

Jornal

If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck*

Caldas da Rainha, 2023

Distribuição Gratuita

Edição #5

EDITORIAL

Talvez o primeiro artista a pensar a publicação como protesto tenha sido Goya, ao criar *Desastres de guerra*, que gravou entre 1810 e 1820, sobre as invasões napoleónicas. Goya faleceu em 1828 e só em 1863 a obra foi publicada, devido ao carácter explícito e anti-heroico, com uma tiragem de mais de mil exemplares da série completa. O título da obra manuscrito pelo autor é *Fatales consecuencias de la sangrenta guerra em Espanha com Buonaparte*.

Nas artes visuais só voltamos a encontrar a publicação como protesto 100 anos mais tarde nos manifestos publicados pelas vanguardas no início do século XX, com as “palavras em liberdade” de Marinetti (Manifesto Futurista, 1909) defendidas num tom polémico e revolucionário.

Num tempo de urgência convidámos para o número 5 do Jornal os artistas Tiago Baptista e Paula Ferreira para pensarem a publicação como protesto em formato de ensaio visual. O que resulta numa história sobre a capacidade de produção literária gerar resistência efectiva e conta a vida da escritora e antropóloga norte-americana Zora Neale Hurston, nascida em Eatonville, uma pequena comunidade fundada por pessoas escravizadas e que se tinham tornado livres no sul dos Estados Unidos.

Paula Roush, artista e docente, propõe o outro ensaio visual *Government Studies* a partir dos protestos e das greves dos professores em Londres, durante o ano lectivo passado, fazendo com os seus estudantes da London South Bank University um percurso de leitura pelos placards, o que resultou na publicação de uma fotozine pela editora msdm (mobile strategies of display and mediation), a casa/estúdio/galeria de Paula Roush.

José Marmeleira, docente, jornalista e crítico cultural, é o autor do texto *Publicar um protesto não é fazer um post*, no qual com o apoio de Hito Steyerl e Hanna Arendt, reflete sobre protesto, publicação e espaço público.

Joana Rita, estudante finalista do Mestrado em Artes Plásticas da ESAD.CR, é autora do

texto *Quatro Rodas de Manifesto*. Como refere Alex Danchev na introdução ao livro *100 Artists' Manifestos* a escrita de um manifesto é um acto de optimismo e resiliência.

A comissão científica do Jornal – Catarina Leitão, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio – seleccionou por método de revisão cega entre pares, o texto *A Alegoria* de Sebastião Nunes, de Isabel Ávila mestranda na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, sobre um ensaio visual publicado em 1973 *el beef motu perpetua*, em contexto de ditadura militar no Brasil.

Num tempo de urgência, quando enunciamos publicação como protesto pensamos em:

- publicação sobre o que se tenta silenciar, ocultar ou omitir
- publicação que alerta para as lacunas e procura a transformação social
- publicação que questiona o modelo dominante
- publicação como lugar de proposições e propostas
- publicação que amplia o debate
- publicação que sai do lugar de conforto
- publicação que é emancipação e utopia
- publicação que diz: o rei vai nu!

O próximo número do Jornal será editado por Isabel Baraona sobre o mote Poesia Visual.

Ana João Romana

PUBLICAR UM PROTESTO NÃO É FAZER UM POST

Num diálogo entre o académico e ensaísta Thomas Keenan e Hito Steyerl (1966 Munique), publicada na revista *Aperture*, a cineasta alemã manifesta as suas reservas acerca da importância do documento, mesmo quando este forne-

ce uma “prova irrefutável” ou “documenta efectivamente alguma coisa”. Linhas adiante, Steyerl aprofundará a sua leitura, aludindo ao domínio da política e do activismo: “Se não há ninguém para o reclamar, prosseguir a acção ou simplesmente dar-lhe atenção, [o documento] não tem existência”, afirma antes de acrescentar: “Se a evidência sobre a violência dos direitos só é seguida quando os Estados Unidos se interessam, para quê preocupar-nos? As pessoas perceberam isto em 1990 – a transparência ou o tornar público não muda nada.”²

Importa desde já, salientar as qualidades do documento a que a Hito Steyerl se refere: 1) é fotográfico ou filmico; 2) não tem como finalidade original o protesto e não pretende desencadear acontecimentos ou situações. Um exemplo (nosso) pode ser uma fotografia de um linchamento de cidadãos afro-americanos, das que circulavam, no início do século XX, na forma de cartões-postais entre a população branca dos Estados Unidos. Se estas imagens podem hoje ser usadas na condição de protesto³ certamente que na sociedade racista a sua publicidade não reclamava esse sentido. Mas podemos dizer, como insinua a artista, que a mera existência pública de uma imagem não lhe garantirá, por si só, existência? Ou, reformulando, que ela só assegurará essa existência se desencadear acções ou acontecimentos? Se, enfim, a sua publicação (que é uma aparição) tornar a forma de um protesto?

Em termos etimológicos, a palavra *protesto* tem uma relação profunda e inescapável com a ideia de público. Protesto provém do latim *protestare* (declarar publicamente, testemunhar) que, por sua vez resulta da união do advérbio *pro* (diante, defronte, antes) com o verbo *testare* (testemunhar). A noção de declarar publicamente e testemunhar diante de uma

¹ DANCHEV, A. [2011]. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Londres: Penguin Books, p. xxviii

² MEDEIROS, M. [2023]. *Animismo e outros ensaios-sobre fotografia e cinema*. Documenta, Lisboa [págs. 89-90]

³ Podemos observar essa estratégia no trabalho do artista Arthur Jafa [Tupelo, Estados Unidos, 1960]

audiência ou de um determinado conjunto de pessoas, distingue, assim, o *protesto* da mera *publicação*, que significa dar a conhecer ou divulgar publicamente uma determinada informação a uma audiência genérica ou difusa (o povo). Seja como for, as duas palavras, interpretadas enquanto acções (reificadas ou não em objectos), implicam a existência de um espaço e de uma esfera pública. Sem a luz que estas projectam, por mais tímida que ela seja, não têm qualquer realidade.

Voltemos ao ponto de vista de Steyerl que, não é de mais enfatizar, se debruça sobre o documento, e não sobre uma publicação que tem como fim o protesto, no sentido de declarar publicamente uma posição ou perspectiva. Com efeito, se o documento não desencadear acontecimentos (quaisquer que sejam) ou, pelo menos, não despertar qualquer tipo de debate no público, podemos dizer – corrigindo a artista – que não tem a visibilidade desejada ou não produziu os efeitos pretendidos. Contudo, só se tornando públicos – mesmo em condições em que a pluralidade do espaço público se vê atacada e a multidude de espectadores não é garantida (como no contexto da segregação racial nos EUA) – o documento ou a *publicação como protesto* poderão almejar a essa mesma visibilidade que é, afinal, a realidade da esfera dos assuntos humanos, a do mundo no pensamento de uma autora como Hannah Arendt. Se nem todos os documentos se tornam, quando públicos e publicados, em publicações de protesto, só poderão tornar-se em tal nas condições objectivas da esfera pública. É aí, onde a política, revelada em palavras, acções e acontecimentos, e a arte, em objectos, que podem aparecer a publicação do protesto (num folheto, num cartaz) e a publicação de protesto (na forma de uma revista, de um projecto editorial, de um livro, de uma fanzine).

NÃO HÁ PROTESTO SEM PÚBLICO

Sigamos na companhia de Hannah Arendt. Em *A Crise na Cultura – O seu Significado Social e Político* (1961)⁴ e em *A Condição Humana* (1958), ao referir-se à realidade das obras de arte, a pensadora diz-nos que “esses objetos partilham obviamente com os ‘produtos’ políticos – palavras e feitos – a necessidade de um qualquer espaço público onde possam aparecer e ser vistos; e só podem atingir a plenitude do seu próprio ser, que consiste no aparecer, num mundo que seja comum a todos (...).” A que mundo se refere a autora? Escreve Hannah Arendt que esse mundo assenta na presença simultânea de inumeráveis perspetivas e aspectos. Ele é um terreno comum a todos, mas todos têm nele lugares diferentes e o lugar de um não pode coincidir com o lugar de outro. Nestes termos, perceber o mundo significa entendê-lo como uma coisa que muitas pessoas partilham, que

se coloca entre elas qual espaço intermédio, e que a elas se mostra de diferentes ângulos. Nestas condições, só ganha objetividade e visibilidade, mostrando-se de modo diferente a cada pessoa e é compreensível, apenas na medida em que muitas pessoas podem falar *sobre* ele e trocar as suas opiniões e perspetivas umas com as outras, contrastando-as e contrapondo-as umas às outras. São estas perspetivas singulares que, correspondendo a uma pluralidade de indivíduos singulares, permitem ao mundo alcançar a sua realidade na forma de esfera pública e espaço público.

As noções *arendtianas* de mundo, esfera pública e espaço público são oportunas a fim de pensar o tema a *publicação como protesto*. O acto de publicar – entendido enquanto acção – e a publicação enquanto objecto serão tanto mais reais sempre que a pluralidade humana se manifestar na presença simultânea de perspetivas, que se contrastam e contrapõem, traduzindo cada uma a singularidade irredutível de cada espectador. Por outro lado, a publicação como protesto pode reunir os dois domínios, o da arte e da política, que não sobreviveriam sem a luz da esfera pública, essencial à realidade do artifício humano (o da arte), como à dos assuntos humanos (onde os seres humanos agem e falam).

Sem abandonar o pensamento de Hannah Arendt, tentemos oferecer alguns exemplos díspares e porventura algo inusitados da publicação como protesto. Enquanto escrevia este texto, fui lendo outros. Acompanhou-me, em especial, a tradução portuguesa de *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist Word* do professor e crítico Jonathan Crary. Mais curto e incisivo que *Suspensions of Perception* (1999) ou *Técnicas do Observador* (2017) é descrito, na lombada da edição portuguesa (*Terra Queimada. Da Era Digital ao Mundo Pós-Capitalista.*, Antígona, 2023) como um ensaio profético e demolidor do complexo internético. Vale a pena dar a palavra ao autor quando, no primeiro capítulo, ele nos diz que a *Terra Queimada* se alinha com uma tradição panfletária social (pág.9) e não apresenta uma análise teórica matizada. O que o seu livro faz, num tempo de urgência, é pensar e propor formas de resistência e de recusa radical que, assim considera, são imprescindíveis. O protesto do autor é apoiado num trabalho teórico cujas fontes são a filosofia, as ciências sociais, a teoria da arte, a estética, a literatura, mas também a sua experiência enquanto cidadão. Conciliando intuições e perspectivas de um conjunto heterogéneo de autores, Crary chega a apelar à acção, no sentido de um começo que nos permita ir “ao encontro de um futuro com novas maneiras de viver na terra e de viver uns com os outros” (pág. 145). A sua Némesis é, entretanto, identificada: a digitalização do mundo. É este processo que acende o seu protesto.

A publicação de *Scorched Earth: Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist Word*, livro

que será lido e discutido, é, perdoem-nos a repetição, o protesto. E este só se manifesta, só aparece porque existe um espaço público - tangível e espacial, que todos podem observar e experimentar – e uma esfera pública que se expande para lá das delimitações físicas e das relações face-a-face. Para Hannah Arendt, como para o próprio Crary, a esfera pública e o espaço público não são apenas conceitos, mas, também, experiências e realidades. Ora nestas duas últimas acepções, podemos considerar que se encontram fragilizadas, se não mesmo moribundas. Não se procurará aqui elencar os factores que conduziram a esse estado, mas certamente que nessas condições a força da publicação como protesto se vê confrontada com equívocos e obstáculos.

Deixemos agora o plano da teoria crítica ou da tradição panfletária social (no qual o livro de Crary se inscreveria), e prossigamos para o domínio mais estrito da arte. Deste, recorto um momento da história da arte contemporânea no qual a publicação como protesto esteve perto de corresponder às premissas de Hito Steyerl. Trata-se do movimento ACT-UP (acrónimo do termo AIDS Coalition To Unleash Power) que nos Estados Unidos, nos finais dos anos 80 do século XX, reagiu precisamente na esfera pública e no espaço público às políticas reaccionárias e aos princípios das doutrinas neo-liberais que no Ocidente se naturalizavam. Com efeito, deveu-se a ao ACT-UP (e aos seus aliados), o ressurgimento de um activismo político na esfera da arte que, embora difuso e ambíguo, permanece pertinente ao fim de 30 anos. A crise da SIDA catalisou dramaticamente as acções de vários artistas e grupos de artistas, mas estas não devem ser compreendidas fora de dois objectivos mais amplos: a protecção e a exigência de políticas sociais progressistas. É nessa luta que, ao fim de 30 anos, hoje muitos artistas continuam empenhados. Como nos lembra Boris Groys, não desejam apenas criticar o sistema da arte ou as condições políticas e sociais em que esse sistema funciona, mas as condições da própria realidade e, se necessário, no exterior do sistema do artístico. O seu protesto é, portanto, dirigido ao mundo ou um certo mundo, o mesmo, afinal, que os artistas já enfrentavam nos finais dos anos 80: aquele em que medravam a violência sexual e racial, aquele em que o Estado-social declinava sob o peso das políticas neo-liberais, aquele em que as conquistas dos direitos civis já estavam sob o ataque da extrema-direita.

COMBATE E REVOLTA

Não se discutirão aqui as qualidades artísticas das acções e intervenções do movimento ACT-UP e dos grupos a ele associados. Em boa verdade, a questão artística ou estética não era mais importante. Embora devedoras de práticas e estratégias herdadas da arte moderna e da arte contemporânea, as formas de protesto destes artistas/activistas tinham

um fim social, cívico, político declarado: difundir publicamente imagens, signos, formas gráficas, ou textos que despertassem a opinião pública para a inacção assassina do governo republicano e para a perversidade dos interesses económicos da indústria farmacêutica. As acções eram ferozes e desesperadas, inspiradas nos valores éticos da solidariedade e da entreaduda. Realizavam-se nas ruas das principais cidades – com posters, cartazes e manifestações – e por meio do vídeo e da fotografia, alterando, criticando, em muitos casos corrigindo as imagens difundidas pela televisão e a imprensa. O protesto não se travava e não se publicava apenas no espaço público concreto, físico, mas também na comunicação mediada pelos *mass media*. A eficácia do combate pode ser medida pelo eco público obtido: as repercussões deste activismo ultrapassaram a esfera da arte para, precisamente, se estenderem à esfera da política e da sociedade. Se o mundo não mudou nos EUA, a passividade do governo face ao sofrimento dos doentes que morriam excluídos tornou-se ignóbil e merecedora das maiores revoltas. Escutou-se um clamor: o do protesto. Ora tal não seria possível se o espaço público estivesse totalmente degradado ou não existisse; em certa medida, essa é lição que que nos deixam todos aqueles protestos realizados em regimes autoritários ou totalitários: os seus protagonistas são presos, exiliado ou destruídos fisicamente e o que dele herdamos é a memória corajosa e trágica do gesto em memoriais e cerimónias⁵.

No contexto do capitalismo tardio em que vivemos, com todas as suas monstruosas mutações, os obstáculos que a publicação como protesto enfrenta são-nos conhecidas e, embora menos mortíferas, não deixam de petrificar a energia da intervenção pública. Amiúde, a publicação de um protesto, nas suas mais diversas formas, confunde-se com estratégias de espectacularização e estetização, com protocolos de auto-promoção do artista e, face à digitalização do mundo, vai-se diluindo, sem qualquer possibilidade de formar comunidades ou coletivos com base na confiança mútua, em objectivos comuns ou numa acção em concerto. O protes-to toma a forma de uma acção de marketing; assemelha-se a uma reacção mais ou menos calculada, a um episódio; ou, sem correr o risco do exagero, tem a força de um *post* numa rede social. Toda e qualquer espontaneidade e genuinidade são assombradas pela fetichização da internet e das redes sociais (que excluem qualquer ponderação ou

^[1] Basta que recordemos os protestos do grupo Weiße Rose na Alemanha Nazi, em 1943. Dito isto e citando, mais uma vez, Hannah Arendt, é importante mencionar que “as bolsas de esquecimento não existem. Nada do que é humano é perfeito. Há demasiadas pessoas no mundo para que o esquecimento seja possível. Ficará sempre alguém, um sobrevivente, para contar a história.”

verdadeiro diálogo), pelo narcisismo a que o individualismo patológico nos conduziu, pela atomização da nossa condição contemporânea. Nestas circunstâncias, é tentador ser pessimista: publicar um protesto tendo como fim uma mudança social efectiva ou uma discussão participada (sem hierarquias ou o peso das especializações), resultará uma tarefa supérflua e olvidada, logo que as partilhas cessarem. O diálogo e a possibilidade da compreensão que a luz da esfera pública devia aclarar vêem-se assim impedidas.

Pensadora do político e da política, sensível às questões da arte e à arte, Hannah Arendt não deixou de exprimir as suas reservas face à capacidade da arte em agir politicamente no mundo. Semelhante posição ressoa nas reflexões de outros pensadores, embora sustentadas noutros argumentos ou teses⁶. Mas é também Arendt que nos lembra o seguinte: sempre que escrevemos um texto e que o lançamos ao mundo, esse texto torna-se público (e esta asserção é válida para um documento fotográfico ou fílmico). Ora, a partir desse momento, qualquer espectador é livre de com ele fazer o que quiser. É verdade que a pensadora não imaginava (embora previsse) o mundo que hoje nos condiciona, mas esse mundo, com todas as suas fragilidades, continua a preservar algo da dignidade dessa esfera pública. É com ela, pela acção dos artistas e dos cidadãos, que o protesto continua a ser um gesto público com importância histórica. Saudável e longe, desejavelmente longe, do ecrã onde brilham as partilhas e os *likes*.

José Marmeleira

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. (2001). *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
ARENDDT, H. (2007) *A Promessa da Política*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
ARENDDT, H. (2006). *Entre o Passado e o Futuro – Oito Exercícios sobre o Pensamento Político*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.
CRARY, J. (2023). *Da Era Digital ao Mundo Pós-Capitalista*, Lisboa, Antígona.
FOSTER, HAL E ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS E BENJAMIN BUCHLOH (2005), *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism e Postmodernism*, Thames & Hudson, Londres.
GROYS, B. (2022). *Arte em fluxo*, Lisboa, Antígona.
MEDEIROS, M. (2023). *Animismo e outros ensaios-sobre fotografia e cinema*, Documenta, Lisboa.

^[2] Sendo apenas um entre tantos, Guy Debord é um filósofos e teórico alinhado com a mesma perspetiva quando argumenta, em *A Sociedade do Espetáculo*, que vivemos num mundo dominado pela imagem movimento, isolados uns dos outros e da vida real e, por isso, condenados a uma total passividade.

A “ALEGOGÍRIA” DE SEBASTIÃO NUNES

A história da produção editorial no Brasil se configura dentro da história do próprio país como um ato de guerrilha. Até 1808 a atividade tipográfica e a edição de livros na colônia era proibida por Portugal. A instauração da *Imprensa Régia* no Rio de Janeiro, bem como a autorização para o funcionamento de tipografias, se deu, sobretudo, em consequência da transferência da corte portuguesa para o Brasil. Entretanto, isso não impediu que os brasileiros criassem suas estratégias de panfletagem para divulgação de ideias e obras literárias. Na chamada Conjuração Baiana, de 1798, Salvador foi coberta de panfletos manuscritos os quais conclamavam o fim da monarquia e a proclamação da república. Tais panfletos foram lidos por uns e passados de boca em boca para outros, sendo a disseminação de sua mensagem bastante eficaz mesmo entre a maioria analfabeta do país. Gregório de Matos, o “boca do inferno”, cuja poesia é a maior expressão do Barroco literário no Brasil, escreveu sua obra na época em que a edição de livros ainda era proibida pela metrópole. Se seus poemas chegaram até nós é graças aos seus amigos e admiradores, os quais realizaram, ao longo dos anos, diversas cópias manuscritas (MORAIS, 2018) – o que antecipa em sua obra uma complexa questão de autoria, assunto que viria a ser muito debatido no contexto da Arte Moderna, mas que se projeta de maneira histórica e particular na obra de escritores e artistas contemporâneos brasileiros.

Ao deslocarmos a discussão a respeito das experiências editoriais brasileiras para a contemporaneidade, é impossível não mencionar a obra de Sebastião Nunes, autoproclamado “ex-poeta”, que, como o próprio afirma, é considerado “um cara totalmente atípico dentro da poesia e da prosa artística” (2008, p. 75). Não é exclusivamente o fato de trabalhar de maneira intersemiótica que explica sua produção ser considerada atípica, isso se deve principalmente à forma irreverente com a qual opera signos visuais e verbais. Diante de um trabalho de Sebastião Nunes, nos encontramos em meio a um jogo de palavras e imagens, cuja única regra é o humor crítico, que recolhe e lança de volta componentes humanos dissimulados, os quais outros prefeririam varrer para debaixo do tapete. Entre esses componentes estão a ironia, os palavrões, a hipocrisia e o grotesco.

Em sua obra, Sebastião Nunes combina diversos elementos tipográficos, figuras que parecem apropriadas de antigos manuais ou enciclopédias, citações e fotografias em apresentações inusitadas, que muitas vezes perturbam seu conteúdo e vice-versa. Seu livro *Finis Operis* (1973) possui, por

No sul do continente norte americano, resiste “a cidade de cinco lagos, três quadras de críquete, trezentos negros, trezentos bons nadadores, muitas goiabeiras, duas escolas e nenhuma cadeia”, como descreve Zora Neale Hurston, no livro *Mules and Men*. Essa é Eatonville, a cidade que a liberdade construiu — erigida na década de 1880 pelas mãos e pelos corações de pessoas negras escravizadas e mantida até hoje pela dedicação de seus descendentes.

A sua História nos conta sobre o poder que as palavras têm de manter vivo um movimento de resistência.



O mundo que forjou as condições para a fundação da cidade não mais existe. Por um lado, um feliz curso na História deixou para trás o obscurantismo da segregação racial institucionalizada nos Estados Unidos. Por outro, uma nova estrutura organizacional social e econômica deu origem a uma nova realidade, a qual ameaça a autonomia desta, que foi a primeira cidade organizada, governada e incorporada inteiramente por cidadãos afro-descendentes no país. Desse cenário, nasceu a luta dos cidadãos de Eatonville contra a desapropriação de suas terras, e contra um plano imobiliário cujo propósito seria a gentrificação de seus espaços e o embranquecimento da sua população.



É muito difícil não enxergar na resistência de Eatonville o fruto das sementes plantadas pelas palavras de Zora Neale Hurston — a escritora e antropóloga que retratou tão bem a cidade que a viu crescer. A cada novo Janeiro, dezenas de milhares de pessoas visitam Eatonville para o festival cultural que carrega o seu nome, o que suscita a ideia do quanto crucial à luta pelo direito dos cidadãos a permanecerem em seu lugar de origem é a herança cultural deixada por Zora.

Apesar de ser verdade que o tempo e a História quase fizeram calar a sua voz, a palavra escrita e imprensa foi capaz de mantê-la viva.

Em Busca dos Jardins de Nossas Mães é uma compilação de textos editada em um livro, cuja capacidade de tocar no que de mais sensível há na experiência humana deve ser celebrada. Em sua prosa literária vívida e poética, Alice Walker nos dá a mão e convida a conhecer o caminho que percorreu ao longo da sua vida em busca de sua própria identidade — caminho, esse, que só foi possível trilhar a partir do legado escrito deixado por outras referências afro-americanas que vieram antes de si. É nele que as duas escritoras, separadas pelo curso do tempo, se encontram e resgatam uma à outra.



Era em um antigo cemitério, hoje abandonado, que jazia Zora Neale Hurston em uma cova não identificada — enterrada ali por uma instituição beneficente, pois no fim de sua vida já a ameaça do apagamento histórico se fazia presente. Apesar de sua voz ter sido uma das principais dentro do movimento Renascentista do Harlem, o seu destino cumpriu um fado comum ao de muitos outros escritores afro-americanos, como nos conta Alice Walker: com edições esgotadas, esquecidas e sem previsão de reedição e pouco reconhecimento, as histórias de Zora por pouco não morreram com a autora.

Em busca de Zora (1975) é o relato em primeira pessoa do esforço realizado por Walker para dignificar, da maneira possível, a imagem de Zora e resgatar o legado de sua escrita. Não foi esse um percurso fácil, foi necessário uma viagem à Flórida, uma mentira sobre ser sobrinha da escritora, uma aventura no mato alto do cemitério abandonado e um grito pelo nome da falecida escritora — à espera que o seu espírito respondesse —, para finalmente oferecer um pouco da merecida dignidade à sua figura.

ZORA NEALE HURSTON
um gênio do Sul
Romancista folclorista antropóloga
1901 - 1960

— diz agora a lápide que, cuidadosamente, Alice Walker escolheu para identificar o lugar de descanso de Zora Neale Hurston.

Essa é uma história sobre os laços de afeto criados através do tempo, de uma escritora afro-americana que, ao buscar a si mesma, buscou às suas familiares fictícias. É uma história sobre como as histórias de hoje só se mantêm vivas quando cuidamos das histórias dos nossos passados. É uma história sobre a importância do papel e da caneta para a memória da humanidade.

E essas histórias só sobrevivem enquanto houver quem as leia.



exemplo, uma dedicatória a “poderosas influências”, que podem ou não estar escondidas no livro: “1) Augusto dos Anjos; 2) Borges; 3) Buñuel; 4) Camus; 5) Clarice Lispector; 6) Décio Pignatari; 7) Fernando Pessoa; 8) Godard; 9) Graciliano; 10) Gregório de Matos; 11) Joyce; 12) Kafka; 13) Millôr; 14) Rimbaud; 15) Van Gogh;” (NUNES, 1989, p. 27). Esta listagem de autores e artistas é justaposta a uma fotografia de 16 homens vestidos de terno e a outra imagem que consiste na silhueta destes numerada, indicando a posição dos autores na foto. Porém, como é óbvio, a foto não corresponde à imagem dos conhecidos autores. Além disso, cada homem na foto está com o pênis à mostra. Assim, Nunes não faz uma simples dedicatória ou presta homenagem, ele nos apresenta aqueles a quem “paga pau”. Retoma o tensionamento entre referência e autoria e demonstra, logo de cara, “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003, p. 16).

Finis Operis é considerado pelo autor um dos livros que lhe deu mais trabalho, tomando cerca de quatro anos de dedicação. De acordo com ele, a maior dificuldade foi a monta-

gem do livro. Este foi concebido em forma de folhas soltas, de diversas dimensões, as quais iam dentro de um envelope pardo. “Havia dobraduras simples, folders sanfonados, ou seja, com várias dobras ligadas e contínuas, dobraduras complexas, isto é, superpostas em camadas, cartazes — o diabo” (NUNES, 2008, p. 79). O livro foi editado um ano antes dos *Poemobiles* de Augusto de Campos e Julio Plaza, sendo, portanto, seu formato, à época, ousado. Como nos conta Tião Nunes, ele próprio era o programador visual, o fotógrafo, o ilustrador, o produtor gráfico e o arte finalista de seus livros, o que reflete a qualidade que Ulises Carrión atribui à “nova arte de fazer livros”: se na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro, apenas pelo texto, “na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro” (2011, p.14). Além de realizar todo o processo de produção de seus livros, Nunes criou as Edições Dubolso, que desde 1980 publica seus livros e os de demais autores, principiantes ou recusados pelas editoras comerciais.

Finis Operis foi editado em 1973 durante o governo Médici, período em que as práticas de tortura e extermínio por parte da ditadura militar se tornaram ainda mais fortes. Quando ia publicar tal livro, o dono da gráfica que Nunes estava pagando perguntou furioso se ele não tinha amor à própria vida, mandou queimar as chapas e fotolitos sem o consultar. Este acontecimento revela como a irreverência crítica de Sebastião Nunes possui um aspecto político contundente tanto pelo seu conteúdo quanto por sua forma. Sobre esse livro, o autor explica que “nasceu de uma tentativa de linkar rigorosamente texto e imagem, de maneira que um completasse e não apenas ilustrasse o outro” (NUNES, 2008, p. 79). Faz parte de *Finis Operis* o trabalho “el beef motu perpetuo”, que se estende por 10 páginas, mas, curiosamente, é construído — exceção ao título — apenas de imagens.



“el beef” é um dos trabalhos que certamente apavorou o dono da gráfica, pois apresenta diversos elementos referentes ao Brasil, entre eles, o mais expressivo, um bife no formato do país. De todo modo, a sequência visual criada por esses elementos se manifesta mais como um labirinto semântico do que como uma mensagem eloquente. A diagramação, que poderia apontar um sentido ao conjunto iconográfico, à primeira vista um tanto *non-sense*, contribui para a criação de ambiguidades semânticas. Aqui, relembro que o livro *Finis operis* fora editado na forma de folhas soltas as quais iam dentro de um envelope pardo, todavia, em 1989, o livro foi reunido na *Antologia Mamaluca vol 1*, assim, é possível visualizar as páginas de “el beef motu perpetuo” em uma ordem específica que produz uma narrativa: o bife sendo preparado.

O título não está em português, mas compreendemos que significa algo como “o bife movimento perpétuo”. Associamos o termo, “moto perpetuo”, à própria repetição dos elementos no trabalho, que, sabemos, reaparecem ainda em outros momentos do livro, nos quais têm seu significado elucidado ou ainda mais intrincado. Os fósforos também são reproduzidos e mencionados no “tratado geral de levitação”, na proposição III:

trata-se simplesmnt [sic] de usar dois palitos de fósforo e uma caixa vazia. um dos palitos é solidamente preso, enquanto o outro fica meramente encostado ao primeiro, cabeça X cabeça, então acendemos os fósforos. o 2º palito lentamente vai erguendo a sensual perninha até o fogo se extinguir, os fósforos caírem quebrados.

sobre fósforos queimados (alegória [sic] bastante frequente para o amor e para a vida) há muitos exemplos na literatura e na música popular romântica do brás co [...] (NUNES, 1989, p. 39)

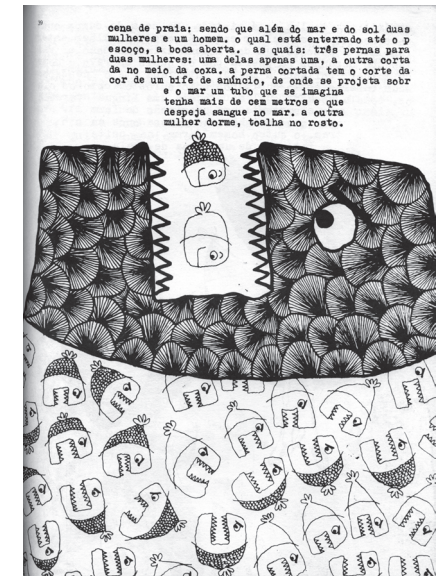
As pernas e o bife são aludidos na “natureza morta”:

cena de praia: sendo que além do mar e do sol duas mulheres e um homem. o qual está enterrado até o pescoço, a boca aberta. as quais: três pernas para duas mulheres: uma delas apenas uma, a outra cortada no meio da coxa. a perna cortada tem o corte da cor de um bife de anúncio, de onde se projeta sobre o mar um tubo que se imagina tenha mais de cem metros e que despeja sangue no mar. (NUNES, 1989, p. 56)

Como em um jogo de palavras cruzadas, aos poucos, por meio da leitura do livro inteiro, encontramos algumas chaves. Estas chaves, porém, não se fecham em um significado absoluto, mas se abrem para possibilidades interpretativas dos trabalhos. Como demonstrado acerca da própria dedicatória do livro, os trabalhos de Tião Nunes trazem à mente expressões brasileiras do dia-a-dia.

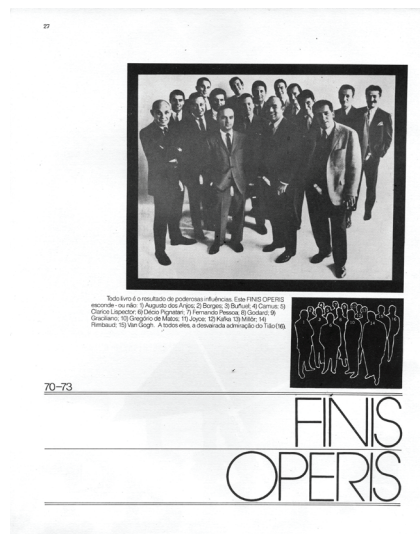
Isso também ocorre em “el bife”, já que para nós, brasileiros, “bife” é uma expressão que pode significar “corte” — como no caso da “perna cortada que tem o corte da cor de um bife de anúncio” —, pode significar “bofetada” ou remeter à gíria “bifar”, que significa furta. É possível, a exemplo da supracitada descrição dos palitos de fósforos no “tratado geral de levitação”, ler a sequência visual de “el beef” como uma “alegória”. Esta palavra-valise de Nunes revela o método do autor: a montagem alegórica. Todavia a alegoria em sua obra não visa simplesmente reagir à censura dizendo uma coisa para significar outra. Ela mostra para dizer por meio da justaposição — se aproxima da alegoria carnavalesca dos desfiles de samba: se expressa por meio da organização espacial de referências visuais e suas chaves advêm da linguagem tipicamente brasileira, suas gírias.

Em “el beff”, linhas compõem, a partir dos objetos representados (panela, fósforos, bifes, pernas etc), formas presentes na bandeira do Brasil: o círculo, o losango e o retângulo. Os fósforos queimados formam a metade de um losango e, não à toa, são da marca “Ypiranga”, que em tupi significa “rio ver-



melho”, nos fazendo pensar nas, já mencionadas, pernas cortadas cujo sangue despeja no mar. As perninhas unidas formando um círculo trazem a ideia de movimento e, evidentemente, da perna cortada. O bife aparece como corte e, ao mesmo tempo, como o Brasil que está cozinhando ou é cozinhado — e esse Brasil pega fogo. Diante das diversas possibilidades interpretativas do trabalho de Sebastião Nunes, resta ao leitor, à imagem final do bife acebolado no prato, perguntar: “quem vai comer esse bife?” e logo uma passagem do *Manifesto Antropofágico* retorna: “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o.” (ANDRADE, 1970, p.16).

É relevante, para a compreensão da “alegória” de Sebastião Nunes, notar que o mesmo também atuava como publicitário — profissão pela qual sente repugnância, mas que lhe rendeu sustento financeiro, possibilitando, junto à contribuição de amigos, a execução e publicação de seus livros. Sobre a apropriação e a montagem enquanto procedimentos alegóricos, Benjamin H. D. Buchloh (1982) recorda a concepção de alegoria em Walter Benjamin e aponta que, de modo semelhante à percepção geral da natureza percebível do mundo durante o Barroco, o mundo dos objetos materiais é percebido como sendo inválido com a transformação de objetos em mercadorias — uma desvalorização dos objetos, que são divididos em valor de uso e de troca. Se o Sebastião Nunes publicitário coloca a linguagem e a imagem a serviço da mercadoria, a mente alegórica do Sebastião Nunes artista fica do lado do objeto e protesta contra sua desvalorização desvalorizando-o uma segunda vez com a prática alegórica. Na fragmentação de significante e significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções que o objeto sofreu ao ser transformado em mercadoria, mas a repetição do ato original de fracionamento e a nova atribuição de sentido redime o objeto.



Essa operação na obra de Nunes se dá, como já foi dito, de forma bastante carnavalesca, expondo as sujidades que a publicidade pretende ocultar. Como escreve Affonso Ávila no prefácio de *Finis Operis*: “a linguagem de Sebastião Nunes não se satisfaz com as soluções pacificadoras da velha poética. Ela mesma se propõe e inventa sem cessar, poesia cáustica (...) em cuja mecânica predomina a instância do olho. Olho implacável, devassador e dissecador de signos, olho-corrosão, abarcador de coisas finais. Poesia de lay-out, da lei do olho”.

Isabel Ávila

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. (2003). O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad: Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.
- ANDRADE, Oswald. (1970). *Obras completas de Oswald de Andrade: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. In: *Artforum*. Nova Iorque: Artforum International Magazine. Vol. XXI, n. 1, p. 43-56.
- CARRIÓN, Ulises. (2011). *A nova arte de fazer livros*. Trad: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte.
- MORAIS, Fabio. (2018). *Sabão*. Florianópolis: Parêntesis. Disponível em: <http://www.plataformaparentesis.com/site/urgente/sabao.php>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- NUNES, Sebastião. (1989). *Finis Operis*. In: *Antologia Mamaluca e Poesia Inédita Volume I*. Sabará: Dubolso.
- NUNES, Sebastião e MARQUES, Fabrício. (2008). Entrevista. In: MARQUES, Fabrício (Org.) *Sebastião Nunes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

QUATRO RODAS DE MANIFESTO

Tentar
Cair
Levantar
Tentar outra vez

Tentar
Cair
Levantar
Mau jeito no tornozelo
Rodar um bocadinho

Respirar

Tentar outra vez

Cair
Levantar
Coxear da perna esquerda

Parar
Respirar fundo
Tentar outra vez

Cair
Levantar
Olhar para a perna e dizer “só mais esta, aguenta-te”
(apesar de saber que se não conseguir vai tentar outra vez e as vezes que forem precisas até ter que chamar o 112)

Parar
Respirar fundo
Tentar outra vez

Voar e sentir o tempo parar

YEEEEEEEEEEEEEEEEAAAAAAAAAAHH
HHHHHHH

Moshe de amigos que estavam ansiosos que conseguisses fazer a manobra
(felizes por estares bem)

Porque estes momentos fazem sentido quando estás em família.

Máquinas fotográficas e câmaras de vídeo correm na tua direção
Mostram-te o que captaram, o que conseguiste fazer
Não consegues acreditar

Pode não ser muito aos olhos de outros

Mas para ti foi mágico
Foi voar sobre o obstáculo
Foi voar sem asas
Foi quebrar barreiras
Foi perder a noção de tempo

E é por isto que estás no coração de cada um nós

Obrigada por seres especial, pela amizade, pela descoberta, pelo DIY, pela inspiração, pela sensibilidade que só tu consegues transportar, por todas as oportunidades e por seres sempre fiel.

Obrigada por tudo, Skate.

Beijo,

Joana Rita

protesto, s. m. [de *protestar*]. Protestação. Tenção ou resolução inabalável: *fazer o protesto de não mais beber*. Declaração formal, pela qual se reclama contra alguma coisa. Escrito, que contém essa declamação: *assignar um protesto*. Declaração enérgica, que se faz dos próprios sentimentos ou opiniões: *protestos de fidelidade*. Com. Acto, pelo qual o portador de uma letra declara que esta lhe não foi aceita, ou lhe não foi paga, no devido tempo, e propõe salvaguardar os seus direitos com respeito a qualquer procedimento futuro.

"protesto", em Dicionário Prático ilustrado, 1931.

protesto. [Dev. de *protestar*]. **S. m. 1.** Protestação. **2.** Designio ou resolução inabalável. **3.** Reclamação, queixa.

"protesto", em Dicionário Novo Aurélio, 1999.

protesto

A forma protesto pode ser [primeira pessoa singular do presente do indicativo de *protestar*] ou [nome masculino] (**pro-tes-to**) [é] nome masculino

1. Declaração enérgica e solene de que se reputa ilegal alguma coisa.
2. Promessa, demonstração de um sentimento.
3. Resolução, decisão inabalável.
4. [Comércio] Acto ou efeito de protestar uma letra de câmbio.

"protesto", em Dicionário Priberam, 2008-2023.



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



POLITÉCNICO
DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN



FICHA TÉCNICA

Editoras: Ana Romana, Catarina Leitão, Isabel Baraona e Susana Gaudêncio.

Imagem Central: Paula Ferreira e Tiago Baptista

Lembrar Zora e Alice, 2023

ISSN: 2184-884X

Designer: Nayara Siler a.k.a. Animal Sentimental

Tiragem: 250 exemplares

Contacto: jornal.itsaduck@gmail.com

<https://www.jornalitsaduck.pt>

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto <<UIDB/05468/2020>>

*Lawrence Weiner, *Books do furnish a room: Lawrence Weiner on artists' books*, 1989. In, *Umbrella*, volume 13, n. 1, 1990.