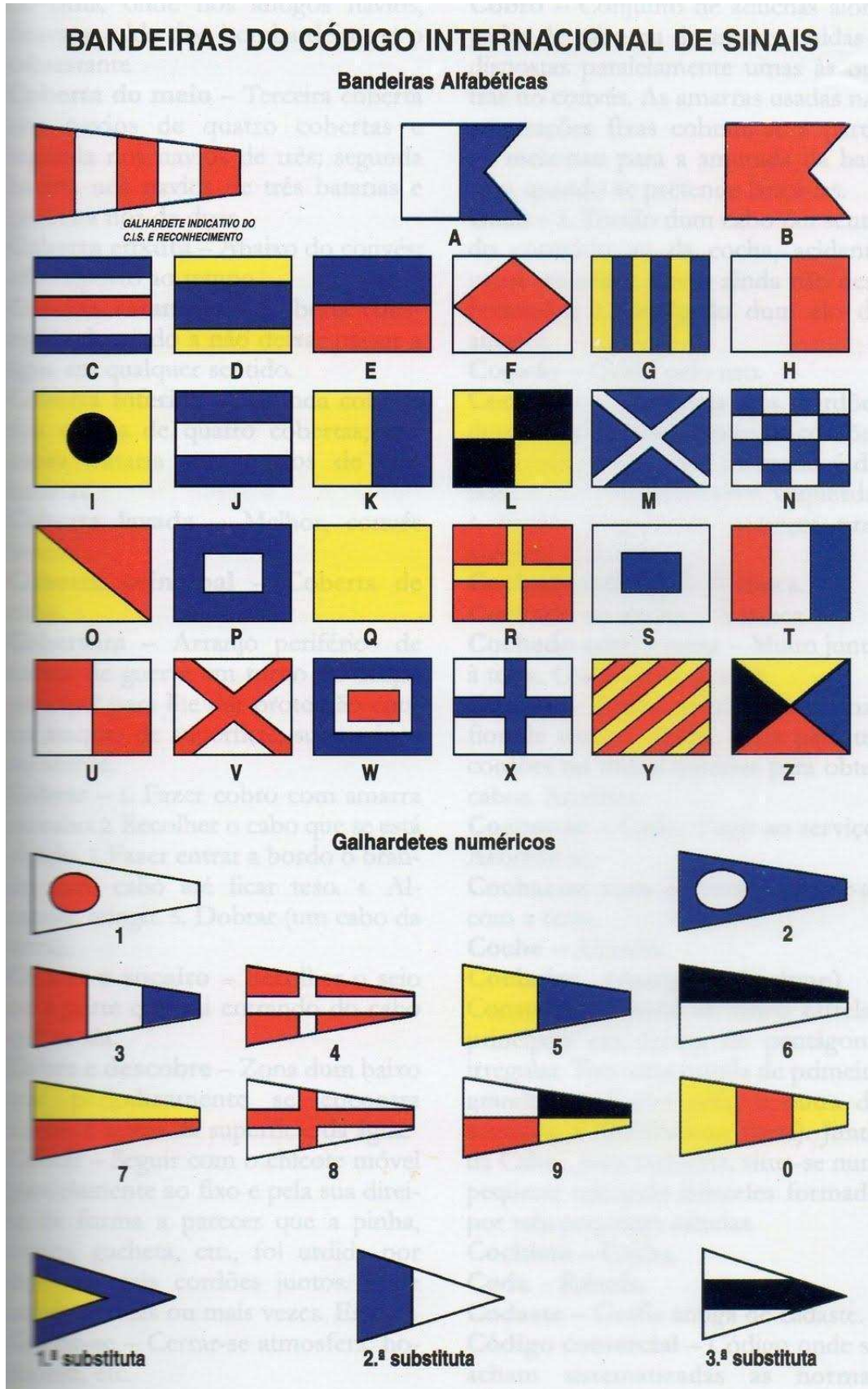


Figura 28 - Código Internacional de Sinais (CIS).
 Fonte: Página da AVELA - Associação Aveirense de Vela de Cruzeiro.

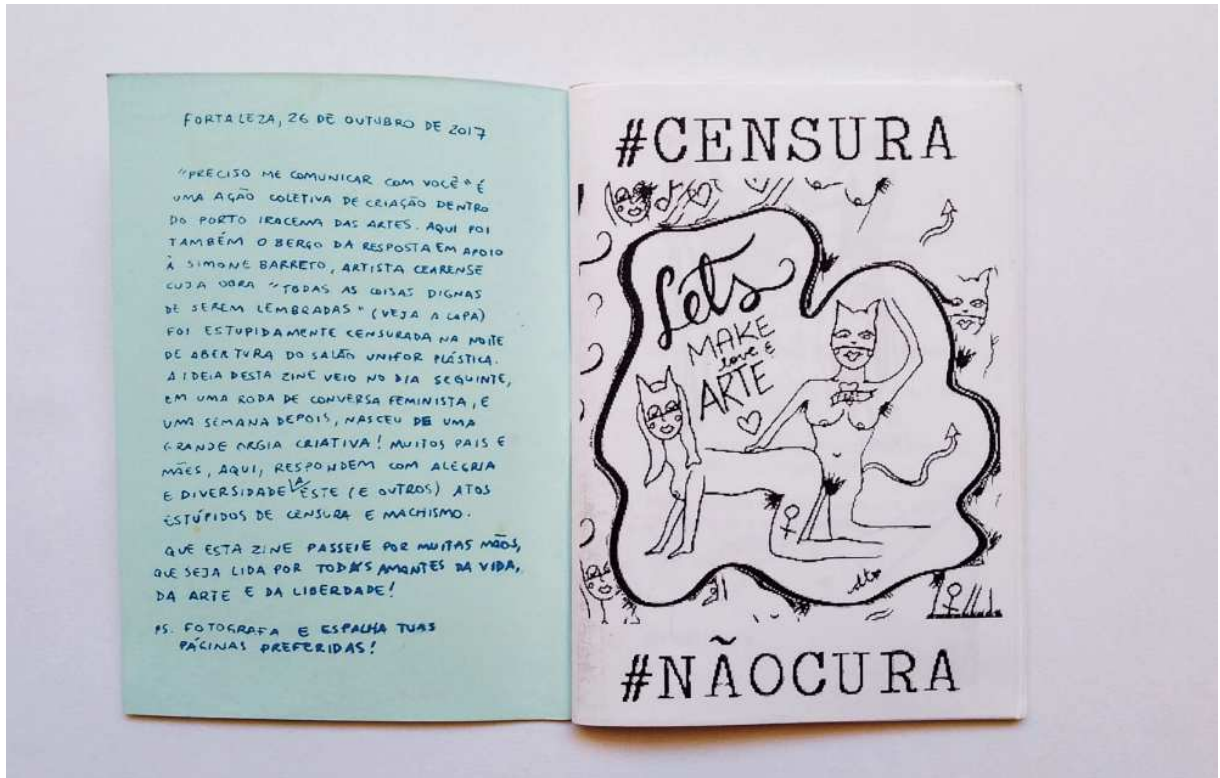
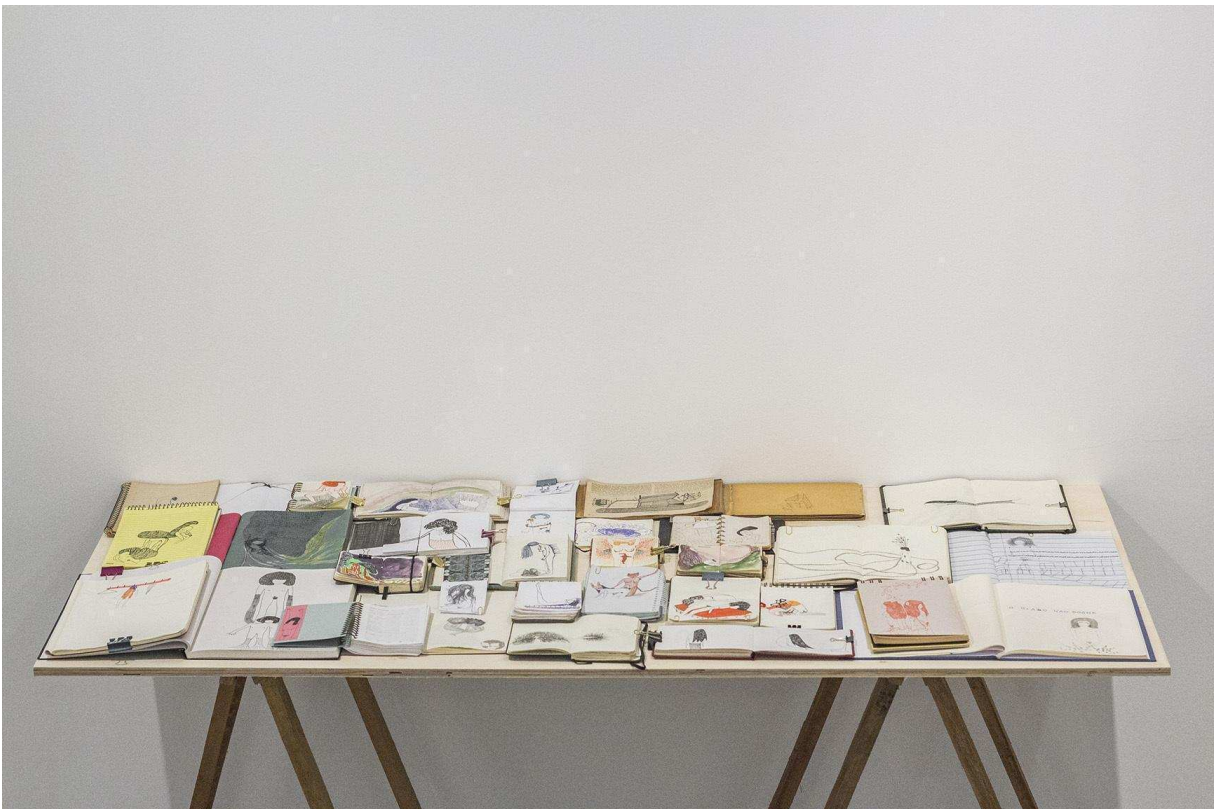


Figura 29 e 30 - *Todas as coisas dignas de serem lembradas* (2017), proposição de Fernanda Meireles e Manzana. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 31 e 32 - *Todas as coisas dignas de serem lembradas* (2017), de Simone Barreto. Fonte: Simone Barreto.

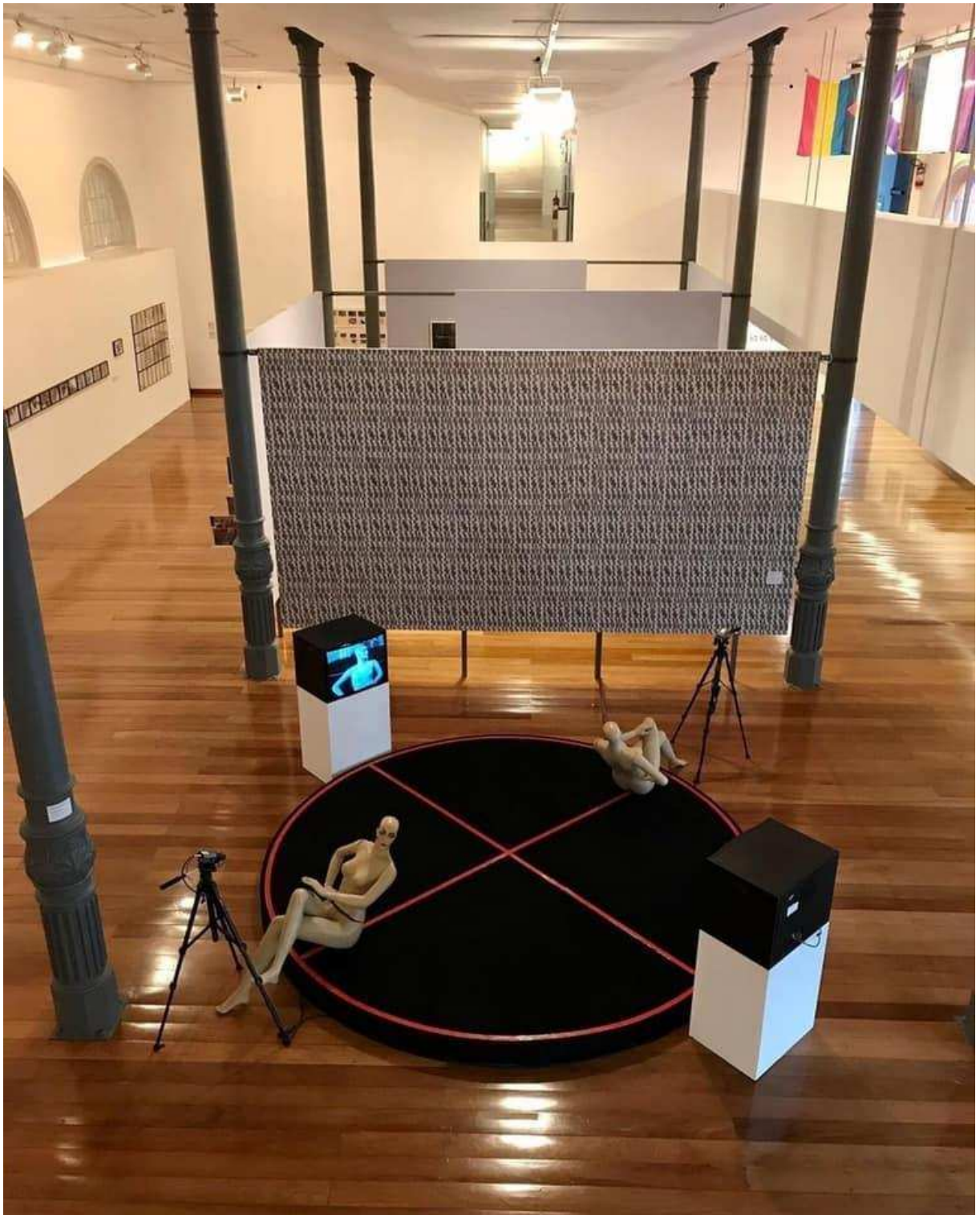


Figura 33 - *Hudinilson Jr.: Explícito*, exposição com curadoria de Ana Maria Maia.
Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo.

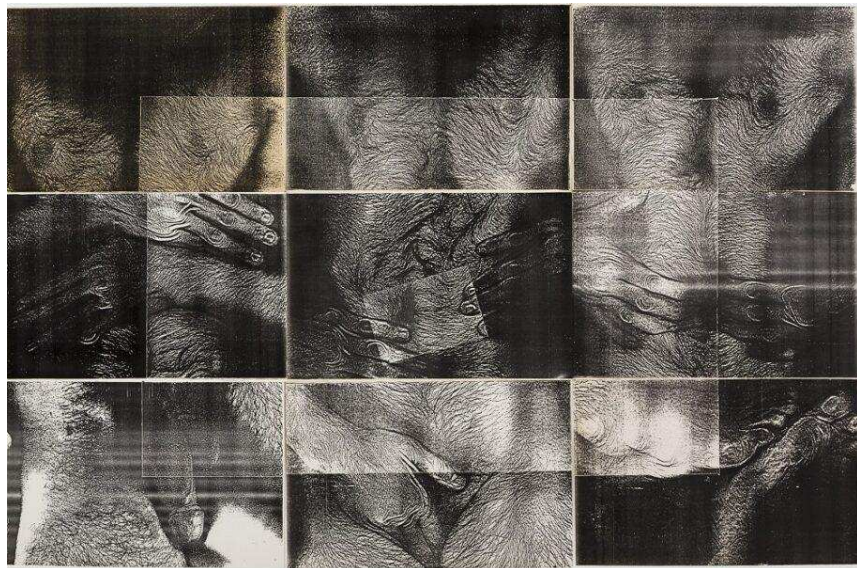
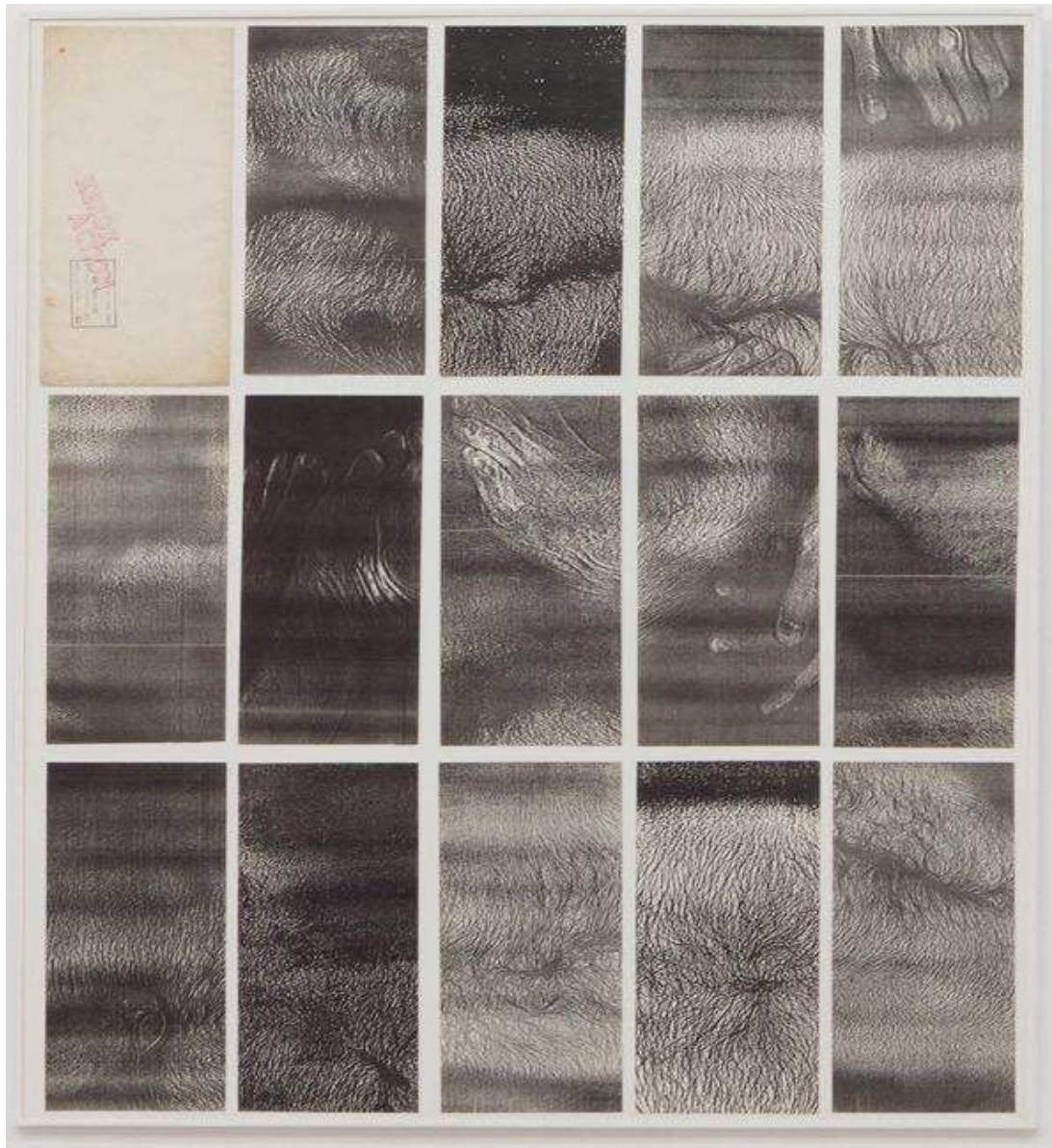


Figura 34 e 35 - *Exercícios de me ver* (1987), de Hudinilson Jr. Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo.



Figuras 36 e 37 - *Exercícios de me ver II / Narcisse* (1982), de Hudinilson Jr.
Fonte: Página da Pinacoteca de São Paulo.

Desde o desenvolvimento da imprensa e de outras formas de reprodução (fotografia, filme, vídeo, entre outras) e meios de transmissão (telégrafo, telefone, antenas, televisão, rádio e a rede mundial), as relações de uso pelos seres humanos desses aparatos técnicos criaram novas formas sociais de convívio, de entretenimento, de trabalho, de estudo que possibilitaram a elaboração de novos conceitos e a releitura de outros, colocando-nos indagações frente a práticas sociais de comunicar. No entanto, no campo das artes clássicas, a reproduzibilidade nem sempre foi vista com bons olhos, pois para alguns artistas e críticos a reprodução dilui a importância de uma obra. Walter Benjamin, contudo, afirma que “em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível” (1935, p. 166), no qual essa cópia era reproduzida por discípulos dos mestres artistas, com o interesse de difundir obras e lucrar a partir da sua comercialização.

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. (BENJAMIN, 1935, p. 166)

O autor ainda afirma que a técnica de reprodução “substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido” (BENJAMIN, 1935, p. 169). Compreendo que essa atualização pautada por Benjamin seja um grande impacto no modo de pensar trabalhos de arte que possam ocupar lugares menos sacralizados e mais ordinários, ou seja, com uma relação mais cotidiana e com mais aderência de um público que se dá de forma mais fluida.

A possibilidade de reprodução técnica de uma obra de arte permite sua divulgação em massa e, para Benjamin, isso implica o declínio de sua aura, pois essa obra perde sua condição de ser única. E com o tempo e aperfeiçoamento das técnicas de impressão, a “reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos” (BENJAMIN, 1935, p. 167), na qual a arte impressa passa a ganhar um espaço significativo no campo das artes. E é justamente sobre a possibilidade de ser seriada que essa pesquisa se interessa, compreendendo a potencialidade e a capacidade de exponibilidade do objeto artístico, o seu valor de exposição. Para Benjamin, o valor de culto conferido a uma obra primeiramente a colocou enquanto um instrumento mágico, e posteriormente como objeto de

arte, “do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a ‘artística’” (1935, p. 173). A arte impressa trouxe uma nova perspectiva para os artistas, que passaram a buscar formas menos tradicionais de realizar seus trabalhos, cruzando as fronteiras das linguagens artísticas tradicionais e apostando em dispositivos geralmente utilizados pela indústria e mídia impressa. Assim, garantem não apenas um suporte para suas obras, mas também agrega outras possibilidades de circulação. Cartazes, postais, fotografias, livros de artista, gravuras e objetos múltiplos são suportes mais acessíveis e baratos para circular uma obra dentro da lógica da cultura de massa, diferente do mármore, da madeira, do metal e da tela de pintura. A arte passou a não comportar apenas o espaço dos ateliês, galerias e museus, ganhando a dimensão de uma fruição que coloca o corpo em jogo e deixando de pautar apenas o objeto artístico em si. As manifestações de arte, por serem diversas e ecléticas, são marcadas por múltiplas ideologias e pela ausência de um princípio organizador uniforme, onde não há um único método de criação, assim como não há uma única concepção do que é ou não é um objeto de arte ou uma atividade artística. Além disso, essas manifestações geralmente abarcam valores e crenças que atravessam contextos de tempo e território, buscando transformar situações e ideias enquanto desenvolvem projetos, ações e acontecimentos, trabalhando com e no presente, com uma certa pretensão de reescrever o passado ou o compromisso de garantir o futuro. Assim, as obras e ações consideradas nesta dissertação evidenciam sua marca processual, de suas materialidades implicadas em suas diversas conexões políticas, existenciais, subjetivas, entre outras. Ou seja, sempre pertencentes a um curto-circuito com força de contradispositivo.

3.1 Papel-cidade ou como pensar um curto-circuito

Entre junho e dezembro de 2017, durante a residência da 5ª edição do Laboratório de Artes Visuais da Escola Porto Iracema das Artes, desenvolvi uma pesquisa que tinha como principal interesse criar publicações e trabalhos gráficos que contassem um pouco sobre o percurso da linha de ônibus *051 Grande Circular*. Com um itinerário de aproximadamente quatro horas, essa linha circula a cidade de Fortaleza e atravessa mais de seis regionais administrativas, fazendo paradas em quatro terminais urbanos nos bairros do Siqueira, Messejana, Papicu e Antônio Bezerra. Na época, meu principal interesse era desdobrar as vivências no ônibus criando uma publicação que tentasse falar um pouco de circulação e ocupação artística em espaços não instituídos pela arte.

Durante o período do Laboratório em Artes Visuais, estabeleci um processo criativo no qual me interessava a participação direta de outros artistas e dos espectadores interessados em trabalhar coletivamente. A partir desse desejo, desenvolvi, juntamente com a artista Lina Acácio¹², a primeira edição da ação chamada *Preciso me comunicar com você*¹³ (2017). A atividade previa o uso de impressoras (colorida e p&b) de forma gratuita, tendo em vista o uso desses equipamentos durante um dia para a impressão de trabalhos gráficos — zines, cartazes, lambe-lambes, entre outros. Um convite é lançado para artistas e público interessado em produzir materiais gráficos com a proposta inicial de levantar questões relativas à arte, cidade e mobilidade urbana, no entanto, a atividade está aberta a outras proposições dos participantes. A ocupação do espaço constrói um ateliê coletivo, onde peças gráficas vão sendo reproduzidas e fixadas na parede. A ação já teve nove edições realizadas, e, desde a primeira, algumas atividades se repetem, como por exemplo o uso de um mapa da cidade coberto por papel vegetal, onde o público pode interferir com desenhos, escritas, colagens, entre outras ações que rasuram o mapa turístico da cidade.

O trabalho *Fotocópias*, do artista-pesquisador Vitor Cesar¹⁴, foi uma das referências para a elaboração da atividade *Preciso me comunicar com você*. Em 2009, o artista instalou no hall de entrada do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, um mobiliário com uma máquina de cópias, papéis e cartazes que anunciavam em letras coloridas “HOJE GRÁTIS FOTOCÓPIAS COM A PALAVRA PÚBLICO”. A atividade permitia o uso da máquina para copiar qualquer tipo de impresso que tivesse em seu conteúdo a palavra “público”, tensionando questões sobre o conceito de público e esfera pública. Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Artista é público*¹⁵, Vitor aborda algumas propostas artísticas realizadas em espaços “não institucionais da arte e procuram constituir seu público por meio de uma dinâmica da vida cotidiana, levando em consideração como as formulações artísticas e as críticas sobre o que se conceitua como Arte Pública contribuem para as intensas transformações neste campo” (CESAR, 2009, p. 8).

¹² Lina Acácio é cearense, artista visual, diretora de fotografia e curadora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação Em Artes da ICA/UFC (Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará).

¹³ A atividade "Preciso me comunicar com você" tem colaboração da artista Lina Acácio. Mais informações e imagens da ação estão disponíveis em <https://cargocollective.com/samueltome/Preciso-me-comunicar-com-voce>

¹⁴ Vitor Cesar Junior é artista e trabalha com projetos gráficos. Durante o Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes foi o artista responsável por acompanhar e orientar a pesquisa *051 Grande Circular*. Estudou Arquitetura e Urbanismo na UFC e realizou mestrado em Poéticas Visuais na ECA-USP. Participou da 8ª Bienal do Mercosul e do Panorama da Arte Brasileira no MAM-SP.

¹⁵ Dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

A frase que dá título a atividade é uma adaptação da mensagem náutica “*I wish to communicate with you*”, extraída do Código Internacional de Sinais (CIS), no qual bandeiras de sinalização marítima são usadas para se comunicar com os navios, barcos e outros veículos marítimos ou para estes veículos comunicarem-se com alguém em terra. O objetivo do código é prover uma comunicação essencialmente relacionada à segurança da navegação e de pessoas, especialmente quando há barreiras entre idiomas distintos. No contexto marítimo, o alerta “preciso me comunicar com você” propõe uma abertura para uma conversa, um diálogo. É a partir desse conceito que a atividade se desenvolve, numa ação coletiva que tem como principal interesse fortalecer a escuta, o afeto e os encontros entre artistas-pesquisadores-etc.

As quatro primeiras edições aconteceram entre os meses de setembro e dezembro, com duração média de sete horas cada edição. A realização da ação partiu do desejo de fortalecer o uso do espaço público, nesse caso específico a Escola Porto Iracema das Artes.

No ano de 2017, uma das impressoras alugadas para a escola foi retirada devido aos diversos cortes de investimento na área da cultura, mas não somente aluguéis de equipamentos foram cortados, havendo também cortes na equipe de trabalho da instituição. Iniciei, a partir desses cortes, um levantamento sobre a quantidade de impressoras restantes, seus usos e disponibilidade de impressões por mês em cada máquina. Para cada máquina havia uma cota de impressão mensal que nunca era esgotada ao final do mês, restando um saldo para ser usado. Apresentei para a direção da escola uma proposta para fazer uso coletivo desse saldo. A escola não só recebeu a ação, como também ofereceu todo o suporte pessoal e disponibilizou dois computadores, mesas, cadeiras, resmas de papel e uma caixa de som. Uma convocatória foi realizada nas redes sociais. Nas quatro edições realizadas, diversas pessoas compareceram para desenvolver suas impressões e para criarmos juntos um espaço onde foi possível demorar-se: prolongar trabalhos e pesquisas em arte, elaborar desenhos coletivos, escolher um som para a *playlist*.

Ao falar deste trabalho, sempre busco designá-lo enquanto uma *ação* ou *atividade*, compreendendo que a obra se desenvolve no acontecimento, no encontro e nas relações que se estabelecem com a ativação de um espaço de impressão de trabalhos gráficos. No entanto, também venho compreendendo essa ação enquanto um modo de pensar, pois cria-se um espaço de conversa e de aliança entre artistas, compartilhando processos e trabalhos mediados pelos artistas proponentes. A ação, em si, revela-se não apenas como um modo de fazer, mas traz à tona questões que tencionam modos de trabalhar em coletivo, buscando também criar situações institucionais que consistem em olhar com mais atenção

para as problemáticas dos espaços de arte. Cecília Almeida Salles aborda essa relação entre ação e pensamento, afirmando que não há uma sequência natural de acontecimentos:

O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento. Este processo de dar forma a sonhos ou de suprir necessidades realiza-se através da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação do conhecimento e da vontade. Pode-se perceber a predominância de um ou outro desses elementos em determinados momentos do processo; há, também, diferenças pessoais que podem mostrar processos com predominâncias diversas; assim como há singularidades de cada processo de um mesmo artista, pois o ato criador nunca se envolve, exatamente, do mesmo modo. (SALLES, 2011, p. 59)

Partindo da abordagem de Salles, venho compreendendo a atividade *Preciso me comunicar com você* como um fazer crítico, no qual a crítica opera enquanto um saber poético, em que as propostas de ocupação do espaço fossem se desenvolvendo ao estar apoiadas em pensamentos e ações coletivas, comunitárias e colaborativas, alinhadas a ações artísticas que visam equidade e emancipação social. A princípio, este fazer crítico buscava apontar problemas institucionais da Escola Porto Iracema, questionando os acessos dos bens da instituição e o mal aproveitamento deles. O interesse era dar uso às impressoras destinadas apenas para impressão de documentações internas. Ao deslocar esses equipamentos de impressão do contexto de uso não burocrático para demandas dos alunos e frequentadores da escola, — numa espécie de uma gráfica temporária — lidamos com o saber poético de uma atividade em que o interesse não era apenas do uso massivo dos equipamentos, mas das relações de confiança que foram estabelecidas ao longo das edições.

O grande desafio era transformar uma espaço expositivo em espaço de liberdade. Desta forma, a atividade buscou estar aberta às singularidades de cada artista que participou de qualquer uma das edições, e, mesmo com a proposta inicial de levantar questões relativas a arte, cidade e mobilidade urbana, sempre estivemos abertos as outras possibilidades, abrindo o espaço para que os participantes pudessem propor outras ações, como a criação do zine coletivo *Todas as coisas dignas de serem lembradas* (2017), proposição de Fernanda Meireles e Manzana, que convidaram ao público a fazer releituras do trabalho da artista cearense Simone Barreto¹⁶, que teve sua obra censurada horas antes da abertura da XIX UNIFOR Plástica, em outubro de 2017. A obra *Todas as coisas dignas de serem lembradas* (2017), de Simone, que seria apresentada na mostra da Universidade de Fortaleza, trazia uma mesa com 33 cadernos abertos, nos quais estavam destacadas as formas de retratação da

¹⁶ Possui mestrado em Ensino e Relações Étnico-Raciais pela Universidade Federal do Sul da Bahia. Graduada em Artes Visuais pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (2006). Artista visual, desenvolve projeto artístico com ênfase em Desenho, Gravura e Performance. Atua também como educadora, ministrando oficinas e cursos para crianças e adolescentes.

figura feminina pela artista. Dois cadernos dispostos na mesa foram cobertos por um tecido e, em seguida, a artista foi informada que seria necessário a retirada dos dois itens para que o trabalho fosse exposto. Um desenho era a representação de uma mulher que trazia sangue escorrendo pelos púbis e o outro mostrava duas mulheres com máscara de gato e coelho, uma de quatro e a outra por trás. Simone, então, decidiu por não participar da exposição. Além dela, outros dois artistas que participariam da mostra também retiraram seus trabalhos em um gesto de apoio à artista censurada. O acontecimento repercutiu nacionalmente, onde jornais e veículos de comunicação noticiaram a censura da obra, no entanto a instituição de ensino e arte não deu nenhum depoimento sobre o caso. Abrir um caderno torna-se, através do mesmo gesto, o mesmo que abrir uma porta de um guarda-roupa e ter acesso às particularidades de seu conteúdo. Os cadernos de Simone abertos sobre uma mesa e exposto num museu seriam, dessa maneira, semelhantes a um cofre, a uma casa, a uma tumba, ou ao próprio corpo da artista, inscritos nos desenhos e autorretratos conferidos na obra vetada pela instituição.

Além de realizar as impressões, propomos que parte dos materiais desenvolvidos fossem exibidos no local e, posteriormente, distribuídos em linhas de coletivos urbanos, terminais e paradas de ônibus, fazendo esses papeis circular pela cidade. Existe uma necessidade – dos artistas e público em geral — em dar continuidade aos trabalhos, vê-los impressos e, principalmente, entender os processos de editoração, finalização e edição de suas próprias obras. O papel-cópia multiplicava-se pela cidade, criando um circuito de exibição de trabalhos de arte que estavam fora dos museus e espaços institucionalizados pela arte. Para o pesquisador Arlindo Machado “O artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas” (2010, p. 16). E foi justamente nesse movimento de apropriação dos equipamentos de uma escola de arte pública que a atividade *Preciso me comunicar com você* foi se fortalecendo, mas não beneficiando apenas as minhas próprias ideias estéticas, e sim partilhando o acesso desses equipamentos através de uma ação que tem como premissa a força da coletividade artística, propondo uma ocupação em que a multiplicidade não deixa espaço para a exclusividade. A ação não se dava exclusivamente no gesto de criar reproduções, onde as fotocopiadoras tinham também a função de mediar as relações institucionais, de trabalho e de amizades. Do mesmo modo, mas com outra finalidade, o artista paulista Hudinilson Jr., em seus trabalhos de xerográficos, usava a máquina de xerox de uma maneira que extrapola os limites das reproduções. O equipamento funcionava como uma extensão do seu corpo. O corpo como uma matriz das imagens xerografadas.

3.2 Hudinilson e o Centro de Xerografia

Durante os dias de atividades, observava as máquinas copiadoras cuspidendo centenas de papéis e isso me fazia lembrar de alguns trabalhos do artista Hudinilson Jr., no qual fotocopiava partes de seu corpo — rosto, dorso, braços, mãos, pernas, pés, pênis, bunda. A relação entre arte e xerox, para mim, estava diretamente ligada a ele. No final do ano de 2020 a Pinacoteca de São Paulo organizou a exposição individual *Hudinilson Jr.: Explícito*, com curadoria da pesquisadora Ana Maria Maia. Foi através da publicação-catálogo da exposição que pude ter acesso ao processo realizado pelo artista. Foi na Pinacoteca que o ele explorou “as infinitas e atraentes possibilidades de reprodução proporcionadas pela máquina de xerox” (VOLZ, 2020, p. 5), instituição que Hudinilson se aproximou nos anos 1970 e nela coordenou um laboratório experimental de xerografia por seis anos. O laboratório era chamado de Centro de Xerografia, que na época foi um importante espaço destinado à experimentação artística (e totalmente aberto ao público).

Já no museu, constituiu uma espécie de laboratório de criação, mais que um lugar para ver e mostrar obras de arte, entre 1975 e 1981, foi professor de cursos de xerografia, ou experimentos artísticos com máquinas fotocopadoras. Nesse período, nas gestões de Aracy Amaral (1930) e Fábio Magalhães (1942), coordenou o Centro de Xerografia na instituição que, ao dispor de equipamento e de um ambiente de trocas, foi responsável por fomentar uma produção prática, teórica e editorial nesse suporte. O programa foi interrompido, mas ajudou a sedimentar uma pesquisa extensa. Em 1984, parte dela integrou Arte Xerox Brasil, uma exposição coletiva que procurou mapear o uso da xerografia por diferentes gerações, com sua curadoria. (MAIA, 2020, p. 10-11)

O papel-cópia reproduzido por Hudinilson Jr. provocou questionamentos sobre os limites entre a obra e o processo. Processo que se dava em práticas transdisciplinares e desobedientes do ponto de vista das artes clássicas, no qual muitas vezes criticava o próprio circuito da arte e as instituições. O artista parecia estar numa busca por um reconhecimento e adesão de uma arte que se dava numa materialidade muito precária, no entanto, muito consciente do uso de suas ferramentas básicas para a construção de uma poética contemporânea que acompanhasse a velocidade com que a tecnologia vinha mudando as práticas artísticas menos tradicionais.

Na obra de Hudinilson, a máquina de xerox não lhe serve apenas para fazer fotocópias de papéis, mas sim como ponto de partida para experimentações com o corpo, criando uma relação quase sexual com a tecnologia. O procedimento realizado pelo artista

consistia em deitar-se sobre o visor da máquina de xerox, dando início a uma investigação sobre a própria imagem e suas infinitas visualidades diante de uma planificação do corpo realizada através da relação com a máquina. Na série *Exercícios de me ver* (1987), o artista derruba o limite do utilitário institucional ao xerocar partes de seu corpo, evidenciando a sua própria imagem numa espécie de experimentação narcisista ao anunciar obsessivamente a intimidade de sua pele, fragmentando e desintegrando ao transformar sua imagem em grandes texturas. Hudinilson vai se contorcendo sobre a máquina e imortalizando o próprio corpo a partir das imagens geradas por essa interação, numa documentação obsessiva desses modos de se ver. O documento a ser copiado é o próprio corpo do artista. Um documento tridimensional e com uma certa irregularidade na sua superfície, onde não há textos e nem gráficos, mas há poros, pelos, marcas, rugas e dobras. Cada vez que Hudinilson apoia uma parte de seu corpo na superfície de vidro da fotocopadora, é revelada uma imagem inédita, ainda que seu corpo seja o mesmo. Isto está diretamente implicado na forma como se dá cada gesto performativo com a fotocopadora. Sempre que há um novo contato com a máquina, há um novo mapeamento desse corpo-documento, no qual o artista permitia que seu trabalho lidava com o limite do equipamento, numa relação corpo-máquina e máquina-corpo. Hudinilson se utiliza da máquina, e a máquina do artista, numa simbiose baseada na repetição gestual que pode ser observada nas documentações da performance *Exercícios de me ver II / Narcisse* (1982).

Ao longo dessas experimentações, Hudinilson também submeteu as próprias imagens impressas, fazendo cópias das fotocópias, numa intenção de fragmentar cada vez mais as peças reveladas. Reorganizava os fragmentos quase como uma busca pela recomposição de si. E a cada cópia da cópia as representações do seu corpo passavam a possuir uma qualidade abstratas, onde aos poucos o grau de figuratividade, e as manchas em contraste vão sugerindo formas quase desconhecidas. A fronteira entre o abstrato e o figurativo em suas obras xerográficas convocam a dúvida sobre a presença e ausência do corpo-documento. Presente, mas insuficientemente representativo. Ausente, mas não suficientemente abstrato. Isso acontece por não conjurar um caráter figurativo à imagem, tampouco estabelece uma noção clara de representação. Na mesma medida, não se trata de uma imagem completamente abstrata que anula as referências de sua presença. É nessa ambiguidade que está a potência expressiva das formas impressas, assumindo que os elementos que sugerem um corpo são transfigurados em marcas plásticas, extremamente expressivas em formas, linhas e cor.

Os detalhes revelados nas folhas impressas foram desenvolvidos ao longo da década de 1980, numa relação quase amorosa com a máquina, que o permitia processar seu

corpo real e reproduzi-lo enquanto um documento, numa prática gestual, performativa e plástica capaz de mapear a superfície do corpo do artista.

4 PAPEL-MAPA

Sobre o rigor da ciência

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Figura 38 - *Sobre o rigor da ciência* (1982), de Jorge Luís Borges. Fonte: Moodle USP.



Figuras 39, 40, 41 e 42 - *Oficina de mapeamento-não-convencional*, de Iconoclastas.
 Fonte: Página dos Iconoclastas.



Figura 43 - *Mapa turístico #1* (2017), da série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 44 - *Mapa turístico #2* (2017), da série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.



Figuras 45 e 46 - *Mapa para uma cidade fraturada* (2017), da série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.

Há um ditado popular que diz “papel aceita tudo”, compreendendo-o como uma superfície propícia para um ato de criação ganhar notoriedade e credibilidade. No entanto, este ditado também traz, em suas entrelinhas, a possibilidade de ser inventivo e de trazer à tona uma grande farsa. Quando escrevo isso, penso nos “grileiros”, pessoas que se apossam de terras públicas sem destinação e/ou de terras de terceiros. Essa palavra surge a partir de um processo em que documentos impressos de posse de terras são falsificados e recebem um tratamento de envelhecimento, no qual os papéis são colocados em uma caixa com grilos para que, com o passar do tempo, a ação dos insetos dará a superfície do papel uma aparência envelhecida e autêntica, ou seja, transformando estes papéis em documentos.

Partindo de uma premissa similar, os mapas também são esses documentos que muitas vezes são tidos (e lidos) enquanto uma versão real dos espaços. O escritor argentino Jorge Luís Borges relata ironicamente no texto *Sobre o rigor da ciência* acerca de um império em que a Arte da Cartografia alcançou um nível altíssimo de perfeição a tal ponto que o mapa de uma Província preenchia uma cidade inteira, e o mapa do Império cobria de papel uma Província completamente:

...Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (BORGES, 1982, p. 117).

Para os cartógrafos relatados no texto de Borges, certamente era de extrema importância cada ponto da cidade no mapa, cada esquina e ruela contornavam as linhas de representação no mapa, com detalhes tão reais que foram preciso ser reproduzidos tal e qual a medida exata da cidade.

Os mapas dos cartógrafos do conto Jorge Luís Borges não possuem um fácil manuseio por conta da grande dimensão em que foram elaborados. Por serem detalhados de forma minuciosa, parecem não provocar o interesse do poder público ou privado, pois um mapa tão rico em detalhes revelariam as subjetividades e os afetos dos territórios, uma abordagem que pouco interessa aos detentores de poder. Compreendo que um dos principais objetivos de um mapeamento seja o de dominar territórios, explorar recursos naturais e bens comuns, legitimar fronteiras e validar o controle privado sobre o público. Precisamente, o Estado tem usado esse dispositivo com o interesse de ocupar, destruir ou dominar através da

cartografia, criando mapas que se propõem como relatos oficiais e discursos fabricados pelos poderes hegemônicos.

Nas pesquisas e oficinas do duo Iconoclasista¹⁷, a dupla propõe uma prática de mapeamento coletivo como estratégia de questionar esses “relatos oficiais” e discursos fabricados pelo poder hegemônico, assim como coloca em questão a pretensa neutralidade dos mapas. Para isto, utilizam o conceito de contracartografia, uma prática em que a arte e o ativismo dedicam-se a criar uma outra camada para visualizar sistemas e conflitos, sejam eles visíveis ou invisibilizados. A contracartografia é usada enquanto um método livre, onde não há uma tentativa de chegar a um objeto visual fechado, e sim em um acúmulo de informações com o objetivo de ir além da representação de um território. Percebo, nesse gesto *contracartográfico*, uma aproximação direta com ideia de contradispositivo definida por Agamben, quando a dupla de artistas devolvem o sentido de comum ao mapa, questionando pelo o seu uso, principalmente quando há em vista um privilégio de um mapeamento cartográfico que pretende beneficiar o espaço urbano para fins privados.

Em 2017, no âmbito do seminário internacional “ContraConduas: Políticas de arquitetura e trabalho contemporâneo”, participei da Oficina de mapeamento-não-convencional, ministrada por Pablo Ares, membro do duo Iconoclasistas. A atividade colaborativa visava desenvolver um olhar criativo para a cidade de São Paulo, baseando-se nos conhecimentos e experiências cotidianas dos participantes. Através da utilização de mapas impressos e de uma iconografia desenvolvida pelo duo, os participantes da oficina foram desenvolvendo ao longo de uma semana uma pesquisa que visava elaborar um diagnóstico crítico do território, ponderando os principais problemas e as alternativas organizadas para a sua transformação.

Num primeiro momento foram realizados exercícios de memória gráfica sobre o uso diário que cada indivíduo estabelece nos seus passeios pela cidade. Em seguida, foi compartilhada a experiência individual para encontrar coincidências. Em um segundo momento, refletiu-se sobre a cidade de São Paulo identificando problemas e alternativas, enquanto, paralelamente, foram indicados em um mapa preconceitos em relação a diferentes áreas da cidade. Terminou com uma partilha e a reflexão foi fortalecida em torno da questão: de que forma você imagina que pode utilizar ferramentas cartográficas para realizar seus projetos atuais ou futuros?

¹⁷ Formado em Buenos Aires pela comunicadora Julia Risler e o desenhista Pablo Ares, o duo combina investigação e artes gráficas em oficinas de mapeamento, as quais ocorrem a partir da discussão de problemáticas locais e internacionais, e relatos em grupo. Mais informações sobre o duo Iconoclasistas estão disponíveis em <https://iconoclasistas.net>.

Através de um viés ativista e poético, os mapas propostos pelos Iconoclastas buscam evidenciar vantagens e desvantagens, fazendo com que qualquer um seja capaz de enxergar as problemáticas e atributos de seu próprio território, partindo de uma prática colaborativa a fim de entender os percursos e espaços de trânsito. Acredito que é partindo de um esforço coletivo que conseguimos preencher as lacunas dos mapas, dando outras dimensões para esse documento que carrega uma ausência de dados apresentados pelos órgãos e narrativas oficiais que, por interesses (nem sempre) ocultos, tradicionalmente são os responsáveis por transformar o território em cartografia. Mapear é uma maneira de colocar em evidência as informações “oficiais” sobre dado território, mas com o interesse estatal por trás desse papel-mapa.

Ao longo da história, pode-se encontrar distorções intencionais do conteúdo dos mapas com fins políticos; o cartógrafo nunca foi um artista, um artesão ou um técnico independente. Por trás do criador dos mapas se esconde um conjunto de relações de poder, que cria suas próprias especificações. (ICONOCLASISTAS, 2021).

Em um exemplo local sobre essa questão, cito o estudo da pesquisadora e arquiteta Ana Cecília de Andrade¹⁸, na sua dissertação de mestrado intitulada *Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media*, abordou, entre outras questões, o apagamento do Riacho Pajeú da cidade, através de soterramento e criação de canais, mas também relatou sobre o seu apagamento simbólico que tem ocorrido a partir de alterações em mapas antigos, deslocando o riacho de posição em sua representação cartográfica:

Dentre as técnicas mais interessantes de apagamento do riacho Pajeú, estão o curioso sumiço de sua representação nos mapas; a criação de uma controvérsia sobre seu trajeto, ao menos em órgãos estratégicos para o planejamento da cidade; o inexplicável aparecimento de outros mapas, representando o riacho em posição totalmente discordante das cartografias de séculos anteriores, e que, ainda que tecnicamente imperfeitos, passam a ter valor de verdade para a sociedade pela repetição perpetrada por técnicos, com destaque para o papel das instituições de planejamento e ensino; o sumiço nos mapas de seu topônimo, mesmo onde o riacho é visível; ou a alternância, nos trechos onde o Pajeú está no mapa, dos termos riacho e canal, com efeitos jurídicos bem distintos: essa mudança pode parecer sutil e inocente, mas em termos legais a troca de toponímia produz maior ou menor proteção ao corpo d’água. A distribuição seletiva do termo reflete a seletividade da própria política de proteção ambiental. (ANDRADE, 2017, p. 56).

Para a autora, a alteração dos documentos abre grandes brechas para futuras modificações urbanas e apagamentos de territórios importantes para a história da cidade de Fortaleza. O apagamento do riacho no mapa serve para atrair investidores do mercado

¹⁸ Ana Cecília de Andrade é mestra pelo Programa de Pós-Graduação Em Artes da ICA/UFC (Instituto de Cultura e Arte / Universidade Federal do Ceará).

imobiliário e turístico, atendendo uma agenda que a cidade e a população não pautam. A partir da pesquisa de Andrade, passo a compreender que trabalhar com mapas é trabalhar diretamente com uma ideia de cidade, onde este documento é tido como um fator definidor do que está presente nos territórios, seja apagando ou modificando o seu desenho para posteriormente essa mudança acontecer na paisagem real. Dito isto, compreendo os mapas enquanto documentos capazes de projetar o futuro de um território, no qual deixa de ser uma simples representação do espaço, passando a ter uma correlação direta com as forças institucionais que formatam mapa e realidade.

Em *Arqueologia do Saber*, Foucault traz um novo modo de olhar para os documentos, compreendendo-os como matérias que não deveriam seguir uma lógica linear, temporal e hegemônica:

O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações. É preciso desligar a história da imagem com que ela se deleitou durante muito tempo e pela qual encontrava sua justificativa antropológica: a de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças; ela é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes etc.) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas. O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa. (FOUCAULT, 2008, p. 7).

Enquanto artista, proponho a leitura e reelaboração de um papel-mapa enquanto um novo documento, no qual busco articular e rearticular narrativas críticas realizadas coletivamente, onde é possível produzir uma terceira dimensão a partir de uma leitura da cidade a partir de um texto escrito com códigos, ícones e elaborações subjetivas. Os leitores, como agentes imersos nesse ambiente visual, interagem e identificam essa constelação de signos, possibilitando significados que intervêm na construção de subjetividades não vistas nos mapas, compreendendo a urgente atualização e sobreposição de novas narrativas a este documento, construído para ser algo quase fixo e sem elaboração de um corpo social participativo. Este procedimento de criação pode ser muito similar ao processo de grilagem, porém, como uma contraposição à fabulação perversa, não só dos grileiros, mas especialmente dos diversos poderes institucionais que promovem e amparam essa prática.

Dentro do meu processo de criação, a cidade tem bastante participação na construção de narrativas e conceitos estéticos. Vejo nos espaços públicos urbanos uma grande potência para a elaboração coletiva de documentos, compreendendo esse lugar como uma

folha de papel apta para aceitar tudo. A cidade é um elemento importante no meu processo (assim como o papel), onde tenho pensado suas texturas e formas como um cenário para o desenvolvimento de obras que permeiam a cidade e o seu imaginário.

4.1 Um mapa do tamanho da sala de estar

2002 foi o ano que mudei da cidade de Itapipoca¹⁹ para Fortaleza com meus irmãos, Jordão e Leonardo. Lembro que me assustava com a dimensão da cidade e sempre tinha o receio de me perder, pois estava acostumado com a vida em uma cidade do interior, onde as pessoas se conheciam, a paisagem era mais acolhedora e os deslocamentos eram tranquilamente realizados com caminhadas. Ao chegar aqui, me deparei com a necessidade de aprender os nomes de rua, me situar com pontos de referência e, principalmente, de aprender a circular pela cidade através de transporte público.

Na época, não havia a facilidade de situar-se através de aplicativos como *Google Maps*. Fui, então, tentando elaborar as linhas do mapa da cidade em minha cabeça. O que não era uma tarefa tão fácil para um adolescente recém chegado na capital. Meus caminhos eram muito limitados: de casa para escola, da escola para casa, visitas à casa de parentes em outros bairros e passeios em shoppings. Com o desejo de conhecer melhor a cidade e me localizar de forma mais autônoma, surgiu a ideia de usar o mapa da cidade para começar a traçar novos percursos. Um dia, eu e Jordão, tivemos a ideia de arrancar as páginas finais de duas listas telefônicas, onde estava impresso, em detalhes minuciosos, o mapa da cidade de Fortaleza. Era quase um quebra-cabeça, tentávamos unir as páginas uma a uma para conseguir compreender a cartografia da cidade que viveríamos nos próximos anos. Passamos um final de semana inteiro nessa função. A sala de estar ficou repleta de papel *picotado*, nossos dedos cheios de cola e um mapa remendado, ocupando grande parte do cômodo. Lembro da gente pisoteando o mapa parcialmente montado e as folhas soltas, pois já não havia quase espaço livre no chão. Ao fim não foi possível montar o mapa por completo, pois no meio do processo percebemos que estávamos trabalhando com dois mapas de escalas diferentes, criando um desencaixe entre as peças desse quebra-cabeça impossível. Alguns dias atrás troquei mensagens com Jordão, e ele me fez lembrar que ainda que os mapas possuíssem a mesma escala, as páginas não eram contínuas e nem regulares.

¹⁹ Itapipoca é minha cidade natal e um município situado no interior do estado do Ceará. Vivi até os 15 anos antes de me mudar definitivamente para Fortaleza.

A tentativa de colagem dos dois mapas serviu para entendermos como a cidade era dividida, compreendo as vizinhanças e os principais corredores de trânsito. Foi na tentativa de montar o mapa que conseguimos nos situar naquele novo território, tendo uma visão geral da cidade, pesquisando, observando, recortando e colando as partes, que mesmo sem encaixe total, nos fez criar um exercício de olhar com atenção para a cidade apresentada pelos mapas. E ainda que tivéssemos conseguido montar o mapa, teríamos que lidar com a pouca usabilidade de um mapa tão grande como o mapa do conto de Jorge Luis Borges. Tínhamos ali na sala de estar um mapa incompleto e pouco usual, mas que serviu como um exercício para olhar de perto as vizinhanças e a como a cidade se organizava.

Olhando para este episódio do passado, compreendo que esse exercício até pode ter me auxiliado a compreender o território de Fortaleza, mas foi a prática diária de me locomover de transporte coletivo que me apresentou a cidade de forma mais eficiente. Foi também através de caminhadas que fui aprendendo a tomar as direções corretas.

4.2 O mapa turístico

Lendo os mapas de Fortaleza e lendo a cidade em si, percebo que há muitas coisas que não vejo refletido na representação gráfica. Coisas que, para mim, teriam uma importância maior do que para outro habitante da cidade. Um mapa turístico dificilmente iria trazer em seu projeto gráfico a cidade que cada indivíduo está acostumado a observar. O papel desse mapa é reforçar uma certa homogeneização do território, pontuando alguns espaços e dando destaques às áreas turísticas, como o próprio nome já sugere.

Nos mapas turísticos, geralmente vendidos em bancas e papelarias, é possível observar que sempre há uma parte da cidade que é cortada e deixada de fora dessa visão geral. É justamente partindo do gesto de fazer cortes em mapas e em seguida reestruturá-los a partir de deslocamentos das partes e colagens que a série *Mapa turístico* (2017) vem se desenvolvendo.

A elaboração da obra *Mapa turístico #1*²⁰ (2017) consiste em fazer cortes e colagens no mapa a partir do percurso da linha de ônibus *051 Grande Circular*. Uma das referências para a elaboração desta obra partiu da lembrança comentada no tópico anterior, mas ao invés de colar, repartimos o papel-mapa em partes iguais, onde ficava o vinco das dobras. Ao analisar alguns mapas da cidade notamos que sempre havia um corte de um lado ou de outro, seja ao oeste, excluindo parte dos bairros Conjunto Ceará, Siqueira e Granja

²⁰ Com coautoria de Lina Acácio.

Lisboa ou a leste, excluindo a Sabiaguaba. Nenhum dos mapas encontrados subtraía o lado norte, a região da costa litorânea, onde há um alto índice de especulação imobiliária e onde encontram-se muitos pontos turísticos. E todos os mapas coletados omitiam os bairros do extremo sul: José Walter, Jangurussu, Ancori, Paupina e Coaçu. Este fator também serviu como uma informação para trabalhar o corte enquanto elemento elaborador.

Após as incisões e cortes no papel-mapa da cidade de Fortaleza, foi traçada uma linha em caneta demarcando o percurso das ruas que a linha do coletivo circula. E, finalmente, uma frágil fita adesiva percorre a superfície do caminho demarcado, funcionando como um elemento sustentador da cidade. A obra foi exibida na mostra *Grande Circular*, entre os anos de 2019 e 2020, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Ao longo da mostra, algumas partes da fita romperam-se, trazendo uma outra configuração à obra, no entanto, eu e Linga preferimos reforçar o procedimento de colagem para que a obra tivesse estabilidade até o final do período de exibição.

O mapa proposto por mim e Linga propõe um rompimento deste dispositivo de dominação, no qual as intervenções podem levantar questionamentos sobre o espaço público, trazendo a esfera do comum e jogando como um contradispositivo, no qual a relação de elaboração da peça procura romper com a estrutura estabelecida pelos moldes cartográficos dominantes. O ato de criar cortes e remendos ao mapa configura-se a uma devolução ao comum, ou seja, um ato de profanação do objeto mapa, derivando, ao parecer, desta ação enquanto um gesto de um contradispositivo. Desta forma, o mapa perde algumas de suas partes, tornando-o inutilizável enquanto uma ferramenta de localização.

Em *Mapa turístico #2* (2017)] foi feito um processo similar, demarcando o percurso no mapa, no entanto ainda inteiro, para em seguida ser realizado o corte, dividindo o mapa em um díptico: uma parte com a margem sem o centro e a outra parte o centro sem a margem.

Considerando a ideia de circulação e o uso do espaço urbano, esse percurso traçado pelo papel-mapa desdobra-se em alguns questionamentos: como pensar na transitoriedade? Como construir a vida coletiva reconhecendo a diferença e a pluralidade? Essas perguntas refletem sobre o contexto de atuação que a pesquisa se desenrolou, entendendo a complexidade da vida em Fortaleza, onde margem e centro muitas vezes se tocam, o que parece ser muito paradoxal. E é. Em 2017, durante a residência, vivíamos num Brasil que enfrentava um governo ilegítimo, que chegou ao poder em meio a “acordões” e negócios escusos. Os apoiadores do golpe pautavam diversas medidas que precarizavam a vida das pessoas: propunham e aprovavam reduções no incentivo à saúde e à educação.

Desvelou-se uma crise no sistema trabalhista e previdenciário, expondo total apatia as pautas de cultura com o desmonte do Ministério da Cultura (MinC), e um posterior um remonte de fachada, reduzindo-o a uma secretaria. Mesmo com a constante resistência, essas e outras ações do governo golpista afirmavam uma política de austeridade.

Para realização de *Mapa para uma cidade fraturada* (2017), juntei dois mapas distintos: um com o lado leste na íntegra e outro com o lado oeste. Em cada qual fiz cortes da direção norte-sul, criando 32 pedaços longilíneos — 16 de cada — e que foram colados intercalados, na intenção de criar outras vizinhanças para a uma cidade que muitas vezes parece não querer sair da lógica perto-longe, centro-periferia. Uma cidade viciada em novidade, que pouco olha para o passado, e quando olha, é na intenção de preservar estruturas arquitetônicas antigas e com históricos de crimes ambientais. Edificações que se construíram em cima de dunas e que deram abertura para uma costa esturricada de prédios que barram a circulação de vento, tornando uma cidade para circular de carro com vidros levantados e ar-condicionado na potência máxima. Recentemente esta obra esteve exposta na 22ª Unifor Plástica, durante o período de 18 de agosto a 10 de dezembro de 2023. Com curadoria de Denise Mattar e co-curadoria de Felipe Brito, a mostra teve como título *Afinidades Eletivas: estratégias para um mundo mutante*, reunindo no Espaço Cultural da Unifor mais de 60 obras de 31 artistas (cearenses ou com ligações afetivas ao Ceará). Ao ser informado pela equipe curatorial sobre a escolha da obra que faria parte da mostra, me deparei com algumas questões de montagem que ainda não havia pensado, pois esta obra nunca havia sido exposta, ficando desde 2017 dobrada e acomodada debaixo do meu colchão. A princípio, havia pensado em uma grande moldura com vidro, para ser fixada de maneira mais comum sobre uma parede. No entanto, fiquei pensando sobre a possibilidade de ter o mapa sobre uma mesa onde os espectadores pudessem ter uma visão de cima sobre a cidade fraturada feita a partir de colagens e remendos. Por fim, o mapa foi instalado em uma grande mesa com tampo de vidro, no qual os visitantes poderiam circular em torno dessa cidade que não existe da forma que está ali no mapa, onde os cortes e colagens trazem aos bairros novas vizinhanças. A obra parece trazer a vida urbana um complexo labirinto de interações e conexões que se entrelaçam de forma desordenada, tensionando a ideia de planejamento urbano e desigualdades sociais, num mosaico de contrastes que só poderá mudar quando adotarmos uma atuação abrangente, coletiva, colaborativa e quando realmente compreendermos que um mapa de uma cidade não existe sem as pessoas que ocupam o espaço urbano.

As obras *Mapa turístico #1*, *Mapa turístico #2* e *Mapa para uma cidade fraturada* constituem-se enquanto uma série de trabalhos elaborados no contexto da pesquisa *Grande*

Circular, no entanto, somente as duas primeiras têm uma relação direta com o percurso da linha de ônibus que dá nome a série. Em *Mapa para uma cidade fraturada* essa relação com o itinerário do coletivo é menos presente, porém se conecta os outros dois mapas através da sua materialidade, suporte simbólico e processo criativo, numa espécie de poética serial elaborada a partir do corte, da colagem e da fragilidade desses remendos.

5 PAPEL-TELA



Figuras 47, 48, 49 e 50 - *Caçadores* (2019), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.

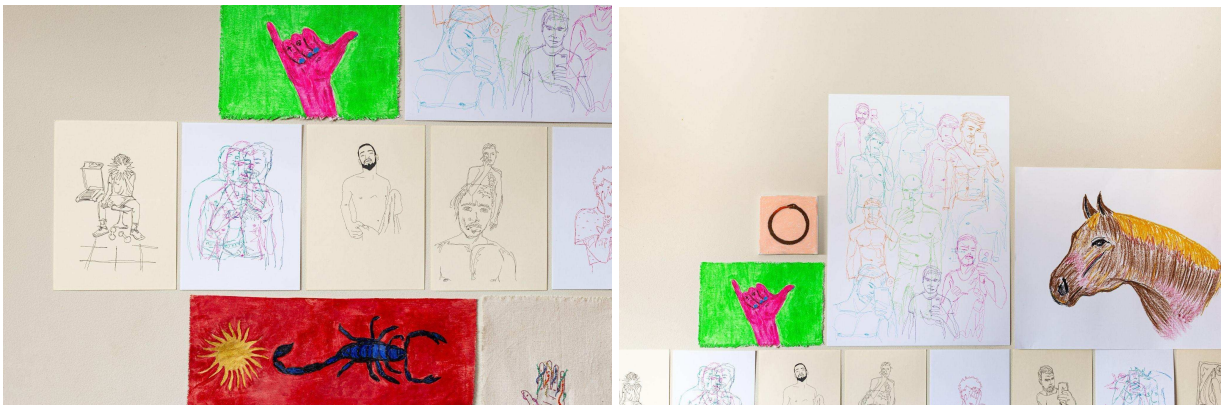


Figura 51, 52 e 53 - *Bicharal* (2020), da série *Bicharal* - vista geral dos desenhos na parede de casa.
 Fonte: Samuel Tomé.



Figura 54 - *Hang loose ou call me hand* (2020), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.

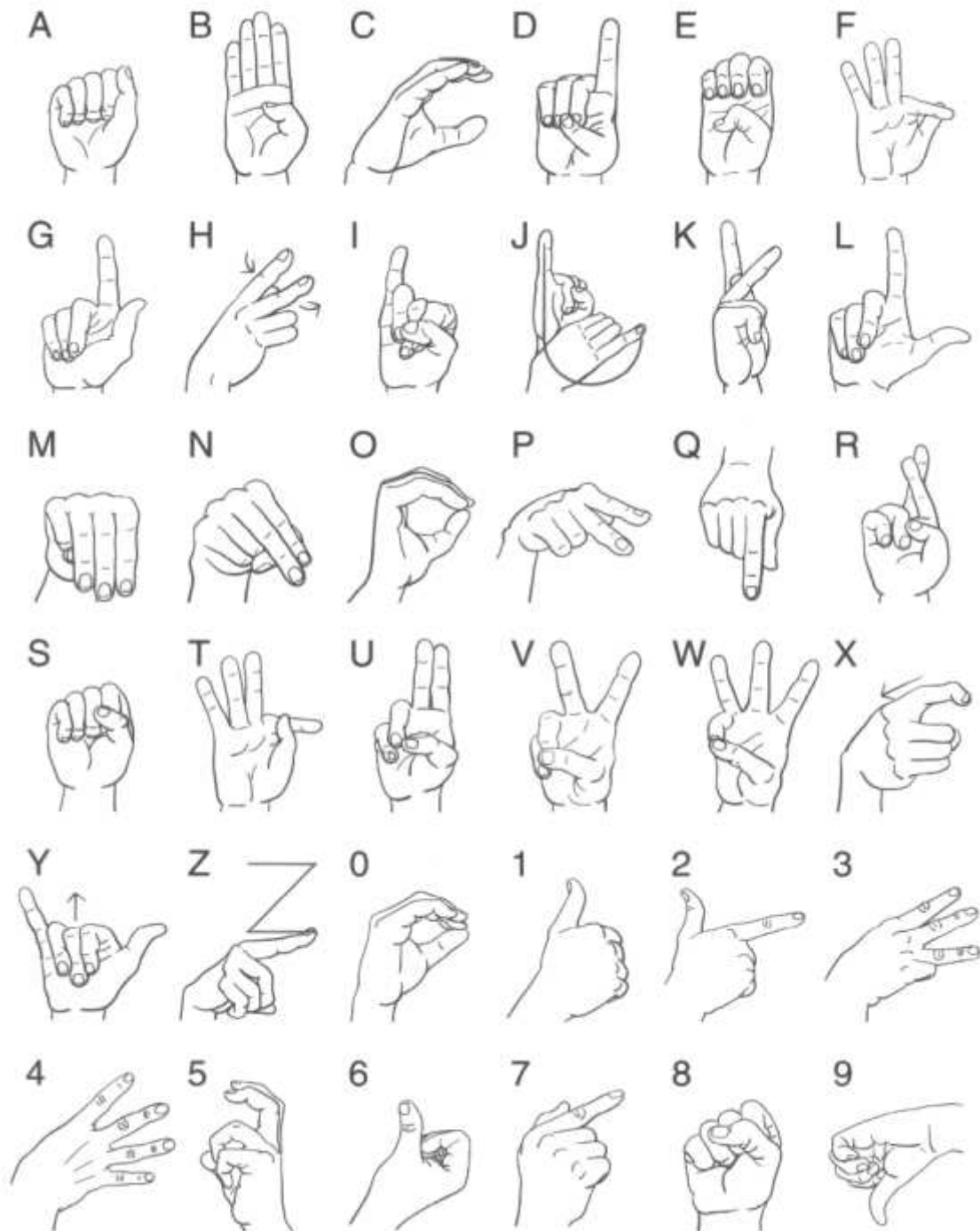


Figura 55 - *Libras* (Linguagem Brasileira de Sinais). Fonte: Página Libras.



Figuras 56 e 57 - *Decapitações* (2020), da série *Bicharal*. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 58 - *TV Buddha* (1974), de Nam Jun Paik: Fonte: Public Delivery.

Uma pessoa está sentada em frente a um computador, os olhos refletem a luz da tela. Fixada na parede, há uma televisão, ligada e sem áudio, que transmite as notícias mais recentes. Sobre a mesa de trabalho, um telefone móvel acende a luz de tempos em tempos, notificando mensagens e atualizações. Todas essas janelas nos enchem de informações e muitas delas não conseguimos codificar, pois o fluxo, por muitas vezes, não nos permite sair dessa superfície reluzente e sedutora. Essa pessoa sentada pode ser eu. Mas também pode ser uma representação de outras pessoas, talvez milhares, que, assim como eu, utilizam dispositivos de comunicação para trabalho e lazer. Uma mistura que parece nos fazer perder nossos limites, pois a fronteira borrada e sem nitidez das relações sociais de trabalho e diversão se sobrepõe.

Como artista, tenho investigado as possibilidades de criação de um lugar a partir do ambiente digital, onde os gestos e códigos de comunicação passam por um processo de frequentes mudanças. A partir disso, busco experiências de permear esses espaços e me esforço para compreender como isso reverbera nas imagens que venho produzindo a partir de desenhos, catalogação de arquivos digitais, exercícios de montagem de vídeos e produção de pinturas a partir de capturas de telas. Uma questão recorrente em meus trabalhos tem sido como gerenciar o fluxo de imagens e de trânsito na virtualidade. Abordo essas questões nas obras *Caçadores*²¹ (2019) e *Bicharal*²² (2020).

No vídeo intitulado *Caçadores*, estabeleço um diário de imagens a partir de mídias locativas, principalmente em territórios de socialização de indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+. A caça por sexo confunde-se com outros temas, numa atmosfera onde a política, consumo de drogas, escatologias, *selfies*, filtros e *gifs* colaboram entre si numa atuação de desejos íntimos que tornam-se parcialmente públicos. Foi a partir dessa experiência de montar e organizar esse material em um vídeo experimental, que surgiu o desejo de mergulhar nessa rasa superfície que são as relações que acontecem na internet. O vídeo foi exibido na mostra *A Descrição do Mundo*, instalado em uma cabine escura que comportava duas pessoas por vez.

Nesse mesmo gesto de criação, no qual trabalho com imagens capturadas na *web*, iniciei uma prática de desenhos com colaboração de pessoas que estavam ativamente me correspondendo através da rede mundial de computadores. Intitulo de *Bicharal* o conjunto de exercícios desenvolvidos ao longo dos últimos anos. Motivado por esse jogo de caça que

²¹ Vídeo disponível em <https://cargocollective.com/samueltome/Videos>

²² Os desenhos e pinturas da série BICHARAL estão disponíveis em:

<<https://cargocollective.com/samueltome/Desenhos-e-pinturas>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

acontece nos aplicativos de encontros, propus compreender esses corpos através de uma “bestificação” dos usuários, criando aproximações com outras naturezas que não são reconhecidas como habitualmente humanas.

Em um texto escrito pelo curador e crítico Thiago de Paula Souza, durante a residência artística da Pivô Pesquisa, em 2020, ele elabora em sua escrita que a cidade é um elemento importante nesse processo de criação: “com uma atmosfera ora de terror ora de desejo, em que a diferença entre realidade e sonho são embaçadas, Samuel justapõe seus desenhos, selfies e nudes trocadas através do Whatsapp e outros apps de sexo, com suas andanças por territórios habitados por pessoas de sexualidades dissidentes numa ode à pegação e à intimidade”. Thiago se referia principalmente a série de desenhos *Bicharal*, na qual busco traduzir conversas e trocas de imagens dentro de um aplicativo de relacionamento voltado para o público LGBTQIAPN+. Para elaboração deste trabalho, estabeleci um método de caminhada pela cidade, no qual os usuários de uma rede geossocial²³ vão aparecendo de acordo com a distância dos corpos conectados. O aplicativo permite que os usuários criem um perfil pessoal que é exibido em uma grade com imagens de outras pessoas, organizando-os pela distância. No início da grade estão os usuários mais próximos a mim, em sequência os mais distantes. Deste modo, estabeleci uma conversa-caça, tentando direcionar minha caminhada em busca dos usuários que me conectava em conversas e trocas de mídias. Era uma espécie de bússola desmagnetizada, pois o aplicativo não fornece a direção exata em que os outros usuários estão, apenas sua distância dentro de um raio. Ao final do dia, a experiência da caminhada era trazida para o papel, através de documentos gráficos, desenhos e colagens, ainda que o objetivo maior fosse deambular pela cidade, e não encontrar a localização exata dessas pessoas.

Talvez, o fato da minha graduação ter acontecido em um curso de Comunicação Social possa ter influenciado no meu modo de criação dentro da linguagem das artes visuais, onde quase tudo começa por um rascunho, uma ideia de procedimento, um desenho ou uma composição gráfica que faz alusão aos suportes e veículos de comunicação. É no papel que isso começa a se desenvolver. E aqui podemos compreender o papel enquanto uma tela, na página em branco de um novo arquivo criado em um aplicativo de *design*. O resto do percurso da obra vai acontecendo na medida em que vou projetando as partes do todo ou na instalação final da obra, levando também em consideração o espaço físico onde a obra pode ser exibida.

²³ Uma rede geossocial é uma qualidade de rede social que contém funcionalidades relacionadas com a georeferenciação, tais como a geocodificação ou a geoetiquetagem. Estas redes permitem aos seus usuários uma dinâmica de socialização adicional à que existe em outras redes sociais, porque usam ou promovem a interação com base no lugar onde se encontram esses utilizadores.

Compreendendo assim um modo contemporâneo de elaboração de uma obra, no qual tento fugir de modelos pré-prontos de criação, sem filiação estética pré-definida, sem movimentos artísticos a reforçar ou técnicas a defender enquanto uma escolha estética.

O papel das janelas virtuais têm se voltado para as práticas relacionadas à arte, à literatura, à comunicação, em processos de socialização e em outros contextos possíveis e, inclusive, não institucionalizados. Para Arlindo Machado a “artemídia deve, pelo contrário, traçar uma diferença nítida entre o que é, de um lado, a produção industrial de estímulos agradáveis para as mídias de massa e, de outro, a busca de uma ética e uma estética para a era eletrônica”. (2010, p. 17). Localizando-se também em sua abertura aos muitos usos de outras áreas de conhecimento e atuação, em uma intensa vontade de fazer circular palavras, imagens, ideias, propostas que discutem lugar de vida, leitura, apropriação poética, e, sobretudo, compartilhamento e circulação de conteúdos e práticas que convocam os espectadores a serem também criadores de outros usos e potências das coisas que repousam na superfície dos dispositivos eletrônicos e telas. O autor afirma que “os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exhibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras” (2010, p. 17), pois historicamente estas ferramentas já são carregadas de conceitos, exigindo do artista fazê-las trabalhar em benefício de suas ideias estéticas ao se apropriar dessas tecnologias numa perspectiva que seja inovadora e que não alimente o determinismo tecnológico, atuando a partir de uma recusa ao projeto industrial pré-estabelecido.

Na série *Bicharal*, os rastros e vestígios da cidade se espalham nos papéis, mas com uma certa distorção: após a passagem pela tela do celular, as capturas de imagens vão se colorindo e adquirindo contornos até se tornarem a imagem de rostos-corpos-falos desenhados em linhas tortas, que novamente se enchem de elementos que remetem a cidade e as janelas dos dispositivos: uma unha pintada, o *flash* de uma câmera mirada pro espelho, figuras acéfalas, *selfie*, *selfie*, *selfie*. O tecido urbano estabelece uma relação de simbiose com as tramas e texturas da cultura gráfica e do fluxo de papel-tela que vou acumulando. Busco então criar uma publicação que se folheia ao caminhar. Um livro em que suas principais fontes e referências são “printadas” das telas dos dispositivos, das experiências das ruas e até de dentro de casa, que transcrevo para superfícies de papéis, telas e tecidos o que vou encontrando nestes ambientes virtuais.

Aprofundando o sentido da palavra “virtual”, constato que deriva do latim *virtualis*, relativo a força corporal, ânimo, virtude. Essa força corporal diz respeito ao modo que os corpos se movimentam. Compreende-se que é uma força de um corpo que só existe em

potência, que é um projeto de algo que não é tido como real, palpável. No entanto, constitui uma simulação criada por meios eletrônicos, que chamamos de virtual. Indago: o virtual é real ou irreal? O virtual é impalpável? A partir desses questionamentos, paro para compreender que muitas vezes separamos as vivências do mundo palpável das experiências que temos através do papel-tela. Todavia, com o avanço das tecnologias, estamos tentando compreender tudo isso dentro de uma mesma conjuntura, pois muitas vezes o virtual carrega traços de tateabilidade, como por exemplo o formato de um documento de texto eletrônico, onde ainda podemos encontrar vestígios de uma estrutura do papel que ainda não foi completamente dissolvida. Derrida (2004, p. 222) afirma que a página permanece enquanto uma tela, ordenando uma grande quantidade de inscrições em sua superfície, mesmo ali “onde o corpo do papel já não está mais em pessoa” (2004, p. 222), mas sem perder a referência do seu passado analógico, no qual o autor afirma que “mesmo quando se escreve ao computador, é ainda com vistas à impressão final em papel, quer ela aconteça, quer não. As normas e as figuras do papel — mais do que as do pergaminho — se impõe à tela: a linha, a “folha”, a página, o parágrafo, as margens, etc” (2004, p. 223).

Derrida afirma que o “papel tem uma história curta porém complexa, uma história técnica ou material, uma história simbólica de projeções e interpretações, uma história misturada com a invenção do corpo humano e da hominização” (2004, p. 219). Esse processo de hominização refere-se às transformações fisiológicas do *homo erectus* para o *homo sapiens* e do surgimento da linguagem, conseqüentemente surge a vida dentro de um contexto civilizatório e da criação das habitações. O corpo que antes se movimentava de forma nômade, acumulando experiências no corpo, não havia a preocupação de carregar bens materiais. Mas agora que está assentado no aconchego dos lares, passa a acumular bens, ocupar territórios e contabilizá-los.

Ainda assim, com o surgimento da civilização, a humanidade tem dedicado-se à criação de dispositivos que simulam experiências da época em que vivíamos de forma nômade. A civilização é justamente o abandono desse nomadismo para dedicar a vida fixada em um espaço fixo, que é a casa. A construção de habitações fechadas pediam janelas para ver o mundo através de um retângulo recortado na parede. Para Baitello, “o mundo torna-se visível pelas aberturas das janelas, que o recortam, o enquadraram (de alguma forma o domesticam também!)” (2012, p. 50).

Se por um lado, ao nos assentarmos perdemos a proteção dos deuses do vento, perdemos sua inspiração, sua mobilidade e sua versatilidade, por outro, encontramos consolo em configurações fugidias e tão pouco palpáveis como o próprio vento: as imagens. De certo modo, imagem e vento têm traços em comum, são ambos impalpáveis, ambos nos conduzem ao distante, ambos são realidade irreais (se é que

podemos chamar assim a sua volatilidade) e ambos escondem um mistério, devem ser decifrados. (BAITELLO, 2012, p. 22)

Partindo dessa noção, compreendemos que o corpo nômade não tem tanto apego a matéria, pois esse acúmulo de coisas o impediria de transitar com mais liberdade e facilidade. A caça requer uma disposição para uma mobilidade em que os pés registram os acontecimentos durante uma jornada. É no corpo que se acumula experiências, vivências, associações, memórias e projeções. O ser humano, ao passar dos tempos, foi abandonando essa vida em trânsito e criando lugares de paragem, fundando aldeias, que foram crescendo e tornando-se cidades ou grandes metrópoles. Com isso, veio também o acúmulo de bens, a domesticação de animais, a proteção das habitações, o surgimento da escrita e dos sistemas numéricos. Esses hábitos fizeram com que as pessoas se voltassem mais para si, num movimento de individualização e de pouca experiência com as coisas que estão fora de suas habitações. As janelas surgiram como um lugar de descanso para os olhos, de conseguir mirar adiante sem sair de dentro de casa. E é nessa mesma lógica que a humanidade começa a criar dispositivos que simulam saídas, viagens e perambulações, através de reproduções que convidam-nos a estar onde não estamos, em cenários, paisagens e ambiente distantes do real, mas que vislumbram um novo formato de vida, um novo modo de perambular sem tocar os pés no chão. Se antes os pés eram a testemunha dessa vivência, agora são os glúteos fixados numa cadeira, na qual direcionamos olhos e ouvidos para as telas iluminadas. Estamos diante de um novo modo de fixidez, onde o corpo não está onde está o pensamento, pois ele é pesado demais para se locomover como se locomovem os desejos e as imagens que reverberam dentro de nós.

Para Allan Kaprow, artista da performance que consagrou-se nos anos de 1950 e 1960, o corpo do artista deve ser tratado “como se fosse um monitor de acontecimentos físicos”, desta forma é possível perceber-se a si mesmo, a fim de conhecermos nosso sentimentos e múltiplas identidades (GLUSBERG, 2013, p. 129). Ao fazer uma relação entre corpo e monitor, Kaprow parecia estar prevendo o modo em que temos nos comunicado nas últimas décadas, principalmente nos últimos dois anos, por conta do advento da pandemia do COVID-19. A humanidade tem desenvolvido cada vez mais artefatos e dispositivos que simulam nossas presenças, e por consequência estamos criando um distanciamento que não é somente físico, acarretando em novas formas de relacionamento, onde o toque e os gestos dão lugar a ícones e imagens que procuram representar as maneiras que os corpos dialogam e verbalizam.

5.1 A potência do virtual

A tecnologia não deu fim aos documentos de processo e arquivos. Muito pelo contrário, na verdade, contribuem para o aumento da variedade de tipos. Enquanto artista e *designer* gráfico, posso afirmar que o acúmulo de materiais processuais é algo que preenche a memória dos meus dispositivos de criação – celular e computador. Ao longo de um trabalho que envolve computação gráfica, vou criando uma espécie de acervo com referências visuais e tipográficas, além disso, nos programas de desenho digital, vou, a cada dia de trabalho, salvando cópias de segurança e alterando-as. Desta forma, acumulo uma série de arquivos, desde os primeiros rascunhos até chegar ao trabalho final. Esta questão, de alguma forma, é pensada por Salles quando ela comenta da relação do arquivo nos processos de criação em arte digital:

Há, ainda, os processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte. O crítico vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de ideias a serem desenvolvidas ou formas em construção, ou seja, arquivos da criação. Nessa perspectiva, as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade. (SALLES, 2011, p. 25)

Lembro que quando comecei a fazer meus primeiros trabalhos enquanto *designer* gráfico, ainda na graduação, o processo de criação tinha suas primeiras ideias grafadas em uma folha de papel. O rascunho tinha ali uma característica do manuscrito, de algo feito a partir de um trabalho manual e analógico. Ao consultar no dicionário a palavra “manuscrito”, vejo que é originária do latim *manus* (mão) *scriptu* (escrito), cuja tradução seria “escrito à mão”. Mas com o passar do tempo e da prática diária de trabalho, fui deixando de lado o papel de rascunho, começando direto pela tela. Porém, os rascunhos manuscritos não deixaram de estar presentes no ambiente digital, uma vez que é ainda pelas mãos, a partir do ponteiro do mouse, que os trabalhos gráficos vão ganhando formas e cores. Assim, compreendo que o manuscrito já não é somente aquilo que foi escrito a punho na materialidade do papel ou em superfície similar. Salles aborda com mais clareza essa perspectiva de mudança:

Para que esses estudos avançassem, o parâmetro teria que deixar de ser a palavra e ser deslocado para alguns aspectos da natureza geral. É nesse ambiente que propomos discutir o próprio conceito manuscrito. Nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado com o significado de “escrito à mão”. Dependendo do escritor, podíamos nos deparar com documentos escritos a máquina, a mão, digitados no computador ou provas de impressão que receberam alterações por parte do autor. (SALLES, 2011, p. 26)

A potência do virtual geralmente opera com base no que pode vir a ser ou acontecer. Partindo de uma ideia executada através de computadores, para posteriormente ser algo exequível, factível, praticável ou realizável dentro de uma esfera analógica. Podemos perceber que nesse processo virtual da criação de um material de comunicação visual há vestígios da materialidade que o *designer* pretende usar enquanto matéria-prima. Esses vestígios estão presentes principalmente nas configurações do arquivo, pois os programas de computação gráfica partem geralmente de duas possibilidades de padrão cromático, oferecendo ao usuário trabalhar com configurações de cores em CMYK²⁴ ou RGB²⁵, que são padrões de cor utilizados em *design* de projetos. No qual o primeiro é utilizado para trabalhos em que sua versão final se dará através de impressão e o segundo aos que terão sua veiculação em esferas digitais (TVs, celulares, computadores, entre outras telas). Além do CMYK e do RGB existem vários outros padrões de cores, como o Pantone. Neste caso, ao invés de um certo número de cores primárias que são combinadas para gerar as demais, há uma tinta para cada cor que será utilizada na impressão. Isto garante que a cor impressa seja exatamente a mesma que é vista no mostruário, entretanto não permite usar muitas cores diferentes no mesmo impresso, já que seria necessário o uso de uma tinta diferente para cada cor. O sistema de cores escolhido pelo usuário ao iniciar um trabalho gráfico já deflagra minimamente a finalidade do trabalho que será executado.

Faço esta abordagem sobre as cores para introduzir o processo de alguns exercícios da série *Bicharal*, na qual tem como produto final um ambiente virtual²⁶ em uma única página, onde as obras são exibidas numa espécie de nuvem. A nuvem, como também é chamado o ambiente virtual, carrega uma representação vaga de algo invisível e que flutua sobre nossas cabeças. Traz também outras interpretações, apresentando uma dimensão eufórica e utópica de uma comunidade global interconectada. As redes de informações criam espaços de socialização que nos permitem imergir (e também emergir) em um fluxo de imagens sobrepostas provenientes de diferentes fontes.

O conjunto de imagens organizadas nesse espaço virtual constitui uma mostra de trabalhos e processos baseados nessa representação da nuvem, na qual surge como possibilidade de investigação e ficcionalização sobre um lugar de virtualidade e da forma como a vida cotidiana é vista através das telas dos dispositivos. Os cadernos funcionam como

²⁴ CMYK corresponde às iniciais das cores Cian (ciano), Magenta (magenta), Yellow (amarelo) e Black (preto).

²⁵ RGB corresponde às iniciais das 3 cores Red (vermelho), Green (verde) e Blue (azul). Este padrão é utilizado para exibição em monitores de computador e televisores em geral é também o padrão das impressoras Fine Art. Como é o padrão que gera maior variedade de cores nas impressoras de fine art são configuradas para trabalharem com esse padrão e não com o CMYK.

²⁶ Disponível em: <<https://cargocollective.com/bicharal>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

disparadores para elaboração de pinturas, bordados, fotos e vídeos, no entanto, os rascunhos contidos ali não funcionam somente como algo que é precedente, mas como uma ferramenta de autoconhecimento e elaboração de uma percepção do cotidiano, que é muitas vezes visto como ordinário e superficial. Algumas folhas foram destacadas dos cadernos, operando como uma espécie de revés desse território privado, lançando algo íntimo para o ambiente público. Bicharal, portanto, é um espaço ambíguo, de construção e destruição de imagens, com o desejo de provocar descolamentos da realidade. Bichos de várias espécies se misturam com capturas de imagens, textos, ícones e gestos, criando uma relação entre os simbolismos dos animais e o modo como os usuários que habitam a virtualidade se comportam (ou fingem, numa espécie de atuação). Pretendo tensionar a constituição dos indivíduos moldados pelo espaço virtual, levando em conta aspectos comuns da contemporaneidade, como a solidão, a maneira de relacionar-se à distância e a forma de lidar com diversos tipos de vivências que a virtualidade oferece. Os trabalhos apresentados baseiam-se nas relações de intimidade que as novas tecnologias da informação proporcionam, partindo de uma retrospectiva das conjunturas sociais e tecnológicas que potencializaram o surgimento e a usabilidade dos aplicativos.

Em meados dos anos 2000, as empresas de comunicação e internet começaram a usar o termo “nuvem” para traduzir a arquitetura da informação que permite acessar dados através da rede mundial de computadores. Passamos a sentir, ver e pensar através da nuvem, que é uma representação límpida das circunstâncias condicionadas pela rede e saturadas de informações em que progressivamente vivemos, trabalhamos e atuamos. Sabemos que a imagem da nuvem é na verdade uma representação mistificadora, uma maneira de lidar com a vasta quantidade de informações à nossa disposição. Embora a nuvem parta de uma ideia de imaterialidade, ela depende de uma infraestrutura física constituída por cabos e edifícios existentes em locais geográficos concretos.

Durante o processo de pesquisa e de elaboração, fui trabalhando com imagens digitais como referência para elaboração de imagens analógicas (desenhos e pinturas). O *print screen* ou a captura de tela hora eram documentos de processo (SALLES), ora a própria obra com vestígios de acabamentos ou sobreposições de imagens analógicas escaneadas e transferidas para as telas. Estas experimentações acabaram por também torna-se uma obra, como podemos observar em *Hang loose ou call me hand*²⁷ (2020). Neste vídeo, em particular, trabalho com imagens em que as pessoas aparecem fazendo um *hang loose*, gesto usado tipicamente por surfistas e praieiros para saudações em geral. O movimento é efetuado com os

²⁷ Disponível em: <<https://vimeo.com/504092198>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

dedos polegares e mindinhos eretos, e o resto fechado, formando um gesto parecido com a letra Y na Linguagem Brasileira de Sinais (Libras). Tenho compreendido o desenho também como uma escrita, uma anotação visual do que eu desejo posteriormente reelaborar ou dar continuidade. São nessas representações gráficas que armazeno reflexões, projetos, questionamentos e possíveis resoluções. O vídeo expõe o processo de elaboração das imagens da obra *Decapitações* (2020), na qual utilizo a ferramenta captura da tela em vídeo do computador no momento em que trabalho as imagens no software *Photoshop*²⁸, onde vou elaborando as camadas, incluindo informações visuais, duplicando imagens, alterando cores e, por fim, vou subtraindo todas as imagens até voltar para a prancheta vazia, a folha em branco do programa de edição de imagens. Volto a falar sobre a obra *Decapitações*²⁹ para abordar como os processos de edição das imagens e o cunho sexual clandestino marca a criação da obra *Hang loose ou call me hand*, no qual esse processo de edição é também um processo de decapitação. A virtualidade desse processo de criação é algo que parece ser não mensurável e imaterial, porém revento essa situação ao gravar a imagem do processo de elaboração de uma obra, fazendo surgir outra obra do processo de pré-produção, dando pistas que abrem o caminho para a compreensão do que o artista imaginou, do que pensou e do que efetivamente criou.

Em computação gráfica, uma imagem *raster* ou gráfico de *bitmap* é uma matriz de pontos, que representa geralmente uma grade retangular de pixel ou pontos de cor, que podem ser visualizados por meio de um monitor, papel ou mesmo no seu celular. A forma retangular passou a estar bem presente em nosso cotidiano, na qual as casas e janela parecem terem sido as principais referências para o uso contínuo dessa forma, posteriormente encontradas nos formatos das camas, campos de futebol, páginas de livros, cadernos, jornais, telas de cinema, tela de televisão, telas de computadores, telas de celulares, entre outras presenças cotidianas (BAITELLO, 2012, p. 54).

Na nuvem, estamos envolvidos por formas de iconoclastia: imagens comprimidas ou pixelizadas. A nossa iconoclastia é produzida tanto pela grande circulação do capital digital como pela ação generosa com que queremos compartilhar. Já nem nos limitamos a ver as imagens, pois agora encolhemos, arrastamos, ampliamos e invertemos. Na nuvem, as imagens são testemunhas, agentes e atores, olhando mais para nós do que nós para elas.

²⁸ Adobe Photoshop é um editor de imagens desenvolvido e publicado pela Adobe Inc para Windows e macOS. O software tornou-se a ferramenta mais utilizada para arte digital profissional, principalmente na edição de gráficos raster.

²⁹ A obra *Decapitações* foi comentada na página 37, na parte 2 PAPEL-ARTISTA.

5.2 Janelas brilhantes e o extra campo do *frame*

Na mesma medida que as telas brilhantes e retangulares dos dispositivos de comunicação nos mostram o mundo de onde quer que a gente esteja, esse mesmo recorte geométrico exclui uma infinidade de informações sobre o mesmo mundo, pois acaba por partir de uma função simplificadora, reduzindo a um ponto de vista previamente contornado. Desta forma, há muito mais informações escondidas do que à mostra. Para Baitello, as imagens das telas – sejam elas as pinturas ou os dispositivos eletrônicos – parecem funcionar como uma imitação das janelas, sintetizando seu formato e fingindo mostrar o mundo, quando na verdade é apenas uma pequena fatia dele:

As janelas sintéticas são recortes de tempo e de espaço, molduras que apresentam experiências e vivências. Não são as vivências e experiências, elas próprias, mas uma simplificação delas, como se fossem uma imitação ou uma cópia, uma tradução delas. As modernas telas não são diferentes, sob esse ângulo. A tela do cinema, a tela da televisão, a tela do computador também são janelas sintéticas, mostram o mundo sinteticamente, simplificam (porque recortam) o mundo dentro delas próprias. (BAITELLO, 2012, p. 52)

Esta fixação em relação às janelas sintéticas tem ligação, segundo o autor, com o poder do retângulo na cultura do ocidente, anunciado pelo escritor, jornalista e cientista político Harry Pross citado por Baitello, que completa afirmando que “o mais desafiador está fora das molduras dos retângulos e das janelas sintéticas. E por isso as janelas são também tão sedutoras, porque conduzem e nos desafiam a ver o que está escondido, conduzem-nos a imaginar o que não é mostrado” (BAITELLO JUNIOR, 2012, p. 55). Deste modo, as telas cumprem uma função de dispositivos mediadores das imagens do mundo, neste sentido, exercem uma função de intermediar, como pontes sobre um abismo, separando o eu e o outro. Esse abismo é um espaço que pode ser preenchido “com os gestos, com a voz, com os rastros (olfativos, visuais, auditivos ou táteis), com as imagens arcaicas, com as escritas de todos os tipos, com as imagens produzidas por máquinas e até mesmo com as próprias máquinas de imagens” (BAITELLO, 2012, p. 60).

Eis o porquê de estarmos falando sobre meios, mídia e comunicação. Todas estas coisas têm um forte impacto sobre nosso corpo e sua existência no mundo. Temos um tipo de existência quando nos comunicamos presencialmente, corpo a corpo, temos outro tipo de existência quando passamos nossa vida trocando mensagens escritas sobre suportes opacos e, por fim, existimos de uma terceira maneira quando nos colocamos diante de aparelhos que recebem sinais transmitidos por outros aparelhos, como telefone, rádio, televisão, internet, tablets, etc. (BAITELLO, 2012, p. 61)

Esta terceira maneira de existência logo foi capturada pela arte, enquanto uma ferramenta para a elaboração de trabalhos artísticos ou até mesmo como uma maneira de formalizar o trabalho final, no entanto, é importante compreender que as mídias são carregadas de significância, implicando diretamente conceitos e possíveis leituras para a obra:

Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastante específicas. A artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos, evitando assim que sua obra resulte simplesmente no endosso dos objetivos da produtividade da sociedade tecnológicas. (MACHADO, 2010, p. 16)

Arlindo Machado complementa esse pensamento ao indagar que também é necessário que o artista se aproprie das mídias dentro de uma perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas elaborações estéticas (2010, p. 16), operando o dispositivo midiático e dando a ele a função de contradispositivo, refutando suas funções sociais dentro da esfera da comunicação e do consumo. Foi justamente essa a estratégia do artista coreano Nam June Paik, no qual seus trabalhos artísticos priorizavam o processo em detrimento do produto, apostando nos usos positivos e interativos das mídias eletrônicas, em especial as televisões de tubo, ao explorar características da escultura e da vídeo arte. Podemos observar com mais clareza seu uso profanador das mídias eletrônicas na instalação *TV Buddha* (1974), onde uma estátua de Buda assiste a uma imagem de si mesma na tela de uma televisão. A cena transmitida na tela é produzida por uma câmera de vídeo ao vivo apontada para a estátua de Buda. Neste gesto artístico, Paik manifesta alguns questionamentos sobre o modo que a tradição pode estar conectada com a tecnologia, mostrando como as máquinas podem ser uma força positiva para a cultura, capazes de reter os alguns aspectos do passado e levar a arte a um futuro inovador ao apropriar-se de velhas tecnologias em suas obras. Essa torção era causada pelo artista ao fazer uso de objetos de tecnologia ultrapassada e nomeá-los categoricamente enquanto esculturas, numa tentativa de romper com a tradição da arte clássica e, ao mesmo tempo, questionava em suas obras os constantes avanços tecnológicos de uma indústria que produz dispositivos eletrônicos baseado na obsolescência, com a finalidade de um constante consumo. Paik dizia usar a tecnologia para “odiá-la melhor”, mas no fundo, o que ele fazia era traçar uma nova narrativa para a era digital e para a arte. O artista, em sua obra, parecia muito consciente em abraçar a vanguarda da inovação tecnológica enquanto entendia os limites de seu mundo material e do passado, priorizando o processo em detrimento do produto, subvertendo a ascensão comercial da indústria da arte.

6 PAPEL-JORNAL



Figura 59 - *DepoisDuranteAntes* (2021), *Rastros e colisões infinitas*, de Terroristas del Amor. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 60 - *DepoisDuranteAntes* (2021), *Sonhos*, de Laura Berbert. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 61 - *Sejam bem-vindos!!!*. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 62 - Zé da Faixa. Fonte: Página do Zé da Faixa no Facebook.



Figura 63 - *DepoisDuranteAntes* - capa, fotografia de David Felício. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 64 - Registros da seção de fotos da capa de *DepoisDuranteAntes*, de David Felício. Fonte: Samuel Tomé.

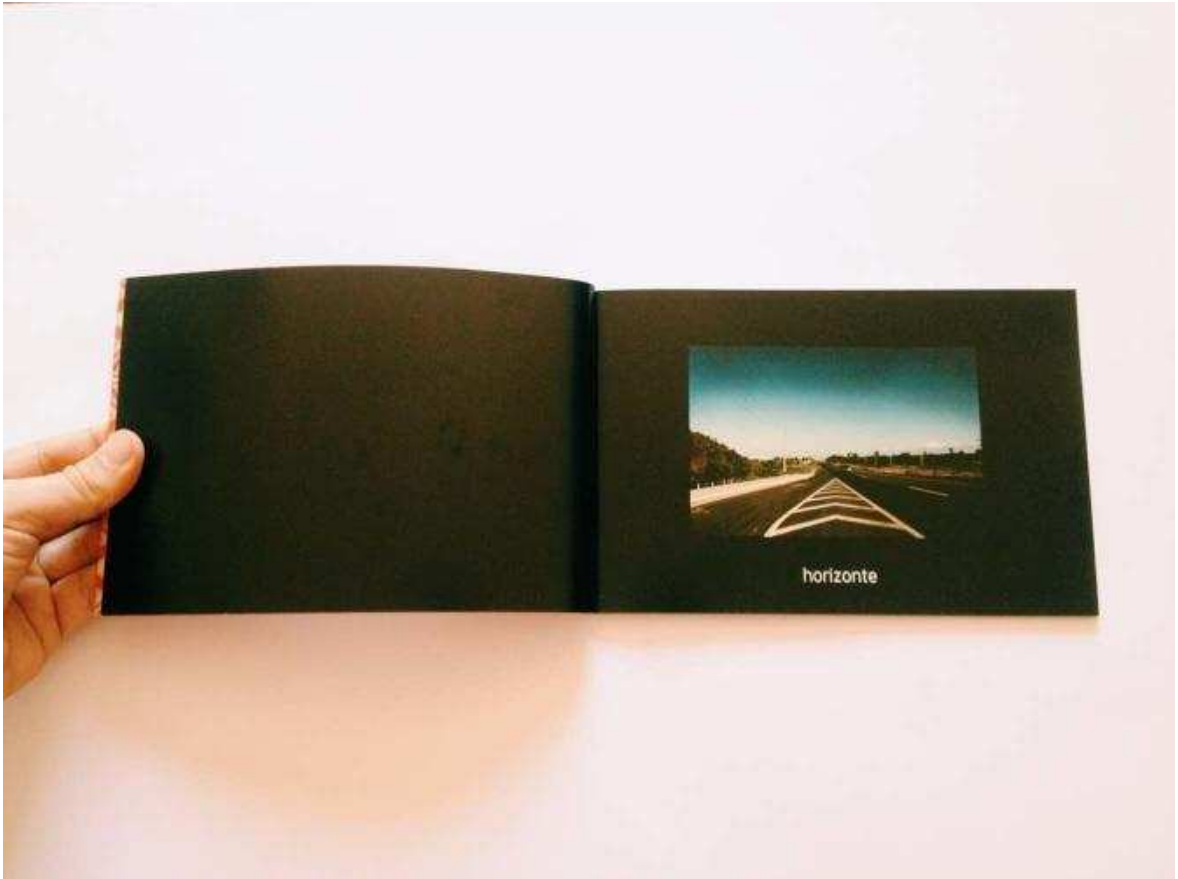


Figura 65 e 66 - *A parada*. Fonte: Samuel Tomé.



Figura 67 e 68 - *Estilhaço* (2013). Fonte: Samuel Tomé.



Figura 69 e 70 - *Encontro em contratempo* (2018), registros dos encontros. Fonte: Samuel Tomé.

O jornal impresso é um marco no acesso à informação, principalmente pelo baixo custo. Durante muitas décadas foi o principal veículo da mídia responsável por deslocar a lógica do capital para as nossas casas e vidas. Tornando-se cada vez mais digital, um movimento ditado principalmente pelos interesses do grande capital, o jornal se molda às políticas de velocidade, que dizem sobre os nossos modos de consumo: o excesso de estímulo se mistura ao excesso de informações, rapidamente expostas, rapidamente esquecidas. O uso do jornal se torna então um dos responsáveis pela atual crise de esquecimento e apatia que nos toma. Com o desejo de fazer um movimento contrário, surgiu o interesse de realizar a publicação *DepoisDuranteAntes*³⁰ (2021), organizadas por mim e com colaboração do artista Jorge Silvestre³¹.

A publicação foi um projeto aprovado pela Lei Aldir Blanc³², em um momento em que as atividades culturais tiveram que estabelecer um novo modo de exibição, onde boa parte dos projetos tiveram que acontecer dentro dos espaços digitais. A princípio, o projeto previa uma exposição virtual, onde os trabalhos artísticos seriam hospedados em um *site*. Porém, o plano de execução deste projeto começou a ser posto em prática no segundo semestre de 2021, em um momento a população já estava sendo vacinada, possibilitando a abertura de alguns espaços de arte na cidade. Partindo desse novo contexto, eu e Jorge decidimos montar uma versão impressa.

Estávamos movidos pelo interesse de resistirmos aos sintomas neoliberais que tornaram os jornais veículos de invenção desse mundo. Desnaturalizamos a notícia, sua forma individualista e utilizamos a visibilidade para restituir o direito a um futuro com outros modos de sentir, perceber, lembrar, imaginar e criar através de uma publicação com conteúdos artísticos. Propomos aos leitores e público em geral um modo de acessar trabalhos de arte em um dispositivo de comunicação que é geralmente usado para trazer informações cotidianas. A publicação também busca evidenciar a relação entre o tempo e a comunicação, utilizando o jornal como um marcador temporário que é muitas vezes precível de um dia para o outro. Começamos a lançar perguntas em um documento de texto compartilhado on-line. Uma atrás da outra, como se a pergunta seguinte fosse também uma resposta: Que informações estão presentes nos meios de comunicação de massa? Que imagens estão ali? O que está ausente?

³⁰ Disponível em: <<https://cargocollective.com/depoisduranteantes>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

³¹ Jorge Silvestre é diretor de fotografia, artista visual e pesquisador. Graduando em Cinema de Audiovisual pela Universidade Federal do Ceará. Formado no curso de Realização em Audiovisual na Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes.

³² A Lei Federal nº 14.017/2020, conhecida como Lei Aldir Blanc (LAB), estabelece uma série de medidas emergências para o setor cultural e criativo, fortemente impactado pela pandemia do novo coronavírus (Covid-19).

Quais os limites impostos pelos gerenciadores desses veículos de comunicação? Quantas toneladas de jornal impressos são distribuídas diariamente? Quantos terabytes de informações são processados diariamente na rede mundial de computadores? Em tempo de isolamento social causado por uma pandemia global, o uso de dispositivos eletrônicos e mensagens em grupos tornaram-se as principais fontes de notícia, no entanto, há brechas para desconfiar das informações que circulam por esses espaços *on-line*? Quanto tempo dura uma notícia? As perguntas não foram respondidas, mas a partir desse exercício chegamos a um eixo temático para nossa publicação: o tempo. Simultaneamente fomos fazendo a curadoria de artistas do nosso convívio e lançando para eles o desafio de imprimir o tempo nas páginas da publicação que estava por vir. Além disso, o papel-jornal busca trazer questões sobre o modo de circulação de trabalhos de arte e como compreendemos esse assunto tão vasto que é o tempo, principalmente em espaços de socialização de indivíduos da comunidade LGBTQIAPN+, mulheres e pessoas dissidentes de gênero e raça, através das obras dos artistas: Almeida da Silva, B. Benedicto, Charles Lessa, David Felício, Eliézer, Helena Vieira, Jonas Van, Laura Berbert, Jorge Silvestre, Matheusa dos Santos, Patrícia Araujo, Rao Freitas, Rodrigo Lopes, Simone Barreto, Terroristas del Amor e eu.

Criamos uma publicação coletiva com formato de jornal, uma espécie de diário atemporal, trabalhando com textos e imagens que geram discussões não tão perecíveis como os jornais disponíveis nas bancas de revistas. A publicação é composta por desenhos, pinturas, colagens, bordados, fotografias, textos e conteúdos que pudessem ser elaborados em formato impresso. Foi construída a partir de repetidos encontros virtuais e presenciais, em elaboração conjunta, na medida que isso era possível, pois ainda vivíamos com o recente trauma da pandemia. Na tentativa de levantar mais questões sobre que mundo queremos, foi necessário trazer a potência do corpo coletivo, de estarmos juntos, mesmo sem estarmos presencialmente dividindo o mesmo local. A pesquisa baseou-se em imagens do cotidiano, convocando corpos dissidentes e as relações de intimidade que as novas tecnologias da informação proporcionam, partindo de uma retrospectiva das conjunturas sociais e tecnológicas que potencializaram o surgimento e a usabilidade dos dispositivos de comunicação impressa.

É importante compreender que há um *déficit* de publicações em artes visuais no estado, no qual os principais museus, galerias e salões não lançam catálogos com regularidade. Há uma escassez de produção de livros e publicações, onde muitas vezes o investimento só acontece por meio da iniciativa privada, de difícil acesso, baixa tiragem e com valores não acessíveis. Uma publicação é um documento de um tempo, uma forma do

artista estar presente e se movimentar em espaços que não pode alcançar, sendo necessária e urgente a aplicação de investimentos nesse sentido.

O projeto gráfico adotado, assinado pelo pesquisador e artista Eliézer Nascimento³³, estabelece uma composição gráfica que foge do formato tradicional do livro, pois trata-se de um jornal de 24 páginas, com uma tiragem de 700 exemplares, impresso em papel imune³⁴, com um formato de 27 cm x 42 cm (fechado), que mimetiza a estrutura de um jornal impresso, porém a obra foi registrada como um livro através Câmara Brasileira do Livro, na qual possui um código de registro com um ISBN ao invés de ISSN³⁵. Este formato tradicional, considerado por valores históricos, é composto de folhas de papel reunidas (por meio de grampo, cola, costura etc.) de modo tal que o objeto permite ser estruturado de uma forma que o torna fixo: “O livro, apresentando-se sob a forma que o conhecemos há mais de dois mil anos, ou seja, sob a forma do códice, com suas páginas imbricadas e encadernadas” (Melot, 2012, p 25). O códice tradicional possui um padrão de tamanhos de papel da indústria gráfica (aproximadamente 14 x 21 cm), impresso geralmente na técnica *offset* ou digital, em alguma variedade de papel produzida pela indústria gráfica em larga escala (como o couchê, o *offset* ou o pólen). Esse formato se caracteriza por acabamentos (corte, cola, dobra, costura etc.) simples, que permitem às editoras reduzir custos, produzir altas tiragens e padronizar os volumes dentro de séries e coleções.

A escolha do jornal parte de um conceito gráfico que adotamos para estabelecer a relação com o tempo, pois nosso desejo não era criar um impresso jornalístico, ou seja, que abordasse fatos e notícias. Escolhemos a estrutura de uma publicação “não convencional”, pois toma a forma padrão de um informativo de circulação midiática. Usamos esse termo entre aspas em detrimento de outro bastante corrente, a “publicação tradicional” no formato que estamos habituados, denominação que, da perspectiva aqui adotada, implicaria numa

³³ Eliézer Nascimento é Doutor em *Design* pelo Programa de Pós-graduação em Design da Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ESDI/UERJ (2016-2020), com bolsa DSC - Doutorado, FAPERJ. Mestre em Design pela Universidade de Aveiro, UA, Portugal (2013). Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará, UFC (2010).

³⁴ No Brasil, o papel imune é também conhecido como papel jornal ou linha d'água. É um produto que não paga imposto, em algumas circunstâncias, de acordo com a lei. Trata-se do chamado papel imune, que fica restrito a algumas situações, tais como livros e jornais, periódicos de editoras regularmente constituídas e registradas, encartes, que podem ser exclusivamente publicitários, a serem distribuídos juntamente com o jornal ou periódico e publicações que contenham material informativo e publicitário, vedada a publicação exclusivamente publicitária. Disponível em <<https://jus.com.br/artigos/3522/quando-o-papel-nao-paga-imposto>>.

³⁵ O ISBN (International Standard Book Number, em inglês, Padrão Internacional de Numeração de Livro, em português) é um padrão numérico criado com o objetivo de fornecer uma espécie de "RG" para publicações monográficas, como livros, artigos e apostilas. Enquanto o ISSN (International Standard Serial Number, em inglês, Padrão Internacional para Publicações Seriadas, em português) é a identificação por código de publicações seriadas, ou seja, que possuem periodicidade.

certa tradição. Ou seja, a concepção de impresso convencional está, aqui, relacionada a um certo conjunto de atributos que se tornaram os mais previsíveis quando se fala em livros que estão regulados por convenções características do tempo presente. Considerando as normas, convenções e definições – bastante similares, por sinal – de “livro” dadas pela Unesco, diz que trata-se de “uma publicação impressa não periódica de, no mínimo, 49 páginas, excluídas as capas, publicada no país e disponibilizada ao público” (UNESCO, 1964). E pela Associação Brasileira de Normas Técnicas: “publicação não periódica que contém acima de 49 páginas, excluídas as capas, e que é objeto de Número Internacional Normalizado para Livro (ISBN)” (ABNT, 2006: 3). Isso é apenas uma linha da lista de critérios e definições sobre a constituição de um livro, segundo essas duas instituições. A partir disso, é possível perceber que há uma limitação entre o que é e o que não é um livro. Diante disto, temos tentado nomear esse material impresso enquanto publicação. Acreditamos que é uma forma mais dinâmica para nomear o trabalho que desenvolvemos, partindo da premissa que é um documento impresso em papel pelo qual textos e imagens são enviados para diversos públicos, que poderão ter livre acesso por vontade própria; ou seja, a publicação é o momento em que uma comunicação deixa de ser particular, privada, individual ou pessoal e torna-se um documento de acesso público.

Os jornais, aqui definidos como documentos e dispositivos de circulação de informações, são objetos culturais que difundem a produção de uma época. Dito isso, lembro que no primeiro semestre do Mestrado Em Artes (ICA/UFC) fiz uma distribuição de *DepoisDuranteAntes* para meus colegas de turma. Pedro me pediu alguns exemplares a mais para levar para a turma de ensino fundamental da qual ele é docente. No dia seguinte ele me encaminha uma imagem da qual não consegui fazer a leitura: a publicação aberta sobre a carteira de duas estudantes, quase não dava pra ver que estava ali, pois elas estavam com as cabeças bem próximas ao jornal, como se elas estivessem, repousando a cabeça ou escondendo seus rostos. No final das contas não era nem uma coisa nem outra. Pedro relatou que elas estavam cheirando o papel, sentindo textura, pois para elas era uma grande novidade estar diante de um jornal. Quando ouvi essa primeira parte do relato pensei que se tratava de uma questão de não ter acesso por questões financeiras, — e certamente também seja sobre isso — no entanto, tem mais a ver com uma geração que está habituada a consumir informações exclusivamente pela internet. Assim, concluo que ter acesso e ler jornais, inclusive na escola, significa ampliar nosso repertório de elucidações sobre o que nos rodeia, nos suprimindo de recursos para questionar o mundo.

6.1 O jornal enquanto objeto de arte

Os padrões estéticos que conduzem a apresentação gráfica dos jornais expõem a forte influência das mídias, constitutivas da cultura contemporânea, como a fragmentação dos textos, muitas caixas de mensagens, subtítulos, imagens coloridas com legendas, que indicam múltiplas possibilidades de leituras, curtas, aleatórias, mas não uma única leitura linear. Leituras que atendem à demanda por contração do tempo. Para Silverstone (2002), as mídias, materializadas em aparatos técnicos e simbólicos, jogam um papel determinante nos sentidos gerados em nossa vida diária, produzindo e mantendo o senso comum. Para este autor, os veículos de comunicação selecionam e hierarquizam as realidades cotidianas. E os indivíduos estão cada vez mais dependentes de uma cultura homogeneizadora, característica da sociedade de consumo. No entanto, a materialidade do texto e imagem presente nos jornais possibilita múltiplos significados e nos leva a pensar que os marcadores discursivos dessas matérias foram lidos como gestores de subjetividade que ensinam modos de vida ou criticam modos de vida, tornando-se dispositivos artísticos e pedagógicos, na perspectiva adotada por Fischer (2007, 2002), categorizando modos de olhar as questões da arte, da ciência, da técnica, da saúde, da cultura e do meio ambiente.

Nas galerias e museus, a brancura da parede, a iluminação e os suportes técnicos existem como estruturas para chamar atenção. Funcionam numa tentativa de persuadir o público e direcioná-lo para onde estes alvo apontam, que são as obras em exposição. Já na imprensa, assim como nas ruas, apesar da arte supostamente alcançar mais espectadores no espaço público, ela concorre com uma série de temas, de imagens e de vozes, causando também uma perda de visibilidade, no entanto, isto tem sido usado como um recurso por alguns artistas, principalmente nos anos de ditadura militar³⁶, intercedendo de maneira clandestina, pontual e quase oculta. Assim, conseguiram ampliar a circulação de pensamentos críticos por via de denúncias e poéticas, muitas vezes não reconhecidas e nem compreendidas. Como observa a pesquisadora Ana Maria Maia em sua publicação intitulada *Arte-veículo*:

A busca de um meio termo entre a autonomia política e epistemológica da arte e sua existência social, em veículos irrestritos e massivos, foi tomada como paradigma desta pesquisa, que, por isso, pegou emprestado o conceito de Beuys e o adotou como título. Os dois radicais que se encontram, um para designar uma prática e outro um lugar e/ou circuito, apontam uma estrutura necessariamente engendrada para a arte, que a torna motivadora de correspondências e deslocamentos, e ao

³⁶ A ditadura militar brasileira foi o regime instaurado no Brasil em 1 de abril de 1964 e que durou até 15 de março de 1985, sob comando de sucessivos governos militares. De caráter autoritário e nacionalista, a ditadura teve início com o golpe militar que derrubou o governo de João Goulart, o então presidente democraticamente eleito. O regime acabou quando José Sarney assumiu a presidência.

mesmo tempo sempre passível das suas circunstâncias de criação e circulação. (MAIA, 2015, p. 7).

As fronteiras atribuídas pela organização do passado e do presente nos levam a pensar que é necessário identificar brechas e ocupá-las, na intenção de disputar as narrativas de um imaginário público. Buscando outras possibilidades para que artistas atuem não apenas nas brechas institucionais, mas nas estruturas que arquitetam os meios de comunicação. Tenho tentado praticar, em colaboração com equipes editoriais e gráficas, ações em podemos implementar projetos construtivos e fecundar a utopia de um espaço de comunicação verdadeiramente social.

É importante compreender que o papel-jornal também é um espaço de contradição: como o artista pode se utilizar do capital para existir e transformar sua crítica ao capital em arte? Como o jornal, que se tornou veículo de manifestações neoliberais, pode se direcionar contra as estratégias de captura?

Não há dúvidas de que as ferramentas gráficas, de captura e transmissão empregadas na comunicação de massa suscitam os experimentos artísticos, tornando possível um viés de leitura das intervenções midiáticas a partir dos aparatos tecnológicos. No entanto, convém sublinhar como um outro critério de análise o potencial que a imprensa arregimenta, tanto técnica quanto política, econômica e sociologicamente, para se convencionar o que se diz público. Para produzir os modelos e abarcar as disputas inerentes à esfera do comum. (MAIA, 2015, p. 7).

As tecnologias digitais têm se estabelecido com importância e urgência no cotidiano das pessoas enquanto espaço de leitura e busca de conhecimento. Em *DepoisDuranteAntes* empregamos um material gráfico em que o leitor pudesse trocar a luz brilhante das telas dos dispositivos eletrônicos para cobrir o rosto com uma grande publicação em formato de jornal, impresso em papel leve e opaco. Ainda que sua formatação gráfica aponte para certos imaginários do passado, essa publicação é esteticamente orientada para uma imagem do futuro, que projeta-se na cena pública retrabalhando conteúdos de um incessante presente. A impressão em papel aparece como procedimento técnico que se converte numa ação que leva o corpo a rebater – como um escudo – o curso de informações que o mundo virtual nos imputa.

É, portanto, na arcaica materialidade do papel, que buscamos impor novas e velhas possibilidades de propor obras que se impliquem em um fazer conjunto. Em síntese, pode-se dizer que as relações entre passado e futuro (do livro, da arte e do trabalho) tencionem a atividade das publicações que, com papéis e impressões, buscam a todo custo desempenhar um papel social de fomento cultural e ao alcançar o público através de uma

circulação em processo de experimentação. Essa tensão parece ser constituída pela relação em que as editoras e os publicadores independentes têm compreendido o entorno digital e como livro convencional, objeto fantasmático, tem tentado se adaptar às novas tecnologias (MUNIZ, 2019, p. 20).

Para a elaboração de um trabalho de arte, levamos em consideração que os procedimentos criativos estarão diretamente relacionados ao momento histórico no qual vivemos. Desta forma, propomos um pensamento de criação em rede que se define em seu próprio processo de expansão. Isso implica as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra. Dessa forma, “o artista cria um sistema a partir de determinadas características que vai se atribuindo em um processo de apropriações, transformações e ajustes; que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas” (Salles, 2006, p. 33).

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmo. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído deste anseio por uma forma de organização. (SALLES, 2011, p. 41)

O jornal, com sua presença diária, insistente, produz uma grande ventania que traz informações que parecem ser invisíveis como vento, mas que a gente sente à medida que elas passam por nós. O jornal tem um papel que inspira desconfiança pela escrita, cuja existência, veracidade, exatidão e legitimidade estão sempre em cheque. Muito inseguro, perigoso. Expressa seu perigo na tinta que deixa em nossos dedos durante a leitura. Sujamos nossas mãos. As palavras-tinta não se querem presas ao papel-jornal. Desejam contaminar, contagiar, espalhar.

6.2 Impressões sobre lançamento e circulação

No dia 2 de julho de 2021, enviei um e-mail oficializando os artistas convidados para compor a publicação *DepoisDuranteAntes*. Além da lista de artistas apresentada no corpo da mensagem, anexeí também um arquivo em PDF com algumas instruções de envio dos arquivos, definições de prazos, valor do cachê e referências de outros jornais com conteúdos artísticos e culturais:

Olá, Como vai?

Somos Jorge e Samuel, responsáveis pela organização e curadoria de DEPOISDURANTEANTES, uma publicação com conteúdos em arte, abordando

questões relativas ao tempo e seus desdobramentos, através de ensaios visuais e textuais elaborados pelos artistas convidados.

O projeto propõe um espaço de apresentação de trabalhos em processo ou finalizados, algo que esteja pesquisando no momento e tenha afinidade com essa proposta de temporalidade.

A publicação será um espaço a ser construído coletivamente e gostaríamos que você fizesse parte dessa equipe de artistas colaboradores. A publicação será impressa e também vai ocupar um ambiente web, onde poderá ser acessada de forma livre e gratuita. A versão impressa terá o formato e especificações gráficas semelhantes ao jornal.

CRONOGRAMA

Prazo para a entrega dos conteúdos: 14 de junho—12 de julho

Elaboração/projeto gráfico: 13 de julho—30 de julho

Impressão: 30 de julho—5 de agosto

Lançamento: agosto (data a definir)³⁷

Boa parte desse cronograma não foi seguido à risca, pois lidamos com algumas dificuldades de recebimentos dos materiais finais de alguns artistas, além de compreendermos que o tempo de editoração da publicação foi mais longo e complexo do que estávamos prevendo. Ainda em 2021 finalizamos o projeto gráfico e enviamos os arquivos finais de impressão para a gráfica, que na primeira semana de dezembro finalizou o procedimento de impressão e fez a entrega. Ao longo dos meses de dezembro (2021) e janeiro (2022) fiz o envio de alguns exemplares para todos os artistas participantes. Encaminhei as publicações para os artistas residente em Fortaleza por meio de encontros pessoais ou envio por serviço de entrega por aplicativos. Para os artistas residentes fora da cidade de Fortaleza, enviei pacotes pelos Correios. As edições circularam pela Crato (CE), São Paulo (SP), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ) e Genebra (Suíça).

A primeira circulação dos impressos aconteceu a partir da distribuição dos próprios artistas participantes, no qual cada um elaborou seus critérios de disseminação da publicação. Essa foi uma forma de experimentar outros modos de lançar no mundo, permitindo que os artistas tivessem o papel de distribuidores. Deste modo, os primeiros exemplares tiveram sua estreia de forma silenciosa, sem a mediação de um evento ou instituição parceira. Éramos nós mesmos os circuladores, fazendo um movimento de entrega que me fez lembrar a figura do jornaleiro, batendo de porta em porta entregando os jornais em forma de rolo.

Em 2022, recebemos o convite da Biblioteca Estadual do Ceará (BECE) para fazer o lançamento presencialmente. Era uma tarde de domingo do mês de fevereiro e foi uma surpresa ver a aderência de um público que misturava queridos amigos e queridos estranhos,

³⁷ TOMÉ, Samuel. Convite DepoisDuranteAntes. Mensagem enviada por <samueltomemenezes@gmail.com> 2 jul. 2021. Acesso em: 26 jan. 2024.

ambos interessados em saber um pouco sobre o processo criativo da publicação coletiva. Alguns artistas que participaram da publicação estavam presentes e ao longo do cair da tarde foi se desenvolvendo uma conversa com um certo tom informal, o que me deixava mais tranquilo e confiante, pois falar em público é quase sempre uma situação que me deixa tímido e nervoso. Nas semanas seguintes deixei alguns exemplares disponibilizados para retirada no Centro Cultural Bom Jardim (CCBJ) e na Biblioteca Leonilson do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE).

Ainda guardo comigo cerca de 200 exemplares, e pretendo elaborar um plano de distribuição ainda neste ano. Certamente acontecerá com o lançamento da próxima edição, que recentemente foi contemplado no IX Edital das Artes da Prefeitura de Fortaleza, por meio da Secretaria da Cultura. Por conta das atribuições acadêmicas e profissionais, ainda não conseguimos avançar no plano de trabalho desta nova edição, mas algumas conversas entre eu e Jorge já apontam um eixo e alguns artistas que gostaríamos de estreitar as relações.

Quis trazer esse contexto logístico e de produção desta publicação para um melhor entendimento de como funciona o processo de elaboração onde há apoio financeiro do Estado e como isso pode afetar o desenvolvimento do trabalho a ser realizado. Isso antecede e ao mesmo tempo acontece paralelamente ao processo criativo. Para o desenvolvimento de *DepoisDuranteAntes* precisei assumir o papel de proponente do projeto, produtor executivo, produtor local, organizador, artista, curador, assistente de design e produtor gráfico. Pode até parecer que é um acúmulo de trabalhos para acumular rubricas de pagamento, quando na verdade foi realmente necessário assumir essas posições com o baixo orçamento que tínhamos. Eu não sou o único que enfrenta essa realidade, pois acaba sendo uma lógica atrelada às políticas de distribuição de investimentos por meios dos editais, onde o Estado se exime de funções que não deveriam ser encarregadas aos artistas. Todo esse processo quase invisível não aparece impresso no papel-jornal.

6.3 Desenhar é escrever

DepoisDuranteAntes é uma publicação com conteúdos em arte, que aborda questões relativas ao tempo e seus desdobramentos, através de ensaios visuais e textuais. A frase anterior foi um texto que se repetiu bastante ao longo do processo de realização e divulgação da publicação para distribuição. Estava presente no convite ao artistas, no release e também na nossa fala ao apresentar o trabalho, seja formalmente dentro de instituições de arte ou em conversas aleatórias com amigos e conhecidos.

Ao desenhar o projeto curatorial, previmos obras que pudessem trazer uma variedade de categorias e linguagens, na intenção de dar um tom mais diverso à publicação. Convocamos artistas que trabalhavam com fotografia, colagem, texto, desenho, bordado, pintura, objetos e vídeo. Ao fazer o convite, demos ênfase que nosso interesse era trabalhar com aquelas obras que, por algum motivo, estavam engavetadas. A ideia de propor uma revisão dos arquivos dos artistas nos animava, com o interesse de colocar em circuito obras que foram negadas em salões, mostras e outros tipos de convocatórias. Queríamos dar uso àqueles arquivos, revirar imagens do passado e trazê-las para o presente. Mas ao mesmo tempo, o artista convidado tinha autonomia para fazer sua escolha, caso desejasse pensar em uma nova produção. Para nós era importante ter essa flexibilidade e não impor uma norma. E isso foi acontecendo de forma muito genuína, pois alguns artistas tinham o interesse de colocar coisas antigas para circular e outros se propuseram a pensar obras que pudessem ter relação com o formato de jornal, propondo trabalhos novinhos em folha.

O coletivo de artistas Terroristas del Amor³⁸, conhecidas principalmente pelas suas obras de desenho e pintura, optaram por mexer em seus arquivos de fotografias analógicas, propondo uma montagem de fotos e desenhos que ocupa a página central da publicação. Com o título *Rastros e colisões infinitas* (2021), o mosaico de imagens revela ao fundo uma grande fotografia de paisagem litorânea, onde os corpos das artistas são registrados em um momento de afeto, deitadas naquela camada fina de água que a maré baixa vai deixando ao secar, formando uma espécie de “piscininha”. Ainda dá pra ver na parte superior da fotografia a faixa azul do mar, onde pescadores e suas embarcações compõem a cena. Sobre essa grande fotografia de fundo, há outras oito imagens, também realizadas no litoral, com registros de seus corpos sozinhas ou em dupla: boiando, mergulhando, submergindo e beijando. As imagens parecem turvas, mas há como reconhecer seus corpos ou partes, pois suas obras são, em grande maioria, autobiográficas e falam sobre os seus corpos, apresentando modos de defesa, proteção e ataque. Em uma terceira camada, há dois desenhos similares, que parecem raízes, pois é um elemento muito presente em seus desenhos. Mas pelo contexto marítimo, também leio os desenhos como se fossem algas marinhas, que tocam e conectam as oito fotografias menores. Em uma terceira leitura do desenho, e partindo do título, algo me sugere que sejam rachaduras e fissuras causadas pela colisão do encontro das duas artistas. As imagens turvas da composição geral da obra, revelam, para mim, uma

³⁸ Terroristas del Amor é um coletivo formado pelas artistas fortalezenses Dhiovana Barroso e Marissa Noana. O coletivo teve início em 2018 e atua com diversas linguagens, entre elas ilustrações, animações, fotografias, bordados e outras experimentações no campo das artes visuais.

atmosfera de um sonho, onde as Terroristas del Amor constroem uma paisagem que semeia a edificação de suas vivências.

O ambiente onírico também está presente nas páginas que imprimem o desenho-texto de Laura Berbert³⁹, com o título *Sonho*. A composição gráfica mistura texto e desenho, onde os elementos textuais são escritos a punho com a letra da própria artista — e posteriormente vasculhados com escâner, transportando sua letra para uma imagem digital. O gesto manual deflagra o erro, onde podemos notar cerca de sete palavras rasuradas ao longo de seu discurso poético, que narra uma situação entre o sonhar, o acordar e o adormecer.

Laura assume a falha. Digo isso porque eu mesmo me dispus a apagar as rasuras e editar digitalmente a imagem, mas para ela não fazia sentido esse tipo de correção. Ao receber sua negativa, percebo que a prática do desenho e escrita está ligada com a ocasionalidade, com o estado espiritual e com as condições do corpo, ou seja, ainda que cada pessoa possua uma grafia peculiar, as letras nunca serão iguais, muito menos quando as letras se combinam em palavras e as palavras em frases. A falha, segundo um verbete do dicionário, é descrita como uma falta de perfeição física ou moral. A não gularidade na obra de Laura pressupõe que a caligrafia está intimamente ligada ao corpo e a uma intuição orgânica, orientada pelos impulsos produzidos por ela. Enxergo a falha como uma maneira de revelarmos quem somos, porque é também na falha que a gente se percebe, se reajustando ou aceitando determinadas características. O atrito entre o sentido convencional das palavras e as características expressivas da escrita manual abre um conjunto de experimentações poéticas que se desdobram em outras camadas de sentidos.

Para a realização de *Sonho*, a artista decidiu partir de uma folha vazia ao criar um novo trabalho, propondo uma composição em que se utilizou de um texto que ela já havia digitado e publicado em redes sociais. O texto transmutou-se de caracteres tipográficos do computador para o manuscrito. Além do texto, desenhos também fazem parte da obra: redemoinho, furacão, escada, quinze linhas tortas, olhos bem abertos, estrela cadente, estrela de onze pontas, estrela de dez pontas, outra estrela de dez pontas, estrela de doze pontas, mais uma estrela de dez pontas, quatro redemoinhos agrupados, gota, círculo com dezoito gotas dentro e as quatro fases da lua - cheia, minguante, nova e crescente. Essa é uma leitura minha, uma leitura do que eu vejo. Desenhar é trazer o visível. E é isso que vejo no *Sonho* de Laura Berbert.

³⁹ Laura Berbert é artista visual e astróloga. Graduada e mestre na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

6.4 Terminar pelo começo

A capa da publicação *DepoisDuranteAntes* foi a última parte elaborada durante o processo de criação, ainda que o título já estivesse definido. Já havíamos recebido dos artistas os arquivos finais e estávamos com a estrutura gráfica pré-estabelecida. Durante um longo trabalho de editoração, fomos — Eliézer, Jorge e eu — definindo as ocupações das páginas, criando uma ordem e pensando nas vizinhanças entre as obras, buscando intercalar linguagens, pensar os contrastes e a posição dos créditos dos artistas e títulos. Enquanto trabalhávamos nesse processo de montagem, já tentávamos prever como seria essa capa. Mas já sabíamos que não teria uma composição gráfica que pudesse remeter a um jornal, muito menos um livro.

Criamos algumas propostas onde utilizamos tipografias para compor a capa, a partir de uma composição elaborada nos programas de design e edição texto. Algo parecia não funcionar e nem se relacionar com a proposta. Descartamos essa ideia e passamos a pensar em outras possibilidades em que as três palavras, que dão título a publicação, pudessem criar uma relação com a cidade. Continuamos o processo de montagem e seguimos elaborando ideias possíveis e impossíveis para a capa.

Naquela mesma época eu havia encontrado, no centro da cidade, uma faixa que anunciava estacionamento por cinco reais, seguido da frase “sejam bem-vindos!!!”. Fiz uma intervenção, pintando uma serpente roxa que se enrolava nas letras e números. Era uma vontade antiga trabalhar com esse suporte, pois sempre me interessei em aproximar elementos da arte e da publicidade, criando uma relação entre arte e mídia. Essas faixas, geralmente pintadas em tecido ou ráfia⁴⁰, são uma forma de anunciar vendas de lotes e terrenos, mas também me recordo de vê-las na utilização de anúncios de casas de shows, onde letras coloridas informam as bandas, datas e local dos eventos. Seu uso é ilimitado, desde mensagens de amor a anúncios promocionais.

Decidimos então encomendar uma faixa. Escolhemos a superfície em tecido de algodão cru onde as três palavras — depois, durante e antes — seriam pintadas em preto, em letras maiúsculas, no formato horizontal e cada palavra ocuparia uma linha. A criação do objeto foi realizada pelo pintor Zé da Faixa, que já era um contato antigo salvo no celular. Em menos de uma semana recebemos a faixa e planejamos essa saída para fotografar.

⁴⁰ Ráfia é a fibra têxtil de palmeiras, normalmente usada para fabricação de sacos para transporte de frutas ou pequenas cargas.

Sugeri que a fotografia fosse realizada no Parque Rio Branco⁴¹, um parque urbano localizado muito próximo de onde moro, no Bairro Joaquim Távora. É uma pequena área verde, que costumava frequentar mas que, atualmente, está fechado para reforma. É um local de respiro dentro da zona urbana, frequentado por crianças, idosos, praticantes de atividade físicas e, no período noturno, é um local de sexo e pegação entre homens.

Escolhemos o final da tarde para realizar a sessão de fotos. Estava acompanhado por Jorge e Eliézer, além de David Felício⁴², que foi o fotógrafo responsável pelo registro e edição da imagem. Experimentamos algumas formas de registro da faixa. Penduramos entre as árvores, prendendo entre galhos e troncos, fizemos registros do objeto na vertical, na horizontal, entre outras posições possíveis. Mas a escolha da fotografia que iria estampar a capa foi realizada no campo de futebol, onde eu sustentava a faixa segurando na madeira em sua extremidade, balançando na tentativa de criar um movimento no tecido. No registro, a faixa parece estar flutuando, suspensa no ar de forma vertical como se ninguém estivesse ali, mas eu estava. Escondido, mas estava ali atrás fazendo o objeto flamar, como se eu fosse invisível como o vento.

6.5 O papel e o tempo

O exercício de pensar e trabalhar com arte impressa já me atravessa alguns anos, no qual venho colaborando enquanto designer gráfico ou com desenhista e ilustrador. Recorro a minha estante de livros para recordar um pouco dessa cronologia de trabalhos que ganham força no folhear das páginas. Não que eu vá fazer aqui uma linha do tempo dessas publicações. Segundo Agamben (2010, p. 69), “a origem não está situada apenas no passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste”. Portanto, o meu desejo enquanto pesquisador-criador é lançar um olhar para o passado com o interesse de tentar compreender o durante e o depois, o presente e o futuro das produções que tive a chance de colaborar, não apenas encontrar no passado a origem das minhas referências, compreendendo, a partir de Agamben, que “nenhum ponto pulsa com mais força do que o presente” (2010, p. 69).

⁴¹ Criado em 1976, o Parque Urbano Rio Branco está localizado no bairro Joaquim Távora e possui entrada principal voltada para a Avenida Pontes Vieira, com outros três acessos pela Rua Capitão Gustavo, Avenida Visconde do Rio Branco e Rua Castro Alves. O espaço também abriga a nascente do Riacho Rio Branco, que corre por todo o parque.

⁴² David Felício é educador, pesquisador, artista visual e professor de história graduado pela Universidade Federal do Ceará.

O primeiro livro que me recorde, por ironia do destino, não tem a data de sua publicação, mas existem alguns vestígios em textos presentes na obra e outros rastros na minha memória. Estou me referindo a *A parada*, uma espécie de fotolivro com documentações da Parada pela Diversidade Sexual do Ceará, no qual são feitos registros pelos fotógrafos Natalia Kataoka e Tibico Brasil, e com coordenação editorial de Simone Lima. As fotos são datadas em 2007, registrando o itinerário de gays, lésbicas, bissexuais, travestis, transexuais e heterossexuais saindo do município de Horizonte, situado às margens da BR-116, em direção a Fortaleza, mais especificamente na Avenida Beira Mar. Se não me falha a memória, o livro foi publicado um ou dois anos depois dos registros, em 2008 ou 2009. Neste período eu era estagiário da Aldeia e foi quando compreendi as possibilidades e potências de trabalhar para o fortalecimento da cultura da minha cidade, do meu estado, do meu país, e isto se deu graças aos Pontos de Cultura, que foram um dos projetos mais expressivos e marcantes na transformação das políticas públicas de cultura conduzidas na gestão do ministro da cultura Gilberto Gil. Foi criado em 2004 e fazia parte do programa Cultura Viva, conduzido pela Secretaria de Projetos Culturais do Ministério da Cultura (MinC). Os Pontos eram o reconhecimento pelo Estado de organizações da sociedade civil dedicadas à cultura: Grupos culturais, organizações de comunidades quilombolas, indígenas, de ritmos e danças tradicionais e populares, como escolas de samba, maracatus, cirandas, quadrilhas, capoeira, ou manifestações de caráter cultural e religioso. Direcionado a essas organizações, o MinC abriu editais de transferência direta de recursos para o financiamento de suas atividades e a compra de equipamentos para documentação e promoção de suas atividades.

Pode ser que tenha me alongado um pouco ao falar dos Pontos de Cultura, porém compreendo a importância de trazer o contexto em que estava inserido, não exatamente para mostrar cronologicamente o início da minha trajetória, mas para situar como as políticas voltadas para a cultura conseguem agenciar um modo de produção e circulação de ações afirmativas capazes de combater as discriminações étnicas, raciais, religiosas, de gênero, com o intuito de promover a participação de minorias no processo político, no acesso à arte, mas também à educação, saúde, emprego, bens materiais, entre outros.

Cientes da impossibilidade de se determinar o ponto inicial ou com a origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. (SALLES, 2011, p.45)

Voltando para *A parada*, lembro da confiança que foi depositada em mim para a elaboração do livro, no qual eu tive total autonomia para leiautar as fotos e textos. Em conversas e reuniões, principalmente com Simone e Kataoka, fomos elaborando uma espécie de roteiro das imagens, no qual apresentamos nas primeiras páginas a cidade de Horizonte, revelando a paisagem de um típico município do interior do Ceará: as igrejas, os habitantes mais velhos, a zona rural, as praças, o parque, os animais, as crianças e, por fim, mas não menos importante, a comunidade LGBTQIAPN+, a BR-116 e o ônibus que as levariam para a capital do Ceará. Na sequência, os registros revelam o ônibus lotado e em clima de festa, uma esquentada para as imagens que aparecem logo em seguida, apresentando a chegada na Avenida Beira Mar e a dissolução dos habitantes de Horizonte na multidão de Fortaleza. Daí pra frente é só close, fechoação e luta por políticas de equidade social para os corpos dissidentes.

Mais tarde, em 2013, movido pelas manifestações que marcaram a história do Brasil, mais conhecida como as Jornadas de junho, lancei com um grupo de artistas do meu convívio um trabalho coletivo com o nome de *Estilhaço* (2013). Tratava-se de uma publicação com uma tiragem de apenas 50 exemplares, no qual o grupo de artistas – Arca (Juliane Peixoto e Diego Hoefel), Eduardo Vasconcelos, Fernanda Porto, Linga Acácio, Patricia Araujo, Raoni Freitas, Rodrigo Dário e eu – apresentavam desenhos, fotografias, textos e experimentações gráficas ao longo de 36 páginas impressas em papel alta alvura e pólen, num formato de 14,8 x 21 cm (fechado). Uma pequena publicação em formato revista, mas com um desejo de transformar aquilo num debate público maior que as dimensões da obra. Durante o processo de criação, que durou cerca de dois a três meses, nos encontrávamos com o intuito de compartilhar ideias e discutir as possibilidades de montagem e formatação. O texto que encerra a publicação dá ao leitor uma pista desse processo de elaboração: “Cada um, a seu modo, através de procedimentos diversos, tornou-se lupa de si, do outro, do corpo, da cidade. A intersecção dessas investigações se deu em imagens, linhas, ações e texto, que se entrelaçam por fios de poeira: finos, quase invisíveis, e tem o vento como agente detonador. Estilhaço é uma proposta de intercâmbio de fragmentos”. Fernanda e Patrícia, ainda que não esteja dito na ficha técnica do livreto, encabeçavam o grupo, numa espécie de coordenação editorial e gráfica. Foram elas as responsáveis também pela produção gráfica e parte da distribuição. O lançamento aconteceu dentro do contexto da Feira Tijuana, em São Paulo, e tivemos toda a tiragem esgotada.

Mais adiante, em 2018, foi publicado *Encontro em contratempo* (2018), um livro com trabalhos artísticos assinados por Alice Cadena, Bruno Rib Spoteink, Ceci Shiki, Fabíola Gomes, Felipe González, Jorge Silvestre, Jonas Van Holanda, Linga Acácio, Pedro Fernandes,

Priscilla Souza, Thales Luz, Simone Barreto, Valéria Leon, Wryel Carlos e eu. O grupo de artistas encontravam-se semanalmente no bairro Serviluz, em Fortaleza (Ceará), com a ideia de criar um trabalho coletivo partindo do desejo de pensar, inventar e compartilhar uma memória afetiva sobre e com o bairro. O Serviluz, oficialmente denominado como Cais do Porto, está localizado na costa oeste e é uma ZEIS (Serviluz o Zona Especial de Interesse Social), ou seja, são território destinados, principalmente, à moradia digna para a população da baixa renda por intermédio de melhorias urbanísticas, recuperação ambiental e regularização fundiária de assentamentos precários e irregulares. Por essas e outras questões, é um bairro que encontra-se em situação de vulnerabilidade social, porém é um território onde é grande a resistência popular, no qual a Associação de Moradores do Titanzinho é um lugar onde essa resistência é cotidianamente planejada e elaborada coletivamente pelos moradores.

A Associação dos Moradores do Titanzinho foi criada em 1986 de forma colaborativa, em mutirões envolvendo a participação de moradores e líderes comunitários. Atualmente, tem na sua composição jovens moradores do bairro. Entre as ações realizadas pela Associação enfatizamos atividades educativas e culturais, como cursos de capacitação profissional; aulas de teatro, música, fotografia e informática; pré-vestibular; alfabetização para adultos; e exibição de documentários. [...] Pedro Fernandes é o atual coordenador da Associação dos Moradores do Titanzinho. (GORCZEVSKI, 2019, p.16)

E foi na Associação que se deram boa parte dos encontros entre os artistas. Um lugar acolhedor e com muitas histórias políticas e sociais grafadas em cada pedaço da estrutura arquitetônica da casa que o abriga. Mas foi também através de caminhadas, merendas na lanchonete da Biana, visitas na casa dos moradores, banhos de mar no Titanzinho e na Praia do Vizinho que o processo aconteceu, através de uma vivência mais aproximada do bairro. E isso aconteceu por ter ao nosso lado pessoas que de fato vivenciam o Serviluz cotidianamente, como Bruno Rib Spoteink, Fabíola Gomes, Pedro Fernandes, Priscilla Souza e Wryel Carlos, que são moradores do bairro e artistas colaboradores da publicação.

Além dos trabalhos criados para a publicação, foi possível também retratar o bairro através de registros fotográficos com imagens dos álbuns de família de Fabíola, Priscilla e Wryel, que gentilmente abriram a intimidade dos seus acervos pessoais. As imagens trazem um contorno de uma outra temporalidade do bairro, seja através dos registros das noites de reggae no Flórida Bar, dos banhos de mar da pequenina Priscilla ou das conversas jogadas fora na Praia da Pedrinhas.

Juntamente com Lina Acácio, assino produção executiva, projeto editorial e gráfico. Juntas, organizamos e fizemos a editoração da publicação. Um trabalho, a priori, feito

a quatro mãos, mas com os olhos, ouvidos e bocas dos outros artistas participantes, que acompanhavam cada atualização do arquivo, até chegar na versão final. O título “Encontro em contratempo” surgiu em uma conversa em que tentávamos dar nome a publicação. Lembro que estávamos numa sala da Associação, naquela época o cômodo era tomado por grafites, pichações, tags, entre outras intervenções nas paredes do lugar, e a palavra contratempo estava ali inserida numa frase que já nem lembro bem. E já tínhamos em mente o desejo de usar a palavra encontro. A preposição “em” fazia todo sentido para fazer essa junção das palavras, causando uma certa cacofonia que nos agradou muito: encontro encontra tempo. Os contratempos eram tantos que quase nunca conseguíamos estar os 15 artistas ao mesmo tempo, cada qual tentando fazer seus corres. Os encontros também aconteciam em pequenos núcleos e dentro da disponibilidade de cada um, que por conta própria passaram a visitar o bairro com o interesse de investigar, fotografar, desenhar, escrever, traduzir, fabular, listar catalogar e, principalmente, ativar uma escuta sensível ao Serviluz.

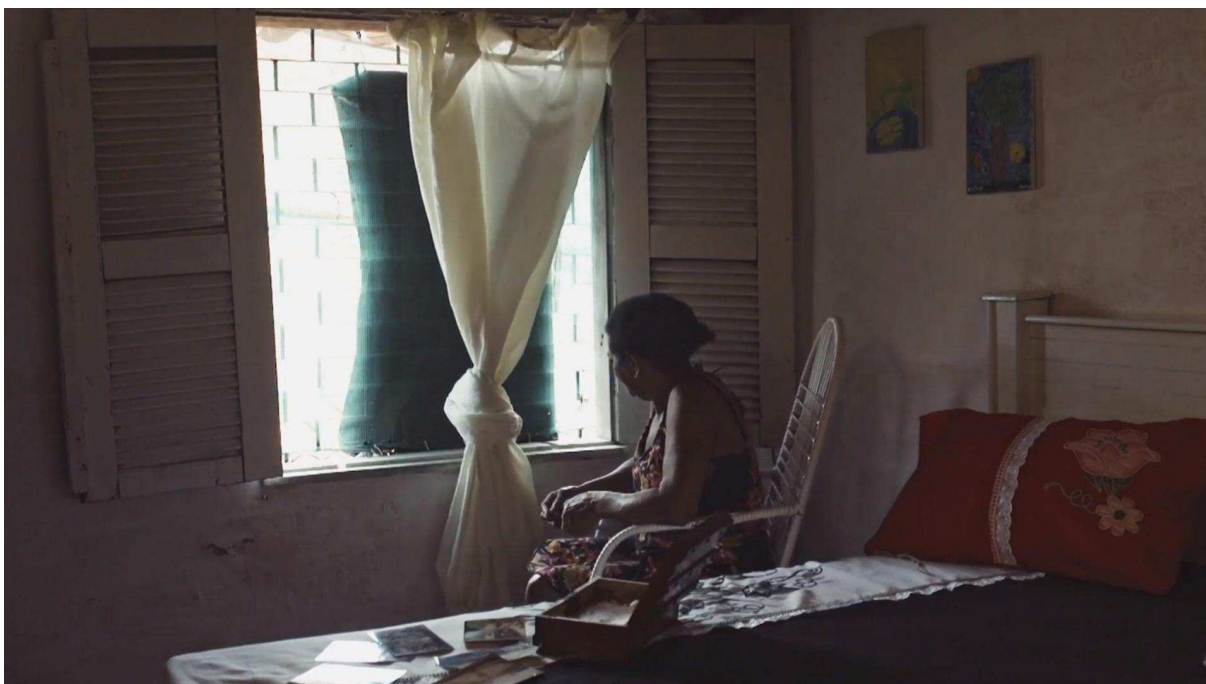
As publicações *Estilhaço* e *Encontro em contratempo* foram fundamentais para o desenvolvimento de *DepoisDuranteAntes*, pois partiam de uma constituição similar, no qual a força do coletivo acontecia ao reunir trabalhos de diferentes artistas e suas proposições. Somente hoje consigo olhar para essas três obras e fazer uma relação entre elas, compreendendo que não se trata de um catálogo com obras impressas e organizadas em um impresso, pois não há o interesse de utilizá-las para mostrar imagens e informações descritivas e confiáveis sobre os trabalhos de arte impressos em suas páginas, tampouco destacar coleções e exposições de arte que circularam.

Compreendo que para chegar na concepção final de *DepoisDuranteAntes*, foi preciso ter a experiência de ter elaborado essas outras produções gráficas, que indiretamente fizeram parte do processo. No entanto, a publicação propõe uma outra forma de se relacionar com o público-espectador-leitor, que ao receber o jornal tem em mãos a possibilidade de desmembrar e criar um outro rumo para páginas, seja reorganizando-as ou criando poster, emoldurando sua página favorita ou simplesmente arquivando em um acervo de livros e outros impressos. Cecília Almeida Salles (2011, p.34) afirma da “impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final”. A autora completa que “a obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam” (2011, p.34).

O livro, em sua forma mais tradicional e rígida, pode ser lido da forma em que ele foi finalizado, mas também é passível de um desmonte e pode revelar outras tantas narrativas,

que podem acontecer com a mudança proveniente de uma busca por uma despadronização editorial, seja através da encadernação, formato, recortes, tipos de impressão, acabamentos e dobras. São exemplos de articulações e desdobramentos que o papel pode proporcionar a partir de sua flexibilidade e capacidade de ser um dispositivo “multimídia” (DERRIDA, 2004).

7 PAPEL-INCONCLUSIVO: CONCLUSÃO



Figuras 71 e 72 - *Urubu Aterrado* (2023). Fonte: Página do filme no IMDB.



Figura 73 - *Jaci* (2023). Fonte: Página do filme no IMDB.



Figuras 74 e 75 - *Estou em chamas* (2017), da série *Grande Circular*. Fonte: Samuel Tomé.

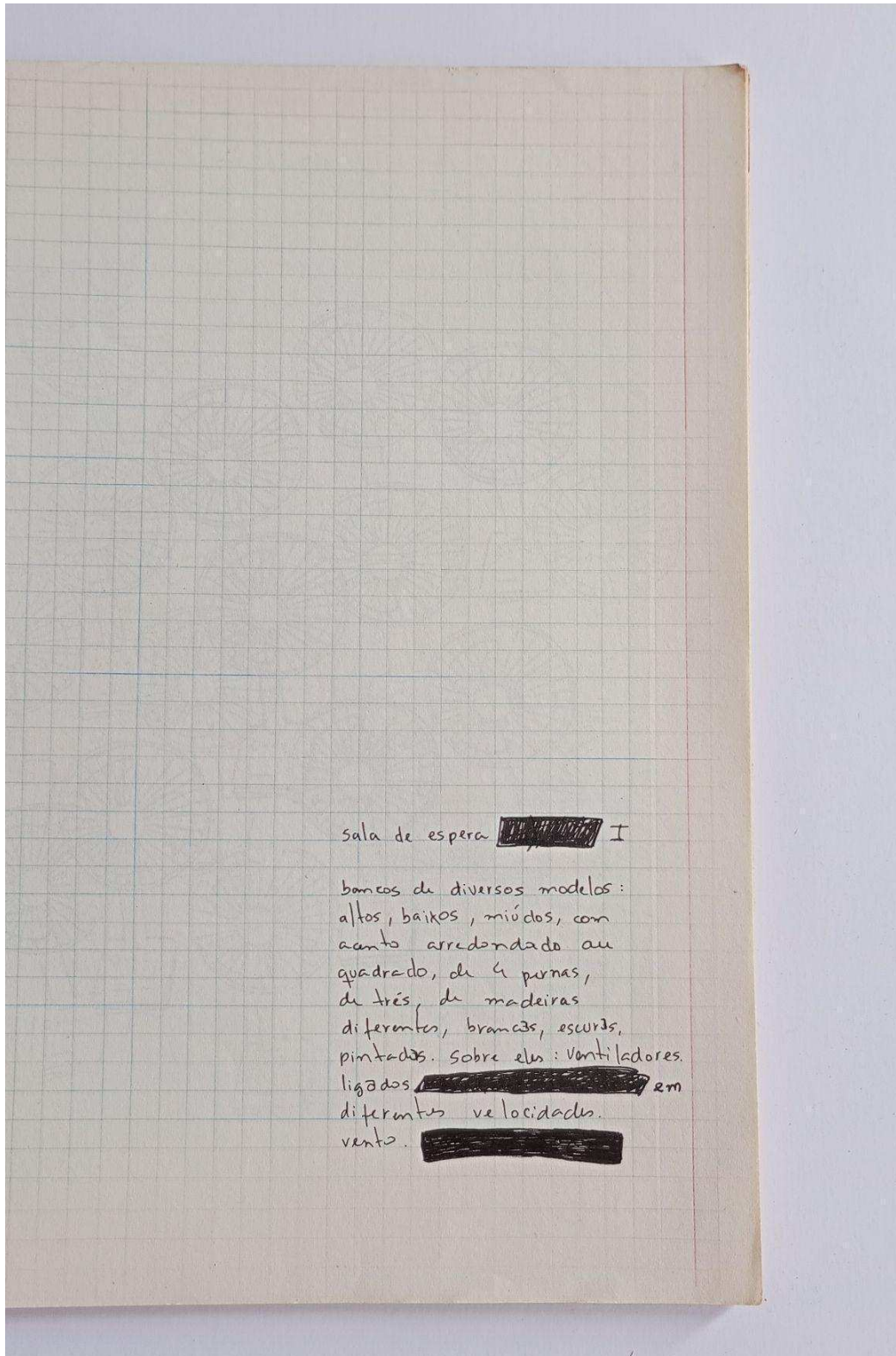


Figura 76 - Sala de espera I (2015). Fonte: Samuel Tomé.

Durante esses últimos dois anos me dediquei aos estudos. Esse era o meu papel enquanto aluno do Programa de Pós-graduação Em Artes (UFC) e da Escola Pública de Audiovisual da Vila das Artes⁴³. Ingressei na 6ª Turma do Curso de Realização em Audiovisual no mesmo período que entrei no mestrado. No PPGArtes, foi um período em que me dediquei à escrita sobre meu processo de criação, revendo e revisando trabalhos já apresentados ou engavetados, e escrevendo sobre eles. Por conta disso, sinto que foram dois anos com poucas produções em artes visuais, justamente por estar me dedicando a uma pesquisa que olha para o que já foi produzido, na tentativa de contar o passado desse processo criativo. E vejo isso como algo muito importante para dar continuidade e compreender o presente da minha trajetória, numa tentativa de vislumbrar novos projetos e o futuro da minha pesquisa, compreendo a escrita também como uma prática artística.

Paralelamente ao processo de pesquisa do PPGArtes, eu estava cumprindo meu papel de estudante de Audiovisual, indo diariamente assistir às aulas na Sala Laranja da Vila das Artes, de segunda a sexta, sempre das 14h até às 18h. Foram quase dois anos na mesma rotina. Foram quatro semestres de aulas, intercaladas pelos Ateliês de Criação, que é o momento em que colocamos em prática os conhecimentos adquiridos nos módulos semanais ao longo dos semestres. Nos ateliês, pude participar da produção de dois filmes, colaborando com direção de arte para o curta-metragem documental *Urubu Aterrado*⁴⁴ e como continuísta e assistente de direção de arte para o curta-metragem de ficção *Jaci*⁴⁵. Sinto que ter produzido trabalhos coletivos no audiovisual, no decorrer desses dois anos, me fortaleceu enquanto artista visual, onde consigo vislumbrar projetos a partir dos conhecimentos que adquiri nessa formação, onde pude experimentar práticas coletivas e trocas intensas entre alunos e professores, além da equipe que faz a gestão da Escola de Audiovisual.

Para concluir esta pesquisa, senti a necessidade de mostrar o contexto em que estive inserido ao longo desses últimos dois anos, no qual pude me dedicar intensamente a estas duas formações, além de seguir produzindo trabalhos de *design* gráfico e como produtor executivo de projetos voltados para arte e cultura.

* * *

⁴³ A Vila das Artes é um complexo cultural da Prefeitura Municipal de Fortaleza, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura da Fortaleza (Secultfor) e gerido pelo Instituto Cultural Iracema (ICI).

⁴⁴ Mais informações disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt30275887/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

⁴⁵ Mais informações disponíveis em: <<https://www.imdb.com/title/tt30252371/>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

Essa dissertação parte de uma reflexão crítica sobre meu processo criativo, ao elencar trabalhos dos últimos dez anos (ou um pouco mais), no qual venho notando a presença do papel enquanto um fio condutor da minha trajetória artística e também enquanto um elemento que sistematiza a produção de pensamento artístico. Foi no papel que me tornei artista, e no papel que me auto certifico. Mas não trata-se de um certificado que é impresso por meio de uma instituição acadêmica, cultural ou artística. Me certifico através da história rabiscada, grafada e escrita na superfície dos meus cadernos, dos livros, das publicações e dos papéis avulsos, que são documentos que fazem parte do meu fazer artístico. É nessa superfície que procuro esboçar as questões relevantes para mim, enquanto um artista-pesquisador. Por vezes, o papel nos cadernos é lugar de rascunho, outras vezes ele é o suporte para a finalização da obra, trazendo o rascunho para uma folha solta, às vezes com um outro formato, cor ou textura. Mas isso só aconteceu depois que passei a ver a potencialidade do papel, pois antes o entendia apenas como o lugar do rascunho, do teste, da prova, e não do trabalho finalizado.

No processo de elaboração dessa pesquisa, percebi que o papel foi ganhando uma importância e, em determinado momento, me questioneei se deveria ou não remontar a história do papel, dando um começo, meio e fim para ele. Optei por não contar essa história, pois o papel não vive o seu apogeu, seja enquanto mídia, documento ou *subjéttil*⁴⁶. Ele ainda é capaz de permear espaços distintos na arte e nas conjunturas sociais, de ser valoroso e descartável. Derrida afirma que “o papel tem uma história curta, porém complexa, uma história técnica ou material, uma história simbólica de projeções e de interpretações, uma história misturada com a invenção do corpo humano e sua hominização” (2004, p. 219). Nesta pesquisa, ainda que seja escrita em folhas digitais, proponho colocar na superfície do papel-tela as minhas próprias projeções e interpretações acerca desse objeto, trazendo comigo conceitos de outros autores que, antes de mim, já vinham elaborando teorias em arte que pudessem se relacionar com a elaboração do meu pensamento. São eles, principalmente: documentos de processo

⁴⁶ Em francês, há pouco julgamos saber o que queria dizer a palavra “subjéttil”, em seu sentido corrente. Julgamo-la contemporânea de Artaud. Os dicionários contemporâneos datam-na dos meados do século XX. Mas estão enganados; na verdade estão reativando uma velha palavra, francesa ou italiana*. A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo (sub-jectum) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também a matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura presumidas deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel, do tecido, do painel. Uma espécie de pele, perfurada de poros. Distinguem-se duas classes de subjéttil, e segundo um critério que, na cirurgia de Artaud, decidirá tudo: nessa operação aparentemente manual que é um desenho, o subjéttil se deixa atravessar? Ora, justamente contrapõem-se os subjéteis que se deixam atravessar (são chamados de porosos, gessos, argamassas, madeira, cartões, têxteis, papel) e os outros (metais ou ligas), que não deixam nenhuma passagem. (BERGSTEIN; DERRIDA, 1998, p. 26)

(SALLES, 2011), dispositivo, contradispositivo (AGAMBEN, 2009), dispositivo e documento (FOUCAULT, 1979).

O papel que me deu liberdade para desenhar foi o mesmo que me fez não acreditar na minha potencia enquanto trabalhador da arte. Afirmo isso por ter compreendido erroneamente que a arte não era digna de um simples papel. A princípio, achava que deveria levar as ideias do papel para uma tela de pintura ou para uma oficina de marchetaria, no qual pudesse trabalhar a partir da pedra, metais ou madeira. Tudo isso dentro da lógica de uma arte clássica e tradicional. Lembro das primeiras séries de desenhos de cadeiras que mostrei numa leitura de portfólio e ouvi de amigos e artistas sobre a possibilidade de transformar aquelas cadeiras em esculturas de madeira. Na época me pareceu uma boa ideia, mas por falta de investimento financeiro eu nunca coloquei esse plano em prática. Hoje, talvez até pudesse investir nisso, mas sigo insistindo no papel enquanto matéria-prima.

A expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria-prima. Sob esta perspectiva, todas têm potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela. Voltando ao papelão que, partindo das propriedades de uma matéria-prima aparentemente não artística, oferece sua possibilidade de expressão que, atada ao destino artístico que Miró lhe dá, passa a ser tão artístico quanto uma canônica tela. (SALLES, 2011, p.77)

O fato do papel ser um material ordinário, o faz criar essa torção dentro do sistema da arte, onde é permeado por embates sobre durabilidade e, principalmente, qualidade. Isso se dá justamente por conter a característica de um suporte frágil e sem tanto valor no meio artístico. Há papéis especializados para o uso artístico, de pura fibra longa de algodão e outras matérias-primas sofisticadas, e há também os papéis com alto teor alcalino, que tem uma maior durabilidade. O papel jornal, que tenho usado com bastante frequência, é pobre em todas essas características, e é por isso que com o tempo ele vai amarelando, ganhando uma camada de cor uniformemente, pois a celulose deste papel contém impurezas que não são retiradas antes de entrarem no processo de fabricação da folha. A matéria-prima sai mais barata, mas os materiais contaminantes aceleram a sua decomposição.

O papel jornal é mais vulnerável à ação do tempo e, portanto, é menos durável. Foi justamente isso que aconteceu em 2019, ao apresentar a obra *Estou em chamas* (2017) na exposição *Tu não te moves de ti*, na qual expus 27 cartazes impressos em papel jornal. A obra, produzida no contexto da pesquisa *Grande Circular*, retratava uma série de fotografias de ônibus incendiados. Os ônibus incendiados ilustram notícias nas cidades de Fortaleza, Paris, Londres, Londrina, São Paulo, Belo Horizonte, Maceió, Recife, Salvador, Manaus, Rio Branco, entre outras. Frequentemente a imagem de um coletivo em chamas circula por

veículos de comunicação. O fogo surge motivado pelas reivindicações de manifestações civis, convocando atenção ao debate público sobre diversas questões das camadas sociais. O principal interesse ao expor esse trabalho era justamente criar um debate partindo apenas da imagem sem a notícia, sem o texto que pudesse mediar o contexto das chamadas, dando ao visitante da exposição uma obra aberta, uma notícia sem manchete, uma comunicação pela metade. A catalogação das imagens foi realizada ao longo dos anos de 2017 e 2019, pesquisando em jornais impressos e fazendo cópias xerográficas no mesmo tipo de papel jornal. Decidi por manter as imagens no mesmo layout do veículo de comunicação, subtraindo toda a mancha textual, às vezes fazendo poucas alterações nas dimensões ou deslocando minimamente.

As folhas foram fixadas na parede com pregos nas extremidades superiores e ficaram expostas à luz do sol, bem próximas a porta de entrada da galeria. Me recordo de receber a ligação de Danilo Villa⁴⁷, curador da exposição. Ele relatava uma certa preocupação com a instalação da obra, pois sabia da qualidade do papel e que certamente iria amarelar e se desgastar ao longo de dois meses, período em que a mostra ficou em cartaz. Concordei em manter o plano de montagem, permitindo que o tempo fizesse sua parte ao ir modificando a cor dos papéis. Esta aceitação pela precariedade do papel, nesse tipo de arte, a aproxima às artes performativas, que sempre foram transitórias. Ou seja, um tipo de arte visual e gráfica que se desenvolve através da ação do tempo sobre o papel, onde a mudança física de sua materialidade está em jogo para o desenvolvimento da obra, que durante a sua exibição pública foi sofrendo alterações. Percebo no papel uma atividade performática que pode ser posta em diálogo com vínculo temporal de finalização de uma obra na citação de Salles:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. (SALLES, 2011, p.34)

Há dois motivos pelos quais quis montar *Estou em chamadas* sem moldura ou algum tipo de suporte que pudesse proteger os papéis. O primeiro, já dito anteriormente, foi uma

⁴⁷ Danilo Villa é doutor em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (2012), mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2003) e graduado em Educação Artística pela mesma instituição (1994). É professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina, atuando nas disciplinas de Desenho e Pintura. Atua como chefe da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da UEL - desde 2011, onde é organizador do Edital Arte Londrina, que seleciona projetos de arte contemporânea para exposições coletivas.

escolha. Quis entregar um trabalho que pudesse ir gradualmente criando uma camada temporal em sua superfície, dando ao papel jornal uma durabilidade maior que o seu descarte diário enquanto um veículo de comunicação, numa espécie de insistência com a notícia. O segundo motivo tem a ver com as despesas com molduraria e transportadora para o envio, que certamente daria a obra uma certo purismo que não me interessava naquele momento.

Há, de fato, um purismo na qualidade dos suportes de trabalhos de arte, ainda que isso seja pensado para a durabilidade e conservação de uma obra. Mas também há um elitismo dentro desse contexto, pois sabemos que as artes visuais ainda é uma linguagem artística que requer um certo investimento econômico nas suas matérias-primas, sendo necessário um investimento não somente em papéis, mas em tintas, pincéis, lápis, entre outras ferramentas para a finalização da obra, como molduras ou outro suporte.

Venho usando a palavra “suporte” muitas vezes nesta pesquisa. Segundo o dicionário, o verbo suportar significa: ter sobre si; aguentar; permitir; tolerar; sofrer. O papel é passível de ter algo sobre ele, seja escrito, colado ou acoplado, permitindo uma mudança de sua estrutura, ainda que possa sofrer alguma alteração, mas sem perder totalmente sua função, exceto se ele for queimado, transmutando-se a cinzas ou se for encharcada de água, podendo amolecer e se desmanchar em muitos fragmentos. Dependendo da motivação do artista, o papel é também uma matéria que pode se decompor. O produto artístico, hoje em dia, pode ter várias formas, até mesmo não ter uma forma, partindo de um gesto ou de uma ação, que pode deixar ou não alguns vestígios. E esses papéis-vestígios podem funcionar como documentos de processos, como afirma Salles:

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de ser adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um “texto” em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. (SALLES, 2011, p.34)

Compreendo que uma obra em exposição ainda pode estar em um processo de elaboração contínua, onde enxergo a montagem como parte desses experimentos, ainda podendo sofrer correções e ajustes. Ao montar uma obra num espaço expositivo sigo refletindo sobre o seu inacabamento, pois é no contato com o público que consigo avaliar a relação do trabalho com o mundo fora do ateliê.

A própria palavra “suporte” exigiria colocar muitas questões, exatamente a respeito do papel. É preciso não confiar cegamente em todos os discursos que reduzem o papel à função ou ao topos de uma superfície inerte, disposta sob marcas, de um substrato destinado a sustentá-las, a garantir-lhes a sobrevivência ou a subsistência. O papel seria então, de acordo com esse bom senso comum, um corpo-sujeito ou um corpo-substância, uma imóvel e impassível superfície subjacente aos traços que viriam afetá-las de fora, superficialmente, como acontecimentos, acidentes, qualidades. (DERRIDA, 2004, p. 219)

Reduzir o papel enquanto uma superfície inerte é uma definição simplista, que nega as diversas manifestações que o objeto pode exercer na arte impressa e contemporânea. É importante enfatizar as possibilidades de expressão das linguagens artísticas para além do compromisso com técnicas consagradas pela história da arte, na qual o papel quase sempre aparece como um suporte processual ou de algo inacabado. Essa desvalorização ainda é uma situação do presente, e muitas vezes justificada pela dificuldade de conservação do material, o que não pode ser negado, no entanto, a arte impressa tem carregado uma incerteza que aponta para uma desordem, levando em conta a ambiguidade e a contradição sobre a durabilidade das coisas que são produzidas nessa esfera.

A arte parece viver às custas do que é inacabado, numa tentativa de pôr uma finalidade e uma formatação ao que se vem produzindo, quase numa eterna insatisfação com o produto final. Salles afirma que o processo de criação é um percurso em que o final dessa jornada seja a concretização de uma caminhada em busca da satisfação — “mesmo que transitória” (2011, p. 41). O objeto de arte, em sua forma final, pretende expressar uma profunda verdade, mas nunca o consegue de forma integral, pois está sempre por ser acabado. A autora acrescenta o termo “maturação permanente” (SALLES, 2011, p. 40), no qual ela diz que o crescimento e as transformações que materializam uma obra de arte nem sempre acontecem de uma hora para outra, como num passe de mágica, mas sim ao longo de um processo de maturação, no qual o artista precisa de tempo e espaço para se dedicar inteiramente na sua elaboração.

Acredito que o inacabamento e maturação podem coexistir em uma mesma obra. Nessas linhas que escrevo, por exemplo. Ao longo de vinte e quatro meses tenho me dedicado a esta escrita, mas não somente a ela, pois também precisei me dedicar a outra formação, ao trabalho *freelancer* de *design* gráfico, a escrita de projetos para editais e mostras de arte. Isso certamente alterou os rumos que essa pesquisa poderia tomar. Escrevo isto, não como uma justificativa de possíveis falhas ou ausências em minha escrita, mas para dar ênfase ao fato de que a dedicação e insistência são medidas necessárias para dar corpo a uma pesquisa em arte, seja ela elaborada dentro ou fora do ambiente acadêmico. Carrego comigo a satisfação de ter

escrito e elaborado o percurso da minha poética através de uma dissertação no Programa de Pós-graduação Em Artes. Mas há também uma insatisfação que me move e que deseja aprofundar a relação com a pesquisa e com o papel, que, por hora, atribuo a ele a característica de estar inconclusivo, pois sinto que ainda há outros desdobramentos por vir.

* * *

A escrita também é uma forma de experimentar os desdobramentos de uma pesquisa em artes. Seja a partir da formalidade da escrita no contexto acadêmico ou na informalidade dos diários ou cadernos de anotações. Escrever, pra mim, tem se tornado um gesto não apenas reflexivo, voltado apenas para o interior, mas um gesto expressivo que se volta para o exterior e, portanto, uma prática comunicacional e documental do meu trabalho:

Diários e anotações deixam, às vezes, que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem roupagem que receberá a obra. Encontramos, também, anotações relativas ao modo como a obra será apresentada, como, por exemplo, lembretes sobre o vocabulário de um livro ou sobre o uso da luminosidade em uma gravura. No entanto, o que se percebe é que nem a tendência do processo é desprovida de materialidade: o que se quer dizer, aquilo que surge como uma vaga tendência, já é carregado, de algum modo, da matéria-prima que será utilizada para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência. (SALLES, 2011, p.80)

Trago essa questão da escrita, mas também compreendo que essas anotações não estão grafadas somente na forma textual, pois há também notas em formato de desenhos, esquemas, gráficos e outras formas de comunicação que a superfície de um papel consegue abarcar. Ao vasculhar meus cadernos de desenhos e anotações, me deparo com desenhos-ideias, desenhos-projetos, desenhos-textos — ou textos-desenhos — e até outras notas que já não consigo identificar ou rememorar a intenção quando grafiei. Mesmo que ilegíveis, ou semi decifráveis, esses riscos podem gerar sugestões e resquícios de suas intenções ao materializar traços a modo de anotações. Os trabalhos de arte contemporânea apresentam combinações dinâmicas de materiais, métodos, conceitos e assuntos que desafiam as concepções tradicionais e, talvez, por estes motivos, me vi impelido a realizar esta pesquisa não somente de forma textual, discorrendo aqui sobre os processos de realização das obras, mas também agregando um cadernos de notas visuais, textuais, de rabiscos, entre outras referências onde pude dar entendimento ao meu processo de criação.

Quando o papel é marcado por palavras, desenhos ou qualquer tipo de traço durante o processo de elaboração de uma trabalho artístico, sua função de arquivamento de

informação é ativada, como um dispositivo capaz de resguardar uma forma de pensamento ou um modo de pensar a realização de um projeto-obra. Outras condutas de orientação têm sido necessárias para trabalhos técnicos de documentação da arte impressa, isso porque as obras que partem de uma categoria projetual ou documental são potências tal como as partituras musicais, podendo ser atualizadas ou serem executadas sempre de novo — ou pela primeira vez, como exemplifico a seguir, numa antiga anotação em uma folha quadriculada e já amarelada pelo tempo:

Sala de espera I

Bancos de diversos modelos: altos, baixos, miúdos, com assento arredondado ou quadrado, de quatro pernas, de três, de madeiras diferentes, brancas, escuras, pintadas. Sobre eles: ventiladores ligados em diferentes velocidades. Vento.

A execução de *Sala de Espera I* ainda não foi realizada, assim como tantas outras anotações que venho documentando ao longo dessa minha trajetória, principalmente no campo das artes visuais. Ao projetar uma obra, podemos recorrer a várias linguagens, como escrita, desenho, fotografia, maquete, som, fala, entre outras. O papel nos dá essa possibilidade de projetar e vislumbrar o que pode vir em seguida, enxergando adiante algo que pode ser projetado, podendo ser concretizado ou não. Mas para além dos trabalhos que não tirei do papel, há tantos outros que pude imprimir em sua superfície — ou em seu fundo. Porque no fundo do papel está a superfície, e na sua superfície está o fundo. Retomo uma citação de Derrida (2004, p. 231) já comentada anteriormente, que escreve sobre “o ‘fundo’ indeterminado do papel, o fundo do fundo em abismo, quando também é superfície, suporte e substância (*hypokeimenom*), substrato, material, matéria informe e potência em potência (*dynamis*), poder virtual ou dinâmica da virtualidade”. É nessa ambiguidade entre ter — ou ser — fundo e superfície que torna esse objeto tão potente em forma e em potência.

Escrevo, inscrevo e sobrescrevo *com* e *no* papel, na tentativa de alargar todas as possibilidades que o ele pode exercer enquanto uma mídia capaz de interceder processos de criação em arte, que são numerosos e parecem não ter um fim tão próximo, como afirma Derrida:

Dizer “adeus” ao papel, hoje, seria um pouco como se tivéssemos decidido um belo dia não mais falar com a desculpa de que sabemos escrever. Ou de não mais olhar para o retrovisor com a desculpa de que a estrada está diante de nós. Dirige-se com as duas mãos, com os pés, e olhando para trás quanto para frente, acelerando aqui, diminuindo a velocidade ali. Provavelmente não se pode olhar ao mesmo tempo, num único e indivisível instante, para trás e para frente, mas dirige-se de fato passando rapidamente, no tempo de um piscar de olhos, do vidro para o espelho. De outro modo, é a cegueira ou o acidente; percebam o que quero dizer: o fim do papel ainda não é para amanhã. (DERRIDA, 2004, p. 245)

Embora o papel ainda não tenha seu fim determinado, torna-se cada vez mais comum um estranhamento de seu uso na atualidade. Estamos vivenciando o uso de papel-moeda cada vez mais escasso, sendo substituído por cartões ou transações feitas através dos aplicativos de banco que portamos nos celulares. O longo texto jornalístico dando lugar a manchetes curtas e divulgadas em redes sociais. O uso abundante do plástico para rótulos e embalagens. Suportes eletrônicos que funcionam como estantes de livros, podendo armazenar centenas de papéis digitalizados. Todas essas mudanças parecem ser movidas pelos avanços tecnológicos. Como enfrentaremos essas mudanças de fluxos de forma crítica? Quais os efeitos que serão acarretados e como isso irá moldar nossas vidas?

O papel-tela tem colocado em questão a sobrevivência dos outros papéis. Fala-se de sua redução, da economia do papel-impresso, da morte do papel-jornal, da substituição do papel-mapa pelos dispositivos de GPS⁴⁸. Parecem anunciar que os diferentes papéis nunca irão ser anulados, mas poderão existir de outras maneiras, com outros papéis. Para mim, parece não fazer sentido um mundo sem papel, ainda que eu esteja diante da tela do computador elaborando as últimas linhas desta pesquisa.

⁴⁸ Sigla para Global Positioning System (Sistema de posicionamento global). GPS é um sistema de radionavegação baseado em satélite de propriedade do governo dos Estados Unidos.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **Norma Brasileira ABNT NBR 6029**. 2. ed. Rio de Janeiro: ABNT, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

BAITELLO, NORVAL. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica**. 1955.

BERGSTEIN, Lena; DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil: pinturas, desenhos e recortes textuais**. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 1998.

BIENAL DE SÃO PAULO, 26^a. **Catálogo de artistas convidados**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2004.

CESAR, Vitor. **Artista é público**. 2009. 137 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Papel-máquina**. Estação Liberdade: São Paulo, 2004.

DIAS, Susana Oliveira. **Terra de papel: amnésias de organicidade**. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 30., 2007, Caxambu. Anais... Rio de Janeiro: ANPED, 2007.

FISCHER, R.M.B. **Mídia, máquinas de imagens e práticas pedagógicas**. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, v. 12, n. 35, p. 290-299, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7^a edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, RJ: Edições Graal, 1979. GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, Márcio Souza. **O texto, o livro, o sentido e o leitor**. Signo, v. 43, n. 76, p. 88-98, Jan./Abr. 2018.

GORCZEWSKI, Deisimer et al. (org.). **Nossas ruas com cinema**. E-book. Fortaleza : Imprensa Universitária, 2019. 95 p. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/45943>. Acesso em: 14 dez. 2023.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 3^a edição, 2010.

MAIA, Ana Maria. **Arte-Veículo: intervenção na mídia de massa brasileira**. Recife, PE: Editora Aplicação, 2015.

MAIA, Ana Maria. **Hudinilson Jr.: explícito**. São Paulo, SP: Pinacoteca de São Paulo, 2020.

MELIM, Regina. Exposições Impressas. In: DERDYK, Edith (org.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. Editora SENAC: São Paulo, 2013. MELOT, Michel. Livro. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2012.

MUNIZ JR., José de Souza. **Desempenhar um papel, causar uma impressão: vetores sociotécnicos no espaço ampliado da publicação independente**. Revista Sociedade e Estado, Brasília, – Volume 34, Número 1, P. 107-128, Janeiro/Abril, 2019.

Práticas situadas. **Iconoclastas**, 2022. Disponível em: <https://iconoclastas.net/leer-la-ciudad/>. Acesso em 27 set. 2022.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo, SP: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo, SP: Horizonte, 2006.

SILVESTRE, Jorge; TOMÉ, Samuel. **DepoisDuranteAntes**. Fortaleza, CE: Estúdio S, 2021.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2002.

TEIXEIRA, Ana Cecília de Andrade. **Parque ampliado do Pajeú: uma abordagem site-specific com uso de locative media**. 2017. 146 f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação Em Artes (PPGARTES, Fortaleza, 2017.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **Recommendation concerning the international standardization of statistics relating to book production and periodicals**. Paris: Unesco, 1964. Disponível em: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html. Acesso em: 9 jul. 2022.