



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes

LUCIANA RIBEIRO DO NASCIMENTO

Universidade de Brasília – UnB

O IMPRESSO NA ARTE: UMA BUSCA PELO FANZINE

Brasília

2017

LUCIANA RIBEIRO DO NASCIMENTO

O IMPRESSO NA ARTE: UMA BUSCA PELO FANZINE

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dr^a Elisa de Souza Martínez

Brasília
2017

RR484i Ribeiro do Nascimento, Luciana
O impresso na arte: uma busca pelo fanzine. / Luciana
Ribeiro do Nascimento; orientador Elisa de Souza Martinez. -
Brasília, 2017.
131 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --
Universidade de Brasília, 2017.

1. Arte impressa. 2. Fanzine. 3. Publicações
alternativas. 4. Revistas e vanguardas estéticas. 5. Zine
Ouija . I. de Souza Martinez, Elisa, orient. II. Título.

LUCIANA RIBEIRO DO NASCIMENTO

O impresso na arte: uma busca pelo fanzine

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof. Dr^a. Elisa de Souza Martínez

Data de aprovação: _____ de _____ de _____.

Prof. Dr^a Elisa de Souza Martínez – UnB

Profa. Dr^a. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – UnB

Prof. Dr^a Ana Cláudia Maynardes – UnB

Brasília

2017

AGRADECIMENTOS

Entramos na pós-graduação só com um nome e uma matrícula, entretanto não estamos sós, há muitas pessoas que estão envolvidas para que a pesquisa e a dissertação passem do campo das ideias para a realidade. Encontro aqui, neste breve espaço, a oportunidade de agradecer.

À estimada professora Elisa de Souza Martínez (IdA-UnB) que se dedicou a minha orientação e também me aconselhou de maneira enriquecedora em vários momentos durante este trabalho.

Aos caros professores que se disponibilizaram a fazer parte da banca com suas análises e apontamentos para a melhora da dissertação, Ana Cláudia Maynardes (DIN-UnB), Maria Eurydice de Barros Ribeiro (HIS/IdA-UnB) e Vicente Martínez (IdA-UnB).

Ao professor Sidney Barbosa da Pós-Lit pela inspiração nos estudos em literatura e arte na pós-graduação.

Aos Colegas de curso e amigos da graduação e pós-graduação.

Aos Professores e funcionários da PPG-Arte e UnB.

Por gentilmente ceder o material para pesquisa, ao autor e artista Márcio Thiago.

Fanzineiras e fanzineiros espalhados pelo mundo.

Pelo incentivo, conversas, carinho, paciência e generosidade à família: minha mãe Carmem Lúcia Ribeiro, irmãos Pedro Júnior e Peterson Ribeiro, meu companheiro Felipe Rodrigues.

Às amigas que a vida trouxe (e que ficaram), pela troca de ideias, apoio e por tolerarem minhas ausências neste período.

Muito obrigada!

RESUMO

A marca pela forma de traço é uma maneira de deixar registrado o pensamento, o devaneio, o esboço de um desenho. Por meio do fazer artístico, da vontade artística, do querer artístico, a arte atribui à marca do traço o valor de desenho. Tais marcas primordiais desenhadas tornam-se signos diversificados na forma de impresso. O presente trabalho tem como proposta analisar o desenvolvimento do impresso na arte e, desta maneira, desdobra-se a presente dissertação, que traz reflexões acerca de como há, na manifestação artística, e por meio do impresso, a questão do múltiplo, da cópia e, mais contemporaneamente, do fanzine.

PALAVRAS CHAVE: zine Ouija, imagem-palavra, fanzine, zine, publicações alternativas.

ABSTRACT

The spot by means of trace form, is a way to register thought, reverie, the sketch of a drawing. By artistic making, artistic will, artistic wish, art attributes to a spot the value of drawing. These primordial drawing spots become diverse in printed fashion. The present research has as proposal to analyse the development of print in art, and it unfolds to this dissertation, which brings meditations about how it occurs, into artistic manifestation through printed media, multiple matter, the copy, and, contemporary, the fanzine.

Keywords: Ouija zine, image-word, fanzine, zine, alternative publications.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O REGISTRO IMPRESSO, O PRINCÍPIO DA ESCRITA E O MÚLTIPLO NA ARTE	14
1.1 MANIFESTAÇÕES DE ARTE IMPRESSA NA HISTÓRIA DA ARTE.....	20
1.2 IMPRESSÕES: A GRAVURA DE TRADUÇÃO E A CÓPIA.....	28
2 COLAGEM E EDIÇÃO NA MODERNIDADE E NA CONTEMPORANEIDADE	34
2.1 PRÁTICAS DE VANGUARDA ARTÍSTICA E OS FANZINES.....	43
2.2 FANZINE OU ZINE: QUAL O VALOR DA NOMENCLATURA NO DISCURSO?.....	63
3 OUIJA Nº8	66
4 O VALOR DA FOTOCÓPIA, QUESTÕES DE AURA	95
5 O IMPRESSO NA ARTE –FANZINES OU PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES?	100
6 ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE – O MÚLTIPLO NA ARTE E O AUTOR COMO PRODUTOR	108
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS	115
ANEXOS	130

INTRODUÇÃO

Ao se colocar a arte na trajetória da história, percebe-se esta tanto no caso de povos nômades, como de povos sedentários. Há a presença de algum tipo de produção visual (seja bidimensional ou tridimensional) que não necessariamente seria para trocas comerciais. Não em raros casos, a produção visual prestava-se a fins ritualísticos ou de culto, trazendo assim, por seu caráter sagrado, grande preocupação em como a forma desta produção se dava: material, tamanho, texturas, configuração formal, impacto visual, caráter icônico e simbólico. Ao se tornar ritualística, a imagem sagrada passa a ter também atribuições canônicas e certas especificações nas quais tal imagem deve ser representada e exposta.

Estas especificações, de caráter icônico, mantém uma relação de proximidade sensorial ou emotiva entre o signo, representação do objeto, e o objeto dinâmico em si.

Ao ver em como a arte egípcia se relaciona com seus deuses. Segundo os autores Rainer Hagen e Rose Marie¹, os escultores egípcios representavam os faraós e os deuses em posição serena, quase sempre de frente, sem demonstrar nenhuma emoção. Pretendiam com isso traduzir, na pedra, uma ilusão de imortalidade, ora como forma humana, ora animal, ou mesmo ambos (deuses antropozoomórficos). Esta prática representativa era ensinada e reproduzida por diversos escultores egípcios, sendo o caráter icônico um tipo de aura (nos termos de Walter Benjamin) a ser referida. O que ocorre nas pinturas rupestres, na qual os animais “apreendidos” nas paredes das cavernas por meio de desenhos, e em outros locais que serviam de suporte durante a pré-história, (como monólitos, estatuetas e amuletos) são instrumento de magia. Só ocasionalmente eram expostos a outras pessoas, e era direcionada para espíritos ou entidades. A questão de valor de culto faz com que as obras se encontrem em lugares reservados; algumas esculturas divinas eram vistas apenas pelo sumo sacerdote, outras estão nas *cellas* (claustros) e passam boa parte do ano cobertas, a ver algumas madonas. Outras ainda não são visíveis do solo, como nas catedrais da Idade Média. Entretanto a partir do momento que as obras se tornam

¹HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose-marie. Arte egípcia: 1ª ed. Lisboa: Taschen, 2008.

independentes do uso ritualístico, aumenta consideravelmente sua exposição.

Hannah Arendt expõe em *A Permanência do Mundo e a Obra de Arte*², as relações da arte em conformidade com a existência humana,

Entre as coisas que emprestam ao artifício humano a estabilidade sem a qual ele jamais poderia ser um lugar seguro para os homens, há uma quantidade de objetos estritamente sem utilidade e que, ademais, por serem únicos, não são intercambiáveis, e, portanto, não são passíveis de igualação através de um denominador comum como o dinheiro; se expostos no mercado de trocas, só podem ser apreçados arbitrariamente. Além disso, o devido relacionamento do homem com uma obra de arte não é 'usá-la'; pelo contrário, ela deve ser cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo (ARENDR, 2000, p. 180).

De acordo com Arendt, o objeto artístico que, ao mesmo tempo faz parte do mundo tangível, se mantém em certa medida permanente, praticamente não sujeito aos processos degradantes do mundo natural, e também não sendo administradas para o tipo de uso que teria a finalidade capaz de corroê-la. Contudo colocar tal fato em relação ao objeto artístico em si é um tanto polêmico, pois ao propor que a durabilidade das obras de arte é superior "àquela de que todas as coisas precisam para existir" (ARENDR, 2000, p. 181), o autor desconsidera o fato de que grande parcela das obras de arte ou objetos artísticos não esteja realmente isolada do restante do mundo. A metamorfose das formas e figuras é constante, a adaptação e cópias de modelos também. Mas há o caráter de permanência documental da obra de arte, que leva a produção visual e artística também se tornar registro (sendo a própria constituição da história da arte em formação constante).

Códigos imagéticos, então, surgem por meio da produção visual e são assim transpostos à atribuição de significados, (para estes códigos imagéticos) que desencadeará no surgimento da escrita pictográfica. A escrita pictográfica não representava a linguagem verbal, mas sim objetos, figuras e ideias,

²ARENDR, Hannah. *A Permanência do Mundo e a Obra de Arte*, In: *A Condição Humana*. 10^o ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

independentemente da lógica temporal do discurso³.

Os pictogramas não tinham uma relação motivada com a linguagem fonética, permitindo reconhecer visualmente o que está representado. Os hieróglifos, que faziam parte de um sistema misto, tinham elementos que não eram pronunciáveis, eram apenas representativos. A escrita hieroglífica não era uma orientadora para o discurso, ela teria o seu próprio código, assim como acontece com as representações pictográficas (figura 1).

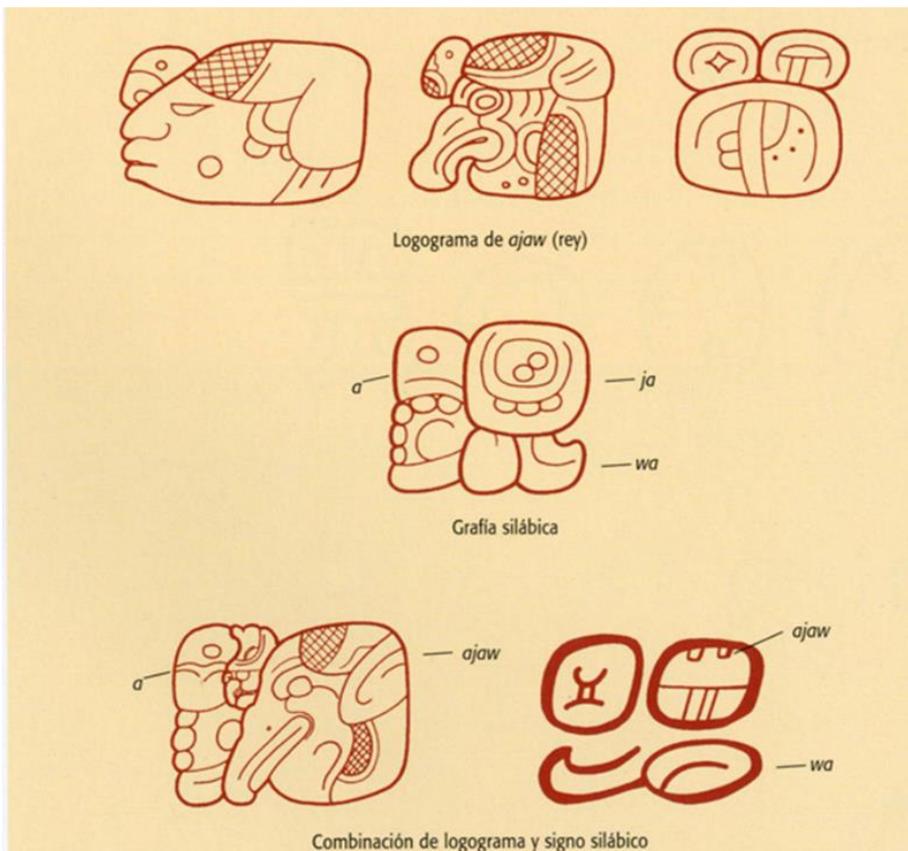


Figura 1 - Variantes logográficas e silábicas para a palavra "ajaw"-rei. Foto/reprodução: Tempo

³De acordo com Paul Gendrop, em seu livro *A civilização maia*, há poucos sistemas puramente pictográficos. As culturas egípcia, babilônica e hitita já usavam as formas pictográficas para comunicar, mas eram acompanhadas por formas ideográficas, logográficas, silábicas ou fonéticas para representar conceitos, palavras ou sons. Estes são intitulados de sistemas "mistos". Outros pesquisadores defendiam, até poucas décadas atrás, a tese que os caracteres remetiam às ideias de um modo pouco preciso. Será o arqueólogo e especialista em escrita, o russo Yuri Knorozov, apoiado mais tarde por investigadores norte americanos como David H. Kelley e Michael D. Coe (KELLEY, David H. *Deciphering the Maya Script*, Austin: University of Texas Press, 1976) a demonstrar que a escrita maia era realmente um sistema formado por logogramas por um lado e por caracteres silábicos por outro, demonstrando que estes sempre se combinam entre si do mesmo modo para transcrever palavras maias. Desta forma a escrita maia é definida pelos especialistas como escrita logo-silábica ou "escritura mista".

ameríndio - acient america.

Os hieróglifos maias e sua complexidade visual não causaram alteração na leitura de palavras ou frases. Isto ressalta a preocupação da relação palavra-imagem. Além de que havia muitos signos suscetíveis de se apresentar, numa variante plena ou na sua forma abreviada.

Quando um escriba caligraficamente ambicioso⁴ queria fazer do texto algo especial, que saltasse aos olhos, conformava os signos, como cabeças, ou com figuras completas. A qualidade estética da escrita era muito importante para sublinhar o seu caráter sagrado. Ao contrário da maioria dos restantes sistemas de escrita, o sistema maia não foi produto da necessidade de assegurar as transações comerciais, sendo desde o primeiro momento um meio utilizado para se dirigirem aos deuses ou para legitimar o poder dos reis, que se equiparavam a deuses. Vale acrescentar que o caráter gráfico de muitos hieróglifos facilitava seguramente o reconhecimento dos diversos signos.

Desta maneira, o registro material da memória imaterial de produção artística e da cultura visual, conta com a divulgação do conceito fonte (aura) encontrado através de diversos meios (suportes) durante a história da arte. O valor de culto e o valor de exposição no interior da própria obra de arte é uma questão deste caráter de aura que imprime (no sentido de definir, apurar e assim dar a impressão) como a produção artística começa a serviço da magia, e precisa ser sempre lembrada (cultuada) para que os fins da magia sejam empregados, em razão de como esta produção poderia atuar (no campo do sagrado), se não for, a princípio pelo menos, carregada de simbologias e significados?

O desenvolvimento técnico também está envolvido nesta questão em como vemos e passamos a ler as imagens, no sentido de percepção visual e legibilidade (BABA, 2009 p.186). Um busto tem mais mobilidade em seu transporte que uma estátua sediada em um templo. Um quadro tem maior exponibilidade que um mosaico

⁴ Os escribas que operavam a escrita hieroglífica ocupavam uma posição social elevada e geralmente viviam e atuavam nas cortes reais. Segundo parece, da mesma forma que sucedia com outros povos mesoamericanos, entre os maias o domínio da escrita e, logicamente da leitura, ainda que fosse apenas passivo, formava parte da educação da aristocracia. Não se sabe com certeza se a escrita era dominada pela população rural; é muito pouco provável que assim fosse, pois não existem documentos escritos sobre a vida cotidiana das hierarquias sociais inferiores. Não obstante, possivelmente todas as pessoas podiam reconhecer o nome do soberano reinante na inscrição de uma pedra. (GENDROP, 1987).

ou afresco (técnicas estas aliás de caráter monumental em sua maioria, com lugares específicos definidos para apreciação estética/divina). Já uma gravura pode ser impressa várias vezes e distribuída. Uma revista de arte em relação a um livro idem. Um fanzine em relação a uma revista... é o caso da mídia alternativa na arte a se pensar. Assim, se tratando de espetáculo sensorial

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história (BENJAMIN, 2000, p. 173).

O valor de culto conferido à obra faz com que ela seja primeiramente concebida como instrumento mágico, e, mais tarde, como obra de arte. O mesmo valor de culto leva ao desenvolvimento de seu valor de exposição, com atribuições novas em relação a ela, e tendo a função artística.

Benjamin (2000) ressalta que a refuncionalização da arte tem abrangência de alcance público histórica, em destaque para o cinema, tecnologia que à época do texto estava justamente na transição entre a “truque” possível a partir da nova tecnologia, e ressignificação da visibilidade artística do cinema. Direcionado para as massas, o cinema permite um confronto com os primórdios da arte, não só como método de culto, bem como relativo ao material sensível com que se pode fazer arte. Nesta visão histórica, há no múltiplo também a orientação de originalidade, sem que haja uma única matriz. A questão do impresso e da cópia também se revela aqui, já que a fotografia, a qual advém da cópia e do impresso, é fonte tecnológica para a invenção do cinema.

Desta maneira, desdobra-se a presente dissertação, que traz reflexões acerca em como há, na manifestação artística, e por meio do impresso, a questão do múltiplo, da cópia e, mais contemporaneamente, do fanzine. Adentra-se um terreno indefinido de investigação, pois o registro artístico, seja na escrita, seja na estilização de um desenho naturalista, perpassa pela marca, a presentificação do pensamento através da arte, sua “captura sagrada de essência” e sua multiplicação: no impresso, na cópia.

1 O REGISTRO IMPRESSO, O PRINCÍPIO DA ESCRITA E O MÚLTIPLO NA ARTE

A marca pela forma de traço é uma maneira de deixar registrado o pensamento, o devaneio, o esboço de um desenho. Por meio do fazer artístico, da vontade artística, do querer artístico, a arte atribui à marca do traço o valor de desenho. Tais marcas primordiais desenhadas se tornam signos diversificados. Estes signos formarão, após um complexo desenvolvimento das formas de modo verbal-visual, a escrita. Riegl em sua obra de 1903, *Der moderne Denkmalkultus* ou “O culto moderno aos monumentos”⁵, argumenta que todas as manifestações artísticas são importantes no percurso da história por demonstrarem um estado de desenvolvimento das artes plásticas em determinado momento. Segundo ele, é preciso compreender a lógica visual daquele período, já que a relação deste grupo com o espaço e com o todo, com a ambiência, com o ritmo e movimento é outra, e só existiu aquela intencionalidade estética naquele período. A base da argumentação riegliana está, portanto, estruturada na evolução estética vinculada a uma linearidade histórica. É a partir desse binômio que Riegl (2014) desenvolve o conceito de *Kunstwollen*, para denominar o impulso humano inato de construir arte. Do atrito entre a intencionalidade estética na gênese da obra e a sua apreensão no presente histórico, ou melhor, da tensão entre presente e passado, surgem os valores desenvolvidos por Riegl no *Denkmalkultus*.

O tempo de surgimento da escrita como conhecemos representa pouquíssimo o percurso da existência humana. Tendo surgido no Oriente Médio, na China e na Meso-América, em datas diferentes, assim como em outras civilizações desconhecidas (RENOUARD, 2011). Em 3.400 a.C. uma forma de escrita simples começou a se desenvolver na Suméria, num estilo pictórico e foi usada para registrar as doações nos templos (FARTHING, 2010).

Mas o fato inegável é que o traço, o desenho, a produção visual enfim, tem

⁵ RIEGL, Alois. O culto moderno aos monumentos: A sua essência e a sua origem. trad. Anat Falbel, 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

primazia, no sentido de ser anterior, em relação à escrita e mais, como afirma Renouard (2011, p. 16): “a escrita é filha do desenho”. Palavra e imagem são formas de expressão de pensamento, mas elas não se misturam?

As pinturas chamadas de rupestres ou parietais, sobretudo as que revelam a impressão da mão em negativo, pela técnica do “pochoir”⁶, e os incisos deixados pelos ancestrais do ser humano que escreve, formam esses traços que são vestígios na compreensão do surgimento da escrita. Essa foi uma “primeira e tímida etapa em direção à criatividade, característica dos humanos, porque todo desenho mesmo que figurativo, já é a recriação e a transformação da realidade” (RENOUARD, 2011, p. 15).

A partir disso, surge então a necessidade de registro destas marcas significativas para a memória da cultura humana; a fixação de tais marcas, seja de maneira escrita, seja de produção visual de cunho artístico, torna-se uma das grandes questões da história da arte. Visto que a escrita advinda de desenhos, a arte se encontra presente na formação do pensamento em como fazer a escrita.

Para administrar todo seu império comercial e político os sumérios inventaram, por volta de 3.000 a.C., os lacres cilíndricos entalhados à maneira cuneiforme (figuras 2 e 3). O cilindro era rolado sobre argila molhada para marcar ou identificar tabuletas de argila, envelopes, cerâmicas e tijolos. É assim que cobre uma área tão grande quanto desejado, uma vantagem sobre os selos do selo anterior. Seu uso e difusão coincide com o uso de tábuas de argila, a partir do final do milênio IV até o final do primeiro milênio.

Os lacres como os de mármore com imagens de animais e vasos em frente a um relicário ou templo, foram utilizados no comércio entre a Mesopotâmia, Síria e Egito. O material de fabricação desses lacres variava, podendo incluir conchas, lápis-lazúli, bronze, prata e ouro; os mais valiosos serviam como identificação pessoal. Esses lacres eram importantes instrumentos administrativos. O procedimento artesanal de impressão desses lacres acontecia da seguinte maneira:

[...] eram rolados sobre documentos umedecidos para garantir sua autenticidade ou propriedade, ou pressionados contra uma massa de argila que, quando seca, formava um selo que servia como uma espécie de lacre

⁶A técnica do *pochoir* em que se aspira ou sopra tinta para que se imprima o desenho do contorno da mão ou do objeto que se queira fixar na pedra, no tecido, no papel etc.

primitivo [...] (FARTHING, [1950]2010, p. 20).

Nota-se a partir deste procedimento artesanal de impressão que a importância da autenticidade, fixação (marcação) e a divulgação de ideias são problematizadas desde as primeiras civilizações históricas, já que havia elementos de conhecimento fonte, muitas vezes de acesso restrito e de caráter ritualístico, e elementos de conhecimento público, próprios para divulgação e de caráter de propriedade (autenticação), como ocorria com os lacres sumérios. Os grafismos utilizam traços sintéticos e significados complexos, que mudam de acordo com o mínimo detalhe (MELLA, 2004).

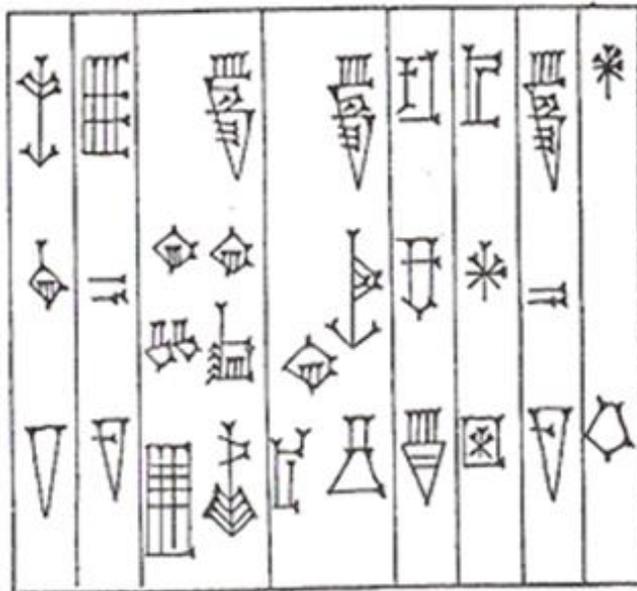




Figura 2 – lacres cilíndricos e selos sumérios. Fonte/reprodução: O Erudito - suméria, selos cilíndricos/ Sumerian Cylinders seals.
Escrita suméria em sua organização espacial.

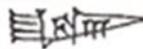
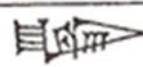
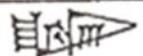
		(Dinghir) Babbar	Ao deus Sol
		lugal-a-ni	seu rei
		Ur (Dinghir)-nammu	Ur-Nammu
		nitah-kalag-ga	homem poderoso
		lugal Urim (= Scesh ab-ki)-ma	Rei de Ur
		Lugal Ki-en-ghi ki-uri-ghe	Rei de Chúmer e de Accad
		é-a-ni	seu templo
		mu-na-du	construiu

Figura 3 - Exemplos de escrita suméria. Imagem retirada de Mella, 2004.
Escrita suméria e traduções de palavras e pequenas frases.

Ao se considerar a transmissão do pensamento ao longo dos tempos, as imagens e escrita se colocam mais próximos, tornando-se algo distinto da fala (onde uma tradição oral sem registro que pode se perder em termos históricos).

A partir do momento que fazemos uma anotação ou desenhamos algo deste pensamento fluido é transportado para a materialidade de um suporte com traços, códigos e sinais gráficos, cujo propósito é fazer a ligação entre o mundo das ideias e a realidade material, para que seus conteúdos não se percam no tempo. A escrita e as imagens, neste sentido, legitimam o pensamento, a reflexão,

reverberando ideologias. Os sinais gráficos que são utilizados hoje, a priori foram apoiados em imagens e levaram milênios para ser como são.

A representação pictórica leva-nos a pensar em como a nossa cultura se encontra ligada à linguagem verbal. Ao ver o caso da representação de uma viagem descrita num Códice Asteca (figuras 4 e 5). Este documento mostra o uso de uma disposição topográfica dos símbolos cujas relações são mais cenográficas do que nas tábuas de barro. Não há qualquer convenção que dite a organização dos elementos, ao contrário do que acontece com a escrita. Aqui as imagens falam por si.

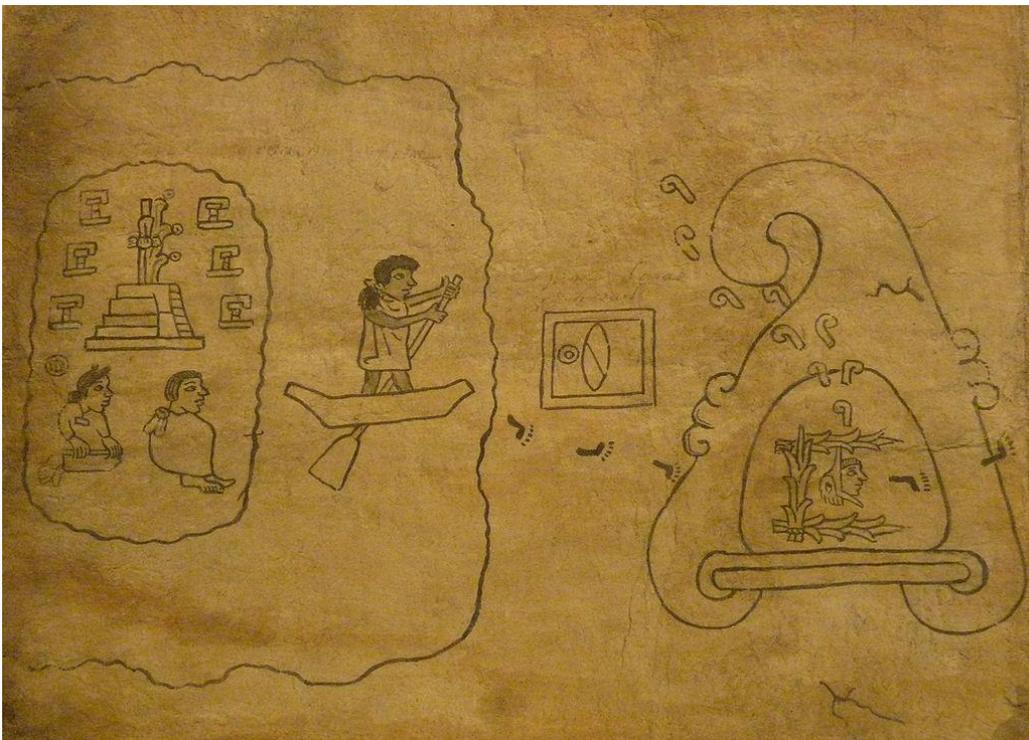


Figura 4 - Partida de Aztlán, do Codex Boturini, século XVI, autoria asteca, folio 1. Foto/reprodução: Museu Nacional de Antropologia, México.



Figura 5 – Partida de Aztlán, do Codex Boturini, século XVI, autoria asteca, folio 2. Foto/reprodução: Museu Nacional de Antropologia, México.

Neste códice determinados glifos⁷ foram usados para indicar o local, a data, a identidade. A informação transmitida por cada glifo é feita segundo princípios lógicos, a orientação dos símbolos⁸ é um elemento dinâmico, que nos conduz a um sentido de interpretação (GENDROP, 1987); a contraposição entre destino e chegada e a delimitação de ambos os espaços numa determinada superfície, faz com que estes dois espaços sejam elementos passíveis de serem interligados. A sequência de eventos é indicada pela forma como os espaços estão interligados e chama a atenção para o fato de termos que perceber nas convenções que estão por trás do uso de certas relações topográficas e direcionais para entender a narrativa. Essas relações demonstram o uso ativo das capacidades diagramáticas do espaço gráfico.

⁷gli-fo (grego *glúfo*, esculpir, gravar); *substantivo masculino*; [Arquitetura] Ornato com caneluras; "glifo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013, <https://www.priberam.pt/dlpo/glifo>

⁸É um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto (GREIMAS, 2008).

1.1 MANIFESTAÇÕES DE ARTE IMPRESSA NA HISTÓRIA DA ARTE

A arte traz em si, desta maneira, o caráter de impermanência, efemeridade dentro da permanência (permanência da essência e não do material) que Arendt (2000) coloca, pois apesar de poder ser um “bem durável” é ao mesmo tempo “bem conceitual”, ao adentrar os extratos mais profundos do pensamento. Tão logo sendo imaterial, mas é também desfrutada pelo mundo mortal, herdada em sua materialidade e transmitida como obra de arte por sua imaterialidade (a aura).

Nesta permanência, a estabilidade do artifício humano, que jamais pode ser absoluta por ser o mundo habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais (ARENDR, 2000, p. 181).

Na Idade Média, a organização gráfica de um texto tinha uma importância fulcral na memorização. A formatação desempenhava o seu papel constituindo um auxílio precioso na retenção do tecido textual, graças ao uso da coordenação entre imagem e palavra. Sendo assim os instrumentos gráficos ajudam a cognição mesmo que não estejam organizados em texto; a cognição desenvolve-se por meio de uma exposição de imagens de relações simbólicas variáveis organizadas topograficamente. Os esquemas gráficos utilizados ajudavam ao “pensamento reminescente” que era sempre uma reconstituição do texto. Aqui era claro o papel dinâmico da estrutura gráfica no campo semântico (figura 6). Livros inteiros com iluminuras complexas foram produzidos, tanto que alguns livros chegavam a custar o mesmo que uma pequena propriedade agrícola. A iluminura demonstra o forte caráter icônico e simbólico ao colocar imagem e texto na mesma medida de importância ao dar alto contraste e colocar o tamanho das imagens em primeiro plano, mesmo em moldura, como se fosse “guiar” o leitor do texto. Seja na escrita, seja na imagem, existem elementos documentais importantes. Surge então, a problemática de realizar cópias que contenham o caráter artístico da obra de arte, sejam mais acessíveis financeiramente e cheguem a um público maior.



Figura 6 – Iluminura que marca o começo do primeiro canto de Inferno, Divina Comédia de Dante Alighieri; século XIV, autor provável Don Simone, folio 11. Foto/reprodução: Biblioteca de manuscritos e livros raros de Beinecke, Estados Unidos.

O poder das imagens era outra importante forma de comunicação e de propaganda em Roma, na era de Augusto. A arte oficial romana influenciou a iconografia dos primórdios da Igreja Católica: a imagem de Cristo "em sua majestade", por exemplo, era uma adaptação da imagem esculpida do imperador. Para os cristãos, as imagens eram tanto um meio de transmitir informação como de persuasão. Em

*Uma história social da mídia*⁹, Asa Briggs e Peter Burke ressaltam que, conforme afirma o teólogo grego Basílio de Cesareia (também chamado São Basílio Magno ou Basílio, o Grande, séc. IV), os artistas fazem tanto pela religião com suas pinturas quanto os oradores com sua eloquência. De maneira semelhante, o papa Gregório, o Grande (séc. VI), dizia que as imagens serviam para aqueles que não sabiam ler — a grande maioria — da mesma maneira como a escrita servia para aqueles que liam. Beijar uma pintura ou uma estátua era um modo comum de expressar devoção, o que ainda hoje em dia se vê nos mundos católico e ortodoxo. (BRIGGS, A.; BURKE, P., 2006)

Nas catedrais Românicas e Góticas, as imagens esculpidas em madeira, pedra ou bronze e figurando em vitrais, formavam um poderoso sistema de comunicação visual¹⁰, tanto que no romance *O corcunda de Notre-Dame*¹¹ (séc. XIX), Victor Hugo descreveu a catedral e o livro como dois sistemas rivais: "Este matará aquela." De fato, os dois sistemas coexistem e interagem durante longo período, como mais tarde os manuscritos e os impressos. Para a Idade Média, de acordo com o historiador de arte francês Émile Mâle (1986)¹², a arte era didática. As pessoas aprendiam com as imagens tudo o que era necessário saber — a história do mundo desde a criação, os dogmas da religião, os exemplos dos santos, a hierarquia das virtudes, o âmbito das ciências, artes e ofícios: tudo era ensinado pelas janelas das igrejas ou pelas estátuas dos pórticos.

O ritual era um outro destacado meio de comunicação medieval, e se manteve firme em contextos posteriores. A importância dos rituais públicos na Europa, inclusive os celebrados em festivais, durante os mil anos que vão de 500 a 1500, é explicada (de modo perceptível, apesar de inadequado) pelo baixo índice de letramento da época. O que não podia ser anotado devia ser lembrado, e o que devia ser lembrado devia ser apresentado de maneira fácil de se apreender. Rituais elaborados e teatrais — como a coroação de reis e

⁹BRIGGS, Asa.; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica Paulo Vaz. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

¹⁰ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval.*, trad. Mario Sabino, São Paulo: Record, 1959.

¹¹HUGO, Victor. *O corcunda de notre dame: edição comentada e ilustrada.*, trad. Jorge Bastos . 1ª. São Paulo: Clássicos Zahar, 2013.

¹²MÂLE, Émile. *Religious art in france: the late middle ages : a study of medieval iconography and its sources*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

a homenagem de vassalos ajoelhados em frente a seus superiores sentados — demonstravam para quem via a cena que havia ocorrido um evento importante. (BRIGGS, BURKE, 2006, p. 19)

O forte componente visual do rito, que pode ser considerado uma forma superior de publicidade, e ainda seria, posteriormente, com a televisão e agora com a internet. A palavra "espetáculo", comumente usada no século XVII, foi ressuscitada no século XX e utilizada por filósofos e intelectuais como Guy Debord ao pensar em como a espetacularização chega e se presentifica no cotidiano.¹³

Foi somente pouco a pouco, a partir do século IX, com Carlos Magno, que a escrita começou a ser empregada por papas e reis para uma variedade de fins práticos, enquanto que a confiança na escrita como registro se dá mais lentamente (conforme Michael Clanchy mostrou em *From Memory to Written Record*, 1979). Por exemplo, no século XII, algumas pessoas preferiam confiar mais na palavra de três bispos do que em um documento do papa, que descreviam com desdém como "peles de carneiros castrados escurecidas com tinta" (BRIGGS, BURKE, 2006).

No entanto, apesar desses exemplos de resistência, a penetração gradual da escrita na vida cotidiana do fim da Idade Média teve consequências importantes. Inclusive na mudança de costumes tradicionais por leis escritas, no surgimento da falsificação, no controle da administração por escriturários (clérigos instruídos) e, como salientou Brian Stock em *The Implications of Literacy* (1972), no surgimento de hereges. Estes justificaram suas opiniões não-ortodoxas baseando-se nos textos bíblicos, e, portanto, ameaçando o que Harold Innis (1894-1952) chamou de 'monopólio' do conhecimento pelo clero medieval. (BRIGGS, BURKE, p. 20)

Manuscritos — inclusive iluminuras — foram produzidos em número cada vez mais elevado nos dois séculos anteriores à invenção da impressão gráfica, nova tecnologia introduzida para satisfazer uma demanda crescente por material de leitura. Nos dois séculos anteriores à impressão gráfica, a arte visual também se desenvolveu no que, em retrospecto, foi visto como arte dos retratos.

Devemos explorar as formas gráficas para fins intelectuais ou como

¹³ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*: 1ª ed.. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.

estímulo, no sentido de encorajar-nos a rever e repensar as formas textuais¹⁴. O conteúdo de um texto escrito ou impresso, assim como o conteúdo expressivo e conceitual do discurso, não se limitam à forma linguística. As frases, os parágrafos, os capítulos, forma em verso, que é complementada com rima e formas métricas, estrofes, cantos, a página, a entrada de um livro, todas estas divisões permitem construir um texto graças à sua relação de segmentação. Ao desdobrar os diferentes tipos e escalas de segmentos podemos criar campos de meta-segmentação e expor a sua contribuição para o significado do texto.

A revolução impressa deu-se no ocidente com Gutenberg, os caracteres móveis que inventou substituíam as mãos do *scriptor*¹⁵ pela máquina. A ele se deve a alteração dos códigos formais de um texto e a padronização da escrita. Pela primeira vez obteríamos um bem produzido em massa, o que, segundo Marshall McLuhan em *A Galáxia de Gutenberg*¹⁶, provocou um fenômeno de “repetição”. Esta repetição transferiu a atenção das estruturas formais para o conteúdo do texto, fazendo com que os elementos gráficos se esbatessem funcionando como suporte da informação verbal. Entretanto esta definição deve ser discutida, a ver as impressões com seus recursos iniciais, que são chamados de incunábulo. Um incunábulo é um livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis. A popularização da imprensa começa a ser mais percebida em 1450, com Gutenberg. Refere-se às obras impressas entre 1455, data aproximada da publicação da Bíblia de Gutenberg, até 1500, e essas obras imitavam os manuscritos.

Assim, demorou-se cerca de 50 anos para que o livro impresso passasse

¹⁴DRUCKER, Johanna; MCGANN, Jerome. Images as the text: pictographs and pictographic logic. Disponível em: <<http://www2.iath.virginia.edu/jjm2f/old/pictograph.html>>.

¹⁵Pode-se compará-los aos escribas da antiguidade.

¹⁶*The Gutenberg Galaxy*, ou *A Galáxia de Gutenberg*, é a segunda obra de McLuhan, escrita em 1961, mas publicada somente em 1962. Nesta obra, o autor segue estudando desde a cultura manuscrita a impressa; sinaliza as transformações da cultura oral mediante as transformações da cultura escrita, e afirma que, até o surgimento da televisão, vivíamos na “Galáxia de Gutenberg”. Nela, o conhecimento era entendido apenas em sua dimensão visual. Em sua ideia, a antiga dimensão oral do conhecimento, aonde este era transmitido oralmente por lendas, histórias e tradições, foi transformado com o invento de Gutenberg. Esse redimensionamento, por um lado, permitia a difusão do conhecimento, mas por outro, reduziu a comunicação a um único aspecto, o escrito. Além do estudo dessas transformações, McLuhan nos apresenta como se reconfigura essa Galáxia de Gutenberg nos tempos da comunicação eletrônica. Foi com esta a obra que se popularizou o termo *Aldeia Global*. No livro, o autor revela como a tecnologia da informação (principalmente a mídia impressa) afeta a organização cognitiva dos indivíduos e como isso afeta a totalidade da organização social. McLuhan afirma também que as tecnologias não são simplesmente invenções que as pessoas empregam, mas são os meios pelos quais as pessoas são reinventadas.

a ter suas próprias características, abandonando, paulatinamente, as características do livro manuscrito. A sua origem vem da expressão latina *in cuna* (no berço), referindo-se assim ao berço da tipografia. Estes têm, entre seus exemplares, a *Crônica de Nuremberg*, que é um incunábulo publicado pela primeira vez em latim, no fim do século XV, com edições traduzidas para o alemão a partir de dezembro deste mesmo ano e trata-se do maior livro ilustrado de sua época, com cerca de 1800 xilogravuras.

O artista do renascimento nórdico Albrecht Dürer trabalhou na condição de aprendiz durante a feitura das ilustrações. Seu autor é Hartmann Schedel, um dos pioneiros da cartografia impressa, Georg Alt (ou *Georgium Alten* em latim) traduziu a *Crônica* para o alemão. As vistas das cidades, algumas autênticas, outras inventadas ou copiadas de modelos mais antigos, são de interesse tanto artístico como topográfico. Esta cópia brilhantemente colorida, da qual Schedel era proprietário, contém materiais adicionais de grande valia, tais como o mapa de Erhard Etzlaub da estrada para Roma. Junto com o restante da biblioteca de Schedel, o livro tornou-se parte da biblioteca de Johann Jacob Fugger, a qual tornou-se propriedade do Duque Albrecht V, da Baviera, em 1571¹⁷.

As gravuras encontradas no incunábulo de de A *Crônica de Nuremberg*, acentuam o fato de a produção imagética ser trazida como componente textual do livro. Em suas xilogravuras sobre seres lendários, histórias bíblicas, interpretações fantásticas da realidade (um tipo de realismo fantástico) e do cotidiano, aparecem para o leitor como parte integrante da narrativa, e não como algo que a complementa.

¹⁷BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. A crônica de Nuremberg. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/4108/>>



Figura 7 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: vista da cidade de Erfurt, capital do estado livre da Turíngia, Alemanha, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 156. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial.

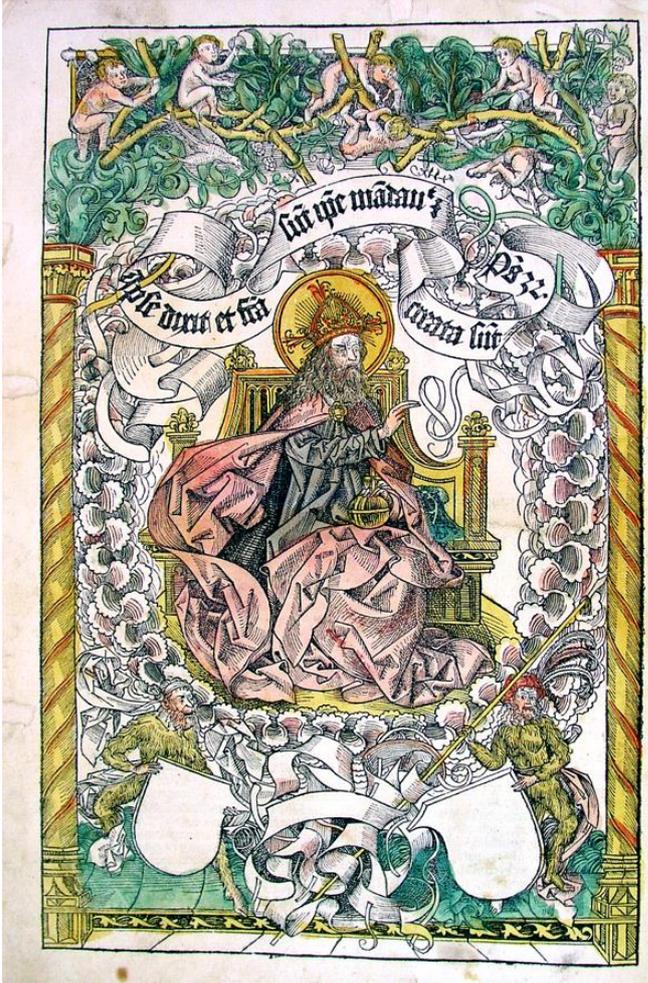


Figura 8 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: vista da cidade de Erfurt, representação de Deus criando o mundo, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 1. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial.



Figura 9 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: representação gráfica medieval de um ser humano andrógino, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 12. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial. Do livro Crônica de Nuremberg que foi publicado 1493 sob o título de *Nürnberg Chronik*, mas que também é chamado de *Schedelsche Weltchronik*, dada a autoria de Hartmann Schedel

1.2 IMPRESSÕES: A GRAVURA DE TRADUÇÃO E A CÓPIA

A reprodução de imagens técnicas, com a utilização da impressão, modifica a maneira em como ver e apreciar as obras de arte. A contemplação idealizada é quebrada pela aproximação do olhar que acontece ao reduzir dimensões e disponibilizar cópias autênticas, como acontece com a xilogravura no século XVI.

A arte com valor de culto, fazia registro de certas imagens, tendo a magia como fim, e, a serviço dela, com funções práticas definidas, seja como execução destas atividades, seja para título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuem efeitos místicos. O poder da imagem emana na obra com a força da exposição como imagem simbólica e icônica, levando-se a ser cultuada por seu conteúdo formal e expressivo.

Os temas dessa arte eram a própria humanidade e seu meio, a sociedade, reproduzidos de acordo com as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. O processo ritualístico também era tratado como técnica e a técnica como processo ritualístico. Essa sociedade é então, descrita por Benjamin, a antítese da nossa. Entretanto, essa “técnica”, é a mais emancipada que existiu. Por conta dos processos, a durabilidade, a permanência da obra, se coloca como questão:

Os gregos só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. *Por isso, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos.* Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida de que esse ponto de vista se encontra no polo oposto do nosso. (BENJAMIN, p. 175).

Para se obter uma versão da obra, era necessário, antes do desenvolvimento dos processos de impressão, como a xilogravura, calcogravura e litografia, realizar cópias manualmente, seja de imagens ou de textos.

A divulgação de ideias e conceitos através do impresso permeia a arte há

séculos; desde a invenção de Gutenberg, no século XV, colocando em outro estágio a maneira em com o conhecimento será disseminado através da impressão de livros, e a partir de então reproduzidos com mais agilidade que os copistas medievais¹⁸ podiam realizar. A gravura surge como recurso exequível de bem menor custo para exibição das obras produzidas pelos artistas, e traz a arte em formato impresso, ao qual passa então a fazer parte do imaginário humano ocidental.

Contemporaneamente o resgate das imagens impressas está em meios que não dependem exclusivamente de uma imagem original, uma matriz, para passarem a ser executadas, como é o caso dos fanzines. As referências são múltiplas e a própria capacidade de reprodução se altera drasticamente para um grande volume aliada ao valor dos custos que passa a ser extremamente baixo se comparado com a gravuras medievais e renascentistas. Por exemplo, em *Imagem e Persuasão* Argan destaca, num recorte do século XVI, XVII e XVIII, como este uso das referências múltiplas passa a fazer parte da maneira em como vemos as imagens atualmente, e como o fato de ser ou não uma reprodução passa a ser uma questão. Argan trata da cópia para a prática artística, comum até o século XVIII para difusão e aprendizado através do poder das imagens –iconológico, ideológico, simbólico, descritivo, sensorial, sensível, persuasivo em termos de alcance público.

A gravura, que não se trata de simples cópia ou repetição, entra como tradução ou transcrição do tecido imagético ao qual se faz (compõe) a pintura, a ver o caso dos irmãos Carracci com sua produção. Destacando Agostino Carracci como gravurista, ao que foi incitado pelos teóricos do maneirismo, no

sentido de que a gravura possa reconstituir e reproduzir uma ‘ideia’ formal precedente à sua realização mediante a técnica da pintura e, por seu caráter universal, igualmente realizável mediante outros procedimentos técnicos” (ARGAN, 2004, p. 17).

Questões primordiais relacionadas ao texto de Argan e as imagens dos Carracci são

¹⁸Um trabalho intelectual de fundamental importância, ao longo do período medieval, foi aquele realizado pelos copistas. Como o próprio nome diz, foram pessoas que se dedicaram ao trabalho de fazer cópias de textos. Numa época em que não havia ainda a imprensa, seu trabalho foi fundamental para a preservação de ideias e de conhecimentos os mais diversos produzidos no passado e naquele tempo. Destaque particular seja dado ao trabalho de monges, em pequenos e grandes mosteiros das mais diversas ordens católicas, e a copistas de escolas e universidades.

de transição (transformação) do valor a ser contemplado na pintura, em um valor a ser lido através da transformação de volumes, formas, linhas e texturas, e o valor cromático-tonal na gravura (Figuras 10 e 11).

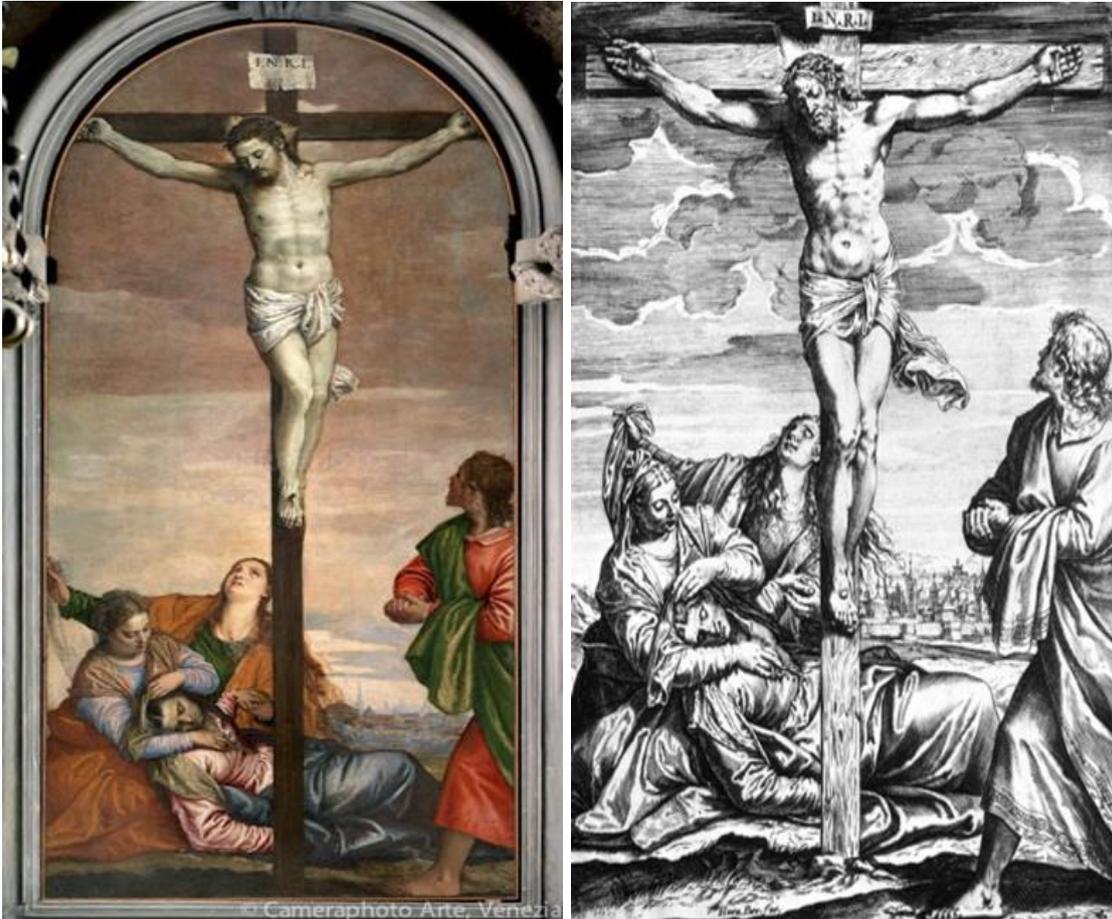


Figura 10 - Crucificação, pintura a óleo, Paolo Caliari, conhecido como Veronese, 260x125 cm, 1581, Igreja de São Sebastião, Veneza, Itália. Foto/Reprodução: Chorus
<<http://www.chorusvenezia.org/en/opere/crucifixion/386>>

Figura 11 – Gravura de Agostino Carracci a partir de Paolo Veronese (Paolo Caliari), 30.9 x 21.8 cm, 1582, The Metropolitan Museum of Art. Foto/Reprodução: The Metropolitan Museum of Art
<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.600.2210/>>

Outra importante mudança é a redução da escala (no sentido de tamanho) que foram adequadas às proporções menores traz a necessidade de elaborar um complexo sistema de relação de valores, já que se procura não ter uma composição tímida devido ao tamanho reduzido. Isto possibilitou que fosse introduzida a problemática de traduzir para a gravura em claro e escuro as qualidades expressivas das cores; o valor cromático estrutura a problemática de traduzir na gravura. Estes valores são então percebidos e remanejados como elementos constitutivos da forma.

Argan diz ainda que

A rigor, a reprodução por gravura das obras de arte poderia ter provocado no campo das artes figurativas a mesma revolução que a invenção de Gutenberg provocara no campo da cultura literária e científica [...] O princípio da 'leitura' da obra figurativa é tipicamente seiscentista. As pinturas de 'gênero' são muito mais objetos de leitura do que elementos decorativos (ARGAN, p. 18, 2004).

A arte tem assim abertura para a multiplicação da obra de arte, sem que seja um caso de falsificação, muito pelo contrário, pode-se reafirmar sua qualidade de objeto artístico ao fazer jus em ter uma versão no formato de gravura.

Neste sentido a produção artística dos séculos anteriores ao século XVI também ganha terreno para divulgação a partir de releituras realizadas nas gravuras, fazendo, assim, um outro tipo de compreensão no alcance das obras de arte, Já que não se torna mais necessário presencialmente ir ver a obra pessoalmente para saber de sua existência (ou reconhecê-la). É onde se reconhece a interpretação tradutória, que leva o objeto a ser reconhecido em outras linguagens, diferentes da linguagem original. Original aqui no sentido de primordial, obra primeira, raiz problemática, diferentemente da relação do original e a aura que é tratado em Walter Benjamin.

Dessa forma, a tradução exerce, segundo Greimas (2008), atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente. A obra de arte é tomada como referência visual, como é o caso da gravura, ao qual há a transposição da imagem de um meio expressivo, a pintura, para outro, a imagem da gravura impressa.¹⁹

Uma imagem "fala" da outra, enuncia em que termos a relação cromática será tratada, onde haverá a manutenção de sentido do discurso advindo da obra, onde é possível desenvolver uma semiótica própria sem perder a referência inicial e, ainda, procurando manter a qualidade estética do objeto traduzido.²⁰ Não é uma tarefa

¹⁹Em análise como objeto semiótico podemos inferir a lógica de funcionamento estrutural da visibilidade da gravura de tradução. Tendo que as línguas naturais são como estruturas macrossemióticas nas quais se traduzem essas em outras macrossemióticas, aos quais também são os mundos naturais, bem como, aliás, as semióticas são construídas a partir dos mundos naturais (a ver com os meios expressivos da arte, pintura, desenho, música, etc). Cria-se aqui uma metalinguagem dentro dos códigos oferecidos pelas obras de arte tratadas na tradução de imagens. (GREIMAS, 2008)

²⁰A tradução intersemiótica é o que diz respeito a mais de um meio, mais de uma semiose. Uma

simples, muito pelo contrário, por isso a gravura de tradução desenvolve terreno tão fértil para a reprodução de imagens.

A linguagem artística na imagem da gravura de tradução, vai fornecer desse modo o material necessário às construções metalinguísticas.²¹

Esses significados são, de fato, significados trazidos de outras semióticas, as quais não eram senão puros significantes –o mundo e a pintura, por exemplo, só significariam enquanto verbalizáveis, pois se tratam de femas do mundo natural, que correspondem no plano figurativo. Aos semas das línguas naturais são somatizados, transformados de um lugar para outro, como processos linguísticos.

A significação é, primeiramente, uma atividade (ou uma operação de tradução) antes de ser seu resultado. É na qualidade de atividade semiótica que a tradução pode ser decomposta em um fazer interpretativo do texto “a quo”, de um lado, e em um fazer produtor do texto “ad quem”, de outro.²²

Tal sistema de valor imagético identifica o funcionamento estrutural da cor na pintura, em sua análise de tradução, a imagem da gravura, a imagem impressa de tradução é tratada como índice, retomando seu objeto –a obra de arte- como significante ulterior; para a categoria indicial há a necessidade que o objeto exista realmente e que seja contíguo ao signo que dele emana. A relação entre imagens e palavras vai ganhando cada vez mais território, já que na gravura de tradução a estrutura da imagem é a palavra a ser lida, e a imagem passa à condição de texto.

Ao se colocar diante destas referências acerca da gravura de tradução, traça-se um paralelo em como uma forma de cópia contemporânea, a fotocópia, a “xerox” é exposta enquanto uma cópia autêntica de arte. Se pensarmos que fanzines inteiros podem ser formados por imagens, que “se expressam”, na realidade é algo

tradução intersemiótica, portanto, é uma tradução de uma coisa em um meio para outro. A própria tradução, é um processo de recriação. A tradução intersemiótica é uma recriação ainda mais ousada e complexa. (PLAZA, J., 1987).

²¹Estas construções permitem explicitar elas mesmas também dentro dos mundos naturais; e tendo a “natureza” empregada aqui como enformada pela cultura (que toma forma pela cultura). Relativiza-se o termo no plural (“os mundos naturais”), e leva-se em consideração o objeto desta tradução. Pois, é no interior das macrossemióticas as quais se organizam as semióticas particulares, tratando autonomamente de seu sistema de signos que constituem essa língua natural. (GREIMAS, 2008)

²²A distinção dessas duas fases permite assim compreender como a interpretação do texto a quo (ou a análise implícita ou explícita desse texto) pode desembocar seja na construção de uma metalinguagem que procura explicá-lo, seja na produção (no sentido forte do termo) do texto ad quem, mais ou menos equivalente ao primeiro –uma decorrência da não adequação dos dois universos figurativos.

tal, que existe em si mesmo, de forma independente da escrita. Os comparativos do fanzine com a arte são pontes estreitas, mas também “nebulosas” de serem vistas se não colocarmos um olhar mais atento. A história da arte penetra esta forma de impresso que é o fanzine de maneira tão entranhada que parece natural, por isso, por vezes, esta relação referencial pode parecer um pouco difusa em sua análise.

A obra de arte e a imagem impressa de tradução se colocam nesta contiguidade. Sendo assim o impresso na arte traz para o fazer artístico novas categorias em como se ver e ler uma imagem. Há a busca de enriquecimento quanto aos significados e da linguagem expressiva, o desafio em ser esta outra expressividade da obra. O impresso advindo da gravura de tradução traz fragmentos de significantes²³ da obra original, e também é original por não se tratar de uma falsificação, pois não se procura nesta reprodução impressa substituir a obra original ou ludibriar o enunciatário.

²³Que é o elemento perceptível do signo e que constitui, de certo modo, uma “imagem acústica”.

2. COLAGEM E EDIÇÃO NA MODERNIDADE E NA CONTEMPORANEIDADE

Na segunda metade do século XIX, a crítica de arte é literária, romântica e representativa de parte da sociedade do período: a alta burguesia que, tem a arte como objeto de interesse. De acordo com Argan (1992), a legitimação do poder desta camada social ao tender se distinguir vem da inteligência, da cultura. Ao oposto da aristocracia, formada em laços de sangue, onde o viés por adquirir repertório intelectual (dentro e fora da história da arte), estudos, viagens e apreciação estética como presença certa em sua formação, a classe média tradicionalmente não teria as ferramentas necessárias para isto. Para tal, Baudelaire encontra-se na função de captar, interpretar os pensamentos e aspirações da época. Neste sentido ele realiza investigações por meio de escritos²⁴ acerca da sociedade e sua cultura, tendo em sua teoria a “sensibilidade” (a estética) o poder de efetuar a crítica sobre o belo na modernidade.

Sendo assim, como a natureza não seria moderna, pois se associa ao eterno e à categorias aristocráticas de paradigmas representativos, o belo é a própria sociedade burguesa urbana e seus costumes, localizando esta busca pelo belo acima da média, acima da vulgaridade e não poucas vezes da moral comum²⁵.

Reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos, o impressionismo afirmara o valor da sensação como fato absoluto e autônomo: o artista realiza na sensação uma condição de plena autenticidade do ser, atinge na renúncia a qualquer noção habitual um estado de liberdade total,

²⁴Aos escritos referindo-se aqui às obras “O Pintor da Vida Moderna” e “Flores do Mal”.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. trad. Haddad, J. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

²⁵O livro “O retrato de Dorian Grey” (1891) é um exemplo de produção desta época que traz tais questionamento e reflexão acerca da moral comum, influenciando várias adaptações de sua narrativa, nas artes visuais, teatro e cinema.

WILDE, Oscar. O Retrato de Dorian Gray. São Paulo: Penguin E Companhia Das Letras, 2012.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Personagens pintores e suas obras transgressoras uma leitura intertextual entre literatura e pintura. II SINALEL - II Simpósio Nacional de Letras e Linguística; I Simpósio Internacional de Letras e Linguística., Catalão, v. 1, n. 2, p. 612-620, out. 2013. Disponível em: <https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/45.pdf>.

fornece o exemplo daquela que deve ser a figura ideal do homem moderno, livre de preconceitos e pronto para a experiência direta do real. (ARGAN, 1987, p. 50)

A arte para Baudelaire deveria ser transitória, efêmera, possível, mas incerta; pois assim o artista direciona o olhar do público, por sentir, ter a sensibilidade acentuada dos demais, analisa e interpreta a sociedade. Esta estrutura desenvolvida pela crítica de Baudelaire, na qual a pintura e o artista têm funções divergentes das academias tradicionais, faz a proposta de pintura impressionista ser efetiva e ter autenticidade mediante um público que anseia para que isto aconteça. Com essas bases a arte gráfica trilha seus caminhos pela modernidade do século XIX; a litografia, tendo dentre seus maiores representantes da época Toulouse Lautrec, trazia entre os anseios da nova técnica, maior alcance de público pela arte, mantendo a qualidade e representatividade estética.

Os cartazes de Toulouse Lautrec têm comunicação dinâmica entre forma e conteúdo, o olhar passeia rapidamente pela imagem em uma primeira vista, e, em um olhar mais atento (segunda vista?), percebe-se as composições sintéticas na forma, mas complexas na busca de sua síntese.

Num movimento de sentido contrário, Toulouse-Lautrec, que estudou a fundo o sistema de signos dos impressionistas, transforma a impressão visual em impressão mental, e se serve de uma notação rápida e displicente para fazer uma pintura aguda e polemicamente interessada pela vida social de seu tempo. (ARGAN, 1987, p. 52)

Estes elementos fazem parte de como a modernidade modifica a maneira de ver da sociedade, agora o olhar passa a se atentar para as imagens de forma distinta, e o mote das imagens modernas é ser cada vez mais fragmentadas e difusas, perceptível em Cézanne, Gauguin, e, no Brasil, Almeida Júnior para citar alguns exemplos.

Ainda sobre a modernidade do século XIX, o artista Paul Cézanne foi um

dos maiores intérpretes do impressionismo e da reação a esse movimento (pós-impressionismo). Segundo suas próprias palavras, "pintar não é meramente copiar o objeto", seus quadros eram construções da natureza, um objeto em si. Ele estudava as formas geométricas presentes na natureza e com o tempo abandonou as ideias de representar a mudança da luz (característica do impressionismo) e resolveu reconstruir a sensação da estrutura, densidade e peso dos objetos. Tentava simplificar as formas da natureza e reduzi-las a cilindros, esferas e cones. Via uma árvore, por exemplo, como um grande cilindro, o tronco e uma elipse, copa (SHAPIRO, M. 1996).

Cézanne não se subordina às leis da perspectiva. Também introduziu em suas obras distorções e alterações de ponto de vista, em benefício da composição ou para ressaltar o volume e o peso dos objetos. Já no início do século XX, e trazendo referências artísticas de Cézanne, o Cubismo propõe tudo isso, mais a idéia de simplificação das formas já comentada, que irá dar origem ao trabalho cubista de Picasso e Braque.

Um exame e um aprofundamento das possibilidades do homem moderno, ou do homem definido exclusivamente pela autenticidade das próprias experiências, deviam necessariamente mover-se em duas dimensões – buscar estabelecer qual poderia ser a figura e eventualmente a estrutura de um mundo dado exclusivamente como sensação e fenômeno; definir o sentido e eventualmente a finalidade de uma existência humana entendida exclusivamente como sucessão, interferência e contexto de sensações. Uma arte que se desenvolva nestas duas direções é intrinsecamente moderna, porque implica a renúncia a qualquer princípio de autoridade, seja ele entendido como imagem revelada e eterna do criado ou como norma estética geral ou como tradição histórica de valores. Também por isto a arte deste período, a arte moderna, prescinde de toda e qualquer tradição nacional, e se coloca não mais como arte ou beleza universais e sim como a arte de uma sociedade histórica [...] (ARGAN, 1987, p. 50)

A relação entre Cézanne e Picasso aparece em como a se dá a construção da imagem, o essencial da natureza para alcançar a superfície coesa que é expressada pela visão singular do artista, a não subordinação à perspectiva. A

colagem de Pablo Picasso de 1913 *Nature morte “Au Bon Marché”* (Natureza-morta “Au Bon Marché”, figura 12), carrega diversos indícios acerca do material em que foi feita e por quais motivos estes foram usados. Rosalind Krauss discorre em seu texto “Os papéis de Picasso”²⁶, através de vários exemplos das colagens, e de referências variadas às quais Picasso se utilizou para fazer estas obras, que aparentemente remetendo ao acaso.

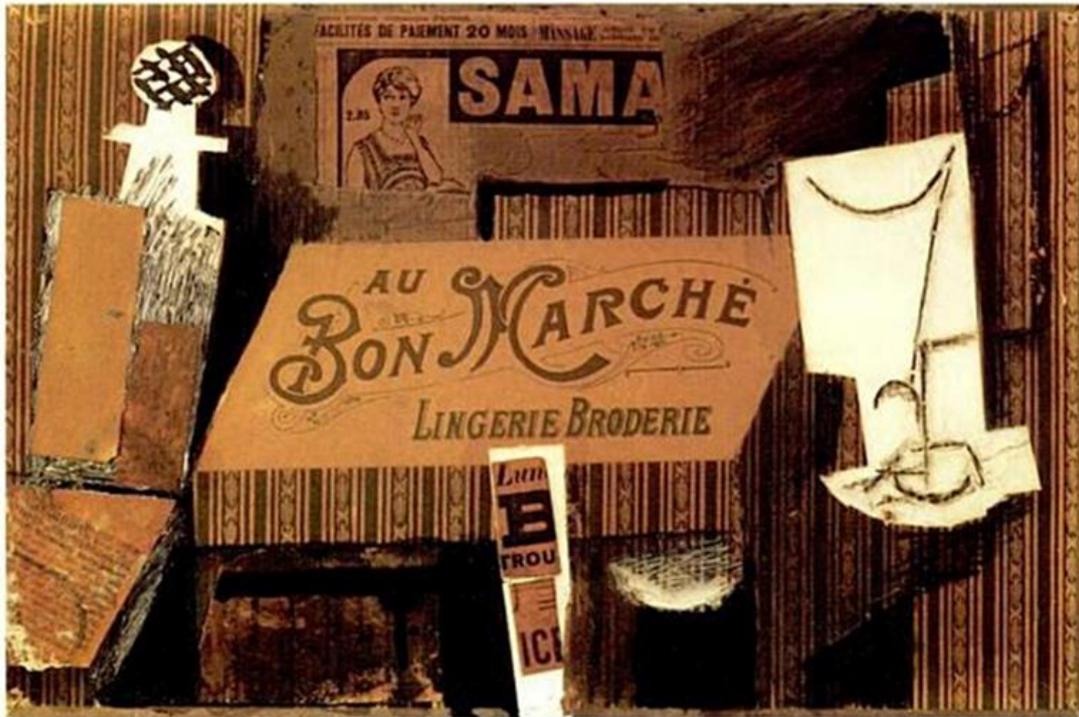


Figura 12 - Nature Morte “Au Bon Marché” (Natureza morta “Au Bon Marché”), Pablo Picasso, 1913, óleo e papel sobre cartão. Coleção Ludwig Aachen. Foto/Reprodução: Pinterest <<https://www.pinterest.se/pin/412290540858608833/>>

A colagem de Pablo Picasso é a qual Rosalind Krauss (2006) remete ao tratar da fragmentação dos vestígios do artista ao compor, como jornais da época, revistas, anotações pessoais e as intervenções tracejadas e desenhadas por Picasso. Minuciosamente, cada pedaço da composição é arranjado de fontes diferentes, fatos da época, que poderiam ser assuntos pessoais de Picasso, como apelidos dado às suas amantes e/ou denúncias de guerras, injustiças sociais, posicionamentos

²⁶KRAUSS, Rosalind E. A circulação do signo, In: Os papéis de Picasso trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

políticos, dentro de um contexto, abertamente colocados ao público de sua época e lugar. O fragmento, do fragmento, do fragmento... se torna o todo nesta obra. Vicente Martínez em seu texto sobre a relação de Ulises Carrión (figura 13) e seu livro de artista (ou *bookwork*) *Tell Me What Sort of Wallpaper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are*, demonstra como estas possibilidades interativas da ressignificação da colagem na arte moderna e contemporânea permeiam a construção de páginas que são de cunho artístico dentro de uma obra de arte, problematizando assim o que está presente no valor da forma bibliomófica.



Figura 13 –Ulises Carrión, autorretrato, 1979. Foto/Reprodução: Monster Emporium

<<http://monsteremporiumpress.blogspot.com.br/>>

Ulises Carrión satiriza como o livro deve ser tratado, pode se tratar de um impresso desconstruído que precise ser experimentado. Autorretrato.

Não podemos deixar de enfatizar a relação que se estabelece entre esse trabalho e as colagens cubistas, em que eram incorporados papéis de parede

e fragmentos de jornais ao interior da tela, estabelecendo uma nova relação entre pintura e mundo por meio do uso de elementos da realidade cotidiana, do dia a dia, que migram e passam a ser inseridos no contexto pictórico retangular do quadro. Não é casual que Carrión aborde no seu texto *Bookworks revisited* (2008: 157) a diferença entre a leitura de uma pintura pré-cubista, que prevê um ponto de vista único e uma linearidade, e a de uma pintura cubista que impõe a fragmentação e a simultaneidade do olhar. Por outro lado, retoma também procedimentos utilizados por artistas da vanguardas russas do início do século vinte como Vaselii Kamenski, que faz uso também de pedaços de diferentes tecidos como suporte e página na confecção de livros. (MARTÍNEZ, p. 3)

Este ato de mesclar “alta” (referências à erudição, linguística e história da arte) e “baixa” (propagandas, referências do cotidiano, jornais, etc.) cultura será também bastante recorrente durante a arte pop, com raízes no dadaísmo de Marcel Duchamp (figura 14) e colagens de Picasso. Na medida em que Duchamp oferecia chaves de interpretação e valorizava o caráter serial e objetual da obra de arte, *La boîte verte* foi um dos pontos de arranque para o retorno do discurso duchampiano durante a década de sessenta, assim como um instrumento fundamental para as reproduções da obra de Duchamp que o artista britânico Richard Hamilton realizaria mais adiante (RICHTER, 1993).



Figura 14 - La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (A caixa verde. A noiva despida por seus celibatários, incluso), Marcel Duchamp, 1934, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia. Foto/Reprodução: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia.

Fenômenos de reapropriação da dimensão visual do livro e da escrita surgem, por exemplo, com o construtivismo russo, em que há toda uma exploração da própria configuração tipográfica das palavras. As palavras impressas, em lugar de serem imediatamente legíveis e, portanto, transparentes, deveriam ser captadas visualmente de modo a retirar o sujeito de uma visão passiva. Um caso é o de Marcel Duchamp, que explora o hibridismo dos gêneros, dos materiais, dos registros, em que o livro tomou ou retomou o seu estatuto de livro-objeto, visível, mais do que legível, palpável até. A sua “caixa verde” ou “caixa-livro” é uma contaminação perceptiva, que mistura a visão com leitura e tato. A leitura é imersa de novo no seu magma afecional, ganhando corpo, tomando forma. A *Boîte Verte* é disso exemplo. Publicada em 1934, essa caixa continha 93 documentos, assim como uma prancha colorida. Tais documentos compõem-se simultaneamente de fotografias, fac-símiles, desenhos, notas manuscritas entre 1911 e 1915. Duchamp quis preservar o caráter privado das notas e recusou por isso a composição tipográfica, reproduzindo-as fotograficamente. A caixa contém

bilhetes rasgados, rascunhos de todas as cores e em variados tipos de papel, anotações fragmentadas, projetos, planos, etc. Só a caixa lhe confere a aparência de livro. (BABO, p. 186-187)

A arte pop (ou pop art) dentro da qual Robert Rauschenberg produz seus trabalhos como *Retroactive I* (figura 15), começará a tomar forma no final da década de 1950, quando, alguns artistas, passaram a transformar símbolos e produtos do mundo da televisão, moda, quadrinhos, propaganda, publicidade em tema de suas obras.

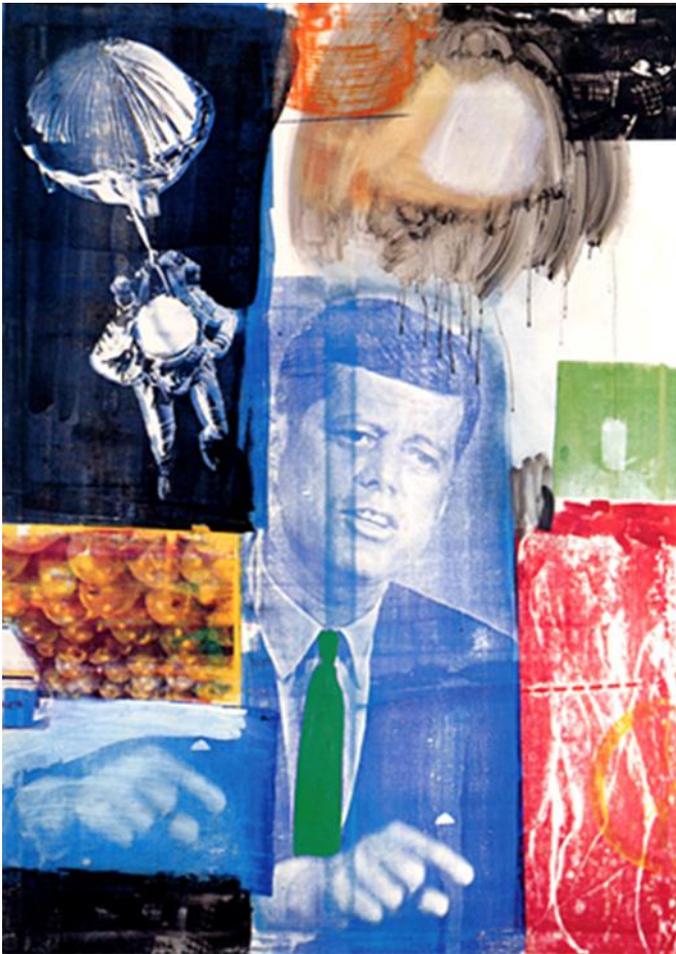


Figura 15 - *Retroactive I*, Robert Rauschenberg, 1964, óleo e serigrafia sobre tela, 213,4 x 152,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut © Robert Rauschenberg / Licensed by VAGA, New York, NY

Representavam, assim, os componentes mais ostensivos da cultura de massa, de poderosa influência na vida cotidiana na segunda metade do século XX. Era a volta a uma arte figurativa, em oposição ao expressionismo abstrato que dominava a cena estética desde o final da segunda guerra. Sua iconografia era a da televisão, da fotografia, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade. O significado produzido pelos observadores que interpretam tanto a obra de Picasso como a de Rauschenberg, é em termos icônicos e ao mesmo tempo simbólicos. A colagem de Picasso e “colagem-serigrafia” de Rauschenberg funciona como crítica ao paradigma da representação, ao se confundir a expectativa da semelhança com o que é visto. Os espectadores são forçados a ir além do espaço da imagem, e o que esta ida além do espaço delimitado da imagem diz sobre os sistemas de significação, códigos ou linguagens diferentes da tradução do que seria a natureza.

2.1 PRÁTICAS DE VANGUARDA ARTÍSTICA E OS FANZINES

Na década de 1920 no Brasil, a mídia impressa começa a ganhar uma circulação abrangente em algumas regiões, especialmente a Sudeste, por localizar a capital da época (Rio de Janeiro) e com a indústria paulista emergente; os fatores econômicos vão acabar impulsionando como a mídia impressa começa a ser difundida em meados do século XX²⁷.

. Mas por outro lado as redações dos jornais daquela época ainda não estavam preparadas para inserir de modo satisfatório a contribuição histórica do movimento de arte moderna, que no Brasil teve caráter de internacionalismo devido às viagens realizadas pelas pessoas envolvidas: artistas, escritores e intelectuais. Havia nacionalismo e ao mesmo tempo a ideia de cosmopolitismo buscando afirmação e tentativas em como proceder para estabelecer isto dentro do discurso modernista; Aracy Amaral em *Artes Plásticas Na Semana de 22*²⁸ refere-se a esse momento como uma “oscilação” que persegue o meio artístico sul americano desde suas primeiras aferições modernistas. Era preciso utilizar estratégias para tal. Divulgar, se manifestar e querer visibilidade artística e política.

Os participantes, membros do movimento modernista brasileiro buscaram esta visibilidade para seu projeto através da mídia impressa, eis que surge a revista *Klaxon* (figura 16), *Mensário de Arte Moderna*. Tendo em sua capa a letra “A” em destaque (não era mais uma revista, era “a” revista”), é lançada para expor, nas artes gráficas, a modernidade eminente. Publicada entre os anos de 1922 e 1923, composta por nove números, com referências ao Dadaísmo (figura 17), e em certa medida ao Futurismo (figura 18), à escola de arte Bauhaus (na tipografia e diagramação), e Construtivismo Russo (figura 19) com ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti, a *Klaxon* se destaca entre as publicações que são da vanguarda no início do século XX brasileiro. A revista dá vida palpável ao movimento moderno no Brasil por meio de

²⁷OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. O modernismo brasileiro nas páginas da *Klaxon*. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/_ed777_o_modernismo_brasileiro_nas_paginas_da_klaxon/>.

²⁸AMARAL, Aracy A.. *Artes plásticas na semana de 22*. 5ª ed, São Paulo: Editora 34, 1998.

suas edições²⁹.

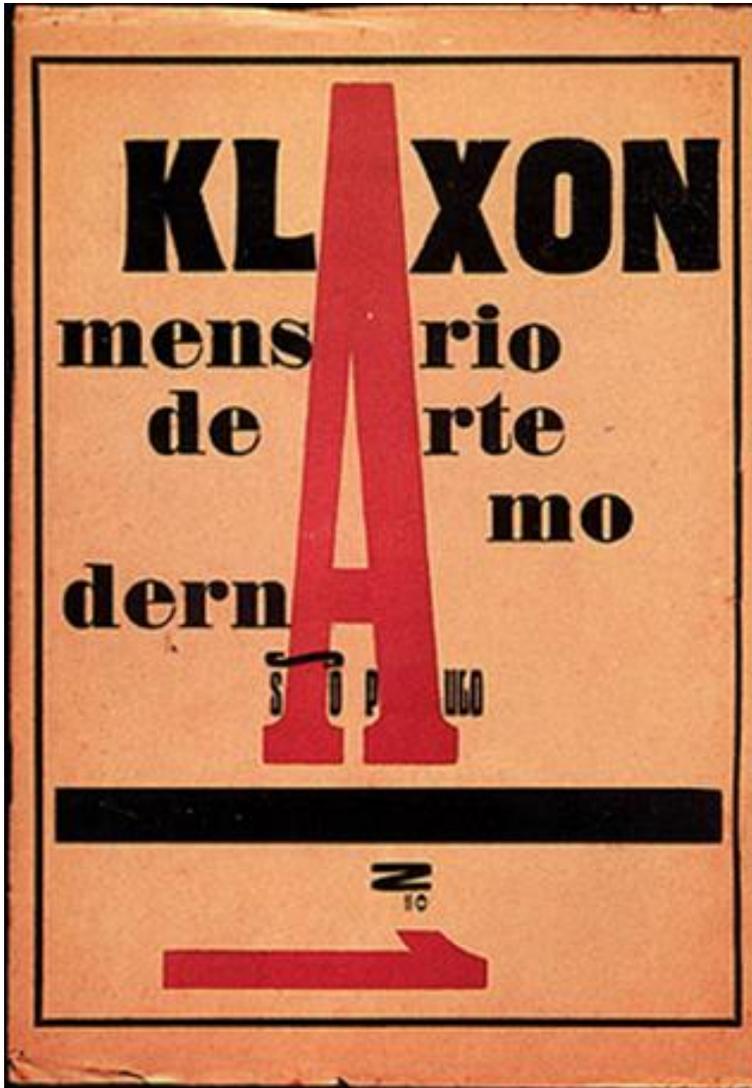


Figura 16 - Capa da revista, Mensário de Arte Moderna: KLAXON, 1922, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Foto/Reprodução: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP < <https://www.bbm.usp.br/node/75>>

²⁹ Affonso Ávila, em “O modernismo” reuniu uma série de autores em ensaios fundamentais que analisam não só a vanguarda, mas seus ecos como as novas poéticas. A literatura, a arte, a música, o teatro, o cinema e outras manifestações, dão nestes ensaios, subsídios para uma visão crítica de uma estética de nossos dias.

ÁVILA, Affonso. O modernismo: São Paulo: Perspectiva, 1975.

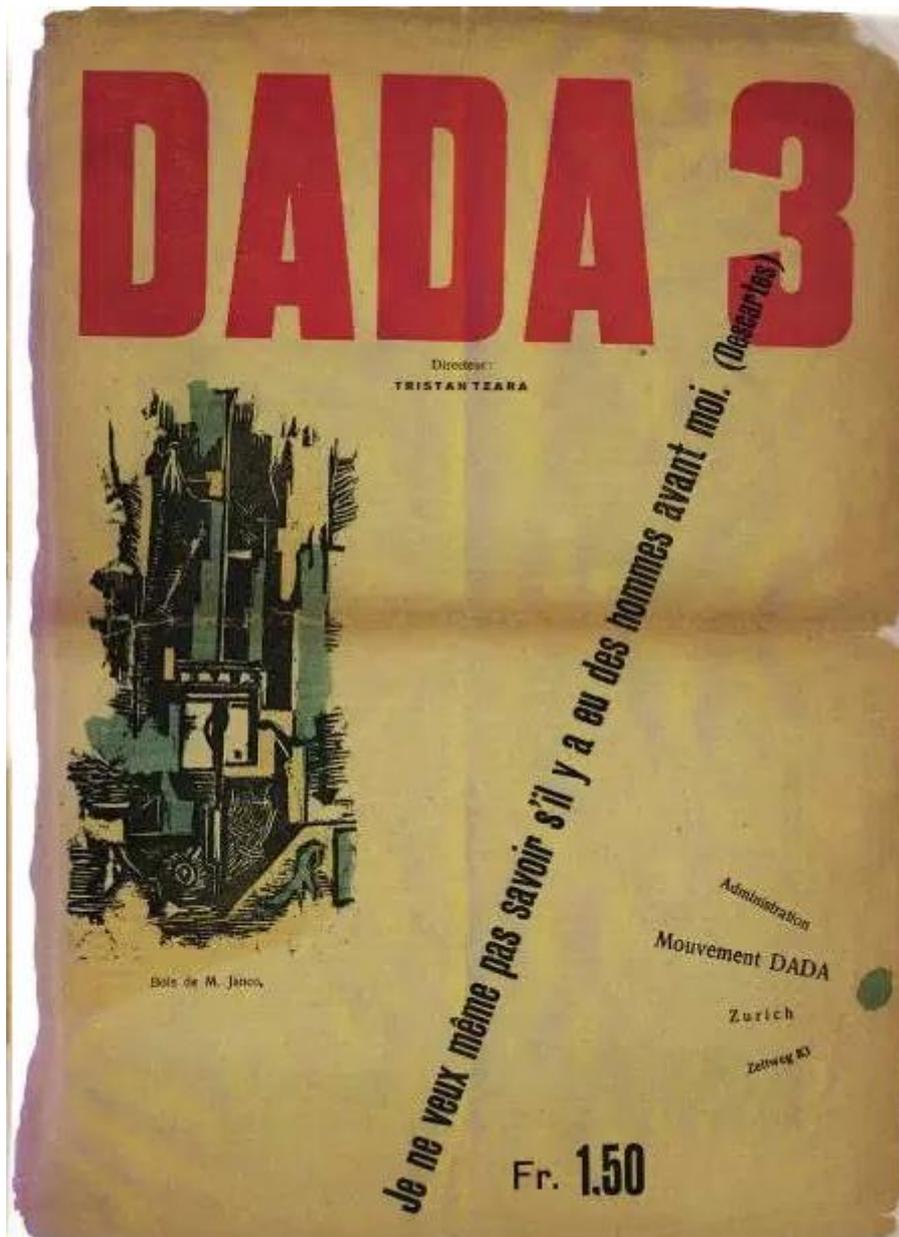


Figura 17 - Revista Dadá n. 3, 1918, Biblioteca Nacional da França. Foto/Reprodução: Domador de Sonhos < <https://domadordesonhos.wordpress.com/2013/04/10/revista-dada-numero-3/> >



Figura 18 - Poesia: rassegna internazionale, edição futurista, 1909, APICE – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale. Foto/Reprodução: APICE
<http://www.apice.unimi.it/mostre/decennale/gallery_futurismo_poesia.html>



Figura 19 - Bata os brancos com a cunha vermelha, litografia, El Lissitzky, 1919. Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda. Foto/Reprodução: The Art History

<http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm#pnt_2>

El Lissitzky colaborou na introdução das idéias de Malevitch no campo da arquitetura na Europa e na Bauhaus. “PROUN - de PRO – UNOVIS, indica um domínio criativo sem precedentes, situado em algum lugar entre a pintura e a arquitetura.” (FRAMPTON, p. 204)

Publicam nesta revista, frequentemente, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Luís Aranha e Rubens Borba de Moraes. O projeto gráfico, a diagramação dinâmica, já é vista na capa pela composição do nome em destaque com letras maiúsculas, tendo a letra “A” enfatizando a chamada da revista, e ao conteúdo abordado, o subtítulo “Mensário de Arte Moderna”. Qualitativamente é tão bem conceituada quanto às revistas estrangeiras de vanguardas artísticas que surgiram neste período. Funcionando como órgão coletivo, não havia pauta definida, sendo esta decidida em reuniões. As semelhanças com fanzines contemporâneos não é mera coincidência, pois estes dispõem de princípios análogos, ou seja as revistas de vanguarda e os fanzines têm agendas temáticas de percepção e leitura visual. Vale dizer que o movimento de arte moderna brasileiro trouxe muitos questionamentos para a arte e o modo de vida (*status quo*) no Brasil; com referências estrangeiras e colaborações de consideráveis intelectuais, ativistas, artistas, escritores, músicos, entusiastas (entre outros), floresce no início do século XX um movimento que procurava ser condizente com os novos anseios da realidade brasileira: a nova burguesia, industrialização, urbanização, o momento político entre guerras.

A partir deste contexto, há, na vanguarda, a divulgação de ideias de forma mais livre e em diversos formatos de manifestação destas. O impresso se torna uma via bem eficaz para a realização disto.

Posteriores à Klaxon, surgem “Revista de Antropofagia” (1928-1929), que apesar da vida breve, exerceu forte influência literária. Nela publicaram trabalhos, entre outros, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Ascenso Ferreira, Augusto Meyer, Murilo Mendes e Manuel Bandeira; “Revista Estética” (1924-1925) do Rio de Janeiro, publicou-se apenas três números. Dirigida por Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda, deu continuidade, no Rio de Janeiro, às ideias da paulista Klaxon. Foram seus colaboradores, praticamente, todos os escritores-colaboradores

da Klaxon; “A Revista” (1925-1926), de Minas Gerais, foi responsável pela divulgação do Modernismo em Minas Gerais, e seu grande colaborador foi Carlos Drummond de Andrade; “A Festa” (1927-1929 e 1934-1935) também do Rio de Janeiro, por Tasso de Oliveira. Seguiu a linha do movimento espiritualista, o que recrutou um bom número de pensadores, filósofos e escritores católicos. Alcançou grande representatividade literária a partir de 1930; e “A Revista Joaquim” (1946-1948), do Paraná, e de circulação nacional, era editada e dirigida por Dalton Trevisan.

A diversificação das mídias artísticas trouxe vários questionamentos acerca da obra de arte. O suporte utilizado para as obras, durante o século XX, começa a ser questionado cada vez mais nas primeiras décadas do 1900 com as vanguardas europeias, questionamentos tais que se espalham para o restante do mundo da arte, também em termos geográficos. A gravura de tradução e a fotografia já exploravam este terreno na arte, mas carregam em seu caráter metodológico do discurso embutido, crítica acerca da obra de arte em termos de reprodução e interpretação das imagens. Neste sentido, a proposta estética do fanzine pode ser uma obra de arte?

Refletir acerca dos processos compositivos das revistas de vanguarda e fanzines, com sua interação, explorando como a estética vanguardista se transpõe na maneira de uma produção visual para ser contemplada em produção visual a ser lida, manuseada, colecionada por qualquer pessoa disposta a tal (e a preços bastante acessíveis). É interessante frisar como aspectos formais são desenvolvidos (tendo ou não recursos financeiros e materiais para isto) nas obras de publicações independentes como o fanzine: relações de cores, formas, texturas, volume, perspectiva, profundidade, contraste, clareza, obscuridade, etc. Em uma análise mais específica é posto em evidência a identificação de correntes estéticas da vanguarda: Dadaísmo, Cubismo, Expressionismo, Futurismo, Neoplasticismo que perpassam em certa medida o material pesquisado.

As revistas de vanguardistas foram parte integrante de maior importância da proposta de manifestação de diversos movimentos artísticos, servindo como divulgação de conceitos e ideias, expondo produções visuais e procurando sempre dar maior visibilidade à atuação do movimento de vanguarda em questão³⁰. A revista

³⁰CHIPP, H. B. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

holandesa *De Stijl* (figura 20), se prestava aos ideias do Neoplasticismo. Mondrian conheceu Theo Doesburg em 1917, um artista plástico, designer gráfico, poeta e arquiteto holandês e juntos fundaram o grupo que chamaram De Stijl, “o estilo”, começando a publicar uma revista com o mesmo nome, em Leiden, também na Holanda. A *De Stijl* não se restringe à revista, é considerada um movimento de vanguarda. Os aspectos marcantes de suas edições são sua tipografia inovadora, zelo para com a composição, o tamanho da fonte e a simplicidade da imagem; tais direcionamentos visuais influenciaram posteriormente a Bauhaus alemã. Todos esses elementos atestam a preocupação com a linguagem visual, e o artista Mondrian usava a revista para expor suas idéias a respeito de uma arte relacional.



Figura 20 - Capa da revista *De Stijl*, 1917. Museu Municipal de Haia (Gemeentemuseum, Den Haag), Holanda. Foto/Reprodução: The University of Iowa Libraries <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/index.htm>

Outra situação interessante é o Futurismo, que justamente quis levar a arte a um patamar de “arte total”, termo este ao qual refere-se ao romantismo do séc. XIX, num ideal estético tendo a conjunção da música, teatro, dança e artes plásticas, e contemporaneamente ao futurismo, acrescentando várias outras linguagens, como fotografia, cinema, vídeo, e produção gráfica. Assim como De Stijl, a revista futurista tem apelo para a percepção visual e sensorial (algo constatado também nas obras futuristas), algo presente também em sua escrita, o Manifesto Futurista que resguarda este teor. Fanzines por outro lado, não se encontram necessariamente ligados a algum movimento artístico.

Fazer a análise com referências deste tipo de linguagem que são as revistas de vanguarda do início do século XX, é objeto de interesse para estudo. Pensando na produção destas revistas vanguardistas de publicação independente, é cabível adentrar no universo dos fanzines para indagar quais relações podemos fazer com a arte, e, o mais importante, se aprofundar em como as idiossincrasias das revistas de vanguarda aparecem e funcionam na lógica contemporânea dos fanzines. Tais revistas resguardam, assim como os fanzines atuais, a experiência estética artesanal associada aos moldes e meios de produção e reprodução gráfica contemporâneos. A partir do momento em que é possível divulgar a arte em diferentes esferas, fora do espaço de exposição, tanto as revistas de vanguarda como os fanzines, buscam aproximação com público em geral, e divulgação de conceitos e ideias alternativos.

Ao remeter a arte em como referencia-se em afirmação estética, há para tal a percepção desta visualidade, o uso do material impresso de viés artístico e bibliomórfico que é o fanzine. A seleção do “Ouija” se deu através da busca de marcas do artísticas presentes na confecção do fanzine. Tais marcas se evidenciam pelo uso de imagens fragmentadas, juntamente com textos poéticos completos. Este texto, entretanto, também contém fragmentos localizados em alguns pontos estratégicos fora da centralidade da página, para “de-situar” o leitor (enunciário) de uma narrativa. As frases soltas, ou fragmentos, instigam tanto o enunciário quanto os textos poéticos (localizados em foco) presentes no decorrer do fanzine.

A aproximação do livro de artista e as revistas de vanguarda com o fanzine se dá ao ser um tipo de publicação, aos moldes de um livro/revista, arte e literatura interagem nesse campo, a poesia que acontece nas palavras se dá nas imagens. A visibilidade do desenho, da arte contida em suas páginas tem grande peso conceitual no fanzine, e não se trata de ilustração ou caricatura de um texto prévio. Já no caso do livro objeto, a analogia pode ser feita ao se considerar o formato, pois, assim como a revista e o livro objeto, o fanzine pode assumir características irregulares, como dobras diversificadas, montagens das capas, organização das páginas (numeradas ou não), propostas de imagens para a capa, configuração do objeto fanzine em si, seja bidimensionalmente ou tridimensionalmente...

Paulo Silveira em “A página violada”³¹ discorre acerca do assunto livro objeto e livro de artista em análise com vários exemplos. Vê-se, aqui, em como a prática do fanzine é, em suas etapas processuais, aproximado a arte, e em suas etapas finais, pode chegar a ser objeto artístico. O ritual do processo, etapas de como a edição do fanzine é feita, é em boa parte manual. Mas não há a permanência de nenhuma marca física deste trabalho, por conta, em muitos casos, da reprodução realizada (fotocópia). Desta maneira, a interação do fanzine com outros procedimentos artísticos é mais frequente que possa parecer, e com resultados enriquecedores. Ao se colocar poesias, contos, textos, frases soltas, palavras que interagem com as imagens, o fanzine *Ouija* em suas edições aborda esta mobilidade do texto e mobilidade visual. A sensação é estranha, como se observássemos uma integridade corrompida e reconstruída.

Paulo Silveira (2008) ao analisar a obra fotográfica de Gal Opiddo, incluída na exposição coletiva “Anti-mitos urbanos”, diz que há um tipo de barroco contemporâneo neste tipo de concepção análoga a do fanzine, onde a hierarquia das imagens se mistura a hierarquia do texto. Isto se torna a marca do autor, pois poderia ter sido realizada de outra maneira. Acessar esta “anti-ordem” significa prestar-se ao texto figurativo e plástico de modo descentralizado, fragmentado em sua estrutura editorial. Nesta prerrogativa está a autoria deste discurso.

³¹SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*, 2ªed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

Em conformidade ao processo de confecção do material ao qual compõe o fanzine, o autor independente se torna um artista experimental, ao testar procedimentos e se debater com as soluções que encontra. A cada edição esta procura se renova, e a manutenção da identidade poética tende a se manter, por mais idiossincrática que seja. Ao se colocar a poética, vale ressaltar, o que existe em sua etimologia: a palavra poética vem do grego *poiesis*, a ação de fazer algo que se materializa em forma de palavra-imagem, imagem-palavra. Conseqüentemente, seria o fanzine um poema? Também do grego a palavra poema (origem em *poiema*) é propriamente o resultado, o que se faz; é colocado para o mundo. Assim, o plano da expressão, pode ou não conter texto com palavras.

As incursões do autor independente Márcio Thiago do fanzine *Ouija*, são, neste sentido, construtoras e processológicas. Este tipo de modalidade de arte bibliomórfica (BENTIVOGLIO [1993] apud SILVEIRA, 2008) cristaliza o gesto ou ação, as quais são características significativas de identidade autoral. Entretanto, o que seria este objeto de arte bibliomórfica?³²

Pensando no caso dos fanzines, e, acerca do fanzine *Ouija*, as analogias com o mundo da arte, por consequência de seu marcante cunho artístico, carregam características do livro de artista ao proporcionar em seu conteúdo diversificadas maneiras de apresentar seus códices. Não há paginação e a ordem de apresentação do conteúdo aparentemente é aleatória, espontânea, embora versada de modo peculiar, o que demonstra justamente sua não aleatoriedade de composição.

Sendo assim é viável tratar do fanzine como arte bibliomórfica, a qual traz em sua essência características livrescas, interesse no conceito artístico e apreço pela prática e processo de realizar uma publicação independente como o fanzine. Há, na arte bibliomórfica práticas processuais das mais matizadas para sua feitura. O fanzine não é iconoclasta e/ou biblioclasta, o oposto disto, ele reafirma o códice como seu

³²De acordo com as definições de Mirella Bentivoglio em artigo de 1993, os livros objetos são livros que se submeteram a transformações na forma, estrutura ou material. Esses três elementos de sua constituição passariam a ser mensagens, meios de codificação de mensagens. Já o livro de artista é um livro regular com um conteúdo irregular. Esses conteúdos de ambas as definições de livro no campo das artes sobrepõem-se, levando em consideração que o livro objeto pode ter um conteúdo irregular e o livro de artista pode ter mudanças materiais por exemplo. (BENTIVOGLIO [1993] apud SILVEIRA, 2008).

arquétipo.

Tais códigos abstratos se manifestam em vários sentidos; as capas do fanzine Ouija tem certa similaridade por procurar deixar em primeiro plano alto contraste e desenho impactante. No miolo das páginas essa configuração se mantém em certo sentido, mas sem a atenção dispensada às capas, pois a linguagem se torna mais caótica e confusa (propositalmente). Segundo Saussure, o signo linguístico desenvolve-se numa linha única do tempo acompanhando o discurso oral (SAUSSURE, 2006). Esta propriedade do signo linguístico ficou conhecida como linearidade. Saussure enunciou na sua obra “Curso de Língua Geral”³³ a forma como esta linearidade se processa. Toda a estrutura do sistema linguístico depende desta organização, segundo a qual os signos se sucedem uns após os outros, implantados numa linha temporal. Já os símbolos gráficos aos quais o fanzine Ouija é composto, podem explorar mais do que uma dimensão ao mesmo tempo. Eles se beneficiam de uma certa independência: o seu conteúdo exprime, nas três dimensões do espaço, o que a linguagem exprime na dimensão única do tempo.

O alinhamento trata da orientação do signo escrito em relação à superfície em que é inscrito e a imagem que se situa na página anterior e posterior também corrobora para o alinhamento da orientação destes signos escritos. Nas páginas do fanzine em questão, existem formas textuais que se organizam em colunas verticais, de cima para baixo, da direita para esquerda e da esquerda para direita, e em linhas horizontais, de cima para baixo, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita (figuras 21 e 22).

³³SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

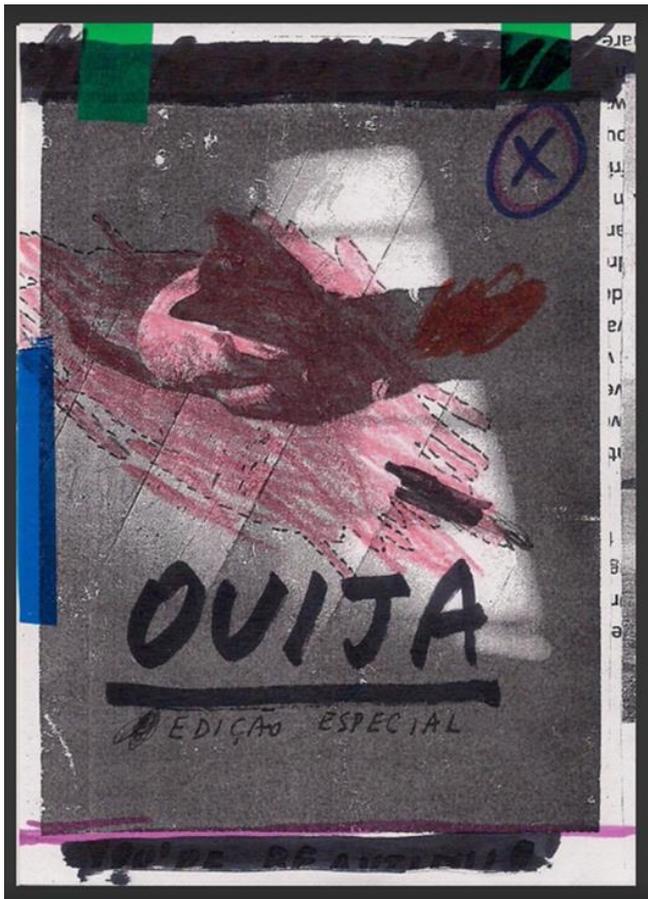


Figura 21 - Edição Especial do Zine Ouija, capa, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento



Figura 22 - Edição Especial do Zine Ouija, págs. 2 e 3, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento

Estas formas textuais não utilizam o mesmo tipo de notação, cada grafo por elas usado não tem uma representação literal com o objeto que representa. A organização colocada permite que elas se libertem dessa função, esta linearidade tornou possível uma organização coerente do discurso, subordinando a escrita a uma tarefa de transcrição do mesmo. A forma textual torna-se um método de expressão do pensamento, e, o enunciado, uma linha contínua do tempo onde se faz representar o raciocínio do discurso através das páginas do fanzine. Há sistemas de inscrição não-linguísticos, elementos não-verbais que conseguem expressar ideias recorrendo a símbolos ou imagens. O pictograma é exemplo disto mesmo: funciona como uma imagem, cujo significado é comunicado através da sua forma visual (figuras 23 e 24).



Figura 23 - Edição Especial do Zine Ouija, págs. 4 e 5, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento

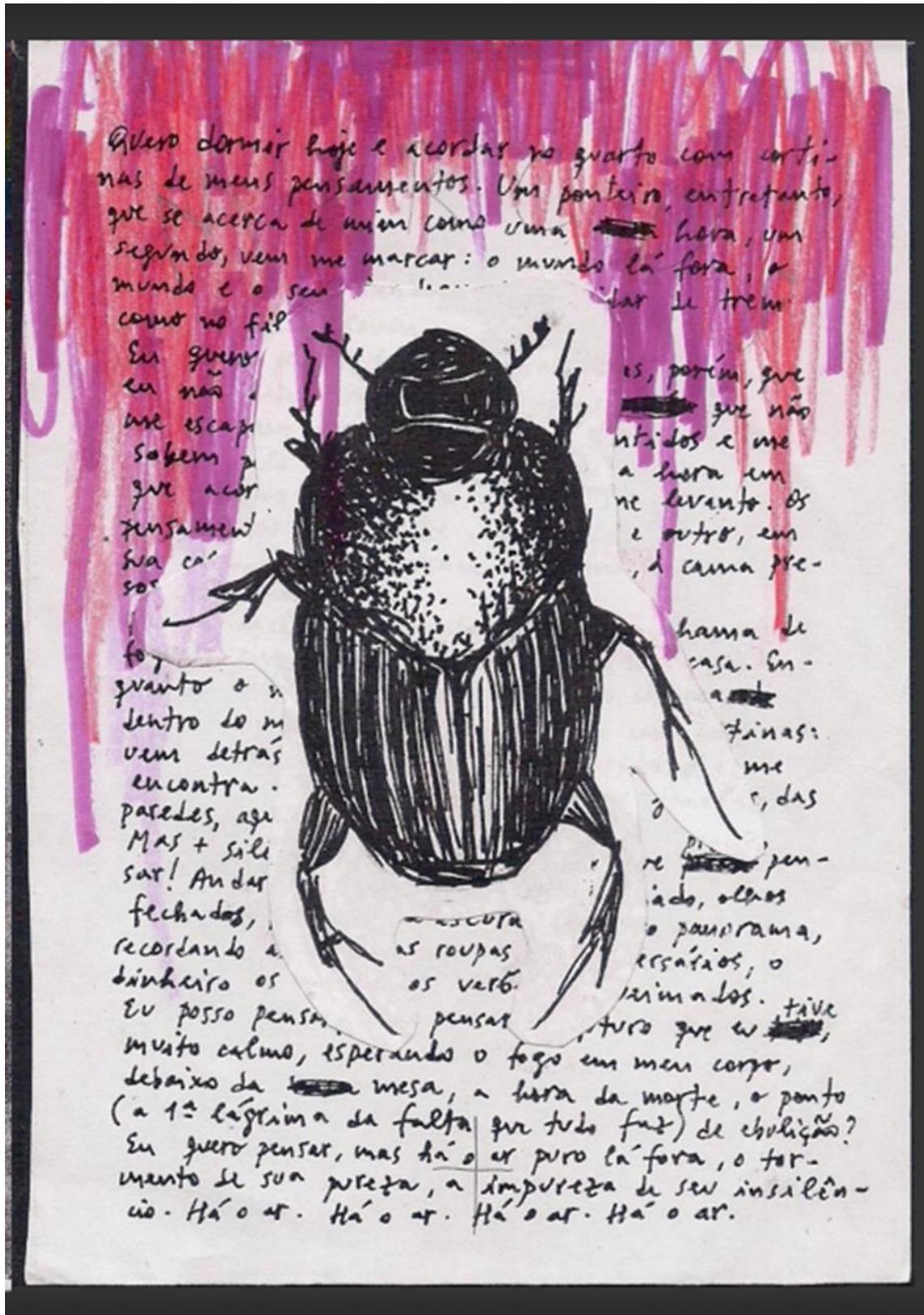


Figura 24 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 5, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija.
 Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana
 Ribeiro do Nascimento

Estes sistemas têm em comum com os sistemas mais complexos uma relação superior de representação gráfica que põe os elementos do sistema numa relação lógica entre si. Existem vários detalhes que geram uma significação e que compõem a lógica pictográfica: o espaço entre signos, a colocação em colunas, a ordem de leitura, a superfície gráfica (pedra, papiro, barro, papel, casca de árvore, etc.). Estes são orientados segundo os seguintes princípios: a descrição de uma entidade e a articulação das relações entre entidades, fatores que tornam explícita a estrutura lógica dos textos escritos ou impressos. A lógica pictográfica é convencionalizada e o seu grupo de convenções é gráfico e não linguístico. São as propriedades topológicas e a orientação dos caracteres que promovem a transmissão da informação.

Saussure defende que cada signo linguístico é composto por duas faces: o significante e o significado. Isto quer dizer que ele é composto por um som ou a impressão psíquica de um som e por um conceito ou a representação mental que temos de um objeto (SAUSSURE, 2006). Esta dupla articulação distingue a escrita de outro tipo de notação ou representação visual e oferece à escrita a capacidade de codificar qualquer tipo de enunciado. No fanzine Ouija os símbolos estão dispostos num espaço gráfico e o seu espaço está demarcado pelos limites dos próprios símbolos. São entidades compostas, tal como os símbolos cuneiformes, alfabéticos, hieroglíficos, etc. O funcionamento em comum dos dois elementos da lógica pictográfica (as entidades e as suas relações) estão aqui claramente representados.

Apesar disto, as propriedades gráficas de um texto, são normalmente vistas como auxiliares e transitórias, são “efemeridades” do texto –aqui falamos especificamente em relação ao fanzine Ouija, mas pode ser aplicável a outras situações de forma textual de arte bibliomórfica, como o próprio livro objeto e livro de artista, em que o direcionamento para elementos não-verbais também é mais evidente. No entanto, são elas que fazem o texto sobressair, que nos apresentam o texto, têm uma forma essencial que é preciso revelar.

O bom desenvolvimento do desenho gráfico de uma página está na sua capacidade de trazer até nós, de forma clara e transparente, essa revelação, o

desenho gráfico não serve apenas para apresentar o conteúdo: ele também faz parte do conteúdo. O fato de o público de maneira geral considerar elementos gráficos como meros veículos de informação que não tem conteúdos em si, cria uma barreira para reformular, a princípio, a nossa concepção de linguagem e escrita.

Drucker e McGann³⁴ chamam a atenção para a drástica mudança na formatação do texto com o passar dos anos, defendendo que a disposição gráfica é tão pertinente para o significado do texto como os seus elementos linguísticos. (Figuras 25 e 26).



Figura 25 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 10 e 11, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento

³⁴DRUCKER, Johanna and MCGANN, Jerome in “Images as the Text: Pictographs and Pictographic Logic”.

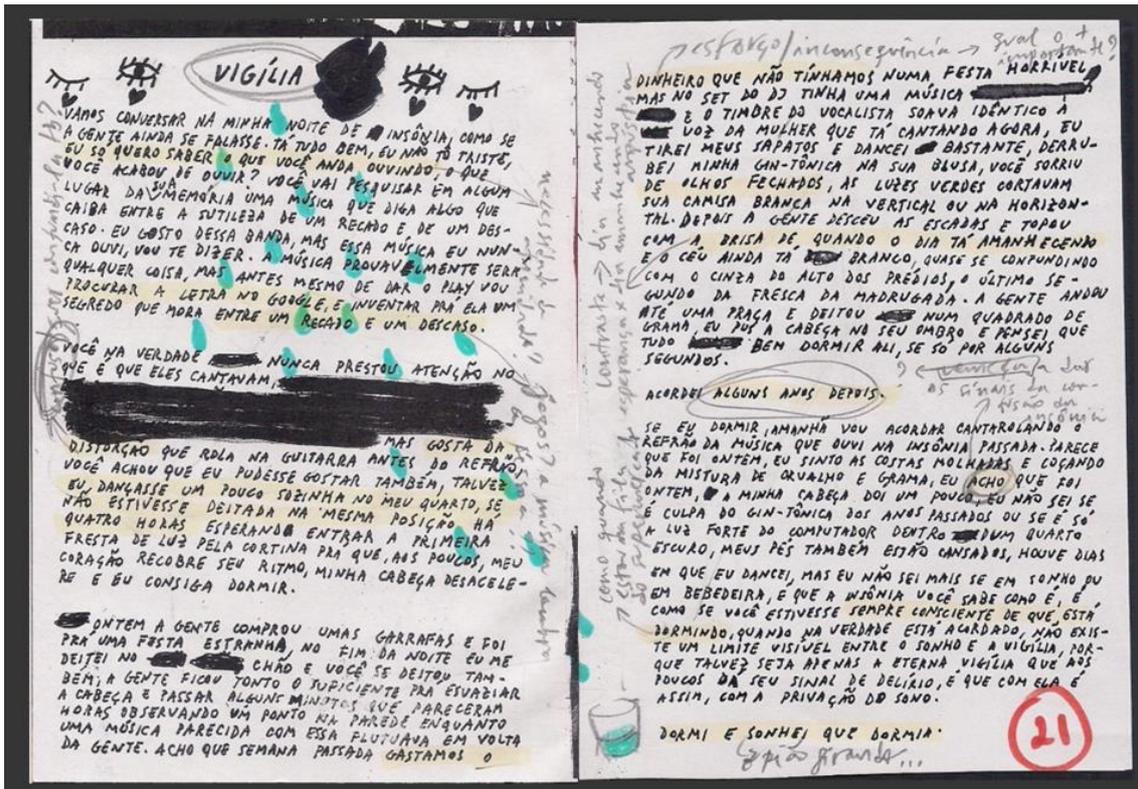
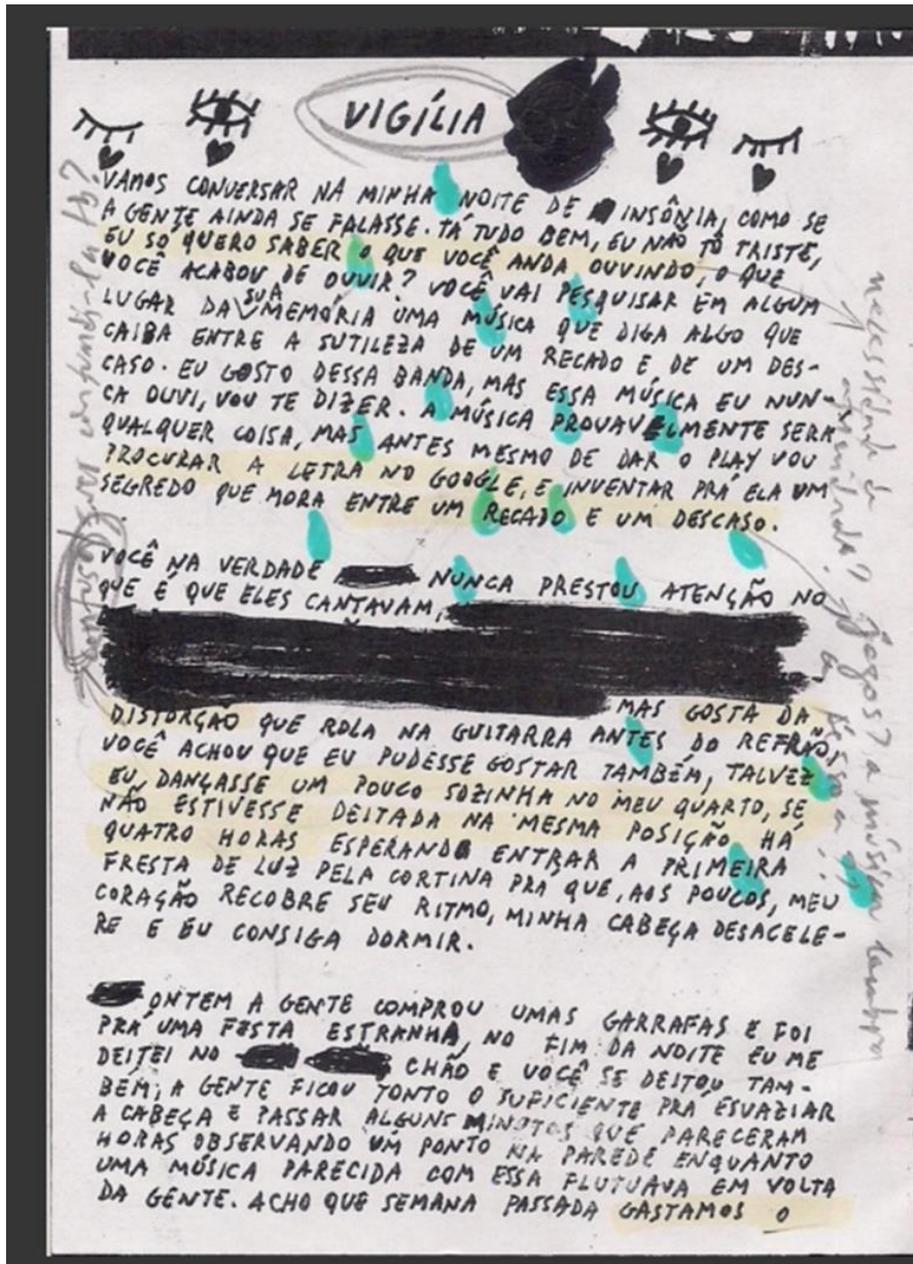
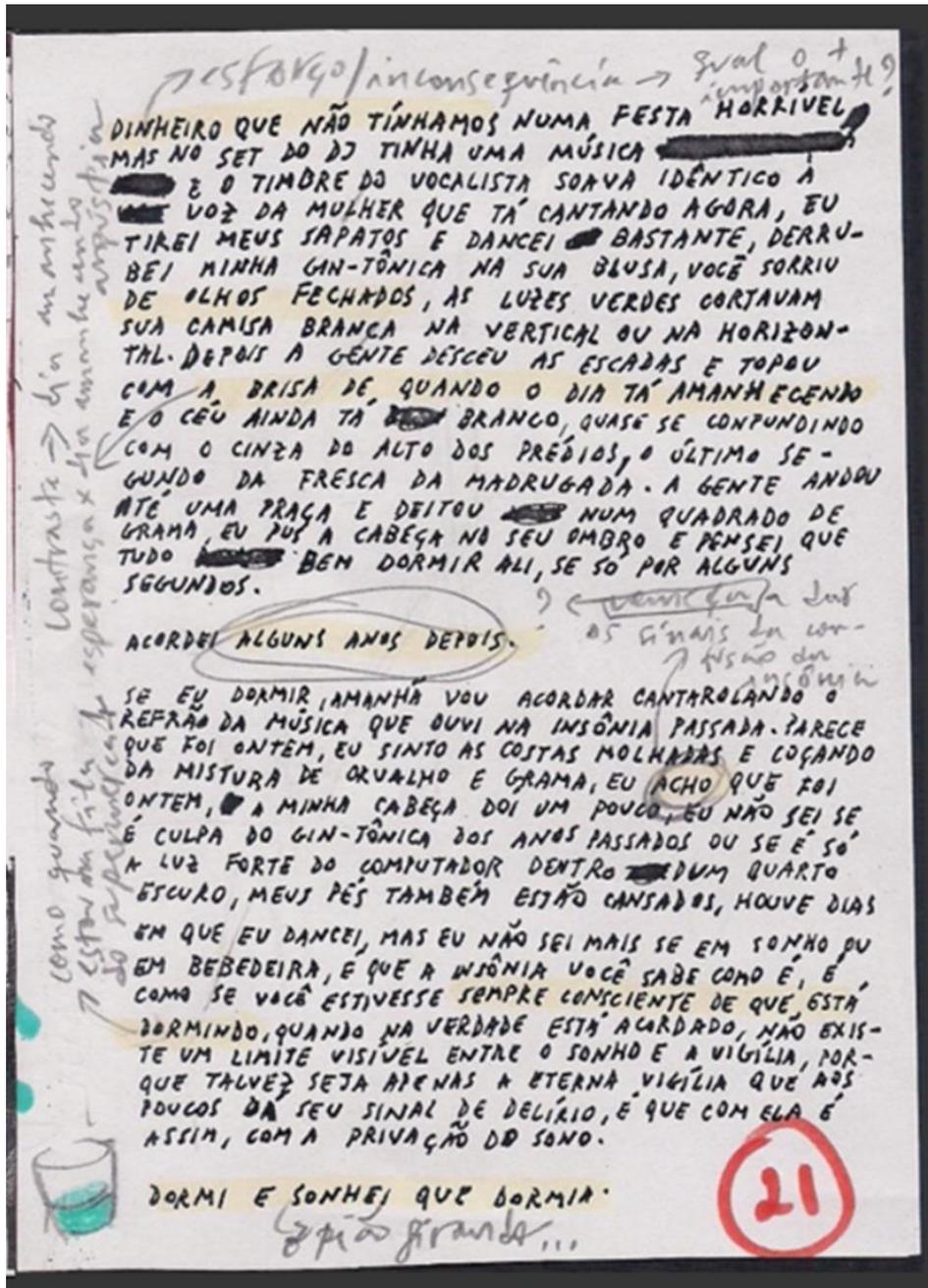


Figura 26 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe págs. 12 e 13, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento



Detalhe Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 12, publicada em junho/2015.



Detalhe Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 13, publicada em junho/2015.

A forma do texto formal ou forma textual do fanzine Ouija denuncia o seu significado intelectual e expressivo. Ao lê-lo ignoramos a pontuação ou a forma desse texto, isto porque estes elementos se diluem para dar primazia à retórica. Contudo, são eles que guiam o leitor através do texto, facilitando a interpretação do material linguístico.

É preciso criar ferramentas técnicas para que seja possível analisar o material impresso de forma eficiente, o que implica uma reanálise do mesmo e como tal um regresso à origem da função artística em si. Quando um texto é transferido do seu formato impresso para o eletrónico, este adquire uma materialidade diferente. Torna-se numa sequência binária, com uma estrutura algorítmica. Esta estrutura está em visível contraste com a materialidade da imagem impressa, a qual estamos habituados a considerar como prova material da existência processual da imagem-texto.

2.2 FANZINE OU ZINE, QUAL O VALOR DA NOMENCLATURA NO DISCURSO?

O mundo, o espaço dos fanzines, é mais amplo que as definições de dicionário³⁵, podendo ser usado também na forma diminuída de “zine”. Este é um meio de divulgação alternativo, e, como salienta Márcio Sno em seu livro *O Universo Paralelo dos Zines* (2015), uma revista fora da circulação comercial comum, de cunho alternativo, que tem sua linha editorial, conteúdo e distribuição realizados de maneira independente. Se torna assim uma alternativa para quem produz algum tipo de arte, seja desenho, colagem, pintura, fotografia, história em quadrinhos, contos, poesias...

Elaborar um fanzine é uma maneira de contribuir para a democratização da produção visual artística, e alternativa para a comunicação em massa, constituída por grandes conglomerados midiáticos.

Para os editores mais tradicionais, a tesoura e a cola são ferramentas tão (ou mais) importantes que *softwares* como Photoshop ou Word. A maioria é impresso em papel sulfite, geralmente fotocopiado e distribuído de maneira também fora dos padrões convencionais, ou seja, de mão em mão e/ou via correio. Não há preocupação com grandes tiragens (que geralmente gira em torno de 50 a 100 exemplares por edição) ou lucro. São editados e produzidos, na maioria das vezes, por uma única pessoa. Destinam-se a um público dirigido e abordam, quase sempre, um único assunto. Os zines podem ser tudo isso ou algo totalmente contrário! (SNO, p. 20)

Sno complementa que, na década de 1990, o fanzine é o principal veículo de comunicação de artistas independentes, e que, com a internet, esta tarefa se divide, e o fanzine é visto atualmente como plataforma de divulgação de trabalhos (seja o fanzine impresso ou online). Não se pode deixar de ressaltar como a nomenclatura funciona neste aspecto de análise. Fanzine ou zine?

³⁵Fanzine: fan·zi·ne; sm; publicação da imprensa alternativa (revista para fãs), geralmente dedicada a assuntos musicais, cinema, ficção científica ou outras manifestações culturais. Etimologia; *ingl/ fanzine*. Dicionário Michaelis. <<http://michaelis.uol.com.br/>>.

O termo começou a ser utilizado na década de 1940 nos Estados Unidos para designar uma revista que era (e ainda é) desenvolvida por pessoas que são admiradoras de certos assuntos (*fanatic* e *magazine* combinados dão origem então ao *fanzine*).

Existem várias versões em relação ao surgimento dos zines. Alguns chegam à audácia de afirmarem que a arte rupestre feita nas cavernas e os pergaminhos do Brasil colônia podem ter tido suas versões em zines. Também há quem diga que Jerry Siegel (co autor do Superman) lançou seu primeiro *fanzine*, com tiragem de 10 cópias, em 1929, chamado *Comic Stories*. Segundo Henrique Magalhaes, “embora haja concordância sobre a origem dos *fanzines*, é bem provável que a mesma se dê mais por ressonância que por exatidão”. Porém, não vou entrar nessa discussão, pelo menos por hoje. A versão mais aceitável registra que eles surgiram na década de 1930, nos Estados Unidos. O primeiro *fanzine* que se tem notícia é *The Comet*, voltado para a ficção científica. A partir de então se espalhou pelo mundo. (SNO, p. 24)

Entretanto, qual a diferença entre *fanzine* e *zine*? Pode não haver, a princípio, diferenças, assim como ocorre com a palavra “foto” e “fotografia”, sendo apenas uma a abreviação da outra. Mas ao saber de sua origem como termo neológico, existem diferenças. Ao se colocar “*fanzine*”, estabelece-se que são criados e desenvolvidos por “*fans*”, admiradores ou seguidores de certos assuntos, tendências ou gêneros literários/artísticos específicos. Considerado um *spin-off* ou uma obra derivada³⁶ da produção que se tem admiração.

³⁶Nos meios de comunicação, obra derivada ou história derivada (em inglês: *spin-off*) é um programa de rádio, programa de televisão, videogame ou qualquer obra narrativa criada por derivação, isto é, foi originada a partir de uma ou mais obras já existentes. Sua diferença com uma obra original é que a primeira se concentra, em particular, mais detalhadamente em apenas um aspecto (por exemplo, um tema específico, personagem ou evento) ou modificando um pouco a história e seus aspectos originais. Pode ser chamada de sequência quando existe no mesmo quadro cronológico de tempo que seu trabalho antecessor, e, portanto, pode ser canônico. Um dos primeiros casos de obra derivada da era da mídia moderna surgiu em 1941, quando o personagem coadjuvante Throckmorton P. Gildersleeve, da antiga comédia de rádio *Fibber McGee and Molly*, tornou-se o personagem principal de seu próprio programa, intitulado *The Great Gildersleeve*, que permaneceu no ar entre 1941 e 1957. História derivada

</https://pt.wikipedia.org/wiki/História_derivada>. Este texto é disponibilizado nos termos da licença

Os zines tem “a liberdade para abordar diversos assuntos, inclusive divulgar trabalhos inéditos e autorais.” Numa reflexão mais aprofundada, é como se o “fanzine” ficasse mais atrelado ao seu contexto, como um jogo de referências externas e internas do conteúdo. Já o “zine” une este jogo, se distanciando mais das referências iniciais e buscando caminhos inexplorados, que podem surgir inclusive durante o processo de produção do zine. Importante ressaltar que a diferenciação de terminologias também atende pelo encontro ou busca de público-alvo segmentado, tanto para o fanzine, como para o zine.

Ademais isto, existem demandas análogas à estas terminologias, a ver “publicações alternativas”, que são vistas/percebidas como “muito bem acabadas” (e por vezes com alta tiragem) para serem chamadas de zines. Têm geralmente suporte diferenciado ou exclusivo (que pode ter somente um exemplar além da cópia de autor), papel de qualidade superior ao sulfite por exemplo, e/ou de pouca ou nenhuma exigência ligada ao circuito comercial tradicional, como grandes livrarias (SNO, 2015). Ficaria então em um “meio termo conceitual”, por não ser zine, revista, ou livro, mas se situar *entre* estas categorias.

Por questões de adequação ao termo, e para fins de análise do objeto em questão que é o *Ouija*, o chamaremos de “zine”.

3. OUIJA Nº8

O zine Ouija começou a ser elaborado em 2014 a partir de desenhos, pequenos textos, poesias, fotografias e colagens. O título do zine em particular remete a algo misterioso e obscuro, a tábua de Ouija, ao qual se atribuem poderes sobrenaturais como entrar em contato com os mortos. E, tal título, pode aguçar a curiosidade para leitura do zine.

Elaborado no Nordeste do Brasil, mais especificamente Sergipe, Aracaju, o autor deste zine é Márcio Thiago, que também ilustra e escreve os textos juntamente com diferentes colaboradores, aos quais realizam outras etapas das que o compõem. Em entrevista para o blog Assimétrico³⁷ realizada por Larissa Moura (2015), Márcio Thiago diz que em Sergipe, atualmente a produção ainda é pequena, mas que já tem ilustradores e zineiros de trabalho marcante, como Maicon Rodrigues, da “Itabaiana”, e alguns bastante difundidos nacionalmente, como “Éff”. Há também Aquino Neto, ao qual além de produzir o “Linhas Tortas” e manter um acervo online de zines variados, também comanda uma distro³⁸ chamada “Café com Veneno”, outra iniciativa que vem ajudar no fortalecimento do cenário em Aracaju. Revela também que “Os convidados são sempre amigos, que colaboram com as fotos e a maioria dos textos. Às vezes eles contribuem exclusivamente para o zine e às vezes com material de sua produção já existente, que é muitas vezes apenas sua própria galeria do Instagram.”(Figura 27)

³⁷ASSIMÉTRICO. #Inspira: Márcio Tiago e seus zines. Disponível em:

<<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>>

³⁸Distribuidora e editora de materiais autopublicados. URBAN DICTIONARY. Distro. Disponível em:

<<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=distro>>.

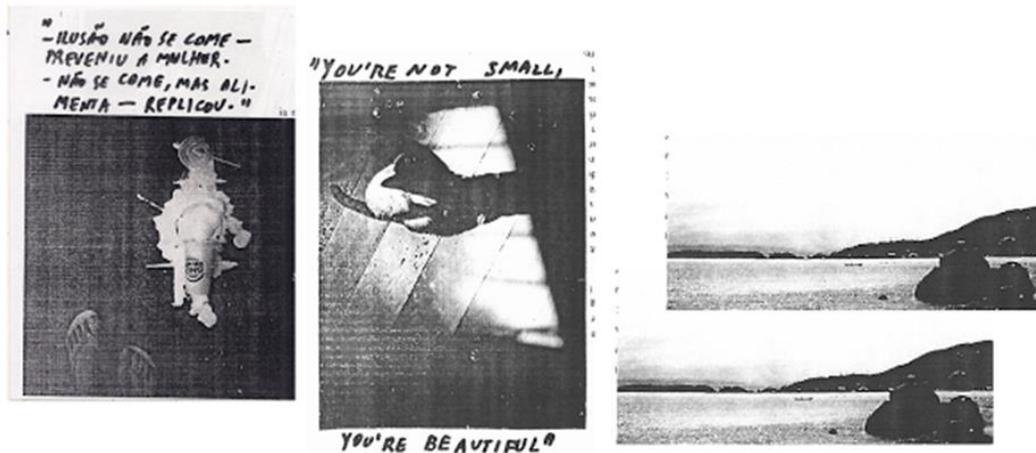


Figura 27 – Exemplos de colaboração dos amigos de Márcio Thiago para o zine Ouija. Assimétrico. Disponível em:

<<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>>.

Foto/Reprodução: Assimétrico.

A galeria da rede social Instagram é usada como fonte destas imagens que são publicadas no zine.

Na continuação da entrevista, Márcio Thiago coloca que embora não fosse um ávido consumidor, sempre acreditou muito no formato dos zines - livre, independente, de circulação direta. Relata em sua entrevista que, em 2003, com alguns amigos, ensaiaram a publicação de um zine, na linha mais artística, mas que acabou não indo para frente. Dez anos depois, conversando com o amigo Aquino Neto e conhecendo seu trabalho de divulgação desse universo e o processo de criação de seu próprio zine, o Linhas Tortas³⁹, se sentiu motivado a finalmente dar vazão a essa vontade. Adiciona também que as palavras do amigo foram cruciais para esse começo: “não pense demais, apenas faça”.

³⁹ISSUU. Linhas Tortas. Disponível em: <https://issuu.com/aquinoneto/docs/linhas_tortas_1>. BLOGSPOT. Escarro de Napalm. Disponível em: <<http://escarronapalm.blogspot.com.br/2014/03/linhas-tortas-2.htm>>.

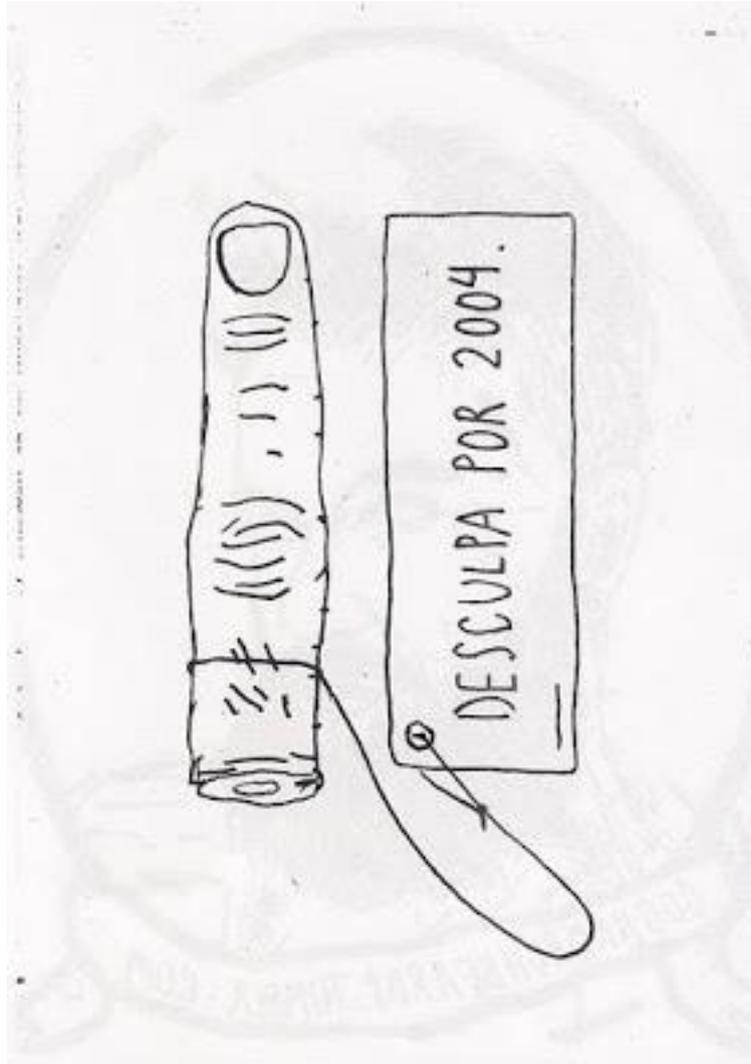


Figura 28 – Um dos desenhos do autor do zine Oujia. Assimétrico. Disponível em: <<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>>. Foto/Reprodução: Assimétrico.

O zine possui nove números lançados, a versão impressa me foi disponibilizada pelo autor em seus oito números (o número nove não havia sido lançado na época da disponibilização). Dentre seus exemplares, vê-se a utilização de uma identidade visual, a ver como se realiza isto no exemplar de número 8.

A escolha da edição número 8 para análise se deu pelo fato de sua capa chamar atenção pelo tipo de retrato que é colocado na capa (figura 29). A máscara ninja suscita uma provocação, a noção de clandestinidade. Pois, ao se tratar da parte frontal da capa, algo (o rosto talvez) seria mostrado, mas aqui ele é escondido. O gênero da personagem da capa também fica indefinido, trazendo um tipo de

ambiguidade onde há a abertura para os olhos. O olhar da personagem retratada é desviado, entretanto convidativo, mas também provocador, oblíquo.



Figura 29 – Capa da edição oito, zine Ouja, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Pensando no formato, o tamanho utilizado para fins de impressão é o A6, o que lhe faz ter um tamanho parecido com os folhetos da literatura de cordel⁴⁰. Em

⁴⁰De acordo com a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (<http://www.ablc.com.br/>), na época dos povos conquistadores greco-romanos, fenícios, cartagineses, saxões, etc, a literatura de cordel já existia, tendo chegado à Península Ibérica (Portugal e Espanha) por volta do século XVI. Na Península a literatura de cordel recebeu os nomes de “pliegos sueltos” (Espanha) e “folhas soltas” ou “volantes” (Portugal). Oriunda de Portugal, a literatura de cordel veio através de nossos colonizadores, instalando-se na Bahia e mais precisamente em Salvador. Dali se irradiou para os demais estados do Nordeste. Na indagação dos pesquisadores, os poetas de bancada ou de gabinete, como ficaram conhecidos os

termos de material, o zine impresso *Ouija* é confeccionado em papel sulfite, gramatura 75g, alcalino, e tem 24 páginas. As dimensões são de 15 centímetros em altura e 10 centímetros em largura; a versão impressa é preto e branco (fotocópia comum), e a versão online também (exceto por uma edição especial⁴¹, não classificada com a numeração usual das outras edições). A diferença da versão impressa fotocopiada e da versão online colorida está (além da cor), no modo de leitura; a versão online traz a possibilidade de ampliação das páginas durante a leitura e, assim, visualização dos detalhes. A plataforma utilizada por Márcio Thiago para fazer o *upload* dos zines é o site “*issuu.com*”, ao qual vários autores (independentes ou não) fazem parte. Dentro desta proposta, o zine online (ou virtual) pode ser lido como uma revista de formato físico, pois esta emula a maneira em que as páginas são passadas, ao contrário do que ocorreria em um arquivo em PDF por exemplo.

Esta emulação ao passar as páginas que a plataforma *issuu* disponibiliza, traz justamente a importância da questão material do impresso. O modo de leitura é tão importante quanto ao conteúdo, e isto se reforça na maneira de visualizar a versão online do zine.

Pode-se perceber este modelo em todas as edições. Seguiremos com o zine impresso para desenvolver o pensamento e reflexão para análise. O primeiro zine *Ouija* foi publicado em abril de 2014, e o número 8 ao qual está aqui para análise, em setembro de 2015. Neste período o pode-se observar como o zine foi ganhando identidade, mas mantendo a temática de uma poética pessoal, que é abordada em poesia, textos em prosa, questões de gênero (nas imagens e nos textos), o absurdo e o *nonsense* bem orquestrados de diversas formas.

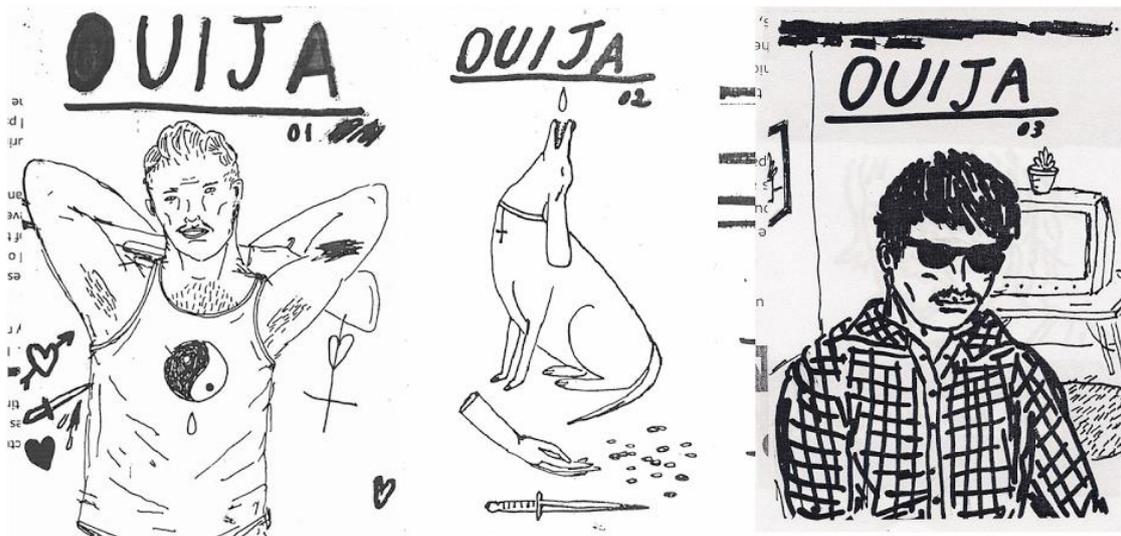
Existem nos zines *Ouija* algumas configurações formais que lhes dão linguagem própria, identidade visual mais definida. Geralmente as capas tem desenhos com uma figura mais centralizada; todos os exemplares possuem na

autores da literatura de cordel, demoraram a emergir no Brasil. Mais tarde, por volta de 1750 é que apareceram os primeiros vates da literatura de cordel oral. Ainda sem nome, depois de relativo longo período, a literatura de cordel recebeu o batismo de poesia popular.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL . História do cordel. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br>>.

⁴¹ISSUU. *Ouija*. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.

contracapa (ou quartacapa)⁴² um tipo de desdobramento da capa frontal, que dá a ideia de continuidade, como uma colagem na horizontal, que se divide para formar as capas quando é dobrada ao meio. O título do zine se situa, em quase todos os exemplares, no canto superior; isto ocorre nos cinco primeiros números de maneira muito similar (figura 30).



⁴²BIBLIOTECAS UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. Você sabe identificar as partes de um livro?. Disponível em: <<http://www.bibliotecas.uff.br/cfp/content/voc%c3%aa-sabe-identificar-partes-de-um-livro>>.

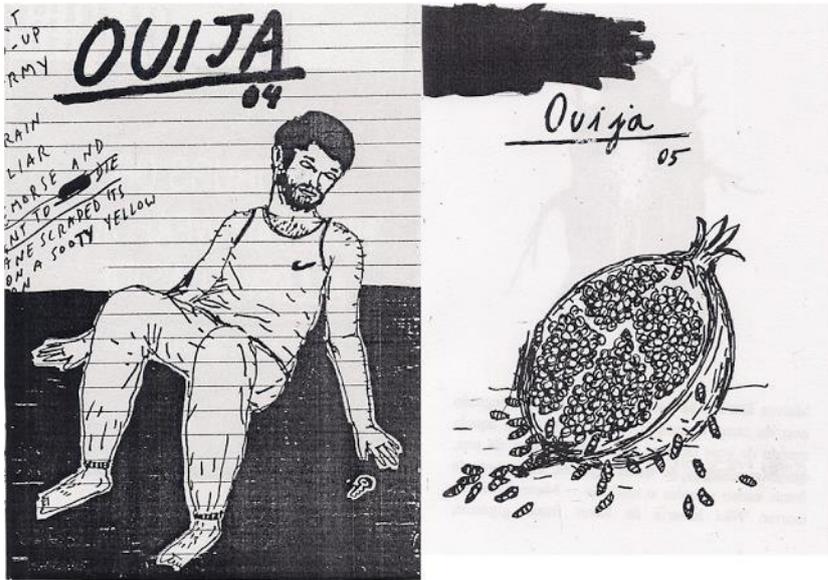


Figura 30 - Capas de um a cinco do zine Ouija, 2014/2015. Assimétrico. Disponível em: <<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>>. Foto/Reprodução: Assimétrico.

É possível ver aqui como o título do zine interage com a imagem da capa, ora adaptando-se ao desenho central da capa, ora impondo-se mais como a chamada do título.

A partir do número seis há uma leve alteração, mas sempre com um destaque manuscrito, que orienta o olhar para o título do zine. A fonte da letra dos títulos utilizada, acompanha o desenho da capa, sendo feita de modo cursiva, e em caixa alta nos exemplares de número 1, 2, 3, 4, 6 e 7. Os exemplares 5 e 8 apresentam o desenho da letra do título com a primeira maiúscula e o restante em minúsculas, tendo assim uma aproximação mais intimista. Ao se dizer intimista, refere-se na forma em como a leitura é realizada, com mais proximidade e atenção aos detalhes. O tamanho reduzido, no caso A6, traz esta sensação por fazer com que a leitura seja perto dos olhos, devido ao tamanho das letras (reduzido), dos traços desenhados... este tamanho convida ao querer ver de perto, enxergar os detalhes das imagens e palavras. O tamanho também convida a ser armazenado, a caber em locais pequenos e ser guardado em locais de acesso que facilitam o alcance, como ocorre com um livro de bolso.

O número de páginas também se conforma a um tipo de identidade. Todos

contém 24 páginas (ou seis folhas A5 dobradas na metade), contando com as capas. Interessante notar que há a contagem de exemplares descrita no próprio zine, feita a partir somente do quinto exemplar (tiragem de 100 cópias -figura 31).

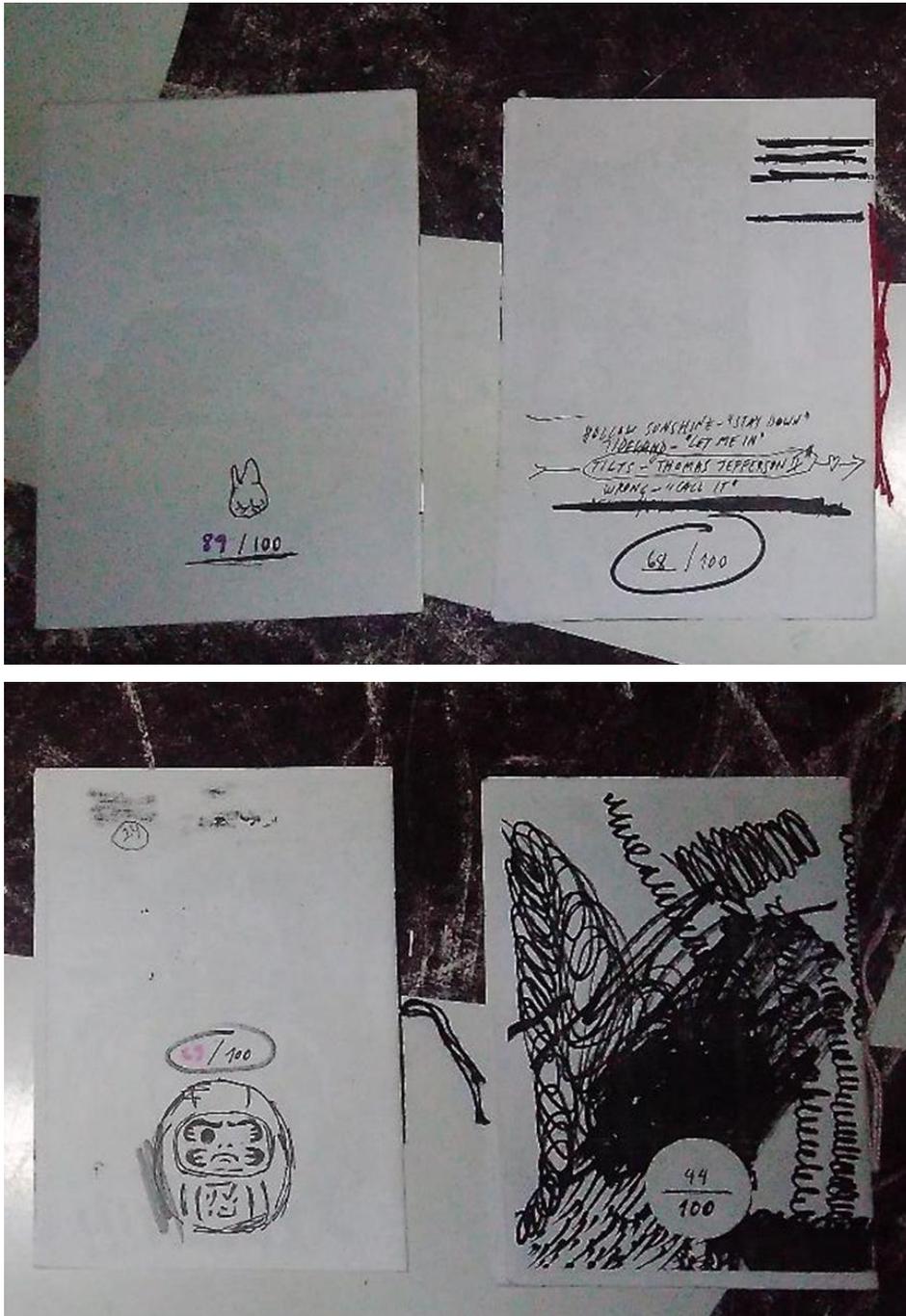


Figura 31 - Nas duas imagens, da esquerda para direita: edições cinco (89/100), seis (68/100), sete

(69/100) e oito (44/100) do zine *Ouija*, 2014/2015, constando o número daquela tiragem específica e quantidade de cópias realizadas por exemplar. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Há também o modo de prender as páginas. Os zines não necessariamente, assim como ocorre em pequenos jornais, e na literatura de cordel, tem páginas presas por grampos ou outro material. No caso do zine *Ouija* edições 6, 7 e 8, (figura 32, 33 e 34) as páginas são seguras por linha, por em encadernação manual, cada um em uma cor diferente (vermelha, preta e rosa). Nos números anteriores as páginas são presas por dois grampos colocados na lombada de cada exemplar. Percebe-se em nestas edições presas com linha a criação de contraste com a linha colorida e o zine preto e branco. A linha aqui é mais que um elemento decorativo, ela também conversa com a imagem por meio da cor e dá um aspecto mais manual a forma impressa do zine.



Figura 32 - *Ouija* edição seis, 2014. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.



Figura 33 – Edição sete, zine Ouija, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

As páginas também são presas por linha ao invés de grampeadas, mas dessa vez a linha é preta.



Figura 34 – Edição sete, zine Ouija, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Na edição oito ocorre a mesma técnica para prender as páginas, agora com linha rosa.

O caso particular da edição número 08, traz o título no canto superior esquerdo, ao lado de um tipo de mancha, como se um suposto outro nome (ou título) ficasse escondido e “censurado”, não nos dando acesso a esta informação, ficando, assim, como parte do desenho da capa; o desenho da capa é centralizado, como num retrato tradicional de pintura, e contendo em seu fundo a cor branca do papel. Há ainda algumas marcas do que parece ter sido de rascunhos para o desenho definitivo. A figura humana que consta na capa tem o rosto coberto por uma “máscara ninja” (ou bala clava) com abertura para a boca e olhos, sendo a abertura dos olhos em formato de coração (Figura 34).

O olhar que atravessa estas frestas “de coração”, olham para cima e ao mesmo tempo que olha para o leitor do zine, trazendo um tipo de ambiguidade no olhar. Estaria a figura conversando conosco? Ou na expectativa por solicitar nossa leitura? Fica em aberto a questão... ao se continuar o passeio do nosso olhar pela capa, a boca, assim como os olhos, tem um desenho sintético e com pequenas marcas de rascunhos na lateral direita. A máscara é listrada, e a vestimenta da figura do retrato é preta, mas com traços brancos em negativo, fazem conexão com o listrado da máscara, equilibrando assim as duas partes da figura (em cima e embaixo). A máscara ninja esconde qual pessoa a estaria utilizando. A aparência de clandestinidade também vem a tona neste sentido, pois remete a algo ou alguém não revelado...

Assim como a capa de um livro é seu invólucro conceitual, a capa de um fanzine/zine também é. A capa do zine Ouija #8 tem uma relação de posições opostas entre a frente e o verso: O círculo onde está a numeração da tiragem, e a imagem “apagada” com uma mancha preta, criam essa conexão entre frente e verso, numa composição que, na forma total, se complementam (Figura 35).



Figura 35 – Capa da frente (página 1) e capa do verso (página 24), zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

A contracapa é formada por linhas em espiral, manchas centralizadas, que podem ser do cruzamento das linhas espirais reforçadas posteriormente por um traço mais grosso. No canto inferior esquerdo, linhas se formam em grandes “vírgulas”, dando continuidade a mancha central e trazendo um pouco de contraste em relação às outras linhas. Nota-se que as espirais quase se fecham em uma moldura desenhada no papel.

Com traços marcados e fortes, e linhas que denotam o desenvolvimento do processo do desenho, são de caráter expressionista. Tais elementos são ressaltados inclusive nos textos que compõem o zine, na maneira em como “o texto visual”, ou seja, a configuração formal em que os elementos textuais se encontram, também seguem a linha compositiva do desenho. Na história da arte, manchas e desenhos fazem parte da constituição da marca como valor artístico e expressivo, passam a fazer parte da imagem justamente pela desconstrução do conceito de obra de arte, algo que se inicia no fim do século XIX com os impressionistas e pós-impressionistas, e tem seu “estabelecimento” como recurso expressivo em meados do século XX com as vanguardas.⁴³ O autor ressalta esse caráter expressionista e, também dadaísta, flertando com uma estética *punk* (Neodadaísta?) ao detalhar seu processo de produção do zine:

O Ouija é uma combinação aleatória de imagens e textos. Não há um tema geral e não há temas por edições. Por isso talvez pareça fragmentado e tenha esse aspecto meio sketchbook. Não conheço muito de design, diagramação, tipografia, então muito da bagunça que se vê ali é resultado de tentativas, ou apenas falta de preocupação mesmo. Alta-fidelidade não é exatamente um padrão pro Ouija, acredito que as pessoas são capazes de se entreter em meio a uma boa sujeirinha. Sobre o tom enigmático, acho que reflete minha predileção estética por aquilo que é vago, ambíguo, climático e inesperado.

⁴³Expressionismo, Dadaísmo, Futurismo, Concretismo, Abstracionismo, Raionismo,... somente para citar alguns movimentos artísticos em que a mancha, o rabisco, passam a ser considerados como recurso estilístico (MICHELI, 1991).

(SILVA, M. T. O., 2015⁴⁴)

Ao continuar a leitura, há em seguida da capa (página 2 - figura 36) um tipo de “aviso-poema” em formato de *lettering*⁴⁵ com destaque para os dizeres “Here Lieth Beech Buchanan Protected by the Ejaculation of Serpents”. Frase esta que vem de um filme de terror chamado “The Wicker Man”⁴⁶ de 1973 (a tradução em português ficou como “O homem de palha”). A referência desta frase no zine, está em que no filme ela (a frase) aparece em uma cena onde uma lápide vem com estes dizeres. O filme é controverso, e envolve questões de gênero, sexualidade, cenários escuros e misteriosos, paganismo, cenas de orgias e nudez também estão presentes no filme que deu origem a esta frase “estampada” nesta página do zine. O que corrobora composicionalmente para a fotografia colocada na página três (figura 36): uma foto com um semi nu, de costas e os dizeres na lateral esquerda “human brain has produced extended networks of strategies and tools”, traz uma carga bastante irônica para a imagem como um todo (páginas dois e três vistas juntas).

⁴⁴Fala do autor do zine Ouija, Márcio Thiago para a coluna #Inspira, do blog Assimétrico <<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>> .

⁴⁵Escrita com fonte de desenho estilizado, geralmente para fins comunicativos ligados ao design e publicidade.

⁴⁶No início dos anos 70 do século passado, o escritor inglês Anthony Shaffer (1926/2001) e seu sócio e compatriota Robin Hardy decidiram que iriam fazer um filme de horror. Mas eles queriam algo diferente, sem os tradicionais elementos característicos da Hammer, os quais definiram o cinema de horror inglês por duas décadas. E após um trabalho de pesquisa com religiões pagãs envolvidas com sacrifícios humanos, o roteiro estava pronto e com um papel especialmente escrito para Christopher Lee. O lendário vampiro Drácula do cinema aceitou o convite e juntamente com o produtor Peter Snell, eles partiram para o projeto de O Homem de Palha (The Wicker Man, 1973), que apesar de todos os problemas enfrentados durante a produção e na distribuição depois de pronto, o filme ainda teve uma ótima recepção do público e da crítica especializada, e acabou tornando-se um incrível objeto de culto. BOCA DO INFERNO. O homem de palha. Disponível em: <<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2015/06/o-homem-de-palha-1973>>

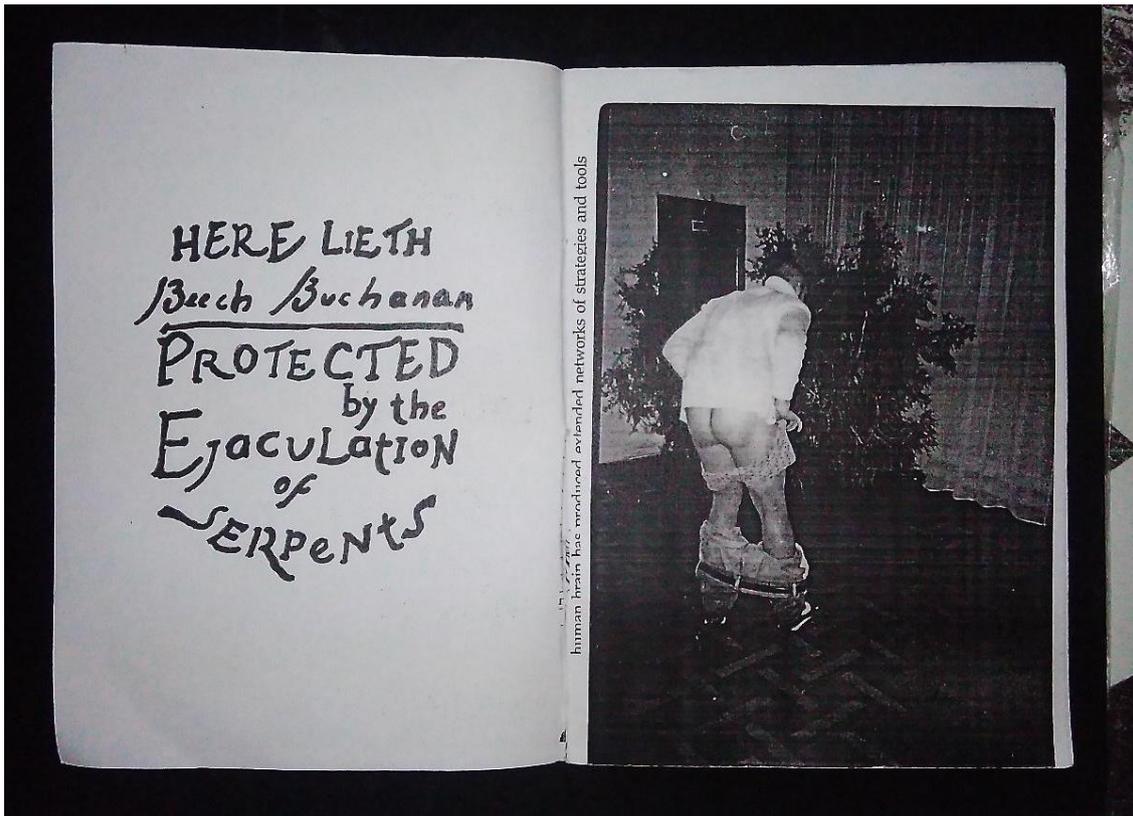


Figura 36 - Páginas 2 e 3, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

As páginas 4 e 5 (figura 37) se complementam pelo alto contraste de seu texto visual. A figura da página 4 lembra a figura da capa por estar em posição semelhante e também pela cor, em sua maioria da cor preta. O fundo também é branco com pequenas ranhuras de rascunho, e na própria figura os desenhos são realizados em negativo, tanto olhos, nariz, boca, orelhas e pescoço, assim como os que estão espalhados no rosto da figura, como pequenas imagens aplicadas, sobrepostas na figura principal, “tatuagens” que mais parecem símbolos de alguma civilização perdida. E, na região do ombro “BLANK CLOCK”. Logo abaixo, como uma quase legenda, “Emitido em nome de // “.

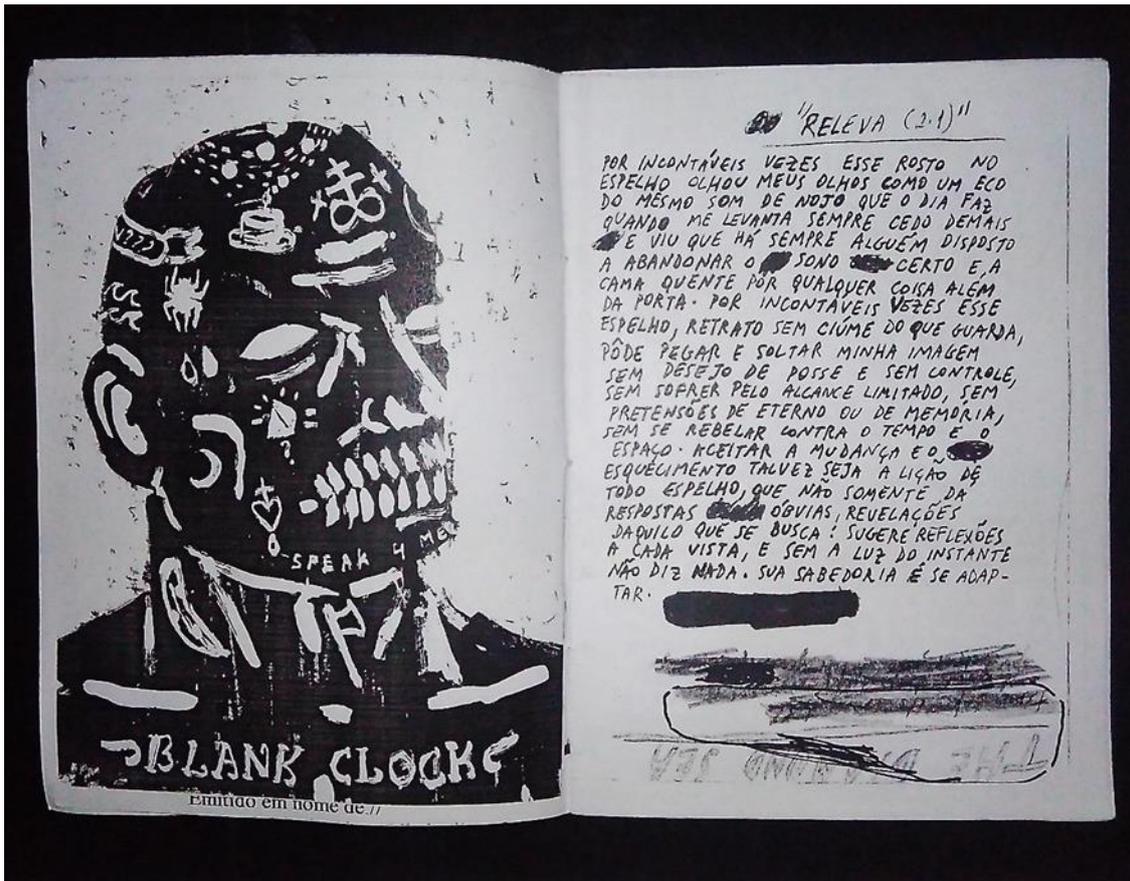


Figura 37 - Páginas 4 e 5, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

A imagem da página quatro lembra, por questões de semelhança da figura, a imagem da capa, como visto abaixo.



As páginas 6 e 7 (figura 38) trazem textos em formato manuscrito, e, inclusive, com correções, mudanças anotadas, que são normalmente presentes na elaboração de um texto. Em “Revela (2.1)” (página cinco) há alinhamento das frases numa forma que mais parecem estrofes, mas escritas em grandes períodos de texto ao invés de versos. Abaixo do texto, seguindo o desenvolvimento do mesmo, manchas escuras, acinzentadas, e, palavras cobertas, fazem a conexão visual com o texto.

É que ela (a legibilidade) aparece como uma espécie de domesticação do olhar: um olhar que vê para além do sensível, para além da experiência empírica e fenomenológica, (...). Se a letra e particularmente a escrita foram censuradas pela sua dimensão simulacral, ilusória e enganadora, também é verdade que se procedeu, com a leitura, a sublimação do olhar, a um despojamento da figuração, da ilustração, em direção ao texto limpo, formatado, desprovido de elementos visuais. O Livro das Horas é exemplo de objeto que alia no traço desenho e escrita, o olhar e o ler, o ver nessa dupla vertente, sensitiva e inteligível. Mas o livro impresso tendeu a despojar-se da sua condição visual, fenomenal, e determinou assim uma postura intelectual que condicionou a leitura. A transparência da letra ao sentido desmaterializou a leitura como ato e é essa postura desmaterializada que surge como herança na modernidade, aliada a uma rigidez prescrita ao corpo. (BABO, p. 186)

desenhos “pictográficos” que tem sua autonomia, mas são complementados por textos; “Todas as coisas que matamos por...” na página 8, instiga o próprio título ao trazer desenhos em perfil de três animais e as emblemáticas legendas acima de cada um: “temor”, “torresmo” e “troféus” (respectivamente um rato, um porco e um urso). Uma livre associação de imagens e texto, como um tipo de cruzamento de espécies fantásticas, fantasiosas e com figuras monstruosas aparecem numa espécie de “quadrinhos do absurdo”, seguem nas páginas seguintes; personagens gentis, mas com semblante de caráter duvidoso e sombrio, posam ao lado de apresentações de texto dentro de balões de quadrinhos, em insólitos tons de humor ácido (página 9). Elementos de história em quadrinhos são ressaltados também por balões para as falas, e há também ordem sequencial de personagens. Tais quadrinhos trazem, pelo modo de se apresentarem, referência à estética do surrealismo, ao propor, por meio das imagens, a livre associação, o insólito, e as ambiguidades entre as figuras.

A ansiedade da arte incorpora a liberdade da arte para redefinir-se à sua maneira. Ela está presente na persistente determinação dos artistas do século XX - especialmente dos artistas dos movimentos de vanguarda surgidos após a Primeira Guerra, como dadaísmo, surrealismo, expressionismo abstrato - de liquidar a arte entendida como classificação de objetos, e de redefini-la segundo as ações intelectuais dos artistas. (ROSENBERG, p. 22)



Figura 39 – Páginas 8 e 9, zine *Ouija*, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Nos deparamos na página 10 (figura 40) com um tipo aparentemente canino, com cabeleira humana, e sua figura situada na diagonal, tendo traços saindo de sua boca com dentes afilados, chama a atenção para o título deste drama de horror de uma página: “O incrível caso do cachorro vampiro com a peruca de Jackie O!!!”, título este também escrito em *lettering* que ironiza o próprio desenho, pois, apenas a peruca e o título anunciam esta figura como Jackie O., ou seja, pode ser qualquer um/a.



Figura 40 – Páginas 10 e 11, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

E, emoldurando a página posterior (figura 40), duas lacraias. Estas fazem moldura para um diálogo com balões que alude aos quadrinhos, mas também aos moldes de mensagens instantâneas atuais; as lacraias são desenhadas com traços fluidos, mas bem demarcados.

As páginas centrais (12 e 13 - figura 41) trazem uma foto cada e “molduras” brancas que são as partes de fundo da folha do zine; a seguinte legenda começa na página 12 e vai até a página 13: “Go back to party city... ..where you belong! .”

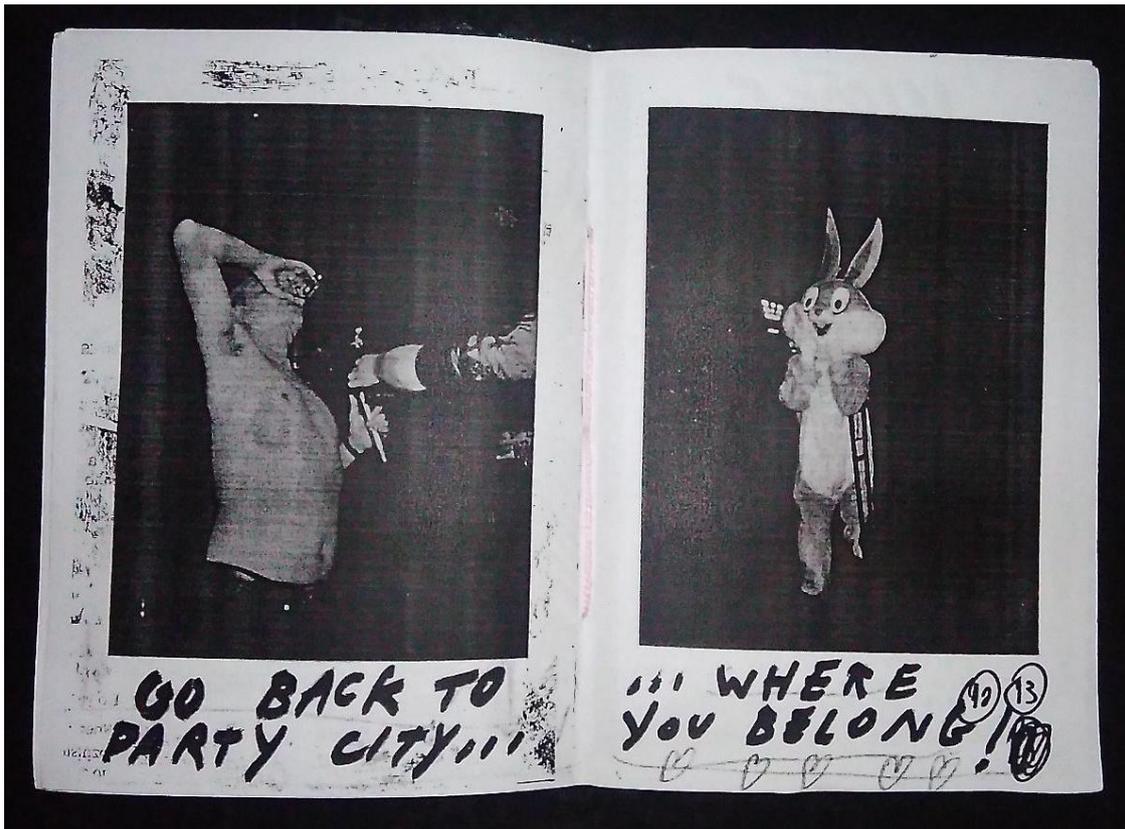


Figura 41 – Páginas 12 e 13, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

O contraste temático das fotos, a princípio desconexas, se liga através da legenda, mas também pela proximidade topológica, pois uma imagem espelha a outra, e, neste sentido, quem seria o original e quem seria o reflexo? Há corações em tons mais claros, e numeração de páginas quase em cima da legenda, formam também esta composição de página dupla.

O texto “Visões” ocupa página dupla (14 e 15 - figura 42) e segue a mesma proposta dos anteriores, ao se colocar como um texto manuscrito e com marcações de correção e rascunhos, quase um pedaço de caderno que se carrega cotidianamente dentro do zine; a densidade do texto apresentado aqui nestas páginas, trata de pequenos delírios cotidianos, –visões- e não traz ilustrações ao redor da forma textual, somente alguns traços pretos grossos que cubram alguma parte ao qual se quer esconder (correção?), e duas linhas verticais (uma mais espessa e outra menos espessa) em cada página. O texto em si demonstra plasticidade pela sua manuscrita, e chama, com suas partes ilegíveis, ao convite para a leitura. Um convite inverso

talvez?

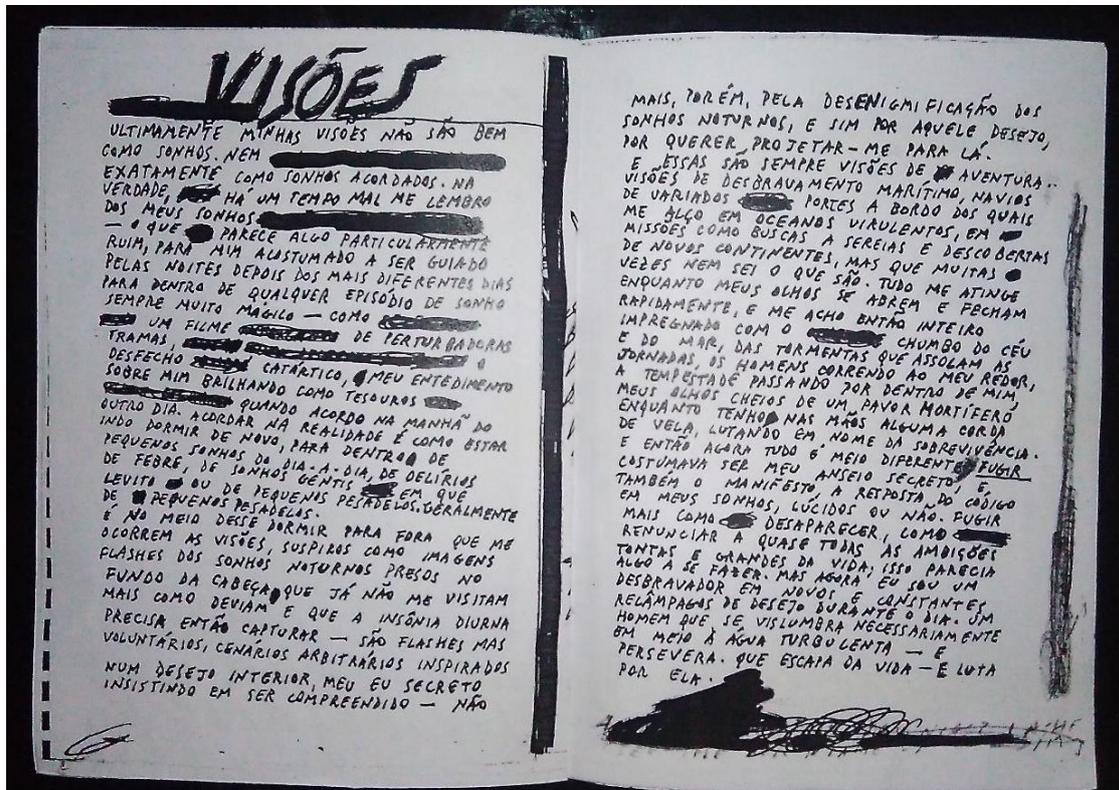


Figura 42 - Páginas 14 e 15, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

As páginas posteriores (figura 43) trazem dois retratos, o da esquerda na página 16 faz um tipo de crítica ironizando os “selfies”, pela pose colocada ao se retratar e em como o modelo retratado se expõe com tatuagens pelo corpo e vestindo saias. Ele carrega o que parece ser um *smartphone*, e tem a palavra “LIVE” escrita nessa mão: “viva” do verbo viver, ou “ao vivo”, como numa transmissão de TV ou de internet (realizada aqui uma tradução livre), e “DEAD” (morto) na outra mão que está na cintura. Tanto LIVE quanto DEAD estão espelhadas. Uma legenda (?) sobreposta por uma faixa preta se encontra ao lado direito no canto, sentido vertical. Na página seguinte um retrato de corpo inteiro em trajes vitorianos (mas sem a cabeça), sugere uma figura fantasmagórica que complementa essa dupla de páginas... Nota-se que a saia plissada está presente em ambas as figuras, tanto na página 16 como 17. Será que a figura da página 17 é a da figura 16? Pode ser que sim. O que aumenta a

indagação são os dizeres no lado direito da figura da página 16, primeiramente com manchas que apagam alguma frase e seguido de “Starting off red, clean and sparkling he’ll see me...”.

Questões de gênero e sexualidade são desenvolvidas no zine *Ouija* através de ambiguidades em relação às imagens representadas; frequentemente a imagem de uma figura feminina ou de uma figura masculina no zine são alegorias de feminilidade e de masculinidade, inquirindo por meio das artes que estão presentes o zine, em como a sexualidade interfere na imagem pessoal (auto-imagem?), e como desdobramento disso, na imagem pública que se constrói para a sociedade.



Figura 43 - Páginas 16 e 17, zine *Ouija*, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

A página 18 (figura 44) com o poema “Impermeável” é simples e direta, na folha branca, com desenhos e anotações no canto inferior. As anotações são um tipo de lista em inglês com instrumentos musicais, e os desenhos, são como traços

aleatórios e desinteressados que fazemos em anotações e listas por vezes. O peso visual maior dessas páginas, se encontra na página seguinte ao poema, com a ilustração de um livro preto que ocupa maior parte da página 19 (figura 44). Ao fundo há outra imagem-texto, que amarra a composição na página e não deixa a sensação de objeto “flutuante” no espaço da folha, pois a figura do livro preto não contém base inferior no desenho. O livro preto é instigante e traz em sua capa e em sua lombada: “O fim de semana em que não trabalhei no fim de semana.” Tal frase presente nesta imagem é sugestiva para um assunto que envolve uma rotina densa (do autor ou para quem lê?), e acompanha a figura de um livro com muitas e muitas páginas, como se esse fim de semana de folga fosse descrito em mínimos detalhes.

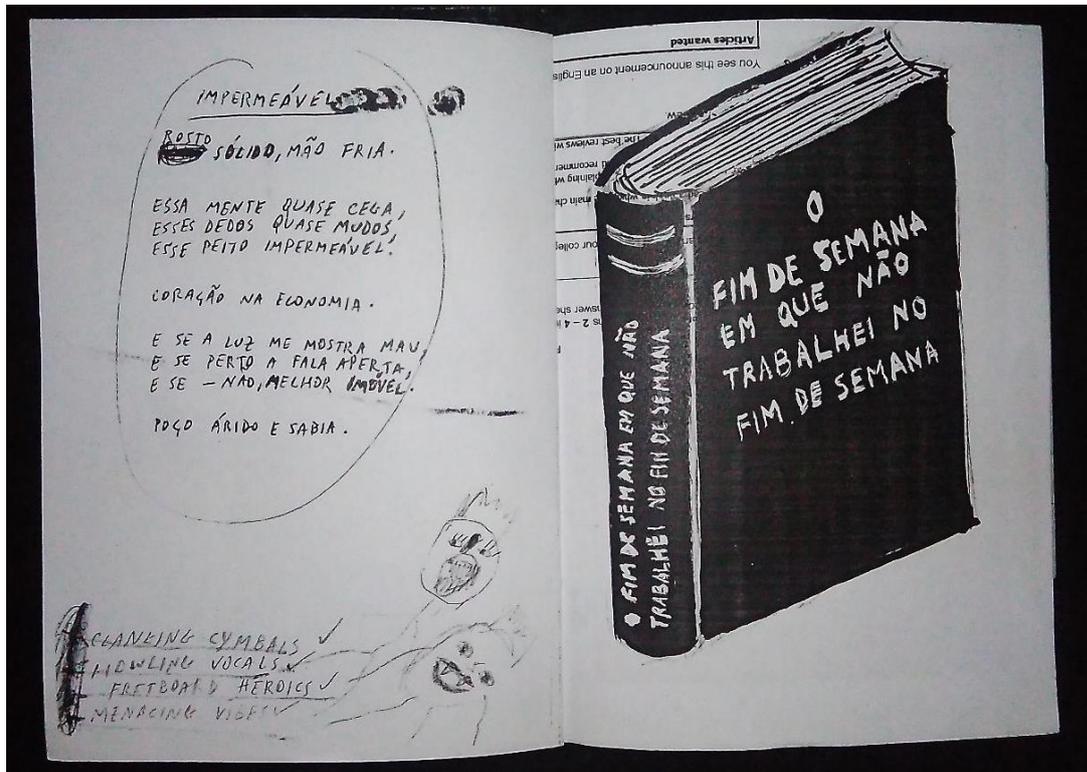


Figura 44 - Páginas 18 e 19, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

As páginas seguintes (figura 45) são imagens independentes, mas ao voltar um olhar mais atento, há uma conexão entre a página 20 e 21, pois, a página 21 traz uma “lista-poema” intitulada “Como lidar com a ameaça de morte” em três tópicos

inusitados; na página anterior há a fotografia de um tronco de uma pessoa com tatuagens em um dos braços “encarando” a página posterior. Os desenhos das tatuagens da página 20 fazem alusão aos próprios desenhos contidos no zine, com grafismos e traços fortes demarcados no desenho.

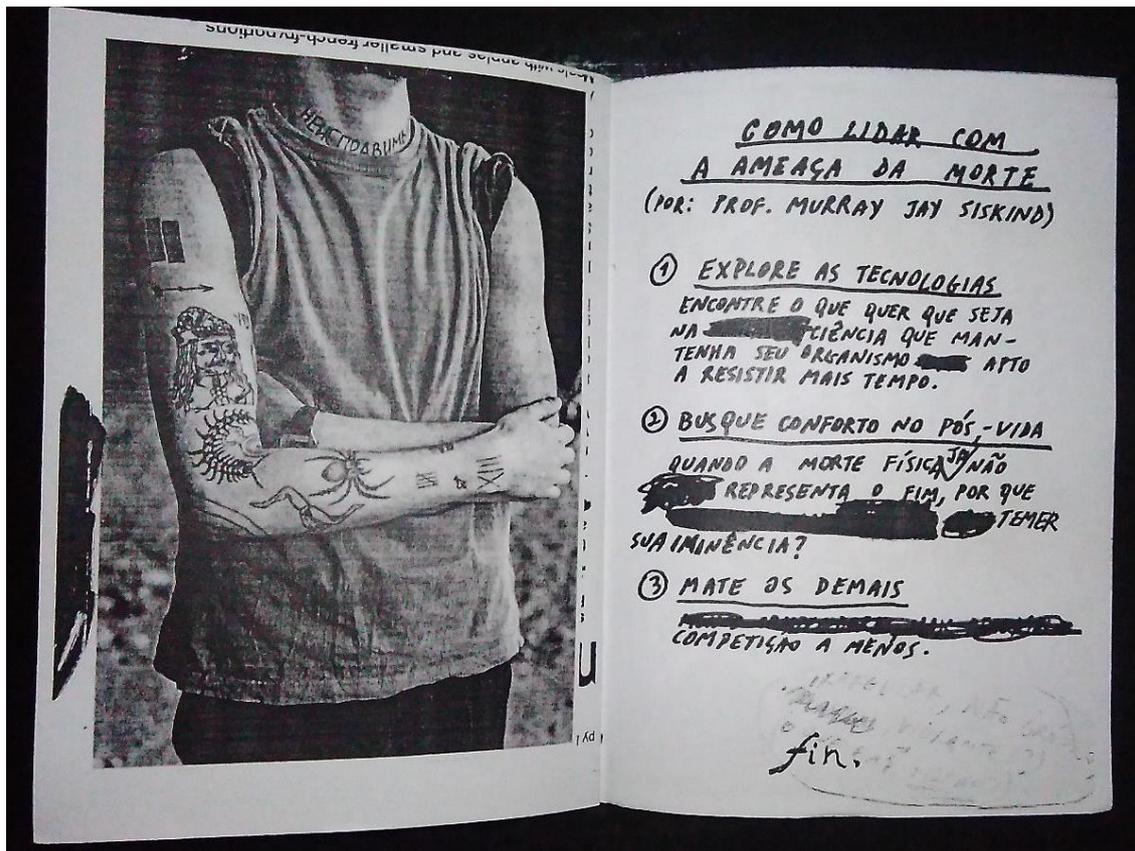


Figura 45 - Páginas 20 e 21, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

As últimas duas páginas do zine Ouija número 08 (figura 46), apresentam os créditos da edição e duas ilustrações; uma, juntamente com os créditos, o retrato de um homem adulto chorando com um sorvete (seria pelo ar de despedida das páginas finais?), e a página final um retrato de um senhor de óculos e olhos todo em preto, terno e gravata; no topo desta página, uma alusão a bandeira dos Estados Unidos, mas com corações, flechas, e os dizeres “MANDA NUKES”, ironizando a gíria “nuke” (de nuclear weapon), e também algo presente em troca de mensagens eletrônicas mais íntimas (“manda nudes”, ou fotos de nú).

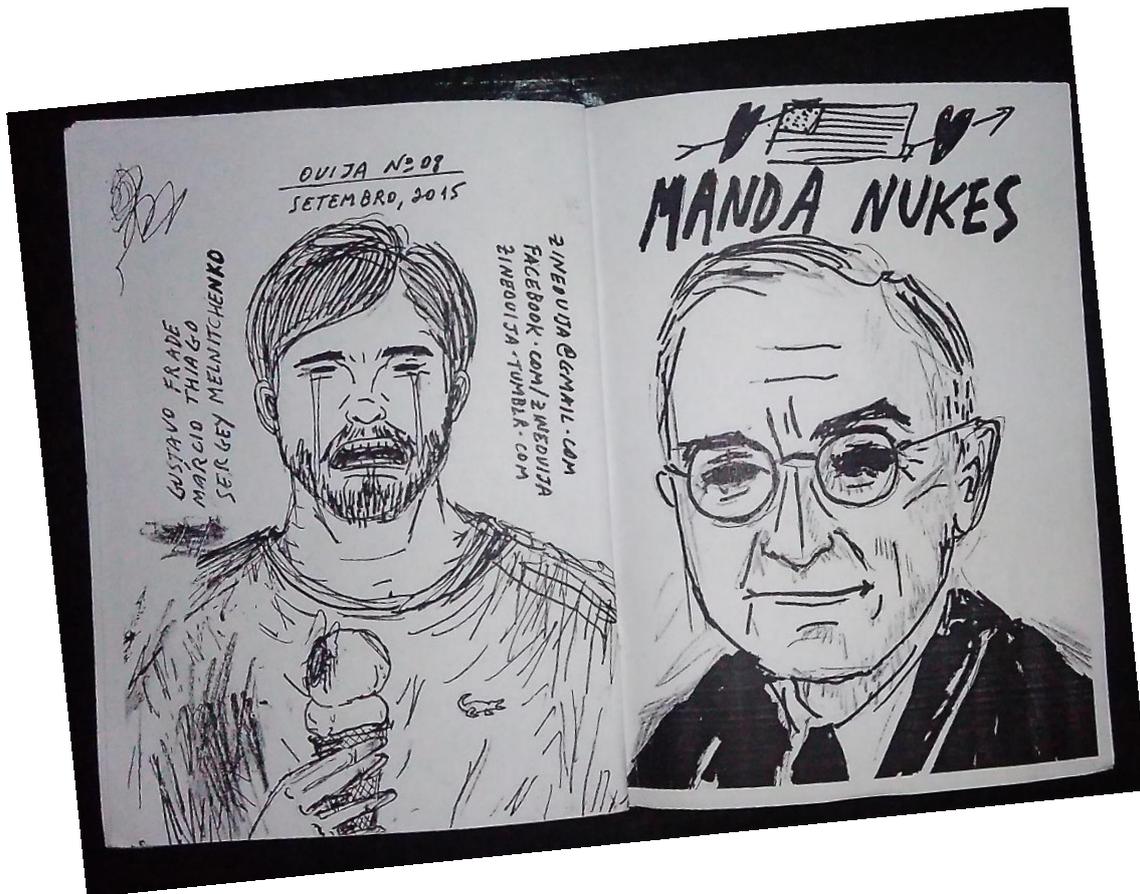


Figura 46 - Páginas 22 e 23, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Estas páginas fazem o fechamento da edição com duas figuras: duas figuras adultas bastante inusitadas, créditos finais e contatos.

O zine Ouija tem esta tônica marcada ao satirizar de maneira por vezes sombria a experiência de se viver na contemporaneidade. O zine, é, deste modo, documento de seu próprio tempo, registro artístico de seu tempo. E, assim, como ocorre na história da arte, em sua trajetória de marcas plásticas e de produção visual, o zine está se agregando como documentação. Há em sua proposta autonomia e valores estéticos distintos, se apropriando de configurações da história da arte, e do desenvolvimento de suas formas.

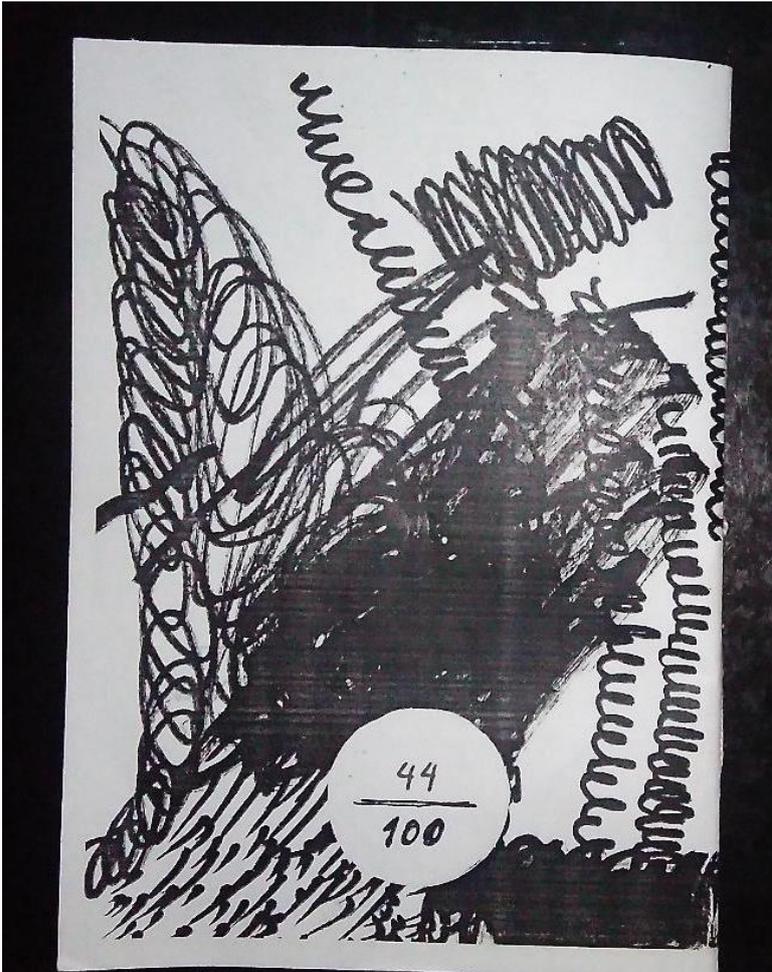


Figura 47 - Página 24 (capa verso) zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.

Na última página (figura 47) se encontra a tiragem numerada. Isto refere-se tanto à prática da gravura⁴⁷, que traz um número limitado de tiragem, quanto a livros que fazem parte de uma edição especial, com número limitado de livros lançados. A gravura em relação ao zine traz o comparativo de que não há uma obra original, todas as cópias da tiragem são consideradas pelo gravurista originais. O mesmo acontece com o editor de zines, ao qual cada edição fotocopiada, como no

⁴⁷Gravura é o termo que designa, em geral, desenhos feitos em superfícies duras - como madeira, pedra e metal - com base em incisões, corrosões e talhos realizados com instrumentos e materiais especiais. Ao contrário do desenho, os procedimentos técnicos empregados na gravura permitem a reprodução da imagem. Nessa medida, uma gravura é considerada original quando resultado direto da matriz criada pelo artista, que com essa base imprime a imagem em exemplares iguais, numerados e assinados. Em função da técnica e do material empregados, a gravura recebe uma nomenclatura específica: litografia, gravura em metal, xilogravura, serigrafia etc. GRAVURA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4626/gravura>>.

caso do Ouija, é original, sem haver alterações de valor por isto. A materialidade da cópia ganha espaço e autonomia estética no decorrer do século XX, tendo o interessante paradoxo da fotocópia ser valorizada justamente por se tratar de uma reprodução.

O Ouija tem me trazido importantes frutos: motiva minha prática artística constante, me põe em contato com pessoas incríveis e me ajuda a exercitar meu senso de faça-você-mesmo. Espero poder usufruir dessas coisas por muito tempo ainda, então o plano é continuar dando uma forma cada vez melhor às ideias em minha cabeça e contribuindo para o entretenimento de todos até onde puder. No mais, talvez alguma edição seja toda ilustrada com cabelos humanos, vamos ver. (SILVA, M. T. O., 2015)

4. O VALOR DA FOTOCÓPIA, QUESTÕES DE AURA

O crescimento da figura impressa foi a mudança mais profunda da comunicação visual de todo período do século XV e XVI, pois permitia, como nunca, que as imagens ficassem disponíveis para difusão. O processo rapidamente envolveu os principais artistas do Renascimento, como Botticelli, que criou uma série de ilustrações em xilogravuras para a Divina comédia de Dante. O mercado impresso deu-se de modo associado ao da imagem reproduzida mecanicamente, em particular da "estampa", termo geral empregado para imagens impressas. O meio utilizado era um bloco de madeira ou uma placa de cobre ou aço, com a imagem cinzelada na placa (gravada) ou feita por corrosão com ácido (no caso de água-forte). (ARGAN, 1992)

A primeira xilogravura conhecida data do final do século XIV e foi provavelmente inspirada pela estamparia de tecidos. De fato, coleções de imagens de cenas religiosas em xilogravuras já estavam sendo produzidas uma geração antes da Bíblia de Gutenberg (BRIGGS, Asa.; BURKE, Peter, 2006). A água-forte se desenvolveu nos séculos XVI e XVII (particularmente famosas eram as feitas por Rembrandt). A vantagem desse método — no qual uma placa de metal é coberta com cera sobre a qual são desenhadas linhas, antes de a placa ser submersa em um banho de ácido — é que se podem obter gradações de tom por meio de nova imersão da placa, acrescentando-se novas linhas e tornando os primeiros sulcos mais profundos e escuros. No século XVIII, com a invenção da meia-tinta — com pequenos orifícios de profundidades diferentes substituindo as linhas sobre a placa, com gradações ainda mais sutis —, tornou-se possível fazer reproduções realísticas em preto-e-branco de pinturas a óleo. Em 1796, a litografia foi inventada por Alois Senefelder. Consistindo de um desenho com lápis de cera sobre uma pedra, o novo meio permitiu pela primeira vez produzir imagens coloridas a custo baixo (GOMBRICH, E. H., 1998).

Os impressos eram no século XVI relativamente baratos de se fazer e transportar, permitindo que o trabalho dos artistas alcançasse rapidamente um número elevado de pessoas. É provável, por exemplo, que as mais memoráveis e

vívidas imagens do Novo Mundo não sejam aquelas relatadas por Cristóvão Colombo e viajantes posteriores, mas as xilogravuras representando índios ornados de cocares de penas, cozinhando e comendo carne humana.

A devoção popular era estimulada por imagens de santos em xilogravuras distribuídas nos dias de festa; imagens similares de Lutero ajudaram a difundir as ideias dos reformadores da Igreja em 1520. As pinturas de Leonardo da Vinci, Rafael e Michelangelo foram reproduzidas sob a forma de gravuras e xilogravuras e apresentadas para um público bem maior, assim como as pinturas de Rubens no século XVII. Os impressos também apresentavam as imagens da Europa Ocidental para outras culturas. Eles foram usados como modelos por pintores religiosos no mundo russo ortodoxo a partir de meados do século XVII. Influenciaram igualmente estilos de representação em lugares tão distantes quanto a Pérsia, a Índia, a China, o México, Peru e Brasil.

De acordo com Briggs e Burke (2006), a consciência política popular foi estimulada pela difusão de impressos satíricos, especialmente nos séculos XVII e XVIII, na Inglaterra e na França revolucionária. Sabe-se que algumas dessas imagens vendiam bastante bem, aumentando a divulgação de tais impressos. Por exemplo, um impresso celebrando a revogação da Lei do Selo, que tinha grande objeção por parte das colônias norte-americanas em 1765, vendeu duas mil cópias em quatro dias, e diz-se que outras 16 mil cópias ilegais foram vendidas. Com o desenvolvimento da comunicação via elétrica (por meio do telégrafo), no século XIX, surgiu uma percepção de mudança iminente e imediata. Os debates na mídia na segunda metade do século XX estimularam a reavaliação, tanto da invenção da impressão gráfica quanto de todas as outras tecnologias que foram tratadas no princípio como maravilhas. Geralmente aceita-se que as mudanças na mídia tiveram importantes consequências culturais e sociais.

As consequências do letramento ou da televisão são mais ou menos as mesmas em qualquer sociedade, ou variam de acordo com o contexto social ou cultural? É possível distinguir culturas da visão, nas quais o que é visto se sobrepõe ao que é ouvido, e culturas da audição, mais ligadas a sons? Cronologicamente, há uma "grande divisão" entre as culturas orais e literárias, ou entre sociedades pré e

pós-televisão? Como a máquina a vapor e a industrialização se relacionam com essa divisão? A invenção — assim como a adoção e o desenvolvimento — de locomotivas e navios a vapor fez reduzir o tempo das viagens e ampliou os mercados. E a eletrônica, palavra que não era usada no século XIX, propiciou o imediatismo como previam os comentadores da época.

A historiadora norte-americana, Elizabeth Eisenstein⁴⁸, sustentou em um estudo lançado em 1979 que a impressão gráfica era "a revolução não reconhecida", e que seu papel como "agente de mudança" havia sido subestimado nos levantamentos tradicionais sobre Renascença, Reforma e revolução científica. Embora fosse cautelosa ao tirar conclusões gerais, ela enfatizou duas conseqüências a longo prazo da invenção dos impressos. Em primeiro lugar, as publicações padronizaram e preservaram o conhecimento, fenômeno que havia sido muito mais fluido na era em que a circulação de informações se dava oralmente ou por manuscritos. Em segundo lugar, as impressões deram margem a uma crítica à autoridade, facilitando a divulgação de visões incompatíveis sobre o mesmo assunto.

A obra de arte original tem atribuição de valor principalmente por seu caráter único; entretanto a gravura de tradução surge como alternativa de divulgação e obtenção de um objeto artístico. A aura da obra é o conceito de poder se aproximar da essência da obra de arte, presenciar o que a faz ser tal. Benjamin (2000) questiona o valor da imagem técnica, e com o advento da fotografia a relação com a cópia se dá por meio do questionamento da autenticidade, já que tanto a fotografia, como a cópia podem ser modificadas, seja para fins artísticos ou não. O objeto artístico é trago à luz pela fotografia pelo seu caráter de aproximação midiática, é testemunho da existência, logo, de certo modo, o é.

Diferentemente da cópia e imagens técnicas⁴⁹ que Benjamin trata em seu

⁴⁸Panorama das grandes mudanças nas comunicações no século XV, no qual a autora explora a passagem do texto manuscrito para o impresso no contexto dos três principais movimentos que marcaram a Europa Moderna: o Renascimento, a Reforma e o surgimento da ciência moderna, revelando os múltiplos efeitos da cultura impressa na vida intelectual do Ocidente.
EISENSTEIN, Elizabeth L. A revolução da cultura impressa: os primórdios da Europa Moderna. São Paulo: Ática, 1998.

⁴⁹Por imagens técnicas o autor se refere à gravura, fotografia e cinema.

texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”⁵⁰, a fotocópia contemporânea de imagens traz este questionamento acerca dos elementos composicionais da imagem original e/ou imagem matriz, é e de onde vêm as referências originais, e se há como identificar essa fonte original da aura. O plano de expressão de textos visuais é formado por formantes figurativos e plásticos: os formantes plásticos constituem, deste modo, o nível profundo do plano de expressão em textos visuais. A referência, seja uma figura, obra de arte, ou uma imagem que não está necessariamente inserida no contexto artístico, carrega em si um sistema de códigos que serão apropriados no ato da reprodução.

A maneira como a qual a cópia será feita também é vista como termo agregador de valor; a gravura de tradução do século XVI, mesmo numerada, não valeria (em termos de compra e venda) o correspondente à original, a “matriz pintura” de onde veio surgir a gravura de tradução. Entretanto há o valor do alcance de público e desafio estético em realizar um maior número de tradução imagética de alta qualidade. A cópia contemporânea, feita a partir da fotocópia, busca seu original para referir-se a este, transpor ideias através da imagem, mas não atestando de fato qual é seu original.

Walter Benjamin deixa explícito no primeiro capítulo de A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica que a obra de arte nunca foi não reprodutível, uma vez que o que é criada pela humanidade sempre pode ser imitada pelo humanidade. A evolução da técnica de reprodução, porém, facilitou, e encorajou, a reprodutibilidade da obra de arte. Tivemos a fundição e a cunhagem de moedas dos gregos, a xilogravura, que permitiu a reprodução das artes gráficas, a litografia, que permitiu agora a inserção desta prática no mercado, a impressão, que revolucionou a imagem e a literatura, e então tivemos a chegada da fotografia. Por outro lado, o século XX torna objeto da reprodutibilidade não só toda a arte concebida previamente à técnica da fotografia, mas o próprio meio de reprodutibilidade como arte (que traz consigo a ideia do cinema como obra de arte total por englobar várias linguagens).

A reprodução, porém, por mais perto que chegue da obra, nunca será

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia, Arte, Técnica e Política*, Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

completa, por não contar com a existência única da qual a obra goza, mas sim, uma existência subordinada. Ela não pertence à um espaço, físico ou imaterial, como a obra original o faz. Tudo na obra de arte pode ser reproduzido, exceto a sua autenticidade, que aliás, só existe a partir do momento o qual a obra é reproduzida.

Em *O Ato Fotográfico*⁵¹ Philippe Dubois desmembra esta questão ao atestar na fotografia a relevância do índice para a existência da fotografia, para constituição da fotografia de acordo com Peirce: o signo fotográfico (impressão luminosa) depende plenamente da categoria dos índices (signos por conexão física); a fotografia, neste sentido, constituída de referentes indiciais, podendo formar-se imagens.

De forma análoga, a fotocópia contemporânea de imagens, quando realizada em preto e branco, a imagem é traduzida para a construção de um outro discurso a ser lido. No discurso forma-se então a dimensão pragmática da fotografia no sentido de um dispositivo teórico, o fotográfico é onde se encontra a categoria de pensamento singular, que introduz relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, é da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro. Nesse sentido, a fotografia pertence a toda uma categoria de "signos", chamado por Peirce⁵² de "índice" por oposição a "ícone" e a "símbolo".

O traço de base, o que fundamenta absolutamente a categoria, é, portanto, o da conexão física entre o índice e seu referente. Entre os muitos exemplos de índices evocados por Peirce, tomemos o catavento que indica a direção do vento, o quadrante solar que marca a hora, o fio de prumo que mostra a direção vertical, o barômetro baixo e o ar úmido que são índices de chuva, a fumaça que assinala o fogo, o gesto de apontar com o dedo, o nome próprio etc. Todos os signos que não significam de fato por eles próprios, mas cuja significação é determinada por sua relação efetiva com seu objeto real, que funciona dessa maneira como sua causa, tanto quanto como seu referente.⁵³

⁵¹DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: 7ª Ed. Papyrus, 2003.

⁵²PEIRCE, Charles S. *Estudos coligidos*. Trad. A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁵³Observaremos igualmente que com muita frequência são as leis físicas que regem a conexão entre o signo e seu objeto: a mecânica, a projeção, a gravidade, a pressão atmosférica, a combustão etc.

5. O IMPRESSO NA ARTE –FANZINES OU PUBLICAÇÕES INDEPENDENTES?

No Brasil tem-se o registro do primeiro fanzine em 1965, o “Ficção”, criado e editado por Edson Rontani em Piracicaba, interior de São Paulo. Entretanto foi somente na década de 1970 que o termo “fanzine” foi utilizado. Outros nomes, que agregam o valor de ser algum tipo de publicação, eram (e são) usados. O fanzine Ficção era chamado de “boletim”⁵⁴, mas era comum também para esta forma de impresso ser chamado de “jornalzinho”, “folheto”, “informativo”, etc. Nos Estados Unidos, durante a década de 1970, o movimento *punk* impulsionou a produção de fanzines, e isso foi logo percebido e reverberado no Brasil. O primeiro fanzine punk brasileiro que se tem notícia (SNO, 2015), de acordo com Renata Queiroz Maranhão⁵⁵ é o *Manifesto Punk*, do início dos anos 1980, do autor Tatu, vocalista da banda Coquetel Molotov (RJ).

A ditadura militar assolava o Brasil neste período (década de 70), então uma mídia impressa alternativa e subversiva era algo para extrapolar os limites da censura vigente até então. Na década de 1980, a forte crise econômica fez com que as publicações independentes ficasse escassas, assim o fanzine se tornou nesta época também um tipo de imprensa marginal.

A “Geração Mimeógrafo” recebeu este nome por editar seus livros através deste instrumento, o mimeógrafo: uma alternativa à criação/circulação/divulgação da obra, tem sua importância declarada ao ser considerado “perigoso” pelo seu rápido poder de reprodução para a época, ao ser utilizado para divulgar ideias subversivas sobre o governo através de impressos (fanzines, periódicos, manifestos... O movimento surge no início da década de 70: com a ditadura instaurada, a censura em seu auge e as editoras avessas à publicação, esse método foi uma forma de escape, um outro modo de se editar e divulgar. É claro que outras vertentes também eram marginalizadas⁵⁶, principalmente no que se refere à publicação – mas a primeira que

⁵⁴MAGALHÃES, Henrique. O que é fanzine. São Paulo: Brasiliense, 1993.

⁵⁵MARANHÃO, Renata Queiroz. Fanzines na escola: convite à experimentação. Fortaleza : EdUece, 2012.

⁵⁶“Seja marginal, seja herói”. Com essa frase, o artista plástico Hélio Oiticica sintetizou uma série de trabalhos que ficou conhecida como Marginália. Na literatura, onde a Marginália também encontrou

surgiu com uma alternativa de fácil acesso foi a Geração Mimeógrafo (figuras 48 e 49).

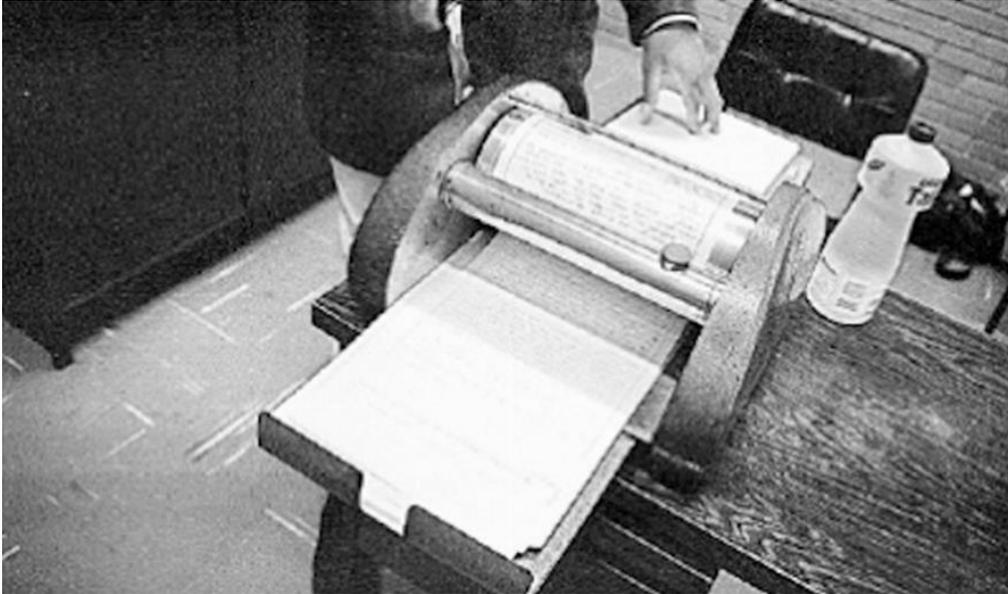


Figura 48 – O aparelho mimeógrafo. Foto/Reprodução: Espasmos Literários Já. Disponível em <<https://espasmosliterariosja.blogspot.com.br/2012/11/poetas-marginais-e-geracao-mimeografo.html>>

O periódico era modesto e pertencia a um dos folhetos da poesia marginal, gênero nascido a partir da contracultura e da Tropicália –movimentações importantes para a nova estética brasileira que surgia- subverteram o posicionamento da literatura nacional na década de 1970, com nomes como Torquato Neto, Roberto Piva, Waly Salomão e outros.

adeptos, o movimento ficou mais conhecido como Poesia Marginal ou Geração Mimeógrafo. MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?** ("What is marginal poetry?") (essays) São Paulo: Brasiliense, 1981.

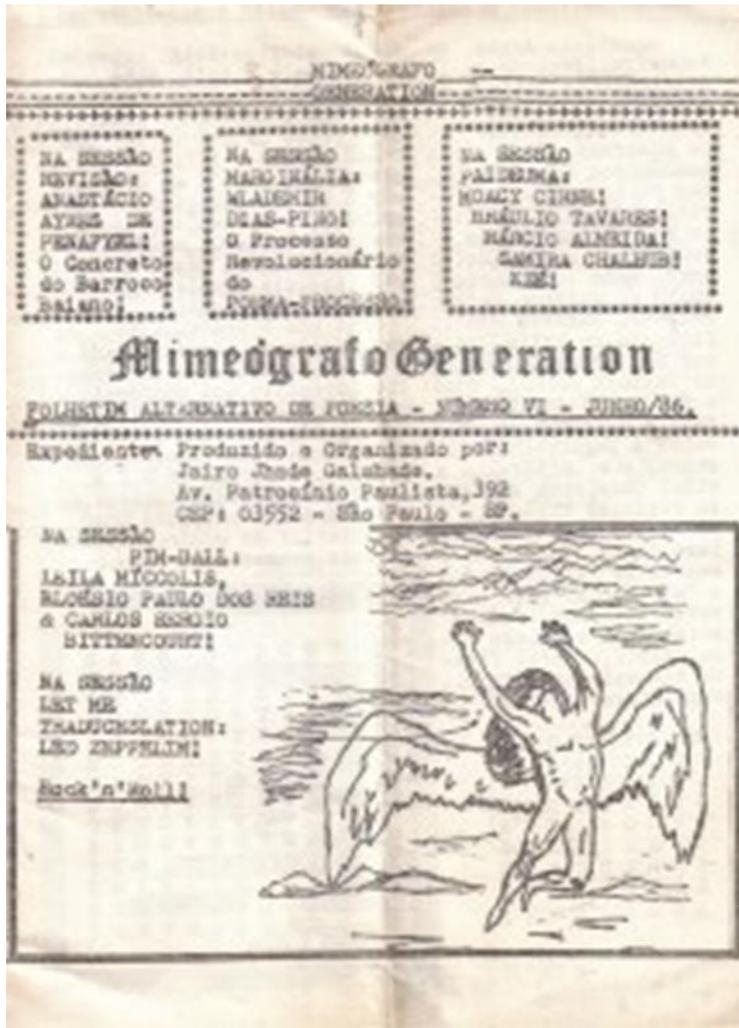


Figura 49 - Publicação da “Geração Mimeógrafo” (MIMEÓGRAFO GENERATION) Jairo Jhade Galahade, 1986. Foto/Reprodução: Ulisses Tavares. Disponível em: <http://ulissestavares.com.br/?page_id=301>

O artista Paulo Bruscky chega a citar em uma de suas entrevistas que o aparelho do mimeógrafo era considerado muito perigoso e subversivo pela censura e polícia durante a ditadura militar, por conta do poder da mídia alternativa que poderia ser (e foi) gerada, preparada e distribuída sem o controle institucional. O conteúdo ou a ideologia presente nesses textos ditos marginais, que podem ser extraliterários, desenvolvem-se em diversos tipos de expressões artísticas e de pensamentos. É a chamada “marginalidade ideológica”, tem uma conotação positiva, quando se aborda o fato de que esse grupo, representado através desses trabalhos artísticos, é contrário a ordem estabelecida, está em outro circuito cultural. Já o lado negativo da expressão se estabelece se dermos aos marginais o significado de malditos ou sórdidos.

Pensando no marginal em ação, ele é aquele quem assume o processo de produção de todas as etapas de sua obra, desde a produção intelectual e manual até a distribuição. Esse circuito de produção e distribuição ocorria fora do universo das editoras, fazendo o autor marginal estabelecer um contato mais pessoal com seu público: “Oi. Novamente suas mãos seguram este pequeno pedaço de papel com pedaços de mim e de muitas outras pessoas queridas”. Começando com um simples “oi”, o poeta Luiz Fafau lançava a edição de agosto de 1986 de *Gilete Press*⁵⁷ (1985?-1989?) em Goiânia. Alguns desses autores formaram a “Geração Mimeógrafo”, integrada por artistas excluídos do mercado editorial que rodavam seus livros artesanalmente.

Impresso em uma folha de papel dobrada, *Gilete Press* (figuras 50 e 51) era configurado por recortes de ilustrações, poesias datilografadas e textos de outros impressos, montados e fotocopiados. Neste espaço os poemas dividiam lugar com recados politizados que contextualizam a publicação no recente fim da ditadura militar – “Constituinte sem povo não cria nada de novo”. A publicação independente “*Gilete Press*” se aproxima do fanzines ao proporcionar a estética da “edição colagem”, ou seja, uma edição que, além de fazê-la desprestigiada, traz a mensagem intrínseca de que também é possível (e recomendável) que seja feita por mais pessoas.

⁵⁷Expressão que indica pejorativamente o hábito de produzir notícias à base de releases ou de matérias prontas, extraídas de outras publicações. Aqui o sentido “pejorativo” é justamente celebrado ironicamente por esse caráter de apropriação.



Figura 50 - A publicação independente "Gilete Press", nº 23, Luiz Fafau, 1988. Foto/Reprodução: Luiz Fafau. Disponível em: < http://luizfafau.blog.uol.com.br/arch2011-02-27_2011-03-05.html >

frase “Um abraço ao pessoal que tem dado sempre um alô”. Era o caso de Jairo Jhade Galahade, editor do *Mimeógrafo Generation* (1986-1992?), em São Paulo.

O periódico paulista era um pouco diferente de *Gilete Press*. Com a explosão dos textos mimeografados de escritores independentes e o crescimento da arte postal nos anos 1980 – quando poetas e artistas visuais divulgavam suas publicações pelo correio –, um gênero híbrido entre poemas e imagens se desenvolveu, com referências na cultura e arte pop, de maneira a discutir seu próprio formato neste sentido estilístico, animando-se com rock'n'roll, poemas-processo, quadrinhos e o movimento anarcopunk⁵⁸. Na época, muitos jovens editores divulgavam a poesia marginal junto com homenagens a seus ídolos, que iam de Oswald de Andrade a John Lennon. Assim ganha terreno os *fanzines*, publicações de “fãs”. A Geração O *Mimeógrafo* não escapava a essa tendência.

Na edição de março de 1986, o *Mimeógrafo* publicava os poetas Touchê, Luiz Ruffato, Paulo Leminski e Marcelo Dolabela. Na capa da edição de setembro, uma poesia tinha seus versos advindos de uma garrafa de Coca-Cola: “Fórmula química secreta/ Gás miraculoso/ Xarope multinacional/ Marca registrada/ Sem valor comercial/ Matéria cultural/ Sem valor comercial/ Matéria sem valor”. Já na seção “Let me Traduceslation”, no entanto, o lado da memória afetiva do periódico aflorava. Ali, a canção “With a little help from my friends”, dos Beatles, virava “Com uma mãozinha de meus amigos” –versão assinada “Galahade/Lennon/McCartney”. Jim Morrison ainda apareceria num número de 1992, apontando para o leitor e ordenando: “Mude hoje a fantasia”. Como o *Gilete Press*, o *Mimeógrafo Generation* mandava mensagens para poetas: “Ruffato veio mesmo para Sampa! (...) ainda vamos encher a cara por aqui!”, “Márcio Almeida manda-me poema inédito (diz ele!) que é um chtz-

⁵⁸O movimento anarcopunk no Brasil é fruto de uma crescente politização dentro de parte da cena punk que se dá em meados dos anos 80 e início dos 90. Uma de suas principais bandeiras de luta, desde os primórdios, foi o combate ao nazi-fascismo, o racismo e o preconceito. Em muitas das localidades onde se formou o movimento anarcopunk, desenvolveu-se também um trabalho dentro da luta antifascista e anti-racista. Tal bandeira de luta já era levantada anteriormente no meio anarquista em diversas partes do mundo desde o surgimento das primeiras tentativas de ascensão de ideologias de extrema direita como o fascismo e o nazismo. No Brasil não foi diferente, e o surgimento do integralismo gerou um fervoroso combate por parte do movimento anarquista que a partir da década de 1930 ganha muita intensidade.

ANARCOPUNK. O movimento anarcopunk e a luta antifascista no Brasil – parte 1: anos 90. Disponível em: <<http://anarcopunk.org/mapsp>>.

chute no saco da poesia pra turista!”, ou ainda “Aricy Curvello aconselha os poetas da marginalia a doarem um exemplar de suas obras (...) à Biblioteca Nacional (...). Pensando bem é uma boa! ”. A maioria dos periódicos de poesia marginal na Biblioteca Nacional foi doada por Aricy.

Nem sempre os periódicos de poesia marginal ficavam restritos aos conhecidos, e, em certa medida, antecipando o conceito organizacional de *Creative Commons*⁵⁹, que atualmente visa ao compartilhamento de obras criativas com menos restrições de direitos autorais, e também para fins de autoria colaborativa, parte deles transcrevia autores de seu gosto, sem pedir autorização. Uma vez, consultado pelo Setor de Periódicos da Biblioteca Nacional sobre textos seus no mimeografado “O Berração”, sem registro de local, o escritor curitibano Cristóvão Tezza se surpreendeu: “Confesso que não tenho a menor lembrança do que seja. Você pode me dizer que texto meu está no pacote?”⁶⁰

⁵⁹Creative Commons é uma organização sem fins lucrativos que permite o compartilhamento e uso da criatividade e do conhecimento através de instrumentos jurídicos gratuitos. As licenças de direitos autorais livres e fáceis de usar fornecem uma maneira simples e padronizada para dar ao público permissão para compartilhar e utilizar o seu trabalho criativo – sob condições de sua escolha. As licenças CC permitem você alterar facilmente os seus termos de direitos autorais do padrão de “todos os direitos reservados” para “alguns direitos reservados”. As licenças Creative Commons não são contrárias aos direitos de autor. Elas funcionam complementarmente aos direitos autorais e permitem que você modifique seus termos de direitos autorais para melhor atender às suas necessidades. CREATIVE COMMONS BR. Sobre. Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/sobre/>>.

⁶⁰CÂNDIDO - JORNAL DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. Geração Mimeógrafo. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=938> />. CURAMONGE, João. Geração mimeógrafo e poetas de centro cultural. Revista usina, [S.L.], n. 1, dez. 2013. Disponível em: <<https://revistausina.com/2013/12/15/geracao-mimeografo-e-poetas-de-centro-cultural/>>

6. ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE – O MÚLTIPLO NA ARTE E O AUTOR COMO PRODUTOR

O termo múltiplo na arte é utilizado, principalmente a partir da década de 1960, para designar trabalhos artísticos que, sem serem gravuras ou esculturas moldadas, que são concebidos com o intuito de serem reproduzidos em grande ou, às vezes, ilimitado número de cópias. Assim como o fanzine e o zine, e ao contrário da gravura e da escultura moldada, cujas cópias são tradicionalmente executadas a partir de uma matriz feita a mão pelo próprio artista, os múltiplos, realizados em geral com materiais e processos industriais, se originam de um protótipo, de um projeto ou de instruções apresentados pelo autor da obra.

Em tese, o princípio que norteia este tipo de produção é o da disseminação da obra de arte, tornando-a, pelo procedimento da multiplicação, um bem de consumo acessível a um público mais vasto. Ao mesmo tempo, esta atitude denota uma crítica ao valor atribuído a um objeto de arte por sua condição de singularidade, de obra única, destinada apenas aos colecionadores e aos museus. Este tipo de questionamento e produção está presente em trabalhos como os realizados por artistas ligados à arte pop e ao Fluxus⁶¹ (figura 52).

⁶¹O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus, (do latim flux, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, criador do grupo. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança, se manifestando principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época. O Fluxus foi criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Música, sob a liderança de George Maciunas. Era integrado por artistas de várias partes do mundo, como os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier, e japonesa Yoko Ono, além de outros representantes destes países ou dos países nórdicos.

MAC USP. Grupo Fluxus - arte do século XX/XXI: visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>>.

Manifesto:

2. To affect, or bring to a certain state, by subjecting to, or treating with, a flux. "Fluxed into another world." *South.*

3. *Med.* To cause a discharge from, as in purging.

flux (flŭks), *n.* [OF., fr. L. *fluxus*, fr. *fluere*, *fluxum*, to flow. See **FLUENT**; cf. **FLUSH**, *n.* (of cards).] 1. *Med.*
a A flowing or fluid discharge from the bowels or other part; esp., an excessive and morbid discharge; as, the bloody *flux*, or dysentery. **b** The matter thus discharged.

Purge the world of bourgeois sickness, "intellectual", professional & commercialized culture, **PURGE** the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illusionistic art, mathematical art, — **PURGE THE WORLD OF "EUROPANISM" !**

2. Act of flowing: a continuous moving on or passing by, as of a flowing stream; a continuing succession of changes.
 3. A stream; copious flow; flood; outflow.
 4. The setting in of the tide toward the shore. Cf. **REFLUX**.
 5. State of being liquid through heat; fusion. *Rare.*

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART,
 Promote living art, anti-art, promote **NON ART REALITY** to be fully grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals.

7. *Chem & Metal.* **a** Any substance or mixture used to promote fusion, e.g. the fusion of metals or minerals. Common metallurgical fluxes are silica and silicates (acidic), lime and lime-stone (basic), and fluorite (neutral). **b** Any substance applied to surfaces to be joined by soldering or welding, just prior to or during the operation, to clean and free them from oxide, thus promoting their union, as to in

FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action.

Figura 52 – Manifesto I, grupo Fluxus, George Maciunas, 1963. George Maciunas Foundation Inc. Foto/Reprodução: MAC USP. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>>

Em 1963 George Maciunas criador do grupo Fluxus, reuniu suas ideias e escreveu o que seria o Manifesto do grupo, feito com colagens e significados retirados do dicionário.

Ao tratar disto para a exposição “Múltipla de múltiplos”, a crítica de arte e curadora independente Ligia Canongia, coloca que muitos artistas já declararam a importância social dos trabalhos artísticos executados em série, como Duchamp, Man Ray, Max Bill, Joseph Beuys e Andy Warhol, sempre ressaltando que as tiragens não eliminam a experiência espiritual da obra única, mas, ao contrário, constituem uma estratégia prodigiosa de disseminação das ideias:

Produzir um múltiplo é projetar a obra para além dos aspectos fetichistas e ritualísticos da tradição do original, associar-se ao espírito da mecânica moderna e da velocidade da informação contemporânea e, sobretudo, incrementar a ação política da obra de arte e sua penetração no domínio da cultura⁶².

Sendo assim, para Canongia, o múltiplo não equipara o trabalho de arte a uma mercadoria vulgar ou funcional, tampouco desvaloriza a integridade e o valor poético da imagem, apenas traz consigo a consciência da multiplicação como fator de alargamento do campo de ação da obra e das motivações conceituais do artista. E, afinal, hoje sabemos que a aura da obra de arte nunca se desfez com a sua reprodutibilidade.

Neste sentido podemos pensar no autor como produtor que inverte ou melhor, subverte a relação “copirrentável”⁶³. Isso porque, se os direitos de autor protegem o criador da obra, isso não quer dizer que a sua rentabilidade seja usufruída diretamente. Assim, a cadeia é desde logo complexa e nessa intermediação entre o público e autor, não é seguro que haja uma relação de troca estabelecida de uma forma transparente. Não podemos afirmar que a internet, a rede, seja a responsável

⁶²CARBONO GALERIA. Múltipla de múltiplos. Disponível em:
<<https://carbonogaleria.com.br/noticia/multipla-de-multiplos>>.

⁶³Neologismo referente a *Copyright* que é um direito autoral, a propriedade literária, que concede ao autor de trabalhos originais direitos exclusivos de exploração de uma obra artística, literária ou científica, proibindo a reprodução por qualquer meio. É uma forma de direito intelectual. COPYRIGHT: DEPÓSITO DE REGISTRO DE COPYRIGHT. Competência de copyright. Disponível em:
<<http://copyright.com.br>>.

pela diluição do estatuto de autoria. Se o autor é quem garante o objeto impresso, e feito nesse âmbito a própria condição de obra, o público também tem estatuto histórico e, portanto, movediço nas alterações da tecnologia nos modos de ver e ler.

CONCLUSÃO

O público leitor/observador atuante em relação aos processos do impresso, deverá adquirir, com o tempo, competências específicas. Deverá maleabilizar, flexibilizar os protocolos de leitura de imagem e percepção visual que conhece e com os quais está familiarizado. Deverá descobrir, senão mesmo inventar, outros.

Vista por esse prisma, a leitura visual e o texto visual não se encontram em decadência. O impresso ganha, em termos de contemporaneidade, novas plasticidades, hibridiza-se, e isto é visto nos fanzines, nos zines, nos livros-objetos, livros de artista e nos múltiplos. O impresso, assim como o espaço topológico “palavra-imagem”, buscará estar na permeabilidade, no entremeios das novas tecnologias.

A documentação e registro se tornam cada vez mais necessários ao se tratar de fanzines, zines e publicações alternativas. Entretanto, outra questão é colocada, que é a desmaterialização do impresso. Pois sua visibilidade em tela de dispositivos como computadores, notebooks e smartphones, coloca novos desafios à leitura, e, operar uma diferenciação entre uma atividade dirigida à página topográfica e uma outra que se exerce na tela, é algo constituído por uma diversidade e heterogeneidade de textos. O texto espalha-se pelos meios, complementa-se com a imagem, diversifica e mistura gêneros, se hipertextualiza, ou seja, ganha camadas de significação através de suas referências múltiplas.

Há a ruptura mais flagrante que é talvez a de uma passagem da postura de leitura, narrativa ou sequencial, baseada no encadeamento temporal/causal, à postura associativa, funcionando por associações analógicas, está no domínio do digital. O hipertexto e o hiperfídia já evidenciam outras configurações textuais, menos narrativas e mais associativas, em que a ordem é insignificante, e pode ser mesmo aleatória. (BABO, p. 188).

Então, por quê imprimir? Em se tratando de fanzines e zines, a diferença de hoje para, por exemplo, vinte anos atrás (SNO 2015), é que hoje, ao invés de o *fanzinato* e os *zineiros* optarem pela quantidade de impressos realizados, o foco está direcionado mais para a qualidade: investir em cores, texturas, dobraduras,

gramaturas diferentes de papéis, formas diferenciadas de diagramação, impressão artesanal e até em odor, são algumas das estratégias. O zine *Extensas Estrias del Esten Señor* de Rodrigo Okuyama, tem inclusive um vídeo que produzido por Márcio Sno mostrando os recursos gráficos do zine.⁶⁴

O aparecimento de novos gêneros de fanzines, de gêneros híbridos de literatura e texto visual, provocará necessariamente novas posturas de leituras, nem mais nem menos consideráveis que as anteriores, mas que se caracterizam antes de mais nada, por coexistirem entre si.

Neste sentido é possível notar que a produção brasileira ganhou grande destaque com o surgimento de feiras e eventos diversos ligados a fanzines, zines e publicações independentes. Eventos locais (do Distrito Federal) têm ganhado cada vez mais força. Dentre os locais podemos citar a Escafandro -feira de artes e publicações alternativas, a Feira Dente, Banca Sem Parede e a Motim. De fora do Distrito Federal, podemos citar a Ugra Zine Fest (SP), Fanzinada (SP), Feira Plana (SP), Festival Internacional de Quadrinhos-FIQ (MG), Parada Gráfica (RS), Feira de Zines da UFPA (PA), Feira de Publicação Independente de Salvador (BA), Feira Tijuana (RJ), dentre outras muitos eventos.

Em âmbito catalogação temos o Anuário de Fanzines, Zines e Publicações Alternativas⁶⁵ e algumas fanzinotecas e zinetecas, como a Fanzinoteca Mutação (RS) -contemplada com um edital da Funarte para sua realização, e Zineteca Resistência (CE) feita de maneira independente. Internacionalmente, podemos citar a *Salt Lake City Public Library Zine Collection* (EUA), que é um anexo da biblioteca municipal de Salt Lake City, e tem um sistema de acesso baseado na cataloga o de livros. E considerada a maior e primeira fanzinoteca do mundo, *La Fanzinoth que de Poitiers*, criada em 1989 na França, tem acervo físico e também um catálogo virtual. Em Buenos Aires, há acervo virtual de fanzines e zines mantido pela Fundación para la Difusión del Arte Contempor neo en el Mercosur y Alrededores.

⁶⁴VIMEO. *Extensas Estrias del Esten Señor*. disponível em: <<https://vimeo.com/53296723/>>.

⁶⁵UGRA PRESS. História e características dos zines: parte 1. Disponível em: <<https://ugrapress.wordpress.com/2010/04/01/historia-dos-zines/>>.

A partir destas produções (fanzines, zines e publicações independentes), e sua trajetória desenvolvida como texto visual, alvo desta pesquisa, reconhece-se a que a impressão dá corpo à fotocópia contemporânea, a conhecida “xerox”, a qual deixa de ser técnica e passa a ser linguagem expressiva para a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Affonso. **O modernismo**: São Paulo: Perspectiva, 1975.

ALBERNAZ, Bia. **Almanaque de Fanzines**. Rio de Janeiro: Arte de Ler Editora, 1995.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. 5ª ed, São Paulo: Editora 34, 1998.

ARENDDT, Hannah. **A Permanência do Mundo e a Obra de Arte**, In: A Condição Humana. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

ARGAN, Giulio C.. **As Fontes da Arte Moderna**, In: Cadernos CEBRAP/Novos Estudos, pg. 49-56, São Paulo: Ed. CEBRAP, 1987.

ARGAN, Giulio C.. **“Arte Moderna”**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio C.. **O valor crítico da gravura de tradução**, In: Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco. São Paulo; Cia das Letras, 2004.

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**. 9ª Edição São Paulo Pioneira, 1995.

BABO, M.A. **As Tramas do Impresso**, In: Letra Impressa. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. trad. Haddad, J. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BENJAMIN, Walter. **Magia, Arte, Técnica e Política**, Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BRIGGS, Asa.; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias; revisão técnica Paulo Vaz. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa, Edições 70, 1998.

CLANCHY, Michael T.. **From memory to written record: England 1066 - 1307**. 3 ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.

COUTINHO, Eduardo.; GONÇALVES, Márcio (orgs). **Letra Impressa: comunicação, cultura e sociedade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: 1ª ed.**. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/282>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

DONDIS, Donis. **A sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: 7ª Ed. Papyrus, 2003.

DUNCOMBE, Stephen. **Notes from underground: zines and politics of**

alternative culture. Bloomington/IN: Microcosm Publishing, 2008.

ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval.**, trad. Mario Sabino, São Paulo: Record, 1959.

FARTHING, Stephen (1950). **Arte Mesopotâmica.** In: Tudo sobre arte., pg. 20-21, Trad. de Paulo Polzonoff Jr. Et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FLOCH, Jean-Marie. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica geral.** Edições CPS, 2001.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**, trad. Jeferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GENDROP, Paul. **A civilização maia**, trad. Maria Julia Goldwasser. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**, trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Penuela Canizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sombra, Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo; Editora Contexto, 2008.

HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose-marie. **Arte egípcia:** 1ª ed. Lisboa: Taschen, 2008.

HARRISON, C; FRASCINA, F; PERRY, G. **Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do século XX** trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

HAUSER, Arnold. **História Social da literatura e da arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HEITLINGER, Paulo. **Tipografia**: Origens, formas e uso das letras. 1ª. Lisboa: Dinalivro, 2006.

HUGO, Victor. **O corcunda de notre dame: edição comentada e ilustrada.**, trad. Jorge Bastos . 1ª. São Paulo: Clássicos Zahar, 2013.

JANSON, H. W. **História da arte**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Lisboa. 12ª edição. Edições 70, 1992.

KELLEY, David H. **Deciphering the Maya Script**, Austin: University of Texas Press, 1976.

KRAUSS, Rosalind E. A circulação do signo, In: **Os papéis de Picasso** trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MARANHÃO, Renata Queiroz. **Fanzines na escola**: convite à experimentação. Fortaleza : EdUece, 2012.

MÂLE, Émile. **Religious art in france: the late middle ages** : a study of medieval iconography and its sources. Princeton: Princeton University Press, 1986.

MARTINEZ BARRIOS, Vicente. **A materialidade nos livros de artista de Ulises Carrión**. Revista: Estúdios, Artistas sobre outras Obras. Vol. 3. 2012.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal?** ("What is marginal poetry?") (essays) São Paulo: Brasiliense, 1981.

MAZIVIERO, Maria C.. **Influência e atualidade do pensamento riegliano**. In:

Anais: V Encontro de História da Arte da Unicamp. Caminhos percorridos e a percorrer., 2009, Campinas. Anais do V Encontro de História da Arte da Unicamp, 2009.

MELLA, Federico A. Arborio. **Dos sumérios a babel** . 2ª ed. São Paulo: Hemus, 2001.

MCGANN, Jerome, **The Rationale of Hypertext**, In: Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web., pg. 53-74. New York: Palgrave/St. Martin's, 2001.

_____, Jerome, **Visible and Invisible Books in N-Dimensional Space**, In: Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web., pg. 167-191. New York: Palgrave/St. Martin's, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic**, 1ª ed. London: Routledge, 1962.

MICHELI, Mário de. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PEIRCE, Charles S. **Estudos coligidos**. Trad. A. M. D'Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RENOUARD, Michel. **Naissance des écritures**. Figeac: Editions Ouest-France. Février 2011.

RICHTER, Hans. **Dadá: arte e antiarte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RIEGL, Alois. **O culto moderno aos monumentos: A sua essência e a sua origem**. trad. Anat Falbel, 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENBERG, H. **Objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify. 2004

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SHAPIRO, Meyer. As maçãs de Cézanne [1968] in A **Arte Moderna** – séculos XIX e XX, São Paulo: EDUSP, 1996.

SNO, Márcio. **O Universo Paralelo dos Zines**. São Paulo: TimoZine, 2015.

SILVA, M. T. O. Ouija. **Zine Ouija**, Aracaju, n.1, n.2, n.3, n.4, n.5, n.6, n.7, n.8, 2014/2015.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**, 2ªed., Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

VENTURI, Lionello. **História da crítica de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Penguin E Companhia Das Letras, 2012.

Sites

† OUIJA † . **Ouija**: zine com ilustrações, fotos e textos. Disponível em: <<http://zineouija.tumblr.com/>>. Acesso em: 20 de mar. 2017.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LITERATURA DE CORDEL. **História do cordel**. Disponível em: <<http://www.ablc.com.br>>. Acesso em: 09 mai. 2017.

ANARCOPUNK. **O Movimento Anarcopunk e a luta antifascista no Brasil – Parte**

1: anos 90. Disponível em:

< <http://anarcopunk.org/mapsp/> > . Acesso em: 23 de nov. 2016.

ANCIENT AMERINDIA. **A Escrita Hieroglífica Maia.** Disponível em:

<<https://ancientamerindia.wordpress.com/2015/08/03/a-escrita-hieroglifica-maia/>>.

Acesso em: 18 de nov. 2016.

ASSIMÉTRICO. **#Inspira:** Márcio Tiago e seus zines. Disponível em:

<<http://www.assimetrico.com.br/2015/06/inspira-marcio-tiago-e-seus-zines.html?m=1/>>.

Acesso em: 31 de mar. 2017.

BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. **A crônica de Nuremberg.** Disponível em:

<<https://www.wdl.org/pt/item/4108/>>. Acesso em: 07 jul. 2017.

BIBLIOTECAS UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. **Você sabe identificar**

as partes de um livro? Disponível em:

<<http://www.bibliotecas.uff.br/cfp/content/voc%c3%aa-sabe-identificar-partes-de-um-livro>>.

Acesso em: 10 mai. 2017.

BLOGSPOT. **Escarro de Napalm.** Disponível em:

<<http://escarronapalm.blogspot.com.br/2014/03/linhas-tortas-2.htm>>.

Acesso em: 24 mai. 2017

BOCA DO INFERNO. **O homem de palha.** Disponível em:

<<http://bocadoinferno.com.br/criticas/2015/06/o-homem-de-palha-1973>>.

Acesso em: 03 mai. 2017.

CANDIDO - JORNAL DA BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. **Geração**

Mimeógrafo. Disponível em:

<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=938>

/>. Acesso em: 16 de out. 2016.

CARBONO GALERIA. **Múltipla de múltiplos**. Disponível em: <<https://carbonogaleria.com.br/noticia/multipla-de-multiplos/>>. Acesso em: 10 de mai. 2017.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. **Personagens pintores e suas obras transgressoras uma leitura intertextual entre literatura e pintura**. II SINALEL - II Simpósio Nacional de Letras e Linguística; I Simpósio Internacional de Letras e Linguística., Catalão, v. 1, n. 2, p. 612-620, out. 2013. Disponível em: <https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/45.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2017.

CENTRE POMPIDOU. **Modernités Plurielles de 1905 à 1970/ Plural Modernities from 1905 to 1970**. Disponível em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccARK9/rMdxzgK/>>. Acesso em: 20 de out. 2016.

COPYRIGHT: DEPÓSITO DE REGISTRO DE COPYRIGHT. **Competência de copyright**. Disponível em: <<http://copyright.com.br>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

CURAMONGE, João. **Geração mimeógrafo e poetas de centro cultural**. Revista usina, [S.L.], n. 1, dez. 2013. Disponível em: <<https://revistausina.com/2013/12/15/geracao-mimeografo-e-poetas-de-centro-cultural/>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

CREATIVE COMMONS BR. **Sobre**. Disponível em: <<https://br.creativecommons.org/sobre/>>. Acesso em: 06 mai. 2017.

DICTIONARY OF ART HISTORIANS. **A biographical dictionary of historic scholars, museum professionals and academic historians of art**. Disponível em: <<https://dictionaryofarthistorians.org/index.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2017.

DIGLITWEB: DIGITAL LITERATURE WEB. **Escrita pictográfica: um texto feito de imagens**. Disponível em: <<http://www1.ci.uc.pt/diglit/DigLitWebCdeCodiceeComputadorEnsaio27.html>>.

Acesso em: 21 de nov. 2016.

DOCUMENTA 14. **Taci, anzi parla/“shut up. or rather, speak,”**. Disponível em: <http://www.documenta14.de/en/south/463_taci_anzi_parla#footnote-1>. Acesso em: 24 jul. 2017.

DRUCKER, Johanna; MCGANN, Jerome. **Images as the text**: pictographs and pictographic logic. Disponível em: <<http://www2.iath.virginia.edu/jjm2f/old/pictograph.html>>. Acesso em: 18 nov. 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Múltiplo**: São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3806/multiplo>>. Acesso em: 29 de abril. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

ISSUU. **Linhas Tortas**. Disponível em: <https://issuu.com/aquinoneto/docs/linhas_tortas_1>. Acesso em: 24 mai. 2017.

ISSUU. **Ouija**. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>. Acesso em: 01 mai. 2017.

MAC USP. **Grupo Fluxus - arte do século XX/XXI**: visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>>. Acesso em: 06 mai. 2017

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. **Mna inah**. Disponível em: <<http://www.mna.inah.gob.mx/>>. Acesso em: 01 jul. 2017.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. **La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (La caja verde. La novia desnudada por sus solteros, incluso)**. Disponível em: <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-novia-desnudada-sus/>> Acesso em: 11 de mai. 2017.

O ERUDITO. **Suméria, Selos Cilíndricos**. Disponível em:

<<https://lvsitania.wordpress.com/2010/08/16/sumria-selos-cilindricos/>> Acesso em: 02 de mai. 2017.

TIPOGRAFIA. **Crônica de Nuremberg**. Disponível em: <<http://tipografos.net/livros-antigos/cronica-nurenberg.html>>. Acesso em: 10 mai. 2017.

URBAN DICTIONARY. **Distro**. Disponível em:

<<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=distro>>. Acesso em: 12 mai. 2017

UGRA PRESS. **História e características dos zines**: parte 1. Disponível em:

<<https://ugrapress.wordpress.com/2010/04/01/historia-dos-zines/>>. Acesso em 15 de mar. 2017.

VIMEO. **Extensas Estrias del Esten Señor**. disponível em:

<<https://vimeo.com/53296723/>>. Acesso em: 21 de abr. 2017.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. **História derivada**. Disponível em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/historia_derivada>. Acesso em: 17 mai. 2017.

ZINE OUIJA. **Zine Ouija**. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/zineouija/>> Acesso em: 21 de fev. 2017.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Variantes logográficas e silábicas para a palavra "ajaw"-rei.
Foto/reprodução: Tempo ameríndio - acient america.....11
- Figura 2 – lacres cilíndricos e selos sumérios. Fonte/reprodução: O Erudito - suméria, selos cilíndricos/ Sumerian Cylinders seals.....16/17
- Figura 3 - Exemplos de escrita suméria. Imagem retirada de Mella, 2004.....17
- Figura 4 - Partida de Aztlán, do Codex Boturini, século XVI, autoria asteca, folio 1. Foto/reprodução: Museu Nacional de Antropologia, México.....18
- Figura 5 – Partida de Aztlán, do Codex Boturini, século XVI, autoria asteca, folio 2. Foto/reprodução: Museu Nacional de Antropologia, México.....19
- Figura 6 – Iluminura que marca o começo do primeiro canto de Inferno, Divina Comédia de Dante Alighieri; século XIV, autor provável Don Simone, folio 11. Foto/reprodução: Biblioteca de manuscritos e livros raros de Beinecke, Estados Unidos.....21
- Figura 7 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: vista da cidade de Erfurt, capital do estado livre da Turíngia, Alemanha, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 156. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial.....26
- Figura 8 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: vista da cidade de Erfurt, representação de Deus criando o mundo, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 1. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial.....27
- Figura 9 - Xilogravura Crônica de Nuremberg: representação gráfica medieval de um ser humano andrógino, séc. XV. Autor Hartmann Schedel, folio 12. Foto/Reprodução: Biblioteca Digital Mundial.....27
- Figura 10 - Crucificação, pintura a óleo, Paolo Caliari, conhecido como Veronese, 260x125 cm, 1581, Igreja de São Sebastião, Veneza, Itália. Foto/Reprodução: Chorus <<http://www.chorusvenezia.org/en/opere/crucifixion/386>>.....30
- Figura 11 – Gravura de Agostino Carracci a partir de Paolo Veronese (Paolo Caliari), 30.9 x 21.8 cm, 1582, The Metropolitan Museum of Art. Foto/Reprodução: The Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.600.2210/>>.....30
- Figura 12 - Nature Morte “Au Bon Marché” (Natureza morta “Au Bon Marché”), Pablo Picasso, 1913, óleo e papel sobre cartão. Coleção Ludwig Aachen.

- Foto/Reprodução: Pinterest
<<https://www.pinterest.se/pin/412290540858608833/>>.....37
- Figura 13 –Ulises Carrión, autorretrato, 1979. Foto/Reprodução: Monster Emporium
<<http://monsteremporiumpress.blogspot.com.br/>>.....38
- Figura 14 - La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même (A caixa verde. A noiva despida por seus celibatários, incluso), Marcel Duchamp, 1934, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia. Foto/Reprodução: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia.....40
- Figura 15 - Retroactive I, Robert Rauschenberg, 1964, óleo e serigrafia sobre tela, 213,4 x 152,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut © Robert Rauschenberg / Licensed by VAGA, New York, NY.....41
- Figura 16 - Capa da revista, Mensário de Arte Moderna: KLAXON, 1922, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP. Foto/Reprodução: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin – USP <<https://www.bbm.usp.br/node/75>>.....44
- Figura 17 - Revista Dadá n. 3, 1918, Biblioteca Nacional da França. Foto/Reprodução: Domador de Sonhos <<https://domadordesonhos.wordpress.com/2013/04/10/revista-dada-numero-3/>>.....45
- Figura 18 - Poesia: rassegna internazionale, edição futurista, 1909, APICE – Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale. Foto/Reprodução: APICE
<http://www.apice.unimi.it/mostre/decennale/gallery_futurismo_poesia.html>.....46
- Figura 19 - Bata os brancos com a cunha vermelha, litografia, El Lissitzky, 1919. Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda. Foto/Reprodução: The Art History <http://www.theartstory.org/artist-lissitzky-el-artworks.htm#pnt_2>.....46
- Figura 20 - Capa da revista De Stijl, 1917. Museu Municipal de Haia (Gemeentemuseum, Den Haag), Holanda. Foto/Reprodução: The University of Iowa Libraries <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/index.htm>.....49
- Figura 21 - Edição Especial do Zine Ouija, capa, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....54
- Figura 22 - Edição Especial do Zine Ouija, págs. 2 e 3, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....54

- Figura 23 - Edição Especial do Zine Ouija, págs. 4 e 5, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....55
- Figura 24 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 5, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....56
- Figura 25 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe pág. 10 e 11, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>.Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....58
- Figura 26 - Edição Especial do Zine Ouija, detalhe págs. 12 e 13, publicada em junho/2015. ISSUU. Ouija. Disponível em: <https://issuu.com/marciothiago/docs/ouija_especial>. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....59
- Figura 27 – Exemplos de colaboração dos amigos de Márcio Thiago para o zine Ouija. Foto/Reprodução: Assimétrico.....67
- Figura 28 – Um dos desenhos do autor do zine Ouija. Foto/Reprodução: Assimétrico.....68
- Figura 29 – Capa da edição oito, zine Ouija, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....69
- Figura 30 - Capas de um a cinco do zine Ouija, 2014/2015. Foto/Reprodução: Assimétrico.....71/72
- Figura 31 - Nas duas imagens, da esquerda para direita: edições cinco (89/100), seis (68/100), sete (69/100) e oito (44/100) do zine Ouija, 2014/2015, constando o número daquela tiragem específica e quantidade de cópias realizadas por exemplar. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....73
- Figura 32 - Ouija edição seis, 2014. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....74
- Figura 33 – Edição sete, zine Ouija, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....75
- Figura 34 – Edição sete, zine Ouija, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....76

Figura 35 – Capa da frente (página 1) e capa do verso (página 24), zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	77
Figura 36 - Páginas 2 e 3, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	80
Figura 37 - Páginas 4 e 5, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	81
Figura 38 - Páginas 6 e 7, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	83
Figura 39 – Páginas 8 e 9, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	85
Figura 40 – Páginas 10 e 11, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	86
Figura 41 – Páginas 12 e 13, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	87
Figura 42 - Páginas 14 e 15, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	88
Figura 43 - Páginas 16 e 17, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	89
Figura 44 - Páginas 18 e 19, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	90
Figura 45 - Páginas 20 e 21, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	91
Figura 46 - Páginas 22 e 23, zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	92
Figura 47 - Página 24 (capa verso) zine Ouija, edição 8, 2015. Acervo pessoal. Foto/Reprodução: Luciana Ribeiro do Nascimento.....	93
Figura 48 – O aparelho mimeógrafo. Foto/Reprodução: Espasmos Literários Já. Disponível em < https://espasmosliterariosja.blogspot.com.br/2012/11/poetas-marginais-e-geracao-mimeografo.html >.....	101
Figura 49 - Publicação da “Geração Mimeógrafo” (MIMEÓGRAFO GENERATION) Jairo Jhade Galahade, 1986. Foto/Reprodução: Ulisses Tavares. Disponível em: < http://ulissestavares.com.br/?page_id=301 >.....	102

- Figura 50 - A publicação independente “Gilete Press”, nº 23, Luiz Fafau, 1988.
Foto/Reprodução: Luiz Fafau. Disponível em:
<http://luizfafau.blog.uol.com.br/arch2011-02-27_2011-03-05.html>.....104
- Figura 51 – Uma das páginas de “Gilete Press”. Biblioteca Nacional.
Foto/Reprodução: Urgente!. Disponível em:
<<http://urgente.blogspot.com.br/2011/06/>>.....105
- Figura 52 – Manifesto I, grupo Fluxus, George Maciunas, 1963. George Maciunas Foundation Inc. Foto/Reprodução: MAC USP. Disponível em:
<<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>>....109

ANEXOS

Para Gazy Andraus, as fanzinotecas são tão importantes quanto as gibitecas “um acervo tão importante quanto aos gibis de uma Gibiteca, pois se a Biblioteca é um local que promove a reunião de livros para consultas públicas, o mesmo serve para uma Gibiteca ou uma Fanzinoteca. o que é de suma importância como fator histórico social e cultural” (depoimento cedido em outubro de 2015)

Uma das características principais dos fanzines é sua circulação restrita a nichos e culturas específicas. Esta restrição dificulta seu acesso a pessoas que não fazem parte destes círculos culturais e gera uma das maiores dificuldades relatadas pelos pesquisadores: a do acesso às publicações. Esta dificuldade soma-se ao fato de haver algum preconceito por parte do meio acadêmico em considerar os fanzines como publicações dignas de serem foco de estudo ou pesquisa. (GRÃO, 2002, p. 57,).

Nos anuários de fanzines, zines e publicações independentes e nos dois números do Panorama internacional de zines e publicações independentes traz importantes dados da produção nacional, ambos da editora independente Ugra Press que também organiza a Ugra Zine Fest (feira de publicações com faneditores de todo Brasil) também possui a primeira loja física especializada no assunto. 41,71% fanzines no Brasil são produzidos em São Paulo, seguido de Rio Grande do Sul 14,85 e Rio de Janeiro com 11,42%. As formas de impressão mais utilizadas são a xerox 44,58% e a Impressão digital com 26,66%. As tiragens com maior porcentagem são de até 50 cópias 20,41% e até 200 exemplares 19,16%. Os temas mais abordados são Quadrinhos 34,16%, Temas mistos 20,83%, Arte 12,68%, Música 9,58%. Se sabe também que 40% dos fanzines no mundo são produzidos por mulheres. No sítio de relações da rede social do Orkut, em 2007, por exemplo, constavam 266 comunidades relacionadas à palavra-chave “fanzine” e 423 à palavra “zines”. No facebook (conforme consulta realizada em 13 de novembro de 2013), foram encontrados 97 grupos ao pesquisarmos o termo “zine” e outros 98 grupos quando pesquisamos “fanzine”.⁶⁶

⁶⁶Do artigo *50 anos de fanzine no Brasil, 50 anos sem fanzine nas bibliotecas*, por Felipe de Jesus Rodrigues da Silva