

projetos • ZINE •
DESIGN • papel •
impressos •
PRODUÇÃO CIENTÍFICA • Criação •
LAMBELAMBE • LIVROS •
partilha • rotoscopia •
PRESERVAÇÃO •
GRAVURA • experimentação •
livro do artista •
MEMÓRIAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES

molo

número 1

Salvador/BA
2018

miolo

Aprender fazendo

EDITORIAL

Taygoara Aguiar
Editor-chefe

A MIOLO aterrissa no enorme espaço vazio deixado pela descontinuidade das já poucas revistas acadêmicas de arte e design de Salvador, e se instaura no terreno pouco explorado das quase inexistentes publicações não acadêmicas soteropolitanas voltadas para estas áreas do conhecimento. Surge da vontade de estudantes do curso de Design da Escola de Belas Artes da UFBA (EBA-UFBA) de experimentar, na prática, os princípios do design gráfico aplicados na produção de revistas e outras publicações periódicas. Organizados como o Núcleo de Design Editorial (NUDE), foram estes estudantes que lançaram a proposta de uma revista produzida por eles na Escola de Belas Artes. Esta proposta foi acolhida como uma variação do projeto Tiragem: Laboratório de Livros, um coletivo de professores, estudantes da UFBA e ex-alunos da Escola de Belas Artes que já flertavam há tempos com a ideia de expandir a sua linha editorial, focada em livros de artista, para o campo dos periódicos e outras publicações. Neste sentido, o apoio da Pró-reitoria de Extensão da Universidade, por meio do edital PaexDoc/2017, foi fundamental. A princípio, os coletivos que idealizaram a MIOLO tinham em mente a realização de experimentações com engenharia de papel e modelos de impressão não convencionais como parte integrante do projeto gráfico-editorial desta revista. As primeiras ações do NUDE consistiram na realização de investigações e experiências estético-formais, cujos resultados foram apresentadas em uma exposição itinerante, como ação de encerramento de um projeto contemplado pelo edital PIBIEXA/2017, voltado para projetos experimentais de estudantes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Empolgadas pela revalorização das técnicas artesanais de ilustração, gravura e encadernação observadas nas feiras de publicações independentes e artes impressas – que voltaram a ocorrer regularmente em Salvador nos últimos quatro anos – as pessoas envolvidas neste projeto foram percebendo aos poucos como é complexo manter o tênue equilíbrio entre o projeto gráfico, a produção e a edição de uma revista, quando não há o controle total e a autoria do conteúdo produzido. De fato, esta primeira edição serviu como um espaço tão amplo para o aprendizado dos trâmites e processos editoriais que nos faltou terreno (e tempo) para colocar em prática todas as ideias e “invenções” que surgiram no percurso. A bem da verdade, apesar do projeto final ter sido bem menos ousado do que gostaríamos, as experimentações gráficas estiveram presentes em grande parte do processo inicial de imersão e geração de alternativas, que ocorreu durante a realização de oficinas abertas ao público nas dependências da Escola de Belas Artes. Ao todo, foram realizadas três atividades deste gênero: Oficina de Identidade Visual, ministrada pela Alinhavo Empresa Jr., onde foram criadas várias alternativas para a marca da revista; Oficina de diagramação eletrônica, ministrada pela designer e produtora gráfica da EDUFBA, Gabriela Nascimento, que apresentou ferramentas, processos e fluxos de trabalho

voltados para a produção de periódicos; e a Oficina de Serigrafia, na qual experimentamos produzir padrões e texturas para o partido gráfico da revista, com o uso de técnicas de revelação e impressão serigráficas. Além de servir como espaço de diálogo entre a equipe do projeto e a comunidade, essas oportunidades de trocas, capacitação e aprendizados foram determinantes para o amadurecimento das estratégias gráficas e editoriais adotadas pelos realizadores desta publicação.

Mas ainda havia muito o que aprender. O nosso processo de aprendizado continuou intenso quando abrimos as chamadas públicas para o envio de textos para a MIOLO. Fomos tão mal-sucedidos nesta questão que basta dizer que tivemos que incomodar colegas e amigas pessoalmente, em conversas de corredor, ligações e e-mails em busca de textos que demoravam de ficar prontos e autorizações de uso de imagens que tardavam a chegar. Mas valeu muito a pena: esta edição foi composta por textos variados e de qualidade. Ensaio, textos livres, acadêmicos, portfólios e entrevistas dividem espaço e se cruzam com trabalhos gráficos de artistas da cidade, oferecidos como áreas para respirar e que entrecortam o fluxo de leitura das matérias da nossa revista.

Para a definição do tema gerador deste primeiro número, partimos da taxonomia proposta por Paulo Silveira (2000) para a classificação dos livros de artista, na qual o autor insere-os entre dois extremos, ternura e injúria. O primeiro refere-se à aceitação e à dependência do fetiche pelas manifestações tradicionais do livro e a narrativa linear; a última é a afronta à permanência da tradição, a violação da ordem da narrativa e da verdade e a negação ao fetiche pelo objeto livro. Tomamos emprestados esses princípios para ampliar a discussão sobre o conceito da palavra/matéria "papel", associando a ternura ao universo do design, impressões artesanais, gravuras, tipografias e projetos editoriais. Na injúria estariam inseridas formas mais subversivas e questionadoras, que utilizam, ou não, outros "papéis" como suporte, a exemplo dos livros de artista, os fanzines, o grafite, os lambe-lambes e outras intervenções do gênero. Para além da ternura e a injúria, paralelamente, trazemos para a discussão a imaterialidade e suas relações, diretas e indiretas, com o mundo palpável. Presente

no âmbito das infogravuras, por exemplo, estas relações são apresentadas neste volume em projetos intermediários, como as rotoscopias analógicas, as ideias expressas no conjunto expográfico da mostra *É Tudo design?*, e na busca pela preservação e memória, por vias analógicas e digitais, presentes nas matérias sobre a artista Maria Adair, a pesquisa poética da Sociedade da Prensa e sobre a proposta acadêmica do Repositório da UFBA.

Diante das reviravoltas tão caras ao processo criativo e ainda mais comuns nas "primeiras vezes", a equipe da TIRAGEM e do NUDE propuseram para esta edição da MIOLO o tema "Papel: ternura, injúria e imaterialidade". Este tema, que foi amadurecendo desde a primeira proposta trazida ainda no início da empreitada, teve como objetivo servir de convite a uma reflexão acerca do papel como suporte para a produção artística e literária. Com o intuito de organizar as ideias (ou gerar um pouco mais de confusão) sobre as estratégias de produção e difusão das propostas artísticas contemporâneas, o papel aqui é colocado como símbolo para as questões relacionadas ao suporte, seja ele tradicional ou não convencional; físico ou impalpável.

Em resumo, nesta primeira MIOLO, a palavra *papel* foi o mote que nos fez refletir, por livre associação, sobre como o suporte (ou a ausência dele) dialoga tanto com os princípios estético-formais da arte e do design, quanto com a tradição e a contemporaneidade, no que tange a construção social, o registro e a memória. Neste sentido, aproveitando o embalo das comemorações dos 140 anos da Escola de Belas Artes, nada mais coerente do que iniciar a revista com uma matéria em homenagem ao artista Eduardo França dos Reis, o Mestre Duda, xilogravurista que aprendeu com os grandes mestres da Escola Baiana de Gravura, e ainda hoje honra a toda a comunidade da Escola de Belas Artes ao utilizar diariamente a sala de gravura da instituição como seu ateliê.

Todo o percurso de aprendizado que percorremos para a revista chegar até você foi a nossa recompensa; a de vocês é a primeira edição da revista MIOLO.

Esperamos que gostem!

COLABORADORES



Ines Linke Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia - UFBA, coordenadora do grupo de pesquisa Urbanidades. Fundadora e participante do Bem Comum e do coletivo Thislandyourland. Atua na interface entre arte contemporânea, intervenção urbana e arte política. Doutorado em Artes (2012) e Mestrado (2007) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Graduada em Artes pela Universidade de Iowa (1993).

Brasileira-espanhola, é artista visual e sonora, curadora independente e mestranda em Processos Criativos em Artes Visuais - PPGAV/UFBA. Conectada a várias linguagens vem desenvolvendo conceitos de múltiplas expressões, na sua maioria fundamentada na colaboração coletiva e na investigação dos processos criativos da arte.



Andrea May



Daniela Steele

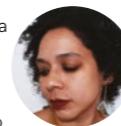
Artista Visual, formado pela Escola de Belas Artes - UFBA, Tem nas artes gráficas suporte para construção do processo de criação que ganha representações, de modo geral, nas técnicas da gravura artística, onde cada vez mais vem aprendendo e progredindo seja nos trabalhos realizados em estúdio ou na troca de informações e experiências com colegas e professores.



Zé de Rocha

Soteropolitana, designer, feminista e integrante do movimento de Economia Solidária. Possui mestrado em Design e Expressão Gráfica pela UFSC, especialização em Arte Educação pela Escola de Belas Artes da UFBA e graduação em Desenho Industrial nesta escola. Atualmente é professora efetiva da EBA/UFBA e integrante da Rede Design Possível. Acredita que sim foi um golpe e que nossa democracia e o estado de direito estão perigosamente ameaçados.

Erica Ribeiro



Graduada em Comunicação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1979), mestrado em Ciência da Informação (UFBA/2006) e doutorado em Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA/2011), com estágio doutoral na Universidade do Minho, Portugal. Atualmente é professora associada IV da Universidade Federal da Bahia, diretora de comunicação da Associação Brasileira de Editoras Universitárias, Vinculada ao Programa de Pós-Graduação Estudos Interdisciplinares sobre Universidade (EISU) no IHAC/UFBA. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Editoração, Comunicação Científica atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação científica, universidade, atividade editorial, acesso a informação e editoração.

Flávia Goulart



mioLO

Amapagu

Amapagu é "santamarense", mãe de Thiago e Gustavo, feminista e ativista das questões raciais. Artista que canta, dança, desenha, pinta, que gosta de escrever sobre as coisas do mundo, do cosmo. Acredita que só existe felicidade coletiva, porque "é impossível ser feliz sozinha" e que o melhor "está por vir".



Felipe Rezende

Nascido em 1994, Salvador - Bahia, cursa Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFBA. Sua produção caracteriza-se principalmente pelo desenho e ilustração, passando também pela pintura, confecção de livros de artista, animação e diversas técnicas da gravura, baseando-se na intersecção de diversas mídias na construção de universos narrativos visuais.

Sociedade da Prensa

Ajuntamento coletivo curioso em soluções gráficas artesanais e técnicas de impressão de baixo custo, desde 2013.



Formado pelos amigos Flávio Oliveiras, Tiago Ribeiro e Laura Castro - entre outros parceiros temporários, os sócios - A Prensa faz experimentos em cartazes, publicações, cadernos, encartes diversos, cartões e outros suportes móveis, trabalhando principalmente com a serigrafia. O ateliê funciona no bairro do Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, Bahia e abriga o selo editorial EDTÓRA, investindo em publicações de literatura que colocam o livro em lugares não habituais.

Projeto de extensão permanente da Escola de Belas Artes (EBA/UFBA), a Tiragem: laboratório de livros é um coletivo formado por artistas, designers, professores, estudantes e egressos da EBA/UFBA, que compartilham o interesse em investigar o objeto Livro, enquanto obra de arte em si. Busca construir uma rede ativa de cooperação entre a academia e autores locais. Com uma produção de caráter experimental e foco no processo; se interessa pelas possibilidades de extrapolar os limites dos suportes comumente utilizados na produção editorial e, ao mesmo tempo, propõe o retorno às técnicas artesanais de impressão e acabamento na produção de livros sensíveis.



O Núcleo de Design Editorial (NUDE) — é uma iniciativa de estudantes de Design da EBA/UFBA — que une designers e artistas visuais locais, estudantes de artes, letras, design e jornalismo, da UFBA e outras instituições. O NUDE propõe a realização de experiências em design editorial voltadas para publicações periódicas, impressas e digitais.



PROEXT
PRO-REITORIA DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA



MIOLO Nº 1 | PERIODICIDADE: ANUAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Rua Augusto Viana, s/n - Palácio da Reitoria,
Canela, Salvador - CEP: 40110-909

REITOR

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

ESCOLA DE BELAS ARTES

DIRETORA

Nanci Novais

EDIÇÃO E IDEALIZAÇÃO

Tiragem | NUDE

COORDENAÇÃO

Flávia Goulart
Taygoara Aguiar

EDITOR-CHEFE

Taygoara Aguiar

PRODUÇÃO EDITORIAL

Bernardo Machado
Tháise Cintra
Zulmira Alves Correia

DIREÇÃO DE ARTE

Taygoara Aguiar

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Maria Clara Tarrafa
Tarcísio Rodrigues
Zulmira Alves Correia

CAPA

Rafaela Feliciano (Lettering)
Bernardo Machado
Zulmira Alves Correia

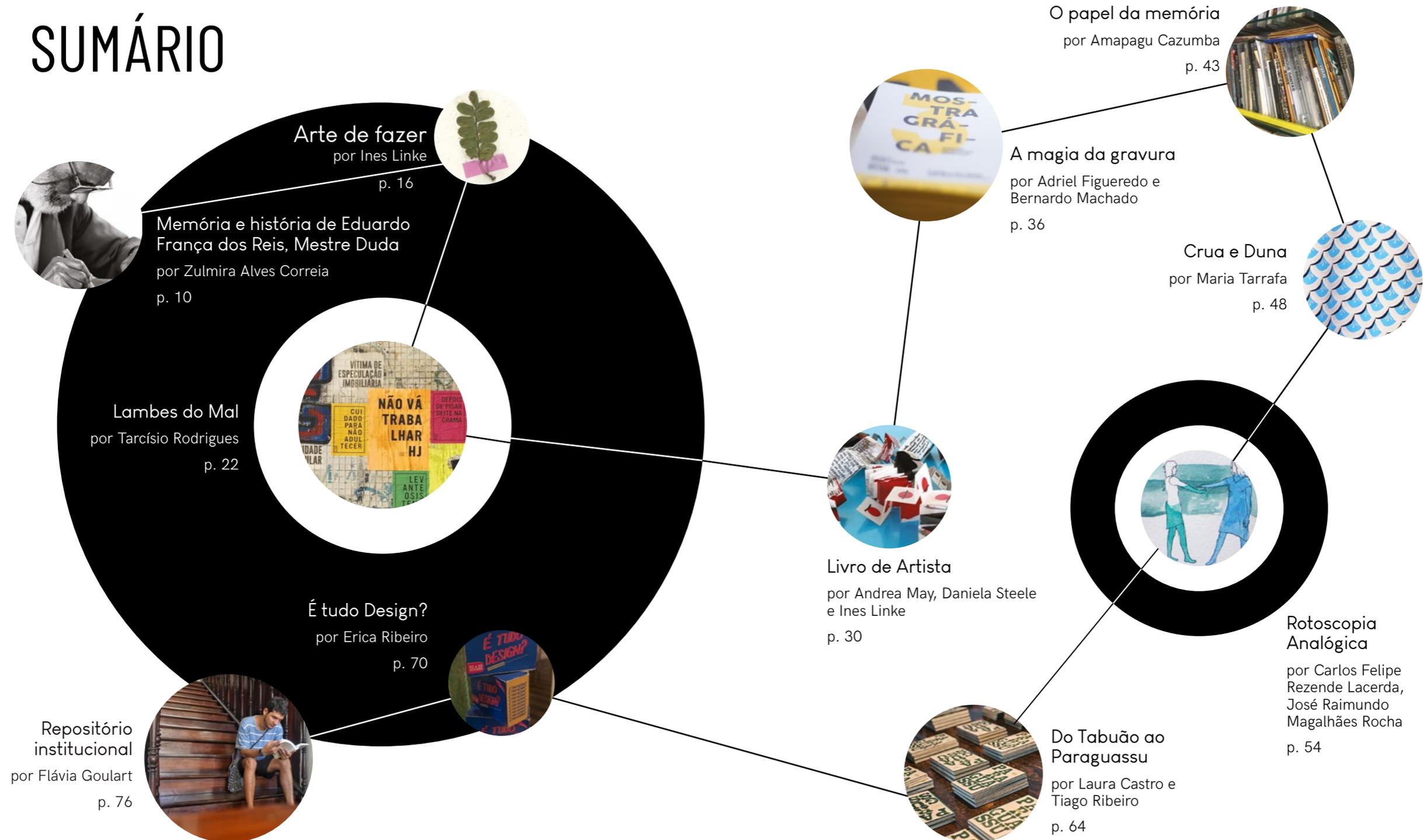
REVISÃO

Bernardo Machado



Fernando Lopes
@fernando_lopes_duca

SUMÁRIO





Mestre Duda

Memória e história de Eduardo França dos Reis

Texto e entrevistas: Zulmira Alves Correia
Fotografia: Evandro Sybine, Luiz Carvalho e Taygoara Aguiar
Audiovisual entrevistas: Antônio Bastos, Bruna Carvalho,
Filipe Rafael Marmori e Taygoara Aguiar

Mestre Duda faz parte do contexto diário de quem frequenta a Escola de Belas Artes. Sempre disposto a ajudar a todos, dia e noite ele está trabalhando em seu espaço reservado da sala de gravura como se aquele fosse seu único universo. Foi lá que o vi pela primeira vez, embora naquela ocasião não o conheci de fato. Oportunidade que tive apenas mais tarde, ao ser convidada para escrever esta matéria.

Nascido em Salvador, Eduardo França dos Reis, 79 anos, mais conhecido como Mestre Duda, foi um dos cinco filhos de Gustavo Hipólito dos Reis

e Joana Digna dos Reis, e o único que se encaminhou para as artes. Começou a desenhar desde criança, enquanto ajudava o pai alfaiate em sua loja. A afinidade com as artes não passou despercebida pelos pais — que o incentivaram desde o início —, nem pelos fregueses que frequentavam a loja. Duda entrou no curso livre da Escola de Belas Artes no tempo em que ela ainda se localizava na rua 28 de Setembro, no final da década de 1960.

Cursou disciplinas teóricas e práticas, como desenho, pintura, cerâmica e xilogravura; teve Henrique Oswald, Mário Cravo e Hansen Bahia como professores, sendo influenciado, principalmente, por esse último. Hansen Bahia teve papel fundamental no desenvolvimento do trabalho de Duda e em sua paixão por xilogravura, técnica de gravura pela qual se encantou e levou adiante em sua jornada como artista. Além disso, criou juntamente com Edson Luz um grupo de xilógrafos dentro da Escola de Belas Artes.

Estar envolvido com as artes significa tudo para ele, e essa paixão é evidente em seus trabalhos cheios de cor e detalhes, principalmente, porque o suporte de papel quase sempre é colorido de lápis de cor antes de receber a impressão. Além disso, ele viveu a evolução das técnicas de gravura e teve contato com a inclusão de outros tipos de matrizes de madeira, como compensado, ou mesmo isopor e linóleo. Ao longo dos anos, Mestre Duda esteve empenhado em estudar as possibilidades da xilogravura, bem como experimentar técnicas de colagens, usando lixa, tecido, e outros materiais sobre a

matriz, com a intenção de dar textura aos seus trabalhos. Texturas essas que evidenciam os temas que giram em torno dos encantos da Bahia: peixes, baianas, lugares que permeiam suas memórias e fizeram parte de sua vida, que vão do Farol da Barra ao elevador Lacerda, e então ao recôncavo baiano, de modo que Duda mantém viva suas vivências, seu passado e presente; mais ainda, a essência do que o torna único.

Para entender um pouco mais sobre Mestre Duda, entrevistei o artista plástico, pesquisador e professor de gravura da Escola de Belas Artes, Evandro Sybine, que realizou a curadoria da exposição nomeada "Mestre Duda — Xilogravuras", há 2 anos, no MAFRO — Museu Afro-Brasileiro. A Mostra circulou também no Instituto ACM, e na Mostra Gráfica no MAM.

Sobre a trajetória do Mestre Duda, o professor enfatiza que, durante os 140 anos de existência da Escola de Belas Artes, a instituição viveu entre diversos movimentos artísticos — em especial nos anos 1950 e 1960 — caracterizados pela geração de artistas modernos, como Mario Cravo e Juarez Paraíso. Esses artistas tentaram romper com a academia, com o clássico e com o ideal de cópia do modelo, da



“ **A pessoa passa e já olha o jeito dele trabalhar, ver como um artista profissional trabalha; seus trabalhos são uma aula.** ”

”

natureza morta e da paisagem. É nesse cenário que Duda está inserido, entre a segunda e terceira geração de modernos, que buscavam experimentar e criar dentro das artes gráficas. Duda fez parte da efervescência da experimentação, principalmente por ter ingressado no Curso Livre da Escola de Belas Artes.

Quando questionado sobre as influências de Duda e sobre sua técnica, o professor respondeu que Duda fez parte de uma família reconhecida na Bahia. O pai dele era alfaiate conhecido na época e, por ajudá-lo em suas tarefas na loja, Duda tinha a possibilidade de vivenciar a costura, os tecidos e linhas, materiais e técnicas que ele soube utilizar dentro de sua gravura. As colagens, as cores, a técnica e seu diálogo com a matéria plástica deram origem a uma obra única.

É notável que, além do entalhe, Mestre Duda domina a arte da impressão, sendo assim um artista impressor e gravador. “Faz da xilogravura sua identidade, tornando-se uma reverência para os gravadores baianos”, exalta Sybine. O professor também destaca a influência de Duda para os alunos, pois nele veem um artista trabalhando, sua vivência no estúdio, sua vivência de atelier, alguém que domina a técnica; estão percebendo a disciplina sob os olhos de um artista. “É uma sala grande (a sala de gravura), que está sempre à disposição, sempre aberta. A pessoa passa e já olha o jeito dele trabalhar, ver como um artista profissional trabalha; seus trabalhos são uma aula”.

Dessa mesma maneira, a diretora da EBA, Nanci Novais, descreve o Mestre Duda. Nanci destaca



que a vida de Mestre Duda é a Escola de Belas Artes, que ele sempre manteve boa relação com os alunos e professores, atendendo a todos, ainda que nunca tenha aceitado o cargo de funcionário dentro da escola. "Foi uma escolha dele viver livre, ele não queria ficar preso a cumprir horários", ela completa. Duda mantém um vínculo de amor e amizade com a EBA, da mesma forma, a Escola de Belas Artes o acolhe, pois sabe que ele precisa desse vínculo com a faculdade.

Convivendo com Duda desde os anos 1980, época em que era estudante, lembra que Mestre Duda fez parte da Escola Baiana de Gravura, participou de bienais e ganhou prêmios, pois sempre foi um artista atuante. Em 2003, o Centro acadêmico da Escola de Belas Artes promoveu a Exposição Mestre Duda. Com a curadoria de Neila Maciel, foi divulgada, na época, como a primeira exposição individual do gravurista. Esta mostra é um exemplo da relação afetuosa entre Duda e os estudantes da instituição.



Entretanto, ao longo dos anos já existiram movimentos contra a estadia dele na escola, pois Mestre Duda carece de certos cuidados, por conta de alguns problemas de saúde e sua idade avançada; também já se acidentou na prensa, mas Nanci entende que ele precisa estar nesse espaço, em contato com as pessoas, com o estúdio, com o que ele ama fazer, e que todos são responsáveis pelo seu bem-estar.

"A ideia é ter cuidado com ele, não expulsar ele". A diretora também está sempre em contato com a irmã de Mestre Duda, com quem ele mora atualmente. "A irmã dele contou que ele fica inquieto quando não está na escola". Por fim, a diretora comenta sobre a gravura de Mestre Duda, marcada pelas coisas simples, pelos orixás, pela cidade: "a gravura representa o que ele gosta de viver e quem ele é", finaliza ela.

Mestre Duda é, portanto, um artista de uma produção diversa e bem elaborada. Conhecê-lo sob sua própria visão, de outros artistas e alunos me fez percebê-lo além da sua imagem de silencioso gravador, pois, Mestre Duda é um conjunto das características apontadas por todos: artista, artesão, professor, mestre... ●



Artes de fazer

Texto: Ines Linke
Fotografia: Acervo Bem Comum

“ É a experiência da arte que nos permite desenvolver o potencial como seres humanos. ”



Ninguém jamais impedirá que as pessoas tenham certeza de seu próprio pensamento e desconfiem de outras pessoas; Se alguém que tem um ponto de vista válido quer dá-lo a uma audiência, ele não tem escolha senão iniciar uma revista. Temos um ponto de vista que vale a pena ser expressado.¹

A ideia dos zines – pequenas publicações independentes que circulam fora dos meios de comunicação oficiais – surgiu para registrar as diversas atividades do grupo Bem Comum. Os registros, quando materializados, permitem o resgate à memória dos encontros, garantindo que as ideias sejam revisitadas e discutidas em outros momentos e lugares. O zine compreende uma mídia alternativa, de baixo custo, e envolve

táticas de apropriação, subversão e manipulação, propondo em muitos casos o rompimento, mesmo que simbólico, com as mensagens e formas comunicacionais utilizadas e aplicadas pela mídia impressa e/ou digital. Ela é uma ferramenta de comunicação independente que remete aos fanzines punk dos anos 1970 e às publicações “faça-você-mesmo”.

Nossos zines nascem enquanto páginas de desenhos e anotações colecionadas em eventos; posteriormente evoluem a atividades de alguns encontros do Bem Comum, sendo por fim materializadas em pequenas publicações: guias e manuais de processos vivenciados, coleções de memórias, livros de receitas e folhetos que expressam e permeiam as atividades do grupo.

O Bem Comum é um projeto de extensão da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, e desde 2016 mantém um ambiente de cultivo de espécies alimentícias e medicinais. Ele extrapola os muros da instituição pois estimula não apenas a participação da comunidade externa aos debates, como também convida e propicia em sua estrutura a partilha do alimento, a trocar de mudas, o conhecimento e a convivência neste lugar, como em outros lugares comuns. Mas o que vem a ser este lugar? Quais memórias e histórias são reavivadas? Há cultivo e usos comuns?

É possível imaginar que os modelos globalizados vigentes encontrem em sua produção – especificamente na agricultura – alternativas

e modelos distintos de plantio; ou mesmo que as plantas sirvam enquanto paradigma capaz de estimular estratégias/alternativas ao padrão de produção e distribuição existente. Os questionamentos concernentes ao cultivo e à coleta devem conduzir as atenções para além do valor instrumental das plantas, direcionando as discussões às práticas que atravessam a vida social e o mundo natural.

Refletir sobre a soberania e a autonomia do que vem a ser “bem comum”, como também realizar ações capazes de organizar e reinventar hábitos coletivos são propósitos inerentes dos debates do grupo. Percebe-se que o projeto enfoca no cotidiano, nas “artes de fazer” associando os atos de morar, cozinhar, transitar, escrever com

¹ ARTAUD, 1923

instâncias que potencializam a vida, modificam a ordem estabelecida e criam “[...] experiências das vidas humanas [que] articulam, ampliam e complexificam o espaço a partir dos tantos lugares heterogêneos que se cruzam e compõem os entrelaçamentos de nossas memórias [...]”.² Na *Invenção do Cotidiano*, Certeau fala de uma arte do desvio que faz parte de nossas práticas cotidianas e com a qual a pessoa inventa “[...] para si um espaço de jogo para maneiras de utilizar a ordem imposta do lugar ou da língua”.³

Esta maneira de (re)pensar o cotidiano e de rever nossa relação com a cidade permite-nos (re)elaborar as informações midiáticas que perpassam os noticiários, as imagens e textos, práticas comuns às atividades construtivas e dialógicas do grupo, para (re)construir e amplificar a discussão sobre as perspectivas pessoais, comunicacionais, coletivas, dentre outras. As produções tendem naturalmente à independência tecnológica, razão pela qual são utilizados materiais comuns: papel, tesoura, cola e canetas, um lugar de trabalho improvisado, ao ar livre, onde revistas, jornais, flyers, cartazes e catálogos servirão como ponto de partida para a produção.

No Brasil, a partir dos anos 1980, um “novo espírito de capitalismo” absorveu a crítica social e artística das décadas anteriores e instalou uma nova organização política. O sistema neoliberal ao tempo que oferece “liberdade” aos artistas, também precarizou e flexibilizou as condições de trabalho afetando as práticas artísticas. O que resta de arte crítica dos anos 1960 e 1970? Em *A Revolução Eletrônica* (1970), William S. Burroughs associa a prática literária dos cut-ups, a atividade de compor, misturar fontes, textos e gravações à imagem de um vírus que introduz o absurdo, o perigo, a diferença no contexto existente.

A palavra escrita, uma imagem, uma figura, aliado ao aleatório, ao acaso e à participação por meio de processos de cortar, copiar, associar diversos textos e fontes, (re)orienta e (re)significa as mensagens. Mas quais efeitos estas alterações provocam? Um vírus



pau - brasil.

pode ocasionar uma febre, uma inflamação e, em casos extremos, levar à morte. Burroughs concebe este texto num ambiente fechado e marcado pela censura norte-americana dos anos 1950.

O Bem Comum tenta, a partir da situação específica da cidade de Salvador, orientar uma reflexão em que os conflitos e contradições que caracterizam a vida das pessoas, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo, sirvam como base às discussões e produções. Nesta visão “global” em contexto regional, o ato de criar zines vira um meio para abordar temas, como: ecologia, cultura, cultivo, consumo, estética, ética, corrupção, direitos, gentrificação, manipulação da informação, pobreza, capitalismo, neoliberalismo, geopolítica, público/privado, violência etc.

[...] Nós apareceremos quando tivermos algo a dizer. Quando pensamos que temos uma visão interessante sobre uma maneira falsa de pensar, ou quando um fenômeno estético ou moral parece se prestar à discussão.⁴

Com as novas Tecnologias da Informação e Comunicação — TIC, especialmente a *world wide web* — www, as notícias extrapolaram fronteiras territoriais e temporais, e as técnicas de copiar e compartilhar conteúdos nos grupo e redes sociais se tornaram práticas banais. Para reproduzir uma informação, basta um “ctrl + c / copy” e “ctrl + v / paste”, ou clicar em “publicar”. Mas, ao mesmo tempo em que a distribuição se tornou mais fácil, a reprodução de conteúdos e informações, em muitos casos, são lidos com pouca ou nenhuma reflexão crítica. Os posicionamentos se restringem a opções direcionadas e emoções previstas nas plataformas (curtir, amei, haha, triste e grr). Os espaços destinados a opiniões e trocas de posicionamentos são estenográficos, de rápida defesa ou ataques. Já as atividades dos zines coletivos permitem às pessoas maior contato com os materiais em circulação, possibilita leituras pormenorizadas, elaboração de pontos de vista e interpretações fundamentadas,

como também (re)funcionaliza as imagens e palavras a fim de permitir maior expressividade nas opiniões.

Além de lugar de expressão pessoal, os zines no contexto do Bem Comum são concebidos como agente de interações. A partir deles, discussões, relações intra-humanas, partilhas, criações, ações e articulações coletivas são geradas e amplificadas. Os zines funcionam enquanto mediadores quando da elaboração de conteúdos e perspectivas pessoais, e como agentes quando vinculados a um posicionamento político. Ele fomenta ao mesmo tempo material pessoal e coletivo; memórias de um encontro de individualidades e embriões capazes de gerar outros assuntos para os próximos encontros.

Além das negociações coletivas, dos significados e conteúdos das imagens e textos, os zines reconfiguram a relação entre o artista e público; ou melhor, dilui as diferenças entre artista e espectador; aliás, associa as práticas artísticas à vida cotidiana e às formas de sensibilidades. De acordo com Dewey, “a arte não é propriedade de poucos que são reconhecidos escritores, pintores, músicos; É a expressão autêntica de toda e qualquer individualidade”.⁵ Portanto, é a experiência da arte que nos permite desenvolver o potencial como seres humanos.

Atuar nas condições de vida e no funcionamento da cidade com discussões sobre soberania alimentar, uso de espaços públicos ou sobre as práticas dos *cut-up* com singelas intervenções, com apetrechos simples como tesoura e cola, permite-nos entender que esta linguagem pode ser reestabelecida enquanto mensagem e sua prática deve servir como elemento a ser infiltrado nos meios de comunicação enquanto pequenas transgressões.

Não há revistas suficientes, ou se você quiser, todas as revistas existentes são inúteis. [...] Deve haver tantas revistas quanto estados de espírito válidos. A quantidade de material impresso seria então reduzida a muito pouco,

⁴ ARTAUD, 1923.

⁵ DEWEY, 1998, p. 226.

² CERTEAU, 1996, p.194.

³ CERTEAU, 1994, p. 93.

mas este pouco daria o resumo e o total do que deveria ser pensado ou o que valeria a pena ser publicado.⁶

Por que fazer um zine ou falar deles no contexto de arte? Por que discutir o “bem comum”? Bem comum é uma expressão, praticada por diversos autores, e possui distintas explicações na áreas do conhecimento. Na filosofia, está vinculada ao ideal de progresso, onde teoricamente todos possam ter melhores condições de vida. Para Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o bem comum não estabelece uma vontade geral da sociedade, tampouco constitui uma de tantas vontades particulares, de forma indireta ou mesmo uma finalidade da *volonté générale* que resta após eliminarem-se os interesses que se entreanulam; ou seja, sem socialização política não existe a *volonté générale*, ou o “bem comum”, pois este depende das negociações entre as diferenças e do exercício do direito político dos indivíduos.

Na perspectiva de Rousseau, enfatiza-se a estreita relação entre a defesa de interesses individuais e os problemas sociais, econômicos e políticos do presente. Na forma geral, o bem comum consiste em condições e benefícios ao bem-estar dos indivíduos, enquanto o bem-estar depende do perfeito funcionamento do sistema de saúde, segurança pública, sistema legal e político, instituições de ensino, recursos naturais etc. Como a construção e manutenção do bem comum requer participação e esforço coletivo, significa dizer que não se trata da simples busca por benefícios para todos, mas sim daquilo que é cultivado e valorizado coletivamente.

No presente, a privatização dos serviços das cidades são manifestações de uma agenda tecnocapitalista e sua estrutura atende um sistema individualista perverso em vias de desenvolvimento de grandes latifúndios ou tecnologias inovadoras que aparentemente aglutina:

Enquanto as promessas corporativas de empregos bem remunerados e os investimentos na infraestrutura da cidade atraem os políticos, os efeitos imediatos desta agenda serão pagos pelos cidadãos comuns através do aumento dos impostos, do aumento dos custos de habitação e da venda de bens públicos. No coração desta agenda tecno-capitalista é uma reimaginação do que viver na cidade significará: como iremos acessar produtos e serviços (Amazon!), Como iremos nos locomover (Uber!), Como iremos dispor de habitação (Airbnb!), Como seremos governados (Google!), E como seremos reconhecidos como cidadãos com direitos? O surgimento de ‘cidades inteligentes’ representa um grande experimento no que significará viver em e por meio de poderosos sistemas em rede, movidos por dados.⁷

Como resultado, encontramos pessoas que podem aproveitar as conveniências dessa agenda tecnocapitalista em uma sociedade que se depara com uma cidade apartada, com serviços inacessíveis, alugueis impagáveis e políticas antidemocráticas. A dificuldade de estabelecer e manter um bem comum neste contexto está associado à estratificação social e econômica. O público e o coletivo são encarados com desconfiança e medo, tendo em vista que os interesses privados, elitistas e individualistas determinam o funcionamento das cidades e o destino dos bens comuns. Para desacreditar o bem comum, ambientes particulares, exclusivos e excludentes foram incrementados em todos os lugares. Condomínios fechados, shopping centers e até mesmo praças, são vigiados e cercados, absorvidos por empreendimentos particulares que distinguem e separam os indivíduos. Os sistemas socioeconômico, político, dentre outros, oferecem privilégios para determinado nicho social enquanto compensa outros grupos sociais, desconstruindo e desvigorando a noção de bem comum. Cabe a reinvenção do coletivo, a (re)apropriação dos espaços públicos, a (re)afirmação do direito à cidade em um contexto que confronte a agenda tecnocapitalista. Reunir-se para plantar, fazer zines e compartilhar alimentos apesar de

representarem ações simbólicas e simplórias, deve compreender importante componente de reconhecimento político capaz, inclusive, de fomentar a subversão e o uso dos espaços livres e públicos, além de facultar novos sentidos, quiçá reconfigurar hábitos e imaginários perdidos no tempo.

Joseph Beuys defende uma democracia criativa, desvinculada da forma tradicional de arte, mas direcionada ao desenvolvimento do potencial criativo. Este potencial não está limitado por institucionalização ou assinaturas; ele tenta reativar os “valores coletivos da vida enterrados pela indiferença, pelo desencanto, agressão, violência, deterioração como idealizado pela Universidade Livre Internacional que não se funda numa instituição de ensino privado ou mesmo assina a autoria de uma obra de arte. A sua criação caracteriza-se pelo intercâmbio criativo permanente, pela paridade entre professores e alunos, bem como pela aproximação entre artistas e espectadores expressas na frase ‘todo mundo é um artista’”. A imagem de uma “democracia criativa” de certo modo inspira nossos encontros e atividades, permitindo-nos cultivar a ideia de um lugar onde podemos construir e reinventar experiências a partir das diferenças. É na coletividade, em sua busca, onde aprendemos a observar, analisar, refletir, criticar e emitir opiniões fundamentadas sobre gostos, estilos, materiais e modos diferentes de viver e fazer as coisas a partir de situações ordinárias e cotidianas.

Escolhemos o comum como um modo de operar, um princípio de agir; instaurar um estado coletivo, não na intenção de superar o conflito e os impasses antagonistas ou de instaurar um estado homogêneo padronizado, mas para formar uma comunidade de aprendizagem a partir dessa diversidade e diferença. Trabalhando na tradição da escultura social e da arte participativa compartilhamos conhecimentos, discutimos as formas de habitar o mundo para (re)encontrar o Bem Comum. ●

Referências

ARTAUD, Antonin. “There Aren’t Enough Magazines” (1923). In: LATIMER, Quinn Latimer; SZYMZYK, Adam (Ed.). In: *South as a State of Mind. Issue #9 [documenta 14 #4], Fall/Winter 2015*. Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/south/25228_there_aren_t_enough_magazines>. Acesso em: 01 dez. 2017.

BURROUGHS, William S. **The Electronic Revolution**. Expanded Media Editions, 1970. Disponível em: <http://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: morar e cozinhar**. Petrópolis: Vozes, 1996.

DEWEY, John. **Essential Dewey: Pragmatism, education, democracy**. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

SADOWSKI, Jathan; GREGORY, Karen. “Amazon is running its own hunger games – and all the players will be loser”. In: **The Guardian**. Thursday 7 December 2017 14.16 GMT. Disponível em: https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/dec/07/amazon-hunger-games-players-losers-second-headquarters-site-us-techno-capitalist?CMP=share_btn_fb. Acesso em: 07 dez. 2017.

6 ARTAUD, 1923.

7 SADOWSKI, 2017.



VITIMA DE
ESPECULAÇÃO
IMOBILIÁRIA

OS ALONGOS
ECLAMAM-SE
EM GREVE

NÃO VÁ
TRABA
LHAR
HOJE

DEPOIS
DE PISAR
DEITE NA
GRAMA

MUITO
CUIDADO

CUI
DADO
PARA
NÃO
ADUL
TECER

SIDADE
POPULAR

NO
TOUCH
SCREEN
TOQUE
NE

LEV
ANTE
O SIS
TEMA
CAIU

SALVA
DOR
É BALA
ALOJADA
NO
PEITO

Lambes
do Mal

Foto cedida
pelo artista

LAMBES

Texto: Tarcísio Rodrigues
Fotografia: Mariana Teles



DO MAL

Quem já passou por Salvador certamente já se deparou com uma das obras do Lambes do Mal, nos locais mais frequentados da cidade, como Rio Vermelho, Barra ou a Praia do Buracão. Quem sabe até em algum local escondido da cidade você já passou por um dos cartazes de coloração berrante, formatação simples, preenchido por frases impressas em tinta preta.

Para conhecer mais sobre a história do projeto, conversei com Daniel Lisboa. Cineasta e a mente efervescente por detrás das frases inspiradoras, questionadoras e perturbadoras do Lambes do Mal.

Diretor e um dos donos da Cavalão do Cão Filmes, Daniel, já de carreira consolidada, conta com 15 anos de experiência na área. Já dirigiu filmes de grande repercussão, como *O fim do Homem Cordial*, *Sarcófago* e *Tropykaos*. Obras essas que mexeram com o imaginário da cidade de Salvador e que possuem o mesmo caráter político e questionador das frases do Lambes do Mal.

De que forma o "Lambes do Mal" começou?

Eu considero que o lambes começou a existir mesmo em 2017, por mais que antes disso eu já estivesse colando algumas coisas na rua. Mas acredito que a minha pesquisa em cima de material, de formato e de rua começa a se consolidar mesmo em 2017, então é uma coisa extremamente recente. Sempre tive esse desejo de flerte com as artes visuais e com a literatura. E nos roteiros de cinema eu escrevo muito...então existe um fluxo de escrita muito grande. Já escrevia pensando na possibilidade de publicar algo, alguns pontos ou algumas frases que eu vinha desenvolvendo. Eu também tinha um flerte com a *street art*, que é outra parada que tenho uma admiração muito grande, tanto pelo *grafitti*, quanto pela pichação... então acho que o Lambes do Mal foi a união desses dois desejos. Uma vontade de conseguir colocar mensagens na rua através da *street art* e de ter fluxo para as coisas que eu vinha escrevendo e produzindo textualmente. A ideia de levar isso através de lambe-lambe foi o que foi mais viável e acessível para mim na hora. De jogar essas frases no papel e colar na rua. Por vezes também picho essas frases, mas prefiro no papel. Eu tenho um fetiche por papel.

O que te motiva a produzir essas frases?

Surge de uma ideia de contrariar o que vem sendo pregado por um sistema hegemônico. Eu classifico o projeto como "palavras de desordem e frases com defeito". A ideia é de contrariar o sistema, propor o oposto. Um sistema que a gente acha falho, que a gente não acredita, e que oprime o tempo todo. E eu tenho essa visão de contaminação por ideias. Contaminar a cidade com ideias e propostas não convencionais e não usuais. Não só nas ruas da cidade, mas as casas das pessoas. Pra mim é muito importante estar presente nas feiras e no Instagram, pois sabemos que isso vai para as paredes delas. De alguma forma a gente funciona como uma bactéria de parede. Que está tanto nas ruas como nas residências, tanto no público quanto no privado. E nossa ideia é de contrariar as coisas mais sutis, que às vezes as pessoas não percebem. Como na frase "Peludo é mais gostoso". A frase é um apoio às pessoas peludas, entende? Porque existe uma pregação constante de que o corpo deve ser depilado. Você liga a televisão e vê as propagandas da *Gillette*, que tem interesse em



vender a ideia de que ter pelo é nojento ou feio. E eu como um bom peludo, isso sempre me incomodou. Será que tenho mesmo que me depilar pra estar dentro de um padrão que eu discordo? Então um dos primeiros sopros do Lambes do Mal foi essa ideia do "Peludo é mais gostoso". Isso é uma causa pequena, mas que a Lambes do Mal tem interesse, uma causa muito particular de um grupo pequeno. Não é uma supercausa...

Já quando a gente fala "Levante o sistema caiu", a gente já está trazendo questões maiores.

E por que espalhar essas frases pela cidade?

Porque eu comecei a achar o espaço do Facebook e da internet desinteressante. Eu achei que eu tinha que fazer esse *link* dos meus textos com a rua. Chega um momento que as redes não dão conta, né? É muita informação e acaba não sendo tão valorizado. Eu tenho praticado muito o *log out*, que é outra coisa que eu prego. Que é a volta pra rua. É na rua onde tudo acontece mesmo. O nível de alcance e de interesse às vezes na rua é maior que o virtual.

Por que o nome Lambes do Mal?

Primeiro por causa daquela gíria que era muito forte nos anos 1980 e nos anos 1990, onde diziam: "fulano é do mal!". Esse "do mal" não vinha com peso de maldade, mas como algo a ser visto e analisado. Então quando eu falava que Glauber Rocha era "do mal", era um elogio, sabe? Então ele tem essa influência dessa gíria baiana, mas também traz o peso de Baudelaire com *As Flores do Mal*, que é um livro de poesias que também sintoniza com o nosso discurso de desestabilidade, de desestruturação, de desordem e ruptura. Por fim, acho que esse "mal" que a gente prega, é um mal que se opõe ao bem que foi apropriado pelo sistema. "As pessoas de bem", a "boa família", o "bom gosto", os "bons costumes", a gente não tem nada a ver com essa bondade aí, a gente é "do mal" (risos).

Qual foi o primeiro cartaz feito pelo Lambes?

O primeiro eu fiz pra compor a cena de um dos meus filmes: "Proteja-se: raios ultra violentos". Onde um cara acreditava que estava sendo destruído pelo sol e ele via esse lambe na rua. Esse foi meu primeiro lambe.



Você comentou que no princípio tinha como objetivo espalhar as mensagens pela cidade, mas como os Lambes começaram a chegar às casas das pessoas?

Nunca imaginei que as pessoas iam ter interesse em comprá-los.

Pra mim era um trabalho de ir pra rua, colar as frases e pronto.

Daí eu fui testar na Feira Paraguassu — foi a primeira feira que participei — e levei 300 impressos que esgotaram. Fiquei surpreso em descobrir que tinha uma saída para o que eu estava fazendo. Por isso, atualmente, eu vendo *online*, pelo Instagram, pra todo o Brasil. Hoje me sinto, de alguma forma, um empresário do Lambes do Mal (que tem um retorno financeiro com esse trabalho) e ao mesmo tempo esse artista subversivo que está na rua colando os lambes. Atualmente existe uma febre, de frases para decorar ambientes. E você vê uma galera vendendo essas frases e ganhando muito dinheiro com isso, mas que têm uma proposta diferente do que a Lambes do Mal trabalha.

Quais são as frases que vendem mais?

A partir do contato com as vendas, a gente começa a perceber as frases que vendem mais. E as que não vendem eu vou tirando (na maioria das vezes são as que eu mais gosto), ou quando eu vou nas ruas eu colo as que eu quero, mas nas feiras eu acabo levando as que têm mais saída. A que vendia mais era "Cuidado para não adultecer", e brigando com ela "Não vá trabalhar hoje" e "Ter paz é não ser visto". E aí tem várias outras que têm uma mesma demanda de saída. Agora na última feira eu lancei a "Se plante e depois brote", que foi um sucesso total, superando "Cuidado pra não adultecer". Acho que por que ela traz essa gíria baiana que é o "se plante".

O Lambes tem uma identidade visual muito forte com as bordas retangulares, e eu reparei que existe uma série de lambes diferentes agora: com as mesmas frases, mas em um layout diferente, sem a borda retangular. Você vai mudar o layout do Lambes ou está testando novas formatações?

(risos) Eu fui muito cobrado por isso, sabe... Mas esse é um ponto interessante, porque eu, como "designer", tenho minhas limitações. Então para eu dar qualquer passo eu tenho muito medo, pois para eu chegar a algo que me agrada já é uma superconquista. Porque eu não domino Photoshop ou Illustrator, nem faço nenhuma superpesquisa tipográfica. Eu não sou da área. Eu sou cineasta.

Então eu estou me aventurando e começando um processo dentro da área do design, das artes visuais, *street art* e poesia. É o começo de uma aventura. Cada avanço que eu faço é muito significativo pra mim. Ter borda ou não ter borda parece uma besteira, mas é um lance que eu gasto muito tempo analisando, o que funciona e o que não funciona.

Então é por causa da disposição da informação que você tem trabalhado em novos layouts?

É. Às vezes eu queria avançar mais. Na verdade, o primeiro *layout* era sem borda e eu gostava mais. Só que quando eu botei a borda, eu vi que as pessoas gostaram muito. É impressionante, porque pra mim é um detalhe tão ínfimo...

Como você se inspira para escrever as frases?

Virou um vício. Então o tempo todo o que eu vejo de palavras e notícias eu fico tentando fazer uma frase. Pra mim é muito importante que ela seja curta ou que tenha o mínimo de palavras possível. Tento reduzir e impactar pra virar quase um *slogan*. Não é só um trabalho de criação de frase, sabe? Mas de desestruturação. Porque quando eu faço isso, eu gero uma curiosidade, e quando isso acontece eu capto a atenção das pessoas e isso faz com que ela tente desvendar a mensagem contida no papel.

Como os lambe-lambes se relacionam com sua personalidade e o seu eu-artista?

Então... isso pra mim ainda é uma questão, pois muita coisa que escrevo nos lambes eu ainda não executo. Então são desejos, percepções, vontades, que tanto eu quanto as pessoas que leem passem a agir daquela forma, mas que inclusive eu, como criador, ainda não fiz essas modificações em mim completamente. Acaba que chega a ser um lembrete pra mim também. Estamos passando por um período, nesses últimos 5 anos, de se repensar muitas coisas.

Então eu acredito que as pessoas estejam tentando se reformatar. Eu acredito que os lambes servem pra dar esse incentivo. Fazer repensar, de ter um outro olhar sobre as coisas. Posso dizer, então, que estou em tratamento... contra o machismo, o racismo, a homofobia... São coisas que você tem que estar tratando o tempo todo. Principalmente sendo um homem cis, branco, hétero, classe média... Precisamos estar em alerta o tempo todo, se policiando e se tratando. Todo mundo, cara. Principalmente em se tratando de homem cis. Mas é geral. Todo mundo tem que estar tratando o racismo dentro de você, o machismo dentro de você... pois infelizmente a gente foi criado assim.

Existe algum comentário sobre os lambes que te marcaram?

Cara, nas feiras, quando uma pessoa chega e começa a ler as frases, eu vou vendo no rosto delas as reações e os sorrisos... inclusive pessoas que eu admiro. Elas ficam animadas com as frases, falam que são muito boas e que deviam estar espalhadas pela cidade. Então quando eu vejo o entusiasmo dessas pessoas eu já ganhei o dia e nem precisaram comprar. Agora, outras vezes, rola delas ficarem surpreendidas. Principalmente com as frases que tocam, de alguma forma, em questões sexuais. "Como assim alguém escreveu isso?", tipo a "Peludo é mais gostoso", "Masturbe um amigo" e "Experimente dar a bunda". São frases que, num primeiro momento, chamam a atenção na banca da feira e faz a galera vir ver. Daí elas chamavam outros pra ver etc. Inclusive, na gráfica, é muito engraçado. Quando vou imprimir os caras não acreditam e morrem de rir e ficam zoando os colegas.

“**Precisamos estar em alerta o tempo todo, se policiando e se tratando.**”

Existe alguma situação que te marcou como criador do Lambes do Mal?

Certa vez, fui convidado para compor uma exposição no MAM aqui de Salvador, e decidi botar os lambes lá. Colei nove lambes. Até que o diretor do MAM me liga um dia e diz que estava tendo um problema muito sério. Inclusive, foi na mesma época que a extrema direita estava atacando os museus (a exposição *Queer*, e a mostra do menino de BH). Rolou uma postagem na página do MAM, de uma mulher que foi à exposição com o filho e ficou surpresa com as frases. O diretor do MAM ficou preocupado, principalmente porque não tinham colocado na exposição uma faixa etária para o público. E eu até entendo que não é interessante para uma mãe estar com uma criança e ler um cartaz contendo "Masturbe um amigo", mas o problema é que no texto dela ela chamou meu trabalho de lixo. Enviei uma resposta para ela, explicando cada uma das frases. O problema não evoluiu. Parou nisso.

Além disso, também já fui preso, fazendo esse tipo de trabalho. Não colando lambes. Na época, usava *spray* e escrevia frases, principalmente nas obras do Rio Vermelho: "Neto deforma". E disso saiu uma situação engraçada... certo dia pintaram por cima o "Neto deforma" em uma das obras, mas no outro dia, no mesmo lugar, alguém escreveu novamente "Neto deforma". E novamente, era pintado. E esse jogo aconteceu por um tempo... cada vez que eles cobriam, alguém ia lá e escrevia novamente. Inclusive eu voltei e escrevi também (risos).

Quereria agradecer por ter nos recebido. Gostaria de fazer alguma consideração?

A única coisa que é muito importante nesse trabalho de rua é a constância, e o Lambes do Mal vai permanecer, pois é algo que tem me dado muito prazer. Tenho vários projetos e colaborações por vir, por isso, aguardem. ●

Texto: Andrea May, Daniela Steele, Ines Linke
Fotografia: cedidas pelas autoras

Livro de ARTISTA

Objetos
curiosamente
estranhos



David Gonçalves, Caderno
de obstáculos, 2017

Dos diversos instrumentos utilizados pelo homem, o mais espetacular é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões de sua visão; o telefone é a extensão de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação. [...] Penso que o livro é uma felicidade de que dispomos, nós, os homens.

Jorge Luis Borges

Diferentes sociedades inventaram distintos sistemas de signos que se inscrevem nas mais diversas superfícies em diálogo com as culturas e suas inovações tecnológicas: sequências de marcas sobre madeira, tábuas de argila e placas de pedra, tecidos e símbolos sobre peles de animais, papiros e sequências de letras, palavras e frases sobre papel constituem de certa forma a memória/história dos seres humanos. As mais diversas ideias e histórias são contidas nas páginas que compõem os miolos dos livros em papéis com diferentes espessuras, texturas, formatos e cheiros.

Manuseamos os livros, utilizados para guardar conteúdos e circular conhecimentos, de uma maneira particular, quase íntima. Imaginando uma versão idealizada de um encontro com o objeto livro; nela, nos vemos em um lugar confortável e iluminado. Nos acomodamos nesse lugar para iniciar o ato da leitura sozinho, em silêncio; posicionamos o livro nas mãos e percorremos as imagens e palavras impressas da capa; abrimos o livro com uma certa ansiedade, uma expectativa de descobrir o que se esconde/revela no seu interior. Percorremos as letras impressas nas páginas linha por linha, sem pular as palavras e símbolos que encontramos. No final de cada página viramos ela para seguir na página seguinte. Quando precisamos interromper a leitura, marcamos o lugar para retomá-la no mesmo lugar sem perder a continuidade da narrativa. Apesar de sua numeração sequencial e organização lógica, nós gostamos de nos perdermos entre as linhas e nas páginas do livro.

Adentramos nos mais diversos mundos, terras distantes, países imaginados, lugares fictícios, ideias e conceitos. Após completar a leitura, guardamos os livros em lugares especialmente construídos para esse tipo de objetos.

Aprendemos o ritual do manuseio do livro antes de saber ler. A leitura se torna um ato naturalizado quase automático. Nossas bibliotecas se confundem com nossos pensamentos, conhecimentos e nossa imaginação. Mas existem outros livros que desafiam até os leitores mais experientes. Eles não possuem um modelo. Segundo Stephen Bury, os

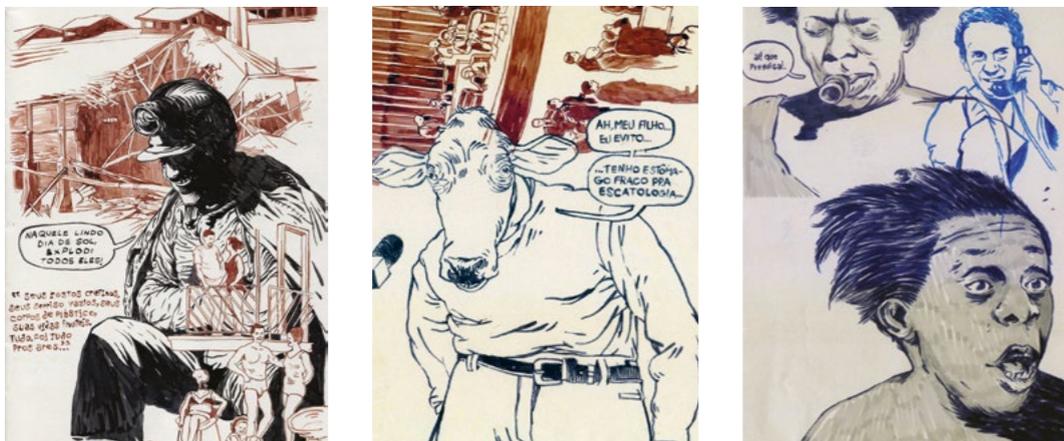
[...] livros de artista são livros ou objetos em forma de livro; sobre os quais, na aparência final, o artista tem um grande controle. O livro é entendido nele mesmo como uma obra de arte. Estes não são livros com reproduções de obras de artistas, ou apenas um texto ilustrado por um artista. Na prática, esta definição quebra-se quando o artista a desafia, puxando o formato livro em direções inesperadas.

O livro de artista, o objeto concebido e/ou realizado pelo artista, reinventa a maneira como se contam histórias, utiliza a linguagem, como se constrói um livro em termos materiais, e técnicas.

Pegar um livro e abri-lo guarda a possibilidade do fato estético [...]. O que é um livro se não abrimos? Simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas; mas se o lemos acontece algo especial, creio que muda a cada vez.

Jorge Luís Borges

A partir do século XX, o livro de artista aparece como objeto específico e se insere no contexto da arte concreta e conceitual nas coleções e exposições de arte. Qual é o significado desse deslocamento? O que estes objetos propõem para o espectador? No contexto da arte concreta, lembramos que esses objetos curiosamente estranhos não possuem um



Felipe Rezende, *Pequeno livro de Horror*, 2017

significado para ser descoberto nos seus textos, mas eles, em si, são o próprio significado, ou como afirma o arquiteto e artista Almandrade, "O artista interfere na lógica do livro, explorando-o como um suporte para a sua proposta de arte, renovando a concepção de livro, sempre apresentando novos problemas, às vezes simulados no riso do espectador. O livro transformando-se em um objeto/significado que desafia nosso conhecimento e nos obriga a reinventar nossa relação com a categoria de objetos chamados de 'livro'". O que pode um livro? Quais as possibilidades e limites de seus materiais, de suas formas, de sua estrutura, de seu manuseio, de suas narrativas?

O projeto O LIVRO DE ARTISTA¹ busca colocar estas perguntas e disseminar os trabalhos artísticos concebidos especificamente para o formato livro. São organizadas exposições, oficinas, conversas e encontros que buscam facilitar o contato entre artistas, curadores, editores especializados no setor, alunos e professores de arte, bibliófilos e o público em geral, e criar instâncias de visibilidade para o livro de artista. A mostra internacional O LIVRO DE ARTISTA, realizada em 2016 e 2017, que contempla uma diversificada produção independente de livros de artista, foi realizada em diálogo com outras atividades, a exemplo da exposição LIVRO.SSA, que enfoca na produção dos artistas locais e as conversas com artistas e agentes culturais². Os trabalhos, concebidos e produzidos pelos próprios artistas, são

elaborados com múltiplas técnicas, materiais e significados que se destacam por acompanhar sua apresentação de universos criativos plenos de possibilidades. O livro supera seus limites físicos e nos apresenta outras formas. Um livro de folhas brancas ou um livro velho com seus elementos e intervalos existentes se tornam suportes para a criação, um instrumento do pensamento visual/plástico do artista.

Cadernos-livros acompanham os artistas ao longo de sua vida criativa. Eles são o lugar onde os artistas transformam a experiência vivida em imagens ou um espaço para o desenvolvimento de ideias, partes do processo criativo; no *Pequeno livro de Horror* (Fig. 1), um *sketchbook* de 35 páginas, Felipe Rezende nos convida a conhecer um de seus arquivos pessoais. Nesse universo particular em construção, os esboços preenchem a frente e o verso das páginas e se acumulam em desenhos que tomam forma, sem reivindicar sua autonomia. Acompanhamos o desenvolvimento do temas nas diversas páginas. Quantas obras em potencial estão contidas nesse livro? O caderno não se afirma como trabalho acabado, mas como parte do processo do artista, muito diferente de outro trabalho que parte de um livro com folhas em branco. Com dobraduras, o artista português David Gonçalves (Fig. 2) cria um objeto plástico *Caderno de obstáculos*, que se relaciona com os parâmetros conceituais e as estruturas modulares dos projetos concretistas. O trabalho lida com a materialidade do livro, o



Cristiano Piton, *Livro corpo*, 2017

papel. A cada página, o objeto se revela, ativando formas e o espaço em diálogo com a luz e o nosso corpo. O livro vira uma espécie de partitura performática; realizamos movimentos que desdobram a espacialidade do objeto, novos relevos e dobras que transformam a experiência visual em uma experiência tátil. A leitura se dá pela nossa relação física com sua estrutura.

Estamos nos deparando com uma caixinha de joias revestida com veludo azul escuro (Fig. 3). Ao abrir o pequeno porta-joias, o *Livro corpo*, de Cristiano Piton, se desdobra em tiras sanfonadas em diferentes direções. As tiras de papel vegetal, com manchas vermelhas, marcas líquidas, partes do corpo e fragmentos textuais que criam um labirinto sem fim, um devir-corpo, frágil e forte como papel. Sua estrutura permite assumir formas orgânicas com possibilidades infinitas de posições, movimentos, sobreposições.

“ O “livro de artista” ganha potência através de sua pluralidade e diversidade. ”



Márcia Abreu, *Como tornar-se e conservar-se bela*, 2017

Os exemplares do trabalho *Como tornar-se e conservar-se bela*, de Márcia Abreu, formam uma série (Fig. 4) que utilizam as páginas sanfonadas para uma longa sequência de imagens coloridas de objetos apropriados das mídias de massa que expõe a íntima relação que o mundo feminino tem com o universo da estética. As páginas se desdobram em uma longa linha, um caminho (das dores) da beleza. O “livro de artista” ganha potência através de sua pluralidade e diversidade. Livros-poema, livros-objeto, zines, livros-joia, livros-memória, livros-retrato, *sketchbooks*, livros-quebra-cabeças, livros-colagem, livros-depósitos etc.

² Palestras e conversas com Almandrade, Miguel Cordeiro, Vauluizo Bezerra, Susana Bravo, Alejandra Muñoz, Juci Reis, Cristiano Piton foram realizadas em outubro de 2017.



Concepção e realização TANTO + Duna, 2017



Márcia Abreu, Como tornar-se e conservar-se bela, 2017

“
**Na mão do artista,
o livro se torna
um meio de
experimentação
nas mais
diversas instâncias.**
”

3 BÜCHLER, 1986.

convocam nossos sentidos e nos engajam fisicamente. Qual o nosso comportamento como espectador frente a esses trabalhos?

Os livros de artista não se afirmam enquanto objeto contemplativo, mas como um trabalho que convida o espectador a aproximar-se, a tocar, experimentar, adentrar em cada proposição. Segundo Büchler,

[...] book art pode ser vista como uma arte de ação, uma espécie de happening ou teatro, considerando a situação em que o trabalho é experienciado, e que exige a participação do leitor. O livro fica no centro de tal situação, mas a experiência da situação é controlada pelo leitor.³

O livro ganha vida ao ser manipulado e manuseado pelo espectador, renovando os gestos e ações, interrogando nossas posturas e nossos comportamentos diante dos livros assim como frente às obras de arte.

Os cadernos de anotações podem ser vistos como trabalhos de arte? Qual o papel do espectador que folheia na intimidade de um caderno/livro? Os livros-objetos não seguem padrões de forma ou funcionalidade. Quando se esgotam suas possibilidades? Na mão do artista, o livro se torna um meio de experimentação nas mais diversas instâncias. O contato com os objetos que provoca experiências sensoriais, um conhecimento fenomenológico que desloca a linguagem e a forma tradicional do livro para então estabelecer novas relações que extrapolam os usos, hábitos e sentidos. Somos convidados a (re)visitar e (re)inventar nossa relação com esta série de objetos e (re)descobrir o movimento do corpo e/ou do objeto, virando parte integrante de um evento móvel, tornando-nos leitores atuantes.

Qual o valor dos múltiplos, livros-objetos em pequenas edições ou as séries? Enquanto alguns livros de artista desafiam a ideia da reprodutibilidade técnica por meio da afirmação da unicidade do trabalho artístico, outros são impressos em edição que determina um

certo número de exemplares/tiragens. A ideia da reprodutibilidade facilita a divulgação e distribuição dos trabalhos de arte, ao mesmo tempo em que transforma o estatuto da obra. A obra de arte reproduzida, torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte que assenta na reprodutibilidade. O artista não somente copia e divulga seu trabalho por meio das técnicas de reprodução (fotocopiadoras, fax, scanner, impressão digital, entre outros); ele passa a produzir objetos que se fundamentam na multiplicidade em diálogo com outros suportes, de revistas, cartazes, postais, *stickers*, lambes, autocolantes, *flyers*, mas também discos, filmes, embalagens, entre outros.

Embora colecionados e exibidos como obras de arte, também circulam de forma autônoma e independente fora do sistema de arte (a exemplo dos impressos de Paulo Bruscky e Paulo Nazareth). O livro de artista, de certa maneira, problematiza o valor de culto da obra de arte — o estatuto divino de um instrumento mágico. Também questiona o valor de exibição dos objetos de arte, que aumentou com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica.

O livro de artista se mantém distante dos objetos/imagens que suscitam uma observação desinteressada e contemplativa. Ao relacionar com o objeto/livro, nos tornamos conscientes dos deslocamentos que os livros de artista realizam, nos dois casos: o do livro e do objeto artístico. Não podemos pensar em condições perfeitas para nos relacionarmos com o livro de artista, nem concebermos a forma idealizada de nosso encontro com o objeto.

Somos convidados a reaprender a “ler” a cada encontro e redescobrir nossos gestos. Abrir um fio cor de rosa que nos conduz para viajar pelas páginas (Fig. 5). O livro de artista é um objeto que fala por si mesmo; ou como diria Borges, sua importância não se dá pela sua capacidade de revelar as coisas; mas em ajudar-nos a descobri-las. ●

* A primeira exposição, que aconteceu no MAB - Museu de Arte da Bahia entre 03 e 10 de outubro de 2016 contou com a participação de Agostinho dos Santos (Portugal), Alejandra Muñoz (Uruguai), Alessandra Menezes (Brasil), Araci tanan (Brasil), Aruane Garzedin (Brasil), Belkiss Oliveira (Portugal), Ceu Costa (Portugal), Cristiano Piton (Brasil), Dôra Araújo (Brasil), Fernando PJ (Brasil), Filipe Rodrigues (Portugal), Flavia Bomfim (Brasil), Gabriela Gonçalves (Portugal), Graça Ramos (Brasil), Henrique do Vale (Angola), Izidorio Cavalcanti (Brasil), Jacqueline Rocha (Brasil), Joana Oliveira (Portugal), José Rosinhas (Portugal), Juli Holler (Brasil), Júlia Pintão (Portugal), Lara Perl (Brasil), Ledna Barbeitos (Brasil), Leonardo França (Brasil), Lia Cunha (Brasil), Luis Melo (Portugal), Mami Higuchi (Japão), Marcelus Freitas (Brasil), Maria Adair (Brasil), Maria Luedy (Brasil), May aka Happy Downlady (Brasil), Mayra Melo (Brasil), Miguel Cordeiro (Brasil), Miriam Rodrigues (Portugal), Raquel Rocha (Portugal), Raquel Rocha & José Rodrigues (Portugal), Renata Carneiro (Portugal), Rico Oliveira (Brasil), Rosa Bunchaft (Brasil), Seara (Espanha), Susana Bravo (Portugal), Tai Oliveira (Brasil), Teresa Pedroso (Portugal), Tiago Cêrca (Brasil), Verônica Andrade (Brasil), Zé de Rocha (Brasil), Ziunar Souza (Brasil).

** Da segunda mostra, realizada na Galeria Experimental no MAB - Museu de Arte da Bahia em agosto de 2017, participaram: Alexandre Rola (Portugal), Almandrade (Brasil), Alvarenga Marques (Portugal), Ana Maria Pintora (Portugal), Belkiss Oliveira (Portugal), Carlos Macêdo (Brasil), Cassandra Barteló (Brasil), Celeste Cerqueira (Portugal), Cristiano Piton (Brasil), David Gonçalves (Portugal), Elizabeth Leite (Portugal), Evelina Oliveira (Portugal), Graça Martins (Portugal), Isabel de Sá (Portugal), Isabel Quaresma (Portugal), Joana Rego (Portugal), Judite Pimentel (Brasil), Juliana Sá (Brasil), Manuela Pimentel (Portugal), Mariana de Castro (Portugal), Márcia Abreu (Brasil), Maria Adair (Brasil), Miguel Cordeiro (Brasil), Miriam Rodrigues (Portugal), Nanci Novais (Brasil), Paula Lima (Portugal), Rui Anahory (Portugal), Sobral Centeno (Portugal), Susana Bravo (Portugal), Teresa Pedroso (Portugal), Tuti Minervino (Brasil), Vauluizo Bezerra (Brasil), Vera Goulart (Brasil).

*** Adriana Sá, Adriano Machado, Alessandra Menezes, Aline Corujas, Almandrade, Anderson Haze, André Lissonger, Araci Tanan, Aruane Garzedin, Camilla Govas, Cristiano Piton, Davi Caramelo, Dôra Araújo, Eneida Sanches, Evandro Sybine, Felipe Rezende, Fernando PJ, Iansã Negrão, Isabel Abreu, Janete Kislanky, Juli Holler, Leandro Estevam, Ledna Barbeitos, Leonardo França, Lia Cunha, Luana Vellame, Luma Flores, Marcelus Freitas, Márcia Abreu, Maria Caribé, Maria Luedy, Maria Mariô, May aka Happy Downlady, Mayra Melo, Miguel Cordeiro, Nila Carneiro, Pedro Marighella, Ramon Gonçalves, Rebeca Matta, Rebeca Teixeira, Rico Oliveira, Rosa Bunchaft, Talitinha Andrade/LUTO, Tininha Llanos Thayane Matos, Vauluizo Bezerra, Verônica Andrade, Viga Gordilho, Will Marx, Wilma Farias e Zé de Rocha participaram da exposição Livo.SSA no Centro de memória do IPAC - Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

Referências

ALMANDRADE. “O fazedor de livros”. Disponível em: <http://www.expoart.com.br/colunista/37/almandrade.html>

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. 4. ed. Trad. de Maria Rosinda R. da Silva. Brasília: UnB, 2002.

BÜCHLER, Pavel. *Turning over the pages: some books in contemporary art*. Cambridge: Kettle's Yard Gallery, 1986.

BURY, Stephen. *Artists' books: The book as a work of art 1963-1995*. Leicester: Scolar Press, 1995.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste*. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997.

Texto: Adriel Figueredo
Bernardo Machado
Fotografia: cedidas pelo autor

A magia da Gravura: MOSTRA GRÁFICA



A gravura é a arte pra quem tem paciência, coisa de budista, de sala de espera onde você fica ali encarando outras pessoas lendo aquelas revistas velhas de carros, moda, arquitetura ou arte, ai te chamam para sala, um pequeno quarto onde te convidam a entrar... bem, é esse o momento da tua primeira prova de estado. Quem aqui pensa que fazemos arte, devo salientar que está um tanto quanto enganado. Durante um tempo em estúdio comecei a ouvir que o que estávamos fazendo era mágica. A matéria se revela diante de nossos olhos como algo inesperado; tudo acontece tão rapidamente, que ao olhar para trás e ver o processo de elaboração do trabalho, passa a ser fichinha o seu desdobramento - porque não é só pegar a placa de madeira, metal ou a pedra, e mesmo a tela, e gravar um trabalho. Há um momento que poderíamos chamar de entrosamento com "a matéria

geradora de imagens" (2010). Não me refiro aqui a apenas conhecer — tem que ter conhecimento para se preparar essa matéria; esse processo que exige muita persistência e dedicação. Depois de pronto, quase um objeto a ser consagrado escultura, vêm as validações, as provas, os testes; o processo é árduo a quem procura fazer mágica. Esse ser a quem chamamos de artista/mágico se completa em ser um escultor, desenhador, pintor, e por último, gravador. Gravura é ciência para poucos.

Dos lugares que fomentam essa mágica além dos estúdios e laboratórios pessoais, o Museu de Arte Moderna (MAM) e a Escola de Belas Artes da UFBA (EBA) são as primazias em formar esses fazedores de mágica. Esses dois lugares de grande efervescência já foram palco de grandes transformações na arte e principalmente no que se refere à gravura. O MAM, a partir de 1980, com as Oficinas de Arte em Série, atualmente Oficinas de Expressões Plásticas, criada por Francisco Liberato e dirigida até 1988 por Juarez Paraíso, onde dedicava-se exclusivamente à gravura, depois passou a ter cerâmica e escultura em madeira (Paraíso, 1998). Atualmente as Oficinas passam por uma reforma; mas, mesmo assim, não silenciou suas máquinas que ainda produzem e reproduzem o experimento gráfico, e mantém em seu quadro de aulas a Litografia, com o professor Renato Fonseca, a Serigrafia, com Adriel Figueredo e a Xilografia, com Gabriel Arcanjo. Talvez por ser uma Oficina, onde não tenha o academismo imposto, o experimento "controlado" seja a motivação de muitos para conhecerem, explorar os limites e a diversidade desta técnica. A EBA teve a exclusividade na produção de gravura nas décadas de 1950-1980 — quando o MAM passou a ter as Oficinas. Mario Cravo deu o primeiro curso de gravura na Escola, e posteriormente, Henrique Oswald e Karl Hansen Bahia, que viriam a formar novos gravadores — que se tornariam referência para todos —, como Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, Mestre Duda, Marcia Magno, Sonia Rangel, Renato Viana, entre outros da geração modernista.

2^a
MOSTRA
GRÁFICA

“
Gravura é
ciência
para poucos.
”

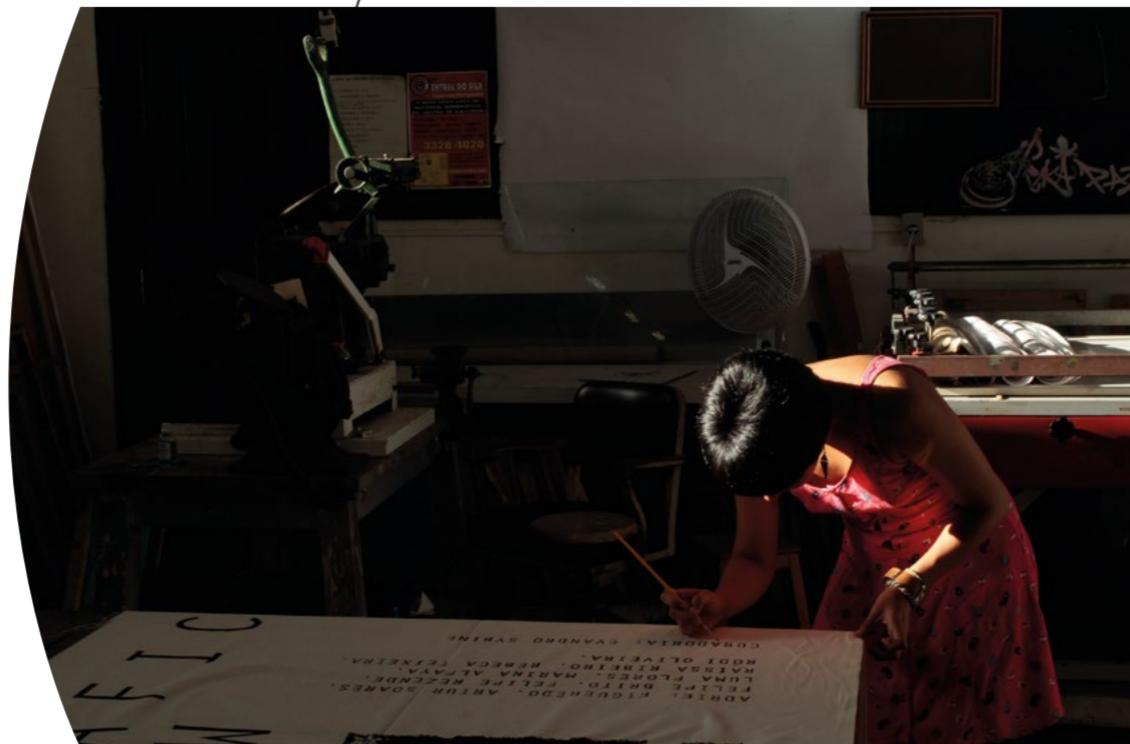
A Escola Baiana de Gravura e outros centros de produção parecem ter geminado bem seus predecessores, expandindo-se até outras cidades, a exemplo de Cachoeira, na Fundação Hansen Bahia, onde são oferecidas oficinas de gravura voltada ao alto relevo.

Esse florescimento a outros lugares acontece por minúcias de técnicas que, diferente de outras, oferecem diversos ganhos. Juarez Paraíso, em seu texto sobre a gravura na Bahia, menciona que "é uma técnica geradora de múltiplo", sendo acessível e podendo ser adquirida por qualquer pessoa, já que seu custo é relativamente barato. Tirando alguns processos, é possível fazer em casa sua geradora de imagens, como os processos em alto relevo: colher de pau, papel, tinta e matriz.

Visando essa e outras possibilidades, onde estariam esses novos gravadores (mágicos)? Onde estaria a sua produção gráfica? Parece que atualmente há um apaziguamento da gravura na Bahia.

Em 2015, por iniciativas tomada por jovens alunos e professores da EBA, e com o intuito de valorizar e promover a gravura e a produção no estúdio de gravura da Escola, vitalizar a circulação de novos artistas e estimular um novo relacionamento com o público, surgia a primeira Mostra Gráfica, reativando a Galeria do Aluno, localizada no Casarão da EBA. A Mostra contou com trabalhos de Adriel Figuerêdo (serigrafura), Artur Soares (gravura em metal), Felipe Caires (gravura em metal e objeto), Felipe Rezende (litogravura), Luma Flôres (serigrafura), Marina Alfaya (litogravura e objeto), Raíssa Ribeiro (serigrafura), Rebeca Teixeira (gravura em metal) e Rodi Oliveira (técnica mista). Tudo isso no espaço dedicado a produção de alunos — e que já foi palco para exposições de diversos artistas em formação, e entre eles grandes nomes da arte baiana, como Baldomiro Costa, Juarez Paraíso e Marepe. O espaço está voltando a ser um local expositivo com força e constância. Essa mobilização em prol da pesquisa, da experiência, do trabalho artístico em equipe e de uma produção ativa e constante, do cooperativismo que envolve todos os participantes, desde a divulgação, produção do material gráfico e distribuição, montagem e desmontagem da exposição teve como principal apoiador o professor e pesquisador, Evandro Sybine, que aceitou essa empreitada fortalecendo ainda mais a causa.

A resposta a essa iniciativa foi surpreendente, tanto do ponto de vista da apresentação e qualidade dos trabalhos, como da recepção do público — e naquele momento o desejo de uma segunda mostra se consolidava. Era mais uma vez a vontade de artistas baianos que queriam atravessar fronteiras com a gravura, mostrando frutos da germinação daqueles que um dia se reuniram com os mesmos propósitos: movimentar o cenário artístico local. Diante da vontade incontestável,



o maior desafio agora era alcançar um público maior, sair do reduto acadêmico firmando esse movimento iniciado por jovens gravadores que estavam experimentando novos desdobramentos e possibilidades nas técnicas da gravura.

A segunda edição chegou à Galeria Pierre Verger, na Biblioteca Central dos Barris, com 16 artistas: Adriel Figuerêdo (serigrafura), Ana Improta (serigrafura), Andreza Pires (gravura em metal), Antônio Neto (serigrafura), Artur Soares (linoleogravura), Felipe Caires (xilogravura), Felipe Rezende (linoleogravura), João Cruz (gravura em paviflex), Marcelo Vicente (gravura em paviflex), Marcus Dutra (gravura em metal), Marina Alfaya (serigrafura), Rogério Dutra (gravura em metal), Rebeca Teixeira (serigrafura), Rosana Agora (isopor gravura), Vanessa Girardi (litogravura) e Xato (litogravura). O grupo de artistas selecionados ainda mantém, como na primeira, uma característica forte do estúdio, a ação do trabalho coletivo, desde a idealização à confecção de todo o material de divulgação.

A segunda Mostra nos revelava o quanto essa magia estava crescendo, o quanto ela ganhava admiradores, e não era apenas visto nas exposições, mas também nas feiras gráficas que aconteciam por Salvador, como a Feira Ladeira, a Paraguassu e a Pedra Papel Tesouro. E na Escola ainda havia um núcleo editorial voltado às artes gráficas e design, a Tiragem: Laboratório de Livros, que já



apresentava seu primeiro projeto, *Experimento Zero* — um livro com notações gráficas impresso em serigrafia. O MAM também apresentava sua produção gráfica das oficinas, com a exposição “Tertulias Visuais”, com trabalhos em litogravura, xilogravura e gravura em metal, denunciando o quanto a magia estava incrustada nas pessoas, e como era, e é, eloquente o seu processo. Por tudo isso, agregava mais e mais pessoas — e dessas, que já tinham um processo criativo em desenvolvimento, outras áreas plásticas expandiam-se até acrescentar a gravura ao seu trabalho/processo. Segundo um tipógrafo de Cachoeira, Arlindo Sousa (2015), “as máquinas alteram a personalidade de quem as maneja, podendo degradar, partir ou domésticas o operador”; as artes gráficas/gravuras detinham esse poder sobre as pessoas. Surge assim a 3ª Mostra Gráfica. A gravura se apresentava, mais uma vez, como um campo fértil para experimentação. Um campo de pesquisa, de processo que vai além das técnicas tradicionais, valorizando as minúcias da imagem na reprodução manual, como visto nesta terceira edição, realizada na Capela do MAM.



Com edital aberto a toda a Bahia, só era preciso ter uma pequena produção em gravura para participar da 3ª Mostra Gráfica. Dos mais de 50 inscritos, foram selecionados: Adriel Figuerêdo (calcogravura), Águia Nativa (serigrafura), Antonio Neto (serigrafura), Artur Soares (xilogravura), Bernardo Oliveira (monotipia), Carolina Albuquerque (calcogravura), Chancko Karann (calcogravura e monotipia), Maria Celia (calcogravura), Marie Primavera (calcogravura), Marina Galvão (serigrafura), Patrícia Martins (xilogravura e calcogravura), Paulo Guinho (isopor sobre concreto), Rafael Pereira (serigrafura), Ricardo Bezerra (xilogravura), Timoteo Lopes (xilogravura), Uillian Novaes (litogravura), Vinicius Ibrahim (xilogravura), Zilmado Bactéria (xilogravura e tipografia), Adilson Passos (serigrafura), Xato (linoleogravura), Andreza Pires (serigrafura), Camie Motta (serigrafura), Carolina Ferreira (linoleogravura), Eriel Araújo (impressão térmica sobre tecido), Bela Seifarth (litogravura e aquarela), Felipe Caires (objeto), Felipe Rezende (linoleogravura), Fernando PJ (serigrafura), Joao Cruz (linoleogravura), Lorena Dantas

(xilogravura), Luma Flôres (objeto), Marina Alfaya (serigrafura), Mario Vasconcelos (gravura em metal sobre cerâmica), Thiago Conceição (calcogravura), Rebeca Teixeira (serigrafura), Renata Voss (gum print-tricromia), Thais Mota (serigrafura), Prudaud (litogravuras), Tulio Modesto (linoleogravura) e Vaneza Melo (xilogravura).

Nesta edição, foi feita uma homenagem a um grande artista, Eduardo França — ou simplesmente Mestre Duda — e, que faz parte da história e tradição da gravura na Bahia. Podem ser conferidos em seus trabalhos características próprias, como o colorido com duas ou mais matrizes, a técnica mista com lápis de cor, sua maneira especial de firmar as obras e o uso nobre das matrizes depois de impressas, transformando-as em objetos artísticos.

Em 2017 a EBA comemorou seus 140 anos de produção e atuação dentro do contexto artístico regional, nacional e internacional, sendo a segunda Escola de Arte do Brasil. E representando sua história e tradição, a 3ª Mostra Gráfica é levada para a Reitoria da UFBA, no mesmo momento em que ocorre o Congresso de Pesquisa, Ensino e Extensão da UFBA, contemplando a fecunda história das artes gráficas da Escola.

Às vezes a mágica nem sai como imaginamos, o que pode acabar até excitando quem produz, porque não era só algo feito apenas pelo gravador, pelo mágico; o processo em si dava o acabamento, dava um pouco de aura aos trabalhos; o perfeccionismo não tem chance. Não adianta querer ser Dürer ou parecido; às vezes parece que as máquinas querem gravar junto, querem deixar sua interferência no trabalho, seja um arranhado, um estourado, um excesso ou falta da tinta, de pressão, de queima. A natureza tem ganhado seus admiradores. No nosso presente momento, a gravura parece estar se reinventando e nós que compomos essa trajetória estamos nos desconstruindo a essas mudanças. Até por que o cenário não é mais o mesmo e a gravura se expande e toma novas proporções, suportes e caminhos. É preciso inventar pra se reinventar. ●

Referências

DOURADO, Tatiana Maria. *O excesso gráfico de Evandro Sybine*. *acasoARTE*, Salvador, 26 jun. de 2010 Disponível em: <<https://acasoarte.wordpress.com/2010/06/26/o-excesso-grafico-de-evandro-sybine/>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

PARAISO, Juares. *A Gravura na Bahia*. In: *PORTUGAL, Claudius (Org.). Juares Paraíso: desenhos e gravuras. Textos de Jorge Amado et al. Salvador: Casa de Palavras, 2001. 120 p., il. (Casa de Palavras; Desenhos, 5). p. 62-67.*

REZENDE, Eron. *Letras de Chumbo*. *Muito*. Salvador, n. 375, p. 20-25, ago. 2015.



O PAPEL DA MEMÓRIA NO OFÍCIO DAS ARTES PLÁSTICAS

Texto: Amapagu Cazumba
Fotografia: Tarcísio Rodrigues

Dia de celebração dos 140 anos da Escola de Belas Artes, numa tarde de sexta-feira, sigo pela parte urbana mais privilegiada da cidade de Salvador com uma missão: entrevistar a artista plástica Maria Adair. Antes, é necessário explicar que ao longo de sua vida a artista acompanha os trabalhos de outros(as) artistas plásticos(as) Baianos(as) e monitora de forma global as exposições de Arte, numa rotina de coletar, pesquisar, recortar, arquivar e preservar o movimento das artes plásticas. Chego ao meu destino, sou recepcionada por Patrícia, a simpática ajudante da nossa entrevistada. De encontro com a nossa protagonista, que está

no labor da pintura, entre telas que parecem nichos, com pinceladas calibradas, em tons de laranja — ou como falam pela minha cidade, cor de abóbora. O ateliê da artista é ambiente de encantamento, com um enorme painel de janelas em vidro jateados com formas que identificam imediatamente a marca Maria Adair de expressão, local extremamente organizado e colorido, revela que existe na prática uma disciplina rigorosa com a manutenção do espaço e com o trabalho criativo, entre estante repleta de lindas garrafas de vidros riscadas em grafismo preciso, ou na Santa Bárbara com pintura inacabada.



Sento-me defronte à artista, peço para gravar nossa entrevista, ela cortante como uma experiente mestra, sentencia:

— Nada será gravado, confie tudo a sua memória!

Como uma criança que desbrava o novo mundo sensorial, repleta de entusiasmo, vou indagando sobre a biografia, sobre inspirações e como ocorreu o momento de epifania em “coleccionar” recortes sobre artistas plásticos(as) baianos(as). Mais uma vez sou corrigida, agora sobre duas palavras utilizadas na minha indagação. Maria Adair me diz que usar o termo epifania para definir o início do que vou investigar não condiz, pois se trata de uma palavra bíblica. Enfática, como uma professora muito segura dos conteúdos que transmite aos/as estudantes, me explica que o termo para o que ela exercita (peço licença para colocar esse verbo de ação) é outro; procuramos a palavra ideal: concordamos em nomear de catalogar.

Em inúmeras pastas especiais para conservar papel, principalmente fotográfico, classificadas por temas e nomes numa estante que toma toda a parede de um cômodo da casa especialmente reservado para a catalogação, com iluminação apropriada e artisticamente ambientado — aliás, vale a pena frisar que a residência da senhora Adair é um espetáculo de lindezas, que imprimem a genialidade da artista —, começamos a desbravar as pastas que contêm a história da Galeria do Aluno da Escola de Belas Artes da UFBA.

Maria Adair viveu nos Estados Unidos, fez mestrado da Universidade de Pittsburgh e na Universidade de Iowa, onde fez relevantes parcerias, entre elas com a artista plástica que trouxe para instalar na Escola de Belas Artes a primeira oficina de papel (infelizmente, atualmente desativada). Senti uma nostalgia agonizante de ver o resplendor da nossa escola no passado, entre fotografias e na fulgurante produção dos(as) estudantes na Galeria do Aluno, que foi também uma criação dela.

Vi a pasta do nosso professor Zé de Rocha com toda trajetória da sua carreira, devidamente registrada com todo respeito que artistas merecem. É incrível como a nossa entrevistada tem o controle e mapeamento de todo cenário das Artes Plásticas contemporânea, principalmente na Bahia, e com grande pesar recebo a informação que em todo esse tempo, atualmente é quando menos estamos produzindo Arte.

A mestra Maria Adair comemora, neste ano de 2018, 80 anos, e para nosso júbilo, já organizou sua biografia com imensa beleza e minúcia. Tive a honra de ver a competência da sistematização dos seus manuscritos de memórias, em papel, todo escrito a lápis, algo que podemos comparar



“ **Salvaguardar a memória é uma dádiva.** ”

aos trabalhos dos escribas egípcios. Dedicção pode ser a denominação ideal para resumir o grande trabalho desta artista; há em sua catalogação um esmero e cuidado com as lembranças, com o fazer de forma generosa para o coletivo, fotografias, recortes de jornais e revistas (material bem complicado para conservação), sem financiamento estatal, sem interferências políticas ou corporativistas. Existe na Bahia uma enciclopédia viva, que nos conta sobre nosso pertencimento de identidade, como pessoas que procuram atravessar essa estreita porteira que é florescer para o mundo Arte.

Salvaguardar a memória é uma dádiva, em tempos de extrema pobreza intelectual, de alinhamentos nefastos, de medo e desânimo que nosso tempo anda nos revelando, onde as tecnologias ainda não foram amplamente democratizadas de forma eficaz, onde o suporte para a arte é questionado mais a cada dia, afrontado e efêmero. Penso na clássica pergunta do amado poeta João Cabral de Melo Neto:

"Em tempos de pobreza é preciso poesia?"

Vi poesia em ebulição. Estar com a nossa mestra de elevado saber e prática, onde o papel ainda é fundamental para a manutenção e tombamento da memória, principalmente da atuação artística da Escola de Belas Artes, é momento de encantamento, e essa é a potência poética, encanto apesar de todas as dores. Neste mesmo dia, visitei a galeria Cañizares, e logo na entrada me deparo com uma fotografia de um ateliê na antiga Escola de Belas Artes; compõem a imagem algumas pessoas, entre elas um homem negro; como sempre, critico que os (as) negros(as) sempre são retratados(as) em papéis menores; para minha surpresa, o monitor me informa que o homem negro não era uma pessoa de subemprego, era professor de Pintura. Pergunto qual o nome do professor, mas infelizmente ninguém sabia, não existem registros onde podemos identificar este homem, e toda sua memória está resumida num pedaço de papel, único registro de que aquele corpo um dia esteve presente neste mundo, toda sua possível genialidade apagada, porque sua biografia não foi escrita; nada está no papel, no suporte que resiste e desafia esse senhor que a tudo devora, o Tempo.

O papel atravessou a história como o material mais popular; ousou até classificá-lo como verdadeiramente democrático no que esta palavra carrega de valor. Livros de tombos, cartas, tratados, certidões, cadernos escolares, álbuns de fotografias, cadernos de desenhos nas séries iniciais, para uso doméstico, profissional, devastando a flora e a fauna — mas também nos educando para a sustentabilidade —, artísticos, alternativos, *sketchbooks*; a melhor função do papel sempre será dizer e guardar o que fomos, o que somos e o que seremos.

O papel e Maria Adair são privilegiados, conseguiram em parceria vencer esse senhor tão lindo e cruel. Eles, com a mais pura beleza e plenitude, venceram e se aliaram ao Tempo; e precisamos aprender com eles a sermos mais belos, plenos, generosos e convictos de que a nossa memória é, entre todas as coisas, a mais fundamental, porque memória é coisa vivente. ●



Gil
*é meu pastor
e tudo se
transformará*





Entrevista: Maria Tarrafa
Fotografia: Fernando PJ



PERFIL

Fernando PJ

“
Eu tenho sempre esse não lugar: quando estou num bazar de design, as pessoas olham para o meu trabalho e dizem 'olha como isso é artístico', quando estou em uma feira de arte, olham meu produto e dizem 'como isso é projetual'.
”

Eu trabalho na Facs, dou aula no curso de graduação em Design e tenho a **Crua**: Criativa Regional Urbana Artesanal.

As minhas influências na Crua são da cultura popular, do design popular, o design vernacular. A pesquisa de Lina Bo Bardi influenciou muito o meu entendimento da cultura popular.

Visualmente eu tô muito ligado à xilogravura, J Borges, com certeza, essa coisa mais armorial do (Gilvan) Samico, de você pegar as referências da cultura popular, da visualidade popular e trazer um outro traço pra cima dela.

Outras influências grandes também estão na estrutura da visualidade, a base desse meu resultado gráfico é *gestalt* e semiótica. Eu tento usar elementos mínimos, elementos mais claros possíveis, essa relação do desígnio que a gente fala tanto no design, mas também deixar espaço pra subjetividade. Dentro dessa perspectiva de você criar precisamente a forma, eu busco formas que sejam reduzidas enquanto elementos e que aqueles elementos mínimos consigam comunicar e trazer as leituras mais amplas possíveis dentro daqueles limites. Ou não, ou fora daqueles limites. Quando você cria alguma coisa, você diz que ela tá finalizada, você lança, aquilo não te pertence mais, então as leituras outras são possíveis.

E isso tem uma relação com a minha produção na Crua, que eu às vezes demoro anos num produto, quando eu lanço um produto, aquilo já foi pensado, repensado, experimentado, justamente para tentar ter esse controle da forma e da percepção daquilo.

A Crua, quando surgiu, era a plataforma pros meus trabalhos artísticos, pra poder criar e ter esse espaço onde eu pudesse produzir sem necessariamente ter um briefing ou um cliente.

Devido às mudanças dos últimos anos, eu me mudei de apê, buscando um lugar que tivesse mais espaço, pudesse estruturar melhor meu atelier, com esse “descompromisso” da Crua,



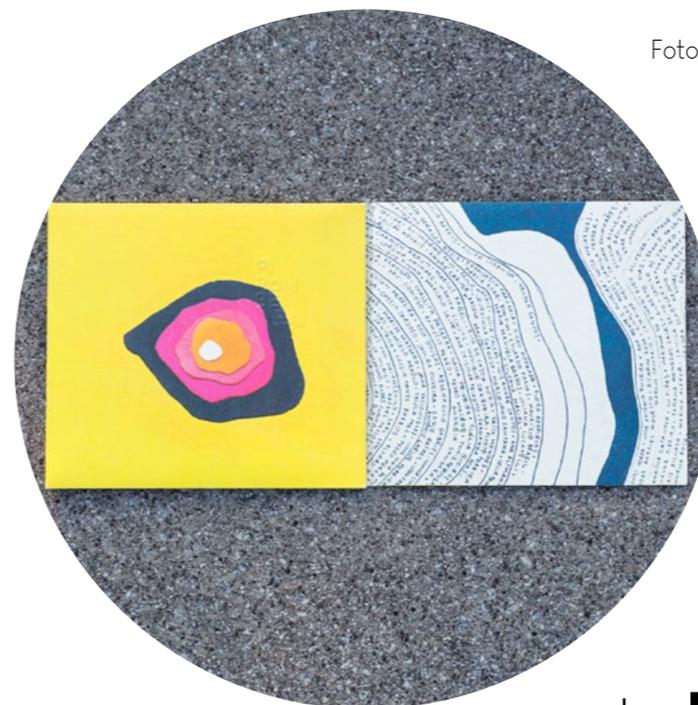
ela foi crescendo em casa, era um escritório, que virou escritório-atelier, que virou tudo junto (risos) e agora eu tô tentando administrar isso nesse novo espaço. Design é lindo e maravilhoso, assim como medicina é linda e maravilhosa, assim como arquitetura é linda e maravilhosa, assim como economia... mas ninguém trabalha por diversão. As pessoas buscam se divertir quando fazem aquilo que amam. Mas um trabalho é sempre um trabalho. Eu acho que nessas áreas criativas a gente não tem muito a percepção do público, das outras pessoas, da sociedade, de que o nosso trabalho é um trabalho também. Que ele tem um esforço e não é o viver, o viver é muito maior que o trabalho.

Eu sou completamente novato no mercado de arte, agora que os produtos estão saindo dessa coisa do design e indo um pouquinho mais pro artístico. Eu tenho sempre esse não lugar: quando estou num bazar de Design, as pessoas olham pro meu produto e dizem "olha, como isso é artístico", e quando tô numa feira de Arte, olham o meu produto e falam "como isso é projetual!", não com essas palavras mas com esse sentido. Então tô sempre nesse meio termo, nesse não lugar. Já assumi que isso faz parte do meu processo estar nesse não lugar, ser esse processo híbrido.

Mas o mercado existe, as feiras existem, mas nem sempre aquilo é entendido. Acho que o público nos últimos anos já adquiriu um pouco



mais de informação sobre as técnicas artísticas, pra entender o porquê do valor de cada coisa, que às vezes por não conhecer, você olha um objeto e não entende o valor dele, não sabe porque aquilo custa aquilo pelo processo ou pela tiragem, que às vezes é uma peça única. Não é o preço de acordo com o material com que aquilo foi produzido, é um outro valor que é dado à arte. A gente estava vendo a arte, o comércio de arte e o consumo de arte e produtos culturais em ascensão por diversas classes sociais e hoje a gente tem essa quebra, esse golpe, onde nem o dinheiro tá dando pra adquirir produtos que não sejam essenciais, quanto o que a gente vê em muitos sentidos dessa podaço dos processos artísticos.



Entrevista: Maria Tarrafa
Fotografia: Lia Cunha e João Milet Meirelles



PERFIL

Lia Cunha

Qual sua trajetória até aqui? (Pessoal ou profissional)

Entrei meio que por acaso no curso de bacharelado em artes visuais na Escola de Belas artes da UFBA em 2007, na época tinha um interesse maior pelo cinema, o que me conduziu inicialmente aos estudos da fotografia analógica na construção de objetos tridimensionais transparentes e reflexivos.

“ **Me interessam idéias complexas sintetizadas em uma representação gráfico-visual simples. Trabalhos de cunho político ou filosófico.** ”



“
**Na guerrilha
aprende-se
outros valores**
”

Talvez por conta do formato proposto pela própria escola acabei por estudar uma maior amplitude de assuntos e técnicas diversas sem me especializar.

Estagiei na Galeria da Aliança Francesa (2009-2010) e trabalhei com produção de montagem no Museu de Arte Moderna da Bahia (2011-2014), no TROPICAL SELVAGEM / Selo Agricultura Celeste até 2016, quando já produzia para a Duna e participava de feiras de publicação independentes como a Paragassu e a Toronto Art Book Fair (2017). Atualmente colaboro na Plataforma Largo e na Editora Tiragem como membro do conselho editorial.

Nos últimos três anos estive em residências artísticas nas cidades de Frankfurt, Köln e atualmente sou artista residente do grupo de pesquisa do Laboratório de Bioinformática e Ecologia Microbiana (IBIO-UFBA, 2018).

Como surgiu a Duna?

A Duna surgiu da necessidade de encontrar um espaço para a minha produção que fosse polimorfo, mutante, que se moldasse com o vento e me permitisse flutuar por interesses diversos, técnicas fotográficas e de impressão artesanais, ilustração, direção de arte, design editorial, artes visuais e sonoras. Técnicas que impõem um ritmo de produção mais respirado, estão abertas ao acaso, ao “erro”. Participar das feiras de publicações independentes faz parte da busca de formatos alternativos para compartilhamento de processos. Um contato mais direto com público.

Quais são as suas influências? Qual o objetivo da Duna?

Me interessam idéias complexas sintetizadas em uma representação gráfico-visual simples, precisa. Trabalhos de cunho político ou filosófico.

O cinema ainda é talvez a minha principal referência, a maneira como Win Wenders e Goddard jogam com as cores (em O céu de Lisboa e A Chinesa por exemplo). Os artistas conceituais, construtivistas russos, Joseph Beuys, Yoko Ono, Richard Long, Bruno Munari...

Talvez as mais presentes sejam as pessoas próximas, com as quais tenho a oportunidade de trabalhar ou trocar de alguma maneira, lançã Negrão, Tiago Ribeiro (Pontu), Filipe Cartaxo (BaianaSystem), Ju Rangel (Moringa), Sociedade da Prensa, Tanto Criações Compartilhadas, Harmonipan Studio, Alex Durlak (Perish Publishing) e tantos outros que vou falhar em citar agora.

Eu tenho mais interesses do que objetivos de maneira geral em relação à Duna. Interesse no encontro, no compartilhamento de ideias e habilidades. Através de processos colaborativos e artesanais, desenvolver projetos comerciais e autorais feitos por designers, arquitetos, ilustradores, artistas do corpo e do som. Aprender junto.



Me fale sobre trabalhar com design em Salvador.

Me interesse por um fazer autoral que muitas vezes não responde às expectativas do mercado. A minha maneira de trabalhar, em zonas entre linguagens, muitas vezes torna difícil uma definição precisa do que estou compondo em trabalhos coletivos: direção de arte, edição, design gráfico, ilustração, gestão, produção, curadoria... experiências mais comuns em trabalhos com grupos musicais e teatrais. Uma metodologia de trabalho que não se assemelha em nada a das agências pelas quais designers com formação mais tradicional devem passar.

Nesse âmbito os projetos são sobretudo autofinanciados ou contam com verba pública captada através dos editais — bastante escassos na situação política atual. Circulam montantes mais baixos, mas na guerrilha “aprende-se outros valores” como me disse um amigo na semana passada, acho que é por aí mesmo.

Por outro lado em projetos comerciais algumas vezes nos surpreendemos, como no caso da nomeação em direção de arte e arte gráfica para o disco do grupo Pirombeira no 18° Grammy Latino. ●

Rotoscopia Analógica

UMA ANIMAÇÃO PROCESSUAL

O projeto Rotoscopia Analógica: Investigações e Práticas teve como principal objetivo produzir um vídeo de animação experimental com a técnica de rotoscopia. Como resultado, realizou-se um curta intitulado *Rotoscopia Analógica, uma animação processual*, que transita entre as fronteiras do documentário e da ficção, tendo como foco o cotidiano dos estudantes da Universidade Federal da Bahia.



Texto: Carlos Felipe Rezende Lacerda,
José Raimundo Magalhães Rocha
Fotografias: cedidas pelos autores.

Esse projeto foi contemplado no edital PibiArtes-2017, promovido pela Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Sua equipe foi formada pelo proponente do projeto e três ilustradores — estudantes dos cursos de Design e Artes Plásticas —, além de um professor-orientador. O projeto levou 6 meses para ser realizado, nas dependências do LabDesign, espaço da Escola de Belas Artes da UFBA (EBA).

Além de pesquisa bibliográfica e investigação prática sobre técnicas e materiais, utilizou-se como principal metodologia de pesquisa uma abordagem compreensiva do processo de criação, a partir da Teoria da Formatividade, de Luigi Pareyson.

A seguir, relatamos e refletimos sobre essa experiência, apontando as principais descobertas, dificuldades e resultados obtidos.

Sobre rotoscopia

Nos momentos iniciais do projeto, foi imprescindível compreender as especificidades e o contexto histórico da rotoscopia. Trata-se de uma técnica de animação que consiste na utilização de imagens filmadas como base para realizar animações. Em outras palavras, cada *frame* da filmagem serve de matriz para realização de um desenho. Sua principal

característica é apresentar resultados de movimentação diferentes daqueles obtidos com técnicas de animação em que as cenas são desenhadas livremente.

A rotoscopia é empregada há bastante tempo, principalmente, a partir do sucesso do desenho animado *Koko The Clown* (1915), dos irmãos Max e Dave Fleischer. Nesse trabalho, Dave se vestia de palhaço para executar as ações diante da câmera. Então, seus movimentos foram desenhados com a utilização do rotoscópio, aparelho inventado por Max Fleischer. Nesse aparelho, as imagens captadas por uma filmagem prévia são projetadas sobre uma superfície de vidro transparente, que permite ao ilustrador desenhar a cena sobre o *frame* projetado.

Desde então, surgiram vários outros desenhos animados criados pelo estúdio da família Fleischer, a Fleischer Studios, localizada na Broadway, em Nova Iorque. Dentre os mais famosos, *Betty Boop* e *Popeye*. Posteriormente, apareceram diversos exemplos de uso dessa técnica, como *Branca de Neve* (1937), da Walt Disney Studios, e *O Senhor dos Anéis* (1978), de Ralph Bakshi. A rotoscopia também foi muito importante na criação de efeitos visuais em filmes, como *Os Pássaros* (1963), de Alfred Hitchcock (SEYMOUR, 2011).

Atualmente, a rotoescopia está associada à computação gráfica, por meio de *softwares* cada vez mais sofisticados, facilitando o processo de execução das animações. Utiliza-se uma gama deles, como o Adobe After Effects, Autodesk Flame, Autodesk Smoke, Silhouette, dentre outros. O processo digital difere em grande parte do analógico, pois é possível criar movimentos a partir de “quadros-chave”, diminuindo o tempo de produção.

Existem muitos exemplos de produções recentes que empregam a rotoescopia digital, seja integralmente, como em *Walking Life* (2001) e *A Scanner Darkly* (2006), ambos de Richard Linklater, o *Expresso Polar* (2004), de Robert Zemeckis, ou parcialmente, como em *Avatar* (2009), de James Cameron. No Brasil, já foi utilizada em aberturas de telenovelas, como *Amor à Vida* (Rede Globo, 2013), de Mauro Mendonça Filho e Wolf Maya, e na vinheta de abertura da série *Ó Paí, Ó* (Rede Globo, 2008-2009), dirigida por Monique Gardenberg, Mauro Lima, Carolina Jabor e Olívia Guimarães. Em 2015, a animação *Égun, os Mistérios do Mar*, de Hélio Queiroga, ganhou o Prêmio de melhor curta-metragem em animação no 15º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro.

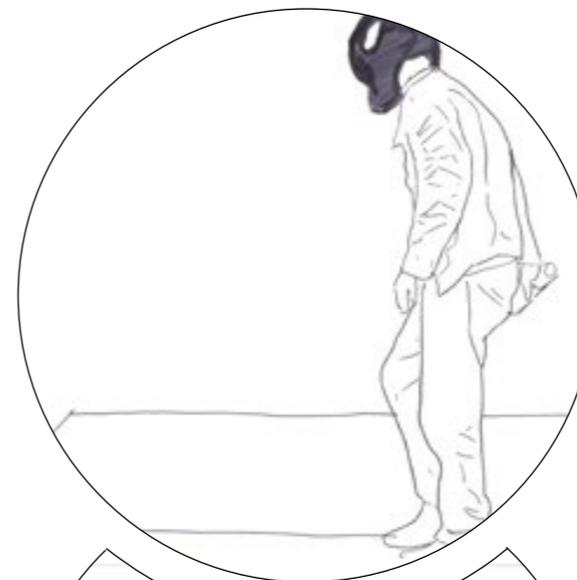
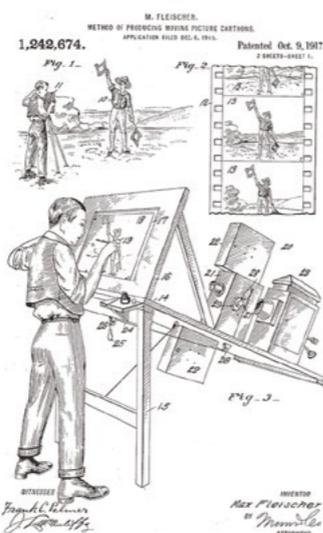
Atualmente, estudantes de Audiovisual da Universidade de São Paulo (USP) vêm produzindo a animação *Oceano*, dirigida por Renato Duque. Esse projeto conta com uma equipe de mais de trinta estudantes, num esforço e aprendizado coletivo. Toda a animação por rotoescopia é feita digitalmente, com exceção dos cenários pintados com aquarela.

Percurso de Criação

Diante do desafio de se produzir uma animação em rotoescopia, surgiu uma série de dúvidas: quais ferramentas seriam adequadas? Como seria o local de trabalho? Como realizar o trabalho com recursos técnicos mínimos? Portanto, o primeiro passo do projeto consistiu em experimentações práticas a fim de resolver tais questões.

Parte da dificuldade residiu na projeção dos *frames* e desenho das cenas. Concluímos que

realizar um protótipo do rotoscópio original de Max Fleischer seria custoso e, portanto, inviável. Nos primeiros testes, projetamos *frames* verticalmente numa parede, experimentando altura e distância necessárias para que a imagem projetada coubesse em um papel A4 e oferecesse uma posição confortável para desenhar.



“ **Esse suporte foi construído em madeira e peças de metal, e denominado de “a traquitana”** ”

Compreendemos que seria melhor esboçar um suporte adaptado para o equipamento de projeção. Esse suporte foi construído em madeira e peças de metal, e denominado de “a traquitana” (Figura 3). Ela permitia ajustes na distância entre o projetor e a superfície de uma mesa, permitindo que trabalhássemos sentados, de maneira mais cômoda.

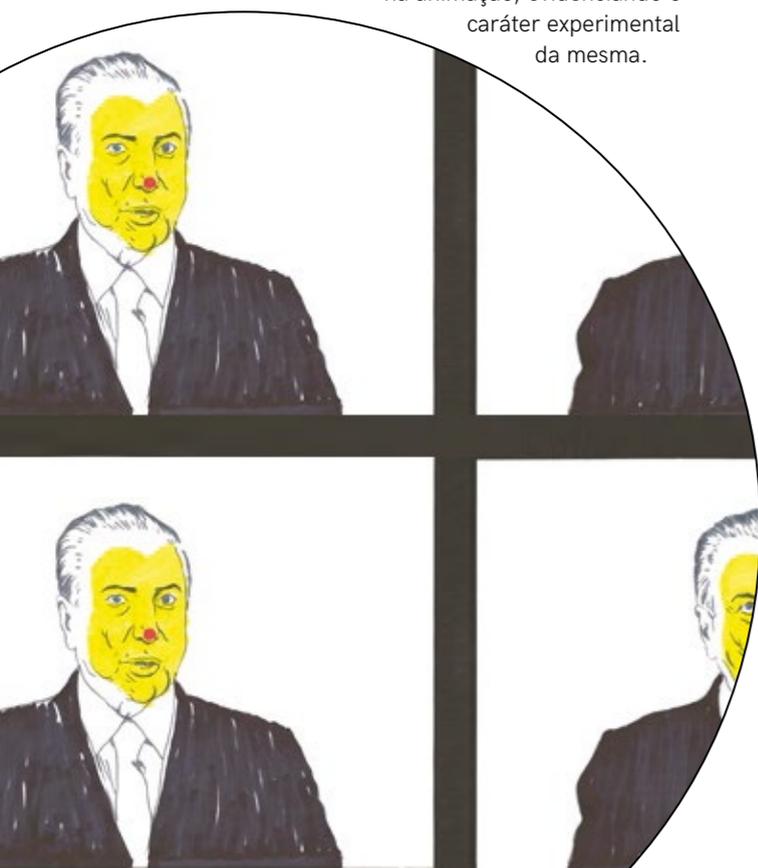
Ou seja, passamos a projetar os frames diretamente sobre as folhas de papel, empregando a rotoescopia de forma contrária ao rotoscópio de Max Fleischer, que projetava a imagem na face posterior de uma superfície transparente. A adaptação que realizamos no método de Fleischer permitiu o uso de papéis de maior gramatura e, conseqüentemente, o uso de técnicas de desenho diversas, como aguadas de nanquim e aquarela.

Outra questão a ser resolvida era a extração de *frames* de um vídeo, convertendo-os em arquivos de imagens. Nos primeiros experimentos utilizávamos a projeção direta dos vídeos, parando-os e recomeçando-os diversas vezes, o que foi trabalhoso e demorado. Contudo, com esse procedimento, chegamos a realizar uma primeira experimentação em

rotoscopia (Figura 4), utilizando um vídeo de registro do orientador desse projeto.

A partir daí, recorremos a ferramentas digitais para auxiliar na extração dos *frames* (K-Lite Mega Codec). Com um vídeo coletado da *internet*, realizamos nova sequência de desenhos, que foi digitalizada e animada, por meio de um editor de imagens (Photoscape), em formato GIF (Figura 5). O resultado apresentou-se mais fluido e convincente que o primeiro experimento.

É curioso notar que o processo de execução manual da animação foi o momento que mais repercutiu na reflexão sobre o projeto. À medida que o tempo avançava, um campo aberto de possibilidades era imaginado e experimentado. Erros e acertos configuraram desdobramentos do projeto e a aplicabilidade da técnica da rotoscopia. A utilização de diferentes tipos de papel aliou-se ao emprego de diversos materiais artísticos, gerando sequências instáveis, dinâmicas e heterogêneas na animação, evidenciando o caráter experimental da mesma.



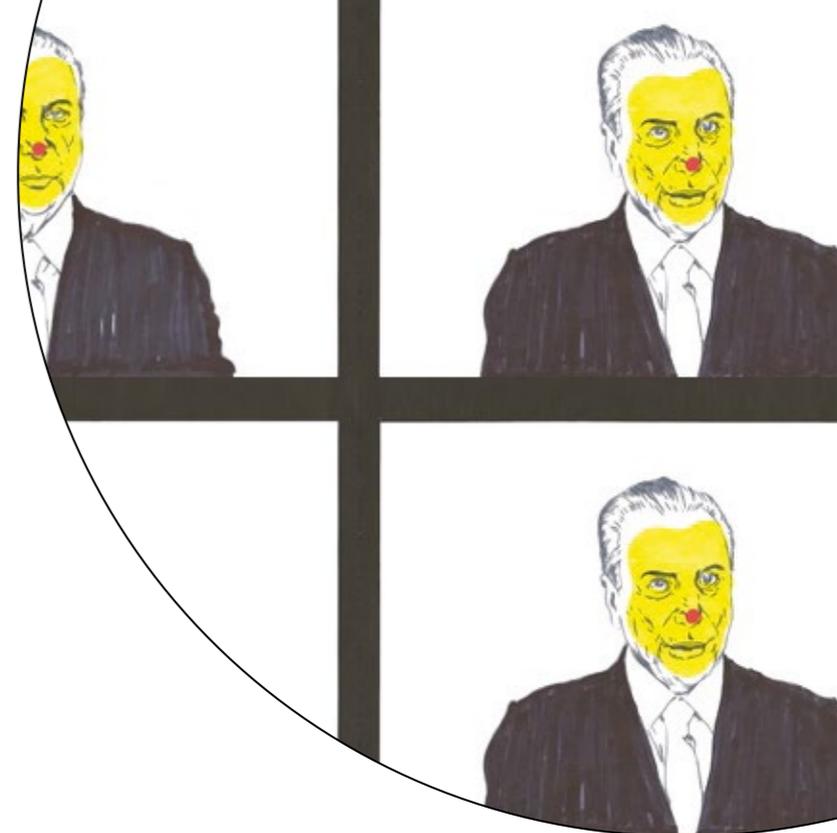
[...] para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas, isto é, figurando e inventando várias possibilidades que se devem testar através da previsão do seu resultado e selecionar, conforme sejam ou não capazes de resistir ao teste, de tal sorte que de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava. (PAREYSON, 1993, p. 61)

Além disso, a setorização das atividades entre os membros da equipe serviu como exemplo do trabalho realizado em estúdios profissionais, onde a produção de um filme demanda inúmeras funções. Seguindo este raciocínio, passamos a compreender que o processo de realização de um filme possui um caráter essencialmente coletivo e colaborativo.

Porém, se inicialmente pretendíamos seguir a ordem cronológica e a duração das cenas filmadas em diversos ambientes da Universidade Federal da Bahia — como a Escola de Belas Artes, a Biblioteca Central, o Restaurante Universitário e o BUZUFBA (sistema de transporte estudantil) — no intuito de preservar o caráter documental do projeto, logo averiguamos que o ritmo de produção e o número de pessoas trabalhando no projeto não seriam suficientes.

Então, decidimos utilizar o próprio processo de produção como conteúdo do vídeo, compreendendo que o processo de realização da animação também fazia parte da vivência dos estudantes da UFBA. Esse caminho metalinguístico, que funcionou como uma opção frente à possibilidade da não conclusão da ideia inicial do projeto, possibilitou reconfigurar o projeto, alcançando outro tipo de discussão, entendendo os próprios participantes do projeto como objetos do documentário que estava sendo construído: "Somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica" (PAREYSON, 1993, p. 60).

“ **A imprevisibilidade como fato indissociável da realidade.** ”



O processo de pós-produção da animação utilizou o software Adobe Premiere Pro CC 2017. Por fim, foi incluída uma gravação na qual um locutor — o próprio Felipe Rezende, estudante idealizador do projeto — infere sobre as expectativas, o processo de feitura da animação e considerações sobre o caráter complexo do cotidiano dos universitários na UFBA.

O vídeo *Rotoscopia Analógica, uma animação processual* (Figura 6) foi apresentado ao público durante o Congresso da UFBA de 2017, no Cinema da UFBA. Também, foi publicado e pode ser assistido *online* (<https://player.vimeo.com/video/247125289>).

Desdobramentos

O resultado dos seis meses de trabalho no projeto *Rotoscopia Analógica, Investigações e Práticas* consiste mais em um processo do que em um produto.

Utilize o QR code abaixo para acessar o vídeo "Rotoscopia Analógica" de Felipe Rezende.





A animação produzida é uma espécie de reflexão sobre sua própria realização.



O caráter sequencial da animação foi assim ressignificado como uma analogia à universidade, algo em constante movimento e mutabilidade, em que a tentativa de apreensão do todo é impossível. A proposta de lidar com o inesperado durante as filmagens, e ainda mais durante o processo de



realização da animação, abraçou a imprevisibilidade como fato indissociável da realidade, aceitando o acaso e as possibilidades de criação. Logo o projeto repercutiu entre os



estudantes da Escola de Belas Artes da UFBH¹, e alguns buscaram a rotoscopia como técnica

para seus projetos. O resultado mais efetivo foi a animação *Vazante* (Figura 7), de Luma Flores e Bruna Carvalho, premiada no Festival do Minuto de 2017 como melhor GIF de animação. Foi realizado inteiramente com a técnica da rotoscopia analógica, contando com mais de cem pinturas em aquarela. A produção utilizou os mesmos equipamentos do projeto *Rotoscopia Analógica, Investigações e Práticas*.

Utilize o QR code abaixo para acessar a animação "Vazante" de Luma Flores e Bruna Carvalho.





FIGURAS

Página 54: Max Fleicher, Projeto para rotoscopia, 1915.

Página 52: Experimentação 1 (projeção na parede), 2017.

Página 57: Traquitana (suporte para projetor acima da ilustradora), 2017.

Página 55: Experimentação 1 (a partir de vídeo de Zé de Rocha), 2017.

Página 56-57: Experimentação 2 (a partir de vídeo da internet), 2017.

Página 60: Rotoscopia Analógica, uma animação processual (seqüência da animação finalizada), 1 minuto e 38 segundos, 2017.

Página 58-59: Luma Flôres e Bruna Carvalho, Vazante, 2017.

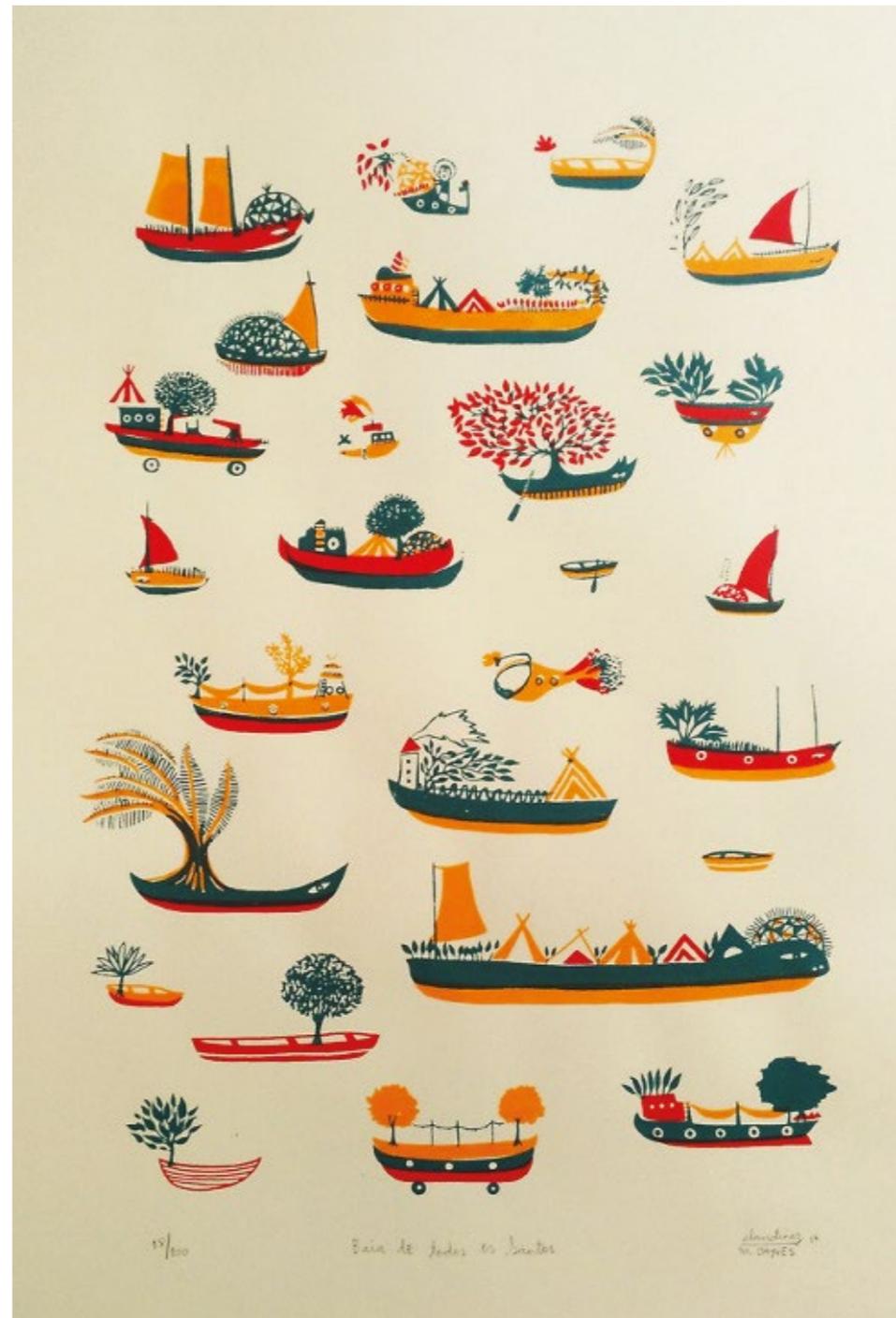
Referências

PAREYSON, Luigi. **Estética, Teoria da Formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.

Sites

SEYMOUR, Mike. **The Art of Roto**. Disponível em: <<https://www.fxguide.com/featured/the-art-of-roto-2011/>>. Acesso em: 9 out. 2017.

Você sabe o que é rotoscopia? Tutoriais 3D Max. Disponível em: <<http://www.tutoriais3dmax.com.br/2013/03/voce-sabe-o-que-e-rotoscopia.html>>. Acesso em: 26 nov. 2017.



Do Tabuão ao Paraguassu

*percussos no tempo
de uma Bahia Gráfica*

Texto: Laura Castro Flávio Oliveira e Tiago Ribeiro
Fotografia: cedidas pelos autores

“
***O fazer livro tornou-se,
dessa forma, um processo
extremamente afetivo.***
”



O coletivo Sociedade da Prensa surgiu em 2013 como um ajuntamento coletivo curioso em soluções gráficas artesanais e técnicas de impressão de baixo custo. Como o próprio nome sinaliza, o interesse do coletivo gira em torno de velhos equipamentos e antigos ofícios gráficos. No ateliê abrigado no centro antigo, na Rua Direita do Santo Antônio Além do Carmo, em Salvador, Flávio Oliveira, Laura Castro e Tiago Ribeiro produzem diversos materiais gráficos como cartazes, livros, catálogos, entre outros.

O custo baixo surgiu, em um primeiro momento, como uma necessidade que possibilitaria materializar o desejo de fazer livros, em um contexto em que publicar era — e ainda é — extremamente caro. Dessa forma, aos poucos, fomos encontrando parcerias e modos de fazer que tornavam possíveis o sonho do livro, em

processos que muitas vezes envolviam diversas etapas e pessoas.

O fazer livro tornou-se, dessa forma, um processo extremamente afetivo, em que, ao contrário de um modo industrial ou um profissionalismo de gráfica, fomos encontrando um jeito de passarmos todos pelos processos de feitura das publicações, nos enredando e sendo afetados pelo caminho criativo que cada livro vai tomando. A edição mesmo como uma experiência, como um percurso.

O coletivo também se metamorfoseou em muitas facetas, sendo o ateliê, abrigado no Santo Antônio Além do Carmo, um coração de mãe, que abrigou muitos amigos, muitos sócios, com quem fizemos diversas parcerias. A serigrafia, carro chefe das práticas em curso neste lugar, foi

um dos principais ofícios presentes em diferentes processos criativos encaminhados ali

A partir de 2013, assim, nossa curiosidade se expandiu em busca de artistas que estivessem, como nós, engendrados em processos criativos e publicações independentes de grandes editoras, bem como na iniciativa de pensarem outras estratégias de circulação de suas produções. Foi daí que surgiu nosso interesse pelas feiras que, entre 2013 a 2015, ainda existiam em pouca quantidade. Começamos a participar de feiras em diferentes cidades do país. Participações em eventos como na Tijuana, em São Paulo, e na Publique-se, em Recife, foram momentos fundamentais de encontrar pares, de trocar ideias e sermos instigados mais ainda a produzir, quando do contato com os materiais expostos neste contexto.

Em 2016 tudo isso se cruzou na **Tabuão — Feira de Impressos**, nossa primeira grande incursão no movimento das feiras, realizada em parceria com a Movimento Contínuo. Nesta ocasião, se encontraram dois grandes interesses nossos. O primeiro era de realizar uma grande feira na nossa cidade, em que pudéssemos não apenas fortalecer, mobilizar e conhecer quem estava produzindo no universo das artes gráficas e da publicação independente em Salvador e em outras cidades, mas também encarar nosso interesse de pesquisa em torno da memória gráfica da Bahia.

Esse último impulso surge a partir da escolha do próprio Tabuão, que nomeou essa experiência. Tabuão é o nome de uma das ruas do Centro Antigo de Salvador, uma encruzilhada de destinos da velha cidade, fazendo fronteira com

o Comércio, o Pelourinho, o Santo Antônio Além do Carmo e a Baixa dos Sapateiros. Por suas ruas e mistérios desta área da cidade velha, um comércio de artigos diversos servindo a um grupo vasto de artesãos, como costureiras, estofadores, sapateiros, entre outros. Na descida do Tabuão, é possível encontrar um rico itinerário de serviços gráficos e compra de papéis. Pequenas grafiquetas, máquinas de fazer carimbo, produtos de papelaria e copiadoras, algumas muito antigas e pouco conhecidas. Este universo é que inspirou a **Tabuão — Feira de Impressos**.

Nela se abrigou também o Edições Instantâneas, proposição que pensamos a partir de uma provocação da nossa amiga e parceira Caca Fonseca. A proposta era editar um livro no tempo da feira, no tempo do encontro dos editores. Partimos das andanças cartográficas feitas na pesquisa que nos propomos a fazer pra feira, no passo de uma Bahia Gráfica, no rastro ficcional daquele chão físico da ladeira do centro antigo.

A ficção nos apareceu sobretudo através de Lídio Corró, um personagem de Jorge Amado na *Tenda dos Milagres*, que tinha uma tipografia na Ladeira do Tabuão, nº 60. A partir de Lídio, esse endereço físico-ficcional e sua tipografia democrática, de volantes, cordéis, panfletos impressos em baixa qualidade, em papéis vagabundos, viralizados na Bahia Velha; a partir disso começamos um minhocário de narrativas, postados em <http://www.edicoesinstantaneas.blogspot.com/>.

Por lá, começamos a remixar trechos de Jorge, ali nomeado Exu Amado, pelos caminhos abertos nas palavras. Através do *Tenda dos Milagres* de Nelson Pereira dos Santos, rodado na Bahia, filme com Jards Macalé e Juarez Paraíso, chegamos, por fim, a Pedro Arcanjo, personagem principal da trama, e depois a Manuel Querino, um intelectual negro cujos estudos e publicações rebatiam as teorias racistas de homens da ciência como Nina Rodrigues. E nós começamos a desdobrar dela outras narrativas, remixar presentes, passados, futuros ficcionais e delirar.

Se um dia uma conjunção estratocósmica da era de aquário provocasse um cataclismo, um apagão? Telas dos computadores, *smarthphones*, iPad, iPhones, *tablets* acionariam apenas o arquivo estático das pastas da memória RAM? E se existisse outro tempo ali instaurado da impressão da notícia, voltaríamos ao tempo dos tipos?

Estas edições instantâneas da Tabuão deram origem ao livro *Bahia de Todos os Tipos*, construído coletivamente a partir do contexto de pesquisa e produção descritos. O livro foi editado pela Sociedade da Prensa, Caca Fonseca e os artistas Camilo Maia, Rodrigo Acioli, Sabrina Carvalho, da Livrinho Papel Finíssimo, de Recife, além de Daniel Barbosa, da Caderno Listrado de Curitiba.

O evento contou com expositores de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Rio Grande do Sul, Recife, Minas Gerais, Fortaleza, Colômbia, México e de cidades do interior da Bahia para compartilhar e vivenciar a Tabuão. Durante os quatro dias de feira, tivemos 4 mesas redondas com artistas convidados de Salvador e de outras regiões do país, para discutir o cenário da publicação independente no Brasil.

Além disso, a Tabuão inaugura nossa parceria com a Apus Filmes, e já aqui temos a produção de um primeiro mini-doc, intitulado *Percursos no Tempo de Uma Bahia Gráfica*, que traz uma série de entrevistas com mestres gráficos que trabalham ainda com tipografias e outros serviços hoje obsoletos na era digital da produção do impresso. Todos eles produzem e sobrevivem dentro do Tabuão e nas suas imediações.

A Paraguassu surge em outro movimento. Um dia, na vista do mar no ateliê da Sociedade da Prensa, no Santo Antônio Além do Carmo, a gente se pôs a pensar que, para além de todos os interesses naquela bahia velha, a gente queria era adentrar a Baía de Todos-os-Santos.

Avistamos dali, das cenas portuárias do Comércio, um interesse gráfico que tinha a ver também com um desejo de cruzar Salvador, de pegar a estrada e trilhar outras rotas; de expandir a nossa pesquisa para além da capital. Foi assim que veio a imagem que anunciava o primeiro nome desta nova incursão: uma Baía Gráfica.

O quanto de história estaria por detrás daquele universo?

A Baía Gráfica surgiu como um projeto que se desdobrou em várias frentes de ação. Uma delas foi a pesquisa sobre o universo das antigas gráficas do Recôncavo Baiano. Como foi dito, cultivamos, desde o início do nosso ajuntamento, interesses de pesquisa em torno da prensa e de outros equipamentos antigos de impressão, assim como editoras baratas, mestres tipográficos, nas nossas incursões pela cidade velha, em busca desses serviços gráficos em Salvador. Foi nesse devir que seguimos até o Recôncavo, mais especificamente pelas imediações da Baía do Iguape, onde se localiza São Félix e Cachoeira. Fizemos uma espécie de caravana gráfica que alimentou a pesquisa em torno desta Baía Gráfica.

“ **E se existisse outro tempo ali instaurado da impressão da notícia, voltaríamos ao tempo dos tipos?** ”



Utilize o QR code abaixo para acessar o vídeo "Percursos no tempo de uma Bahia gráfica".



O Recôncavo baiano é um dos mais antigos territórios ocupados do estado. Um gigante que nos instigou e continua instigando. Sua memória gráfica é apenas uma dentre suas tantas riquezas. Em Cachoeira e São Félix, por exemplo, existem e resistem uma série de antigas prensas e tipografias. Em gráficas locais, foram rodados muitos exemplares, como os do *Correio de São Félix*, entre muitos outros jornais extintos.

Em litografia, foram produzidos os incríveis rótulos dos Charutos Dannmann.

A segunda ação do projeto consistia em, posteriormente, realizar uma feira de impressos realizada na cidade de Salvador, no Palacete das Artes, com o nome de Paraguassu. Paraguassu vem do tupi: pará (rio), gûasu (grande). Era o nome dado pelos nossos antepassados tupinambás à Baía de Todos os Santos. Hoje, muito conhecido pelo rio que corta cidades do Recôncavo, como Cachoeira e São Félix, e tem sua nascente na Barra da Estiva, no centro-sul da Bahia, Paraguassu é a imagem poética que margeou as utopias gráficas da

Sociedade da Prensa. Por entre os municípios de Saubara e Maragogipe, sua foz desemboca nesta Baía

— o “nosso mar interior”, como definiu Antonio Risério

—, um seio marinho semeado de ilhas, ilhotas, com seus rios e suas ribeiras, seus manguezais, praias, enseadas e campinas de beira-mar.

O rio Paraguassu foi, assim, guia das nossas imagens poéticas. Algumas delas surgiram a partir das oficinas oferecidas pelo projeto nestas cidades, onde contamos com a parceria afetiva da Apus Filmes e a disposição de colaboradores como Zimaldo Bactéria,

Andressa Prazeres, Barbara Uila, Deisiane Barbosa e Jadson Palma, de estarem a bordo da feitura da publicação *Ympressos Paraguassu*. Com a Apus Filmes, mais especificamente, o livro teve sua versão audiovisual, em mais um documentário que registra agora parte do nosso percurso nas antigas gráficas e sobretudo o processo criativo do livro, além, é claro, de contar com imagens poéticas do Recôncavo da Bahia.

É importante frisar, na altura deste relato, como nossa pesquisa do universo gráfico da Bahia se ramificou em diferentes ações, assim como em distintas linguagens e materialidades.



Das oficinas às feiras, do livro ao filme, da caravana gráfica ao encontro de uma série de artistas do país e de fora dele. A pesquisa se transmutou em muitas frentes, fato que a engrandeceu.

O processo de feitura publicação *Ympressos Paraguassu*, por exemplo, foi gestado neste movimento de ouvir a cidade, colher narrativas, quará-las na ficção, e sobretudo percorrer antigas gráficas da região, mais especialmente a Gráfica Aliança e a Gráfica Sãofelista, onde criamos e imprimimos alguns folhetos que constaram posteriormente no miolo do livro.

Nessas gráficas, no seu amontoado de equipamentos e no saber dos mestres gráficos emergiram um fazer das tipografias cada dia mais em declínio, em desuso, no esquecimento. Assim, de Gutemberg a Ronie Bom, na imagem de tipos móveis cobertos de terra, na Gráfica de Seu Antônio, construímos este livro a partir de uma memória soterrada dessas práticas e de um Recôncavo Heroico, que soprava um bocado de pistas do passado, um monte de rastros de famílias tipográficas, jornais extintos, rótulos de charuto. Havíamos encontrado ali o nosso sambaqui, a partir do qual desenrolamos histórias, construímos imagens. O sambaqui, esse empilhamento de conchas, restos de mariscos, uma espécie de santuário para os indígenas e também matéria prima de suas malocas; esse sambaqui surgiu pra nós como um sambaqui tipográfico.

No chão dessas gráficas, uma série de tipos móveis embrenhados na terra, de onde fizemos verso, de onde compusemos imagens. O documentário, que leva o mesmo nome da publicação — *Ympressos Paraguassu* —, registra bem esse nosso processo de pensar com tipos e de compor a partir do contato com esses mestres, com essas histórias que apareciam no caminho.

Impresso o livro, no ateliê da Prensa, o livro foi tomando vida nos nossos gestos de separar as

“ **Das oficinas às feiras, do livro ao filme, da caravana gráfica ao encontro de uma série de artistas do país e de fora dele.** ”

folhas, dobrar, montar e encadernar. Lançamos livro e vídeo numa mesma noite, como parte integrante da programação da **Paraguassu — Feira de Impressos**, acontecida em maio de 2017. Oficinas artísticas, performances, lançamento de livros e atividades infantis integraram ainda a programação da feira.

Outro destaque foi o Ateliê Aberto. Durante três dias, artistas convidados de diversos cantos do Brasil entraram numa experiência de compartilhamento de técnicas e processos criativos em um contexto de experimentações e criações efêmeras, a partir de uma conversa aberta ao público. Tivemos a honra ainda de receber A Prensa La Libertad, levada adiante pelo artista argentino Federico Cimatti, que comemorou os 9 anos deste projeto com a exposição “Processos de Alívio em Papel”.

Do Tabuão ao Paraguassu, esse relato imprime um pouco dos nossos passos nesses percursos no tempo de uma Bahia Gráfica, que não para de aparecer e se reinventar. É nesse rastro que seguimos em direção a outros livros, imagens, mestres e tantas gráficas. Caminho que segue. ●

MOSTRA DE PROJETOS DA ESCOLA DE BELAS ARTES/UFBA

Texto: Erica Ribeiro
Fotografia: Renata Voss

é tudo Design?

Quando recebi a missão de organizar a 2ª Mostra É TUDO DESIGN? da Escola de Belas Artes da UFBA (EBA) esse ano, minha primeira questão foi: mas o que não é design? Muito pretenciosa, eu sei, mas, se aceitarmos o fato de que nossas vidas são permeadas por artefatos, em sua maioria industrializados, somente considerando este aspecto, já é difícil eliminar esta palavra, design, do nosso cotidiano.

Contudo, pensar em artefatos é pouco no mundo atual. Neste ponto recorro a Rafael Cardoso, em seu recente livro, *Design para um mundo complexo*, no qual, partindo de Papanek (*Design for the real world*) ele atualiza e problematiza o design nas questões do mundo atual, globalizado e complexo.

A imaterialidade, as interdependências, as conexões em rede se somam às questões do design, digamos, tradicional, industrial, seriado, em escala, de metodologia linear, conformador de artefatos, ou seja, de coisas (Vilém Flusser, em seus artigos "A não coisa [1]" e "A não coisa [2]", nos ajuda nesta parte).

O design que, durante todo o século XX e início do XXI, se especializou em muitas áreas e subáreas, do industrial ao sistêmico, do gráfico e impresso ao digital, chegando à formação de cursos de graduação, por exemplo, muito específicos: Design Gráfico, Design de Produtos, Design de Interiores, Design de Moda, Design de Games, Design Digital etc. Mais recentemente extrapolou as três dimensões da forma e alcançou quatro dimensões (agregando o tempo — audiovisual), chegando na quinta dimensão (ao mesmo tempo em múltiplos locais — o serviço), do micro ao espacial, monumental.

Foi com esse design (num mundo complexo) que trabalhamos na 2ª Mostra É TUDO DESIGN?

Em seu texto curatorial, a Mostra demonstra a tentativa de ampliar o entendimento do que seja design nos tempos atuais:

Em busca de expandir o significado dessa pergunta, esta edição gira em torno de iluminar cada vez mais as questões acerca do uso, da lida, da experiência dos indivíduos com as coisas. Não evidentemente, por modismos, mas pelo simples fato de que é extremamente comum, ao longo do tempo, o público mudar o significado das coisas em função dos novos contextos, e portanto, mudar o Design. Isto posto, nunca foi tão atual questionar se é tudo Design?

O que se percebe a cada dia é que o Design ultrapassa a velha e clássica: "a forma segue a função" e vem se posicionando mais próximo da imaterialidade, ou seja, cada vez mais: "una cosa mentale". Consolidando-se como



“**Contudo, pensar em artefatos é pouco no mundo atual.**”

método e forma de pensamento que ampliam os limites conceituais do seu campo, permitindo ao designer transitar entre diversas fronteiras na sua prática projetual, a fim de mediar a interação dos seres humanos com o seu meio. Tangenciando, nesse processo, fronteiras entre os diferentes campos do conhecimento.

Alguns termos surgiram nesse processo e contribuíram para uma construção, mesmo que incompleta, desse entendimento: fronteiras, percursos, mediação, colaboração... Desde a formação de uma comissão de organização da Mostra, composta por professores de design, tanto do curso de Design como do curso Superior em Decoração, e estudantes, neste ponto contamos com o apoio da Alinhavo (Empresa Jr. da EBA-UFBA), até a curadoria, preocupada em selecionar trabalhos que refletissem essa diversidade e essa complexidade. Esta foi a segunda edição da Mostra, que pretende ser bienal. Desde sua primeira edição, o evento tem como premissa ele mesmo ser um projeto de design. Sua organização, curadoria, expografia, montagem, educativo, identidade visual e divulgação, tudo faz parte de um projeto nas bases mais íntimas dessa área tão controversa. Esta edição não ficou devendo neste quesito. Desde o tema, *Una cosa mentale*, definido a partir do vídeo homônimo de Rafael Cardoso, até sua expografia, tudo fazendo parte de um projeto de design. Todavia, este não era o único desafio. Representar o design desenvolvido na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, por estudantes, formandos e egressos, fazia parte dos requisitos desse projeto. Alcançamos!

Aqui vou explicar um pouco mais em detalhes o que foi a 2ª Mostra É TUDO DESIGN?. Quero começar pela busca de uma identidade visual que representasse tudo isso. Nos inspiramos, então, em Bonelli (Geraldo Bonelli Borges), artista gráfico, técnico concursado da Escola de Belas Artes, responsável há anos pelas comunicações internas da EBA. No fechamento da exposição, a professora doutora Nanci Novais, diretora da Escola de Belas Artes, fez um belo discurso durante a homenagem que a Mostra realizou ao artista Bonelli:

Graduado em Artes Plásticas, com grande domínio na técnica do desenho de observação, por ter sido por vários anos monitor da matéria, Bonelli foi incentivado pelos grandes mestres, Riolan Coutinho e Juarez Paraíso, a seguir a carreira docente, mas nunca quis concorrer uma vaga, na sua humildade dizia sempre não estar preparado; até que em 1984 recebeu da diretora Ana Maria Vilar o convite para ser o organizador/ produtor dos painéis informativos da EBA. O programador visual, autodidata, virou funcionário público, abraçou a causa, e há três décadas faz a comunicação visual desta querida Escola.

Sendo ele artista de extrema sensibilidade, seus trabalhos, sejam trabalhos gráficos, sejam obras artísticas, têm sua marca expressa no traço, nas cores; os temas tratados com poesia captam pequenas coisas, pequenos gestos e atitudes do cotidiano da gente simples da Bahia, costumes da gente nordestina, brasileira, universal. (NOVAIS, 2017)

Bonelli é a expressão gráfica viva da Escola de Belas Artes. Seus cartazes, com sua tipografia ímpar, povoam o imaginário da comunidade acadêmica da EBA. Este foi o ponto de partida para a identidade visual do evento, que não teria uma marca, mas muitas peças gráficas, impressas, digitais e audiovisuais com o tom de Bonelli. Nosso artista gráfico participou ativamente da confecção das peças, “abrindo letras” para a equipe de comunicação e design gráfico da Mostra, composta pela Alinhavo. O resultado foi um rico trabalho gráfico, muito intimista para nós “ebenses” e, creio eu, muito vivo para quem fosse de fora.

Outro ponto alto da mostra, seguindo nossos requisitos de projeto, foi a expografia e montagem. Contando com um consultor em Design de ambientes e expografia, o designer Victor Hugo Carvalho, então



mestrando do PPGAV (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais) da EBA-UFBA, o conceito principal dessa expografia era subverter o espaço tradicional da Galeria Cañizares, guiando

o público por outros caminhos dentro do espaço expositivo a partir de um mobiliário próprio, totalmente projetado para esta exposição. Verdadeiros túneis construídos de OSB (da expressão inglesa *Oriented Strand Board* — em português, Painel de Tiras de Madeira Orientadas), através dos quais era possível mergulhar em diferentes microambientes de projetos de design. Ouvi de muitos frequentadores assíduos da Galeria Cañizares que não estavam reconhecendo o espaço! Novamente, alcançamos nosso objetivo.

A esta altura a leitora ou leitor atentos devem ter percebido o quão orgulhosa sou deste projeto. Sim, sou mesmo. Sou suspeita, inclusive, para escrever esse artigo. Mas, contando com a licença em escrever um artigo de opinião, e não um artigo científico, mantenho meu discurso e continuarei com essa narrativa. Serei breve.

Toda programação da Mostra foi pensada para envolver o público nas questões colocadas

pelo tema principal, É TUDO DESIGN?. Suas atividades contaram com rodas de conversa com profissionais egressos da EBA-UFBA que, apesar de terem se formado no mesmo curso, muitos na mesma época, e com as(os) mesmas(os) professoras(es), seguiram caminhos completamente diferentes. A primeira roda de conversa, intitulada FRONTEIRAS, foi realizada com expositores e curadoria sobre a temática da exposição, obras e curadoria. Quais os limites do design? Como o design flui por suas fronteiras? Há limites para o design? As pessoas convidadas foram Ju Rangel e Everton Marco. Foi interessante notar como a audiência, maioria estudantes do curso de design, viam uma dificuldade em transpor as barreiras da formação formal e institucionalizada da universidade para alcançar uma produção autoral, muito permeada por linguagens artísticas, presente na atuação dos dois designers convidados.

Mercado, atuação profissional, formação, dificuldade de gerir tempo e anseios pessoais estavam entre as falas. A segunda roda de conversa, PERCURSOS, com a participação de profissionais egressos da EBA, sobre seus percursos profissionais a partir de sua formação acadêmica, teve como convidados Tiago Ribeiro (Sociedade da Prensa — design editorial, artes gráficas e economia colaborativa); Filipe Cartaxo (designer integrante do grupo BaianaSystem), Tarcísio Cardoso (doutor em Semiótica e professor da FACOM-UFBA) e Lucas Pinheiro (sócio-fundador do Atelier Bombom). Em suas trajetórias diversas os convidados demonstraram o quão ampla e complexa é a formação e atuação do designer. Falou-se sobre o mercado soteropolitano, sobre empreendedorismo, economia criativa e, claro, design. Além das rodas de conversa, a mostra realizou oficinas técnicas e lúdicas para públicos de diferentes idades e gostos e visitas guiadas com estudantes de escolas públicas. O objetivo de mostrar a produção acadêmica e profissional (dos egressos) de design da Escola de Belas Artes foi alcançado, tendo sido, de quebra, o evento que inaugurou as comemorações dos 140 anos desta Escola.



E para o final, *o crème de la crème*, nossa curadoria. Selecionamos e expomos dezenas de projetos desenvolvidos por egressos da Escola de Belas Artes que transitaram entre objetos utilitários, produtos editoriais, aplicativos móveis, ilustrações, jogos de tabuleiros e de cartas, projetos audiovisuais, design de ambientes, trabalhos teórico-práticos sobre metodologia e pinturas murais.

Contudo, como consta em nosso texto curatorial, “o mais importante não são os *outputs* apresentados, e sim os processos metodológicos dos quais estes resultaram”. Algo difícil de demonstrar em uma exposição que necessita de coisas para falar de não coisas (Flusser nos salva mais uma vez). Nessa busca atual do

design em se explicar a si mesmo (metadesign?) e de valorizar seus métodos e processos, uma exposição torna-se um desafio ainda maior. Não estamos mais presos à materialidade do design. Apreciamos ainda realizar artefatos, contudo, almejamos muito mais esmiuçar o percurso, essa *cosa mentale* que Rafael Cardoso muito bem explana em seu breve vídeo e que nós, designers, vivenciamos todos os dias, do material ao imaterial, do tangível ao intangível, ou vice-versa, ainda mais nós, “ebenses”, absortos no caldeirão da nossa Escola, entre o clássico, o moderno e o contemporâneo, entre o autoral e o demandado. Finalizo esse artigo com a pergunta que o inicia: É TUDO DESIGN?

E ousou responder, que seja! ●

REPOSI TÓRIO



“ Os RI se inserem no contexto do acesso aberto — movimento que surgiu no início deste século —, que significa disponibilizar na internet a literatura acadêmica e científica. ”

Texto: Flávia Goulart
Fotografia: Irving Bruno

INSTITUCIONAL

CONTEXTO DE CRIAÇÃO DOS RI

Poucos, talvez, tenham ouvido falar em Repositórios Institucionais (RI), um termo um tanto quanto “pomposo” para definir algo que tem extrema importância na preservação, organização e disseminação da produção de uma instituição. As Instituições de Ensino Superior (IES), e outras tantas responsáveis pelo desenvolvimento da pesquisa no país, sobretudo aquelas realizadas com

financiamento através de recursos públicos devem, por obrigação, disponibilizar esses conteúdos em acesso aberto. O depósito da produção científica em repositórios, denominado como “Via Verde”, possui um papel muito importante na disseminação da informação. No Brasil, a adoção dos RI é relativamente recente, mas vem crescendo a cada ano. Eles têm se destacado devido, principalmente, à própria característica dessas IES — que é de produção do conhecimento.

Os RI se inserem no contexto do acesso aberto — movimento que surgiu no início deste século —, que significa disponibilizar na internet a literatura acadêmica e científica, permitindo que seja acessada, lida, impressa, pesquisada ou referenciada, contribuindo para o avanço e disseminação da ciência. Essa forma tem se firmado cada vez mais, e começou a se consolidar no início deste século com a assinatura das Declarações de Budapeste¹, em 2002;

e as de Bethesda² e de Berlim³, ambas em 2003. A Declaração de Budapeste, a BOAI, estabeleceu estratégias baseadas no protocolo Open Archives Initiative/Protocol Metadata Harvesting (OAI-PMH) como recomendações à comunidade científica, denominadas Via Verde (*Green Road*) — o autoarquivamento pelos autores de seus artigos publicados ou aprovados para publicação em periódicos que realizam a revisão por pares —, e Via Dourada (*Golden Road*) — formada por periódicos eletrônicos que já utilizam o modelo de acesso aberto e, desse modo, os próprios editores já garantem esse modelo que permite o acesso aberto ao conteúdo.

O surgimento da internet e da www em fins dos anos 1980 acelerou mudanças na forma de publicação da produção científica que passou do suporte exclusivamente papel para o uso também do suporte digital. Resumem-se em três os fatores que contribuíram para mudanças no modelo clássico

da comunicação científica: o custo alto das assinaturas de periódicos científicos, os avanços das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) e o papel desempenhado pelas revistas científicas.

No Brasil, o Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (Ibict) foi o órgão que conduziu e representou o Movimento de Acesso Aberto à Comunicação Científica, e tem como marco o lançamento do Manifesto Brasileiro em prol do Acesso Livre ao

² BETHESDA statement on open access publishing. Released June 20, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/XQDjsX>>.

³ BERLIN declaration on open access to knowledge in the sciences and humanities. Berlin, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/oEws54>>.

¹ BUDAPEST Open Access Initiative. 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/1VwdUj/>>.

4 Disponível em: <www.repositorio.ufba.br>.

5 Susane Santos Barros. *Políticas de Comunicação da produção científica da Universidade Federal da Bahia e o Movimento de Acesso Livre à Informação*. 2010. *Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Bahia*.

6 Flavia Goulart Mota Garcia Rosa. *Disseminação da produção científica da Universidade Federal da Bahia, através da implantação do seu Repositório Institucional. Uma política de acesso aberto*. 2011. *Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade)*

Conhecimento Científico, no dia 5 de setembro de 2005, por intermédio de uma videoconferência com salas em Brasília, Florianópolis, São Paulo, Campinas, Belo Horizonte e Fortaleza. O IbiCT convocou todos os pesquisadores e instituições que produzam conhecimento científico a adotar as práticas estabelecidas nesse Manifesto. Ao longo dos anos várias ações surgiram entre cartas e manifestos, além de tentativas de encaminhamento de decretos-lei que infelizmente não se concretizaram.

O que destacamos de importante nesse Manifesto? Os seus objetivos:

- Promover o registro da produção científica brasileira em consonância com o paradigma do acesso livre à informação;
- Promover a disseminação da produção científica brasileira em consonância com o paradigma do acesso livre à informação;
- Estabelecer uma política nacional de acesso livre à informação científica;
- Buscar apoio da comunidade científica em prol do acesso livre à informação científica.

Em resumo, o que é o acesso aberto?

Acesso sem nenhum tipo de barreira para todos os usuários da internet, permitindo a busca, a leitura, o *download*, a impressão, a indexação ou ainda a construção de *links*, respeitando, sempre, os direitos dos autores.

CRIAÇÃO DO RI DA UFBA

A Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi a primeira universidade baiana e uma das primeiras brasileiras a implantar um RI,⁴ e seguiu um processo sistemático — vinculado a dois projetos de pesquisa, que resultaram em uma dissertação⁵ e uma tese⁶ — para atingir este objetivo, qual seja, a definição de uma política de acesso aberto para UFBA com implantação do RI. O Repositório foi implantado oficialmente em 9 de setembro de 2010, com a realização de um seminário voltado para a comunidade da UFBA — com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa Criação e Inovação (Propci) —, sobretudo para os programas de pós-graduação,

com a finalidade de apresentar a proposta de criação das comunidades e as orientações de uso do Repositório.

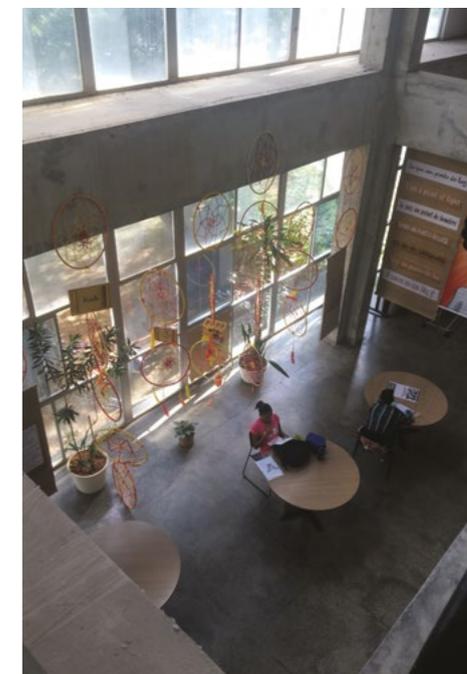
Em 2010, quando foi implantado, o RI possuía duas comunidades ativas: a da Editora da Universidade Federal da Bahia (Edufba), com cerca de 120 documentos, e a comunidade Memória, com 230 documentos. O repositório tem hoje influência direta na preservação e na disseminação da produção científica da UFBA em âmbito mundial, além de ter grande potencial para se tornar uma ferramenta de gestão da produção científica — muito embora se perceba que o número de documentos

disponibilizados está muito aquém do que se espera como produção de cerca de 500 grupos de pesquisa cadastrados.

Hoje, os números do RI⁷ são os seguintes: 22.513 documentos disponíveis entre teses, dissertações, Trabalhos de Final de Curso (TCC), capítulos de livros, livros, textos publicados em anais, textos publicados em periódicos científicos, relatórios de pesquisa, partituras, dentre outros, com prevalência de teses, dissertações e artigos de periódicos. Está organizado em comunidades que correspondem às unidades de ensino da UFBA, e a Faculdade



“ **A Universidade Federal da Bahia (UFBA) foi a primeira universidade baiana e uma das primeiras brasileiras a implantar um RI** ”



de Medicina da Bahia é a comunidade que apresenta o maior número de depósitos realizados (2.489), seguida do Instituto de Saúde Coletiva (1.544). Ainda é muito baixo o número de depósitos das comunidades da área de Artes — Escola de Belas Artes (218), Escola de Dança (159), Escola de

⁷ Dados de dezembro de 2017.



⁸ Disponível em:
<https://bit.ly/2OLldiy>.

⁹ Disponível em:
<<https://ndc.ufba.br/>>.

Música (228)
e Escola de Teatro
(279). Quando o RI foi pensado
para a UFBA, destacou-se a possibilidade de
disponibilização não apenas de conteúdos
textuais, mas de imagens, vídeos, sons para
atender justamente à especificidade de
algumas áreas do conhecimento, como é o
caso da área de Artes — Música, Dança,
Artes Plásticas e Teatro —, mas, na prática,
ainda não temos um adesão satisfatória.

Vale destacar que o procedimento de
disponibilização de conteúdo no RI
é por autoarquivamento, ou seja,
o próprio autor/pesquisador
faz o arquivamento de sua

produção. Está disponível um
tutorial de submissão⁸ com
orientações e, atualmente, o
Sistema de Bibliotecas da UFBA
é responsável pela gestão técnica
do Repositório.

APELO FINAL

O RI da UFBA completou,
em 2017, sete anos de sua
criação, e o número de
documentos disponíveis — mais
de 22 mil documentos —, por
si só, já é uma motivação para
conhecermos mais sobre o
papel que de fato vem exercendo
no contexto da Instituição e,
sobretudo, utilizá-lo como fonte
de pesquisa! Hoje, esta é ou deveria
ser a principal “vitrine” da produção
científica, cultural e artística da
Universidade. Como membros desta
comunidade devemos ser não só usuários,
acessando o seu conteúdo, mas depositantes
disponibilizando a produção realizada.

Semanalmente, através do *Alerta*, publicação
do Núcleo de Disseminação do Conhecimento
(NDC)⁹ — destinado a divulgar a produção
acadêmica da UFBA registrada no seu RI —, o
conteúdo disponível é veiculado a partir de uma
seleção de termos.

Através dessas ações a UFBA se conecta com
o mundo, mostrando o que vem produzindo
e cumprindo com um importante papel
social, disponibilizando essa produção em
Acesso Aberto, dando retorno à sociedade do
investimento financeiro realizado.

Fica aqui o nosso apelo e o nosso convite
para visitar o RI e contribuir com seu acervo,
disponibilizando a sua produção! ●



Os textos dessa revista foram compostos com as tipografias HK Grotesk e Barlow Condensed. A tiragem de 100 exemplares foi impressa em papel Pólen Soft 90 g/m² na Gráfica 3.

Escola de Belas Artes / UFBA
Primavera de 2018